



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis -
Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger

Verfasserin

Miriam Schumi

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, September 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kultur – und Sozialanthropologie

Betreuer: ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Fillitz

Danksagung

Die Realisierung dieser Arbeit wäre ohne die Unterstützung meiner Eltern, ihrer Lebensgefährten und meines Bruders schwer vorstellbar. Ich möchte ihnen für die moralische und sonstige Unterstützung während meiner Ausbildungsjahre in Wien danken. Meinem Vater möchte ich besonders für unsere gemeinsamen alpinen Erfahrungen danken, die mir Ausdauer, Mut und Einblicke in die Geografie meiner Heimat gegeben haben. Meiner Mutter gebührt ebenso tiefe Dankbarkeit für ihren Familiensinn und die Bereitschaft, das Leben mit allen Hürden zu meistern.

Darüber hinaus möchte ich mich bei meiner Wahlverwandtschaft bedanken, die mich in den Jahren als Gymnasiastin und während des Studiums begleitet und bei sich als ihresgleichen aufgenommen haben. Ein ganz besonderer Dank gilt daher Familie Wagner.

Besonderer Dank gebührt außerdem Univ.-Prof. Dr. Thomas Fillitz, der diese Arbeit fachkompetent und mit großer Geduld betreute. Vor allem möchte ich ihm für die motivierenden Gespräche, die vielen fachlichen Anregungen und die konstruktive Kritik danken!

Last but not least gebührt mein Dank Lisl Ponger, die sich während der Umsetzung dieser Arbeit die Zeit für ausführliche Gespräche genommen hat. Ein Dankeschön gilt ihrer Großzügigkeit und dem Vertrauen, das sie mir entgegengebracht hat. Zuletzt möchte ich ihr für die vielen interessanten und meines Erachtens gesellschaftspolitisch wichtigen Arbeiten danken. Ich hätte kein abwechslungsreicheres und ästhetisch anspruchvolleres Diplomarbeitsthema finden können.

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	1
1.1. KUNSTFOTOGRAFIE ALS FELD KULTURANTHROPOLOGISCHER PRAXIS.....	5
1.1.1. Perspektiven der `Kunstwelten´ und der `Welt der Kunst´	8
1.1.2. Begriffserklärung und Konzepte	12
1.1.3. Theorien und Aufgaben der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst	19
1.2. ZU DEN INHALTEN UND DEM AUFBAU	30
II. VON DEN `BILDGESCHICHTEN´ ZU DEN PHASEN EMPIRISCHER TÄTIGKEIT	32
2.1. BILDER ALS MÖGLICHKEIT EINER <i>MISE EN SCÈNE</i>	33
2.1.1. Kurzer Exkurs: I. Interview mit Lisl Ponger.....	34
2.1.2. Themenparcours der offenen Interviews.....	39
2.2. BERICHT DER TEILNEHMENDEN BEOBACHTUNG DER INSZENIERUNG	43
2.2.1. Passage aus dem IV. Interview: `Bildgeschichte´ von „No Futures!“	43
2.2.2. I. Tag der Bildinszenierung am 6. März 2009 im Fotostudio	48
2.2.3. II. Tag der Bildinszenierung am 7. März 2009 im Fotostudio.....	53
III. ZUR PERSON UND VISUELLEN KÜNSTLERIN LISL PONGER.....	59
3.1. VON DER SCHULE ZU DEN REISEN	60
3.2. DER AVANTGARDEFILM UND DAS MEDIUM SUPER 8	73
3.3. RE – VISIONEN DES FOTOGRAFISCHEN MEDIUMS	80
3.4. DIE BETEILIGUNG AN DER DOCUMENTA 11 IN KASSEL.....	84
3.5. CHARIM GALERIE IN WIEN.....	96
3.6. BLICKE IN DIE ZUKUNFT.....	101
IV. ZUR KÜNSTLERISCHEN PRAXIS UND DEN TÄTIGKEITSFELDERN.....	106
4.1. DIE XENOGRAPHIN LISL PONGER.....	109
4.1.1. Kurzer Exkurs: Zur Ethnografie und der Feldforschung als Methode kultur- anthropologischen Forschens	111
4.1.2. `The Artist as Ethnographer´.....	114
4.2. RECHERCHE ALS KÜNSTLERISCHE STRATEGIE.....	120
4.2.1. Sehen lernen: Imagination und Bildkomposition.....	133
4.2.2. Ästhetik und Radikalität im Bild.....	136
V. ZUR IKONOLOGIE UND DEN `BILDGESCHICHTEN´ DER VISUELLEN OBJEKTE.....	139
5.1. ZUR SELEKTION UND HANDHABUNG DES BILDMATERIALS	139
5.1.1. Out of Austria	142
5.1.2. Meet me in Saint Louis, Louis.....	148
5.1.3. Wild Places.....	155

5.1.4. <i>En Couleur</i>	161
5.2. BILDBESCHREIBUNG UND ANALYSE DER SERIE „SI J`AVAIS EU L`AUTORISATION...“	170
5.3. „IMAGO MUNDI“ UND DAS MEDIALE <i>CROSS -OVER</i>	185
VI. ABSCHLIEßENDE WORTE UND AUSBLICK.....	200
VII. QUELLENVERZEICHNIS	219
7.1. BIBLIOGRAFIE	219
7.2. INTERNETQUELLEN	224
7.3. BILDREGISTER.....	224
7.4. ANGABEN ZU DEN INTERVIEWS	226
VIII. ANHANG	227
8.1. AUSSTELLUNGSPRAXIS UND AUSZEICHNUNGEN	227
8.1.1. <i>Ausstellungsbeteiligung</i>	229
8.1.2. <i>Einzelausstellungen</i>	231
8.1.3. <i>Auszeichnungen</i>	231
8.2. WERKLISTE	232
8.2.1. <i>Fotoarbeiten</i>	233
8.2.2. <i>Filmografie</i>	235
8.2.3. <i>Publikationen</i>	236
8.2.4. <i>DVD, CD/DVD – ROM</i>	236
8.3. MATERIELLE BILDBESCHREIBUNGEN DER VISUELLEN OBJEKTE	237
8.3.1. <i>Fotoarbeit „Out of Austria“ 2000</i>	237
8.3.2. <i>Fotoarbeit „Meet me in Saint Louis, Louis“ 2000</i>	238
8.3.3. <i>Fotoarbeit „Wild Places“ 2001</i>	240
8.3.4. <i>Fotoarbeit „En Couleur“ 2007</i>	241
8.3.5. <i>Serie „Si j`avais eu l`autorisation...“ 2004</i>	243
8.4. FILM „IMAGO MUNDI“ 2007.....	250
8.4.1. <i>‘AkteurInnen – Liste’</i>	250
8.4.2. <i>Filmbild „Destroy Capitalism“ 2005</i>	251
<i>Abstract</i>	253
CURRICULUM	255

I. Einleitung

Im Verlauf des Studiums am Institut für Kultur - und Sozialanthropologie besuchte ich aufgrund meiner Spezialisierung das Seminar „*Advanced Research Methods in Visual Anthropology*“ und befasste mich dort erstmals, im sonst eher wortdominanten Fach, mit visuellen Quellen. Besonders faszinierte mich deren `archivarischer Aspekt`, der mehr den eigenen wissenschaftlichen Blick zu konservieren schien, als eine vermeintlich objektive Darstellung fremder Kultur. Anhand solcher historischer Darstellungsweisen von kultureller Differenz, sollten die TeilnehmerInnen visuelle Quellen im Kontext kultur – und sozialanthropologischer Wissenstraditionen besprechen.

Relevant in der Auseinandersetzung mit ethnografischen Fotografien war damals wie heute die Einbettung in den jeweiligen historischen und den wissenschaftsspezifischen Zusammenhang, sowie die Untersuchung des allgemeineren Entstehungskontextes. Erst aus dieser Analyse können wichtige Ebenen des Bildinhaltes, den ich in weiterer Folge als `Bildgeschichte` bezeichnen möchte, offen gelegt werden. Vor allem die visuelle Anthropologie¹, die seit den 1960er – Jahren in der Kultur - und Sozialanthropologie zunehmend an Bedeutung gewinnt, hat Forschungsmethodologien erarbeitet, die eine kritische Lesart von visuellen Objekten gewährleisten können. Der besondere Wert im Umgang mit solchen, bestehe laut den bekanntesten Vertretern dieser Subdisziplin - Marcus Banks und Howard Morphy - in ihrer Funktion, die sie in dem Buch „*Rethinking Visual Anthropology*“ (1997) in Hinblick auf die Produktion, die Konsumtion und die Repräsentation von kultur – und sozialanthropologischem Wissen definieren. Insofern eignen sich `Bilder` als zentraler Gegenstand einer wissenschaftlichen Praxis und können als `lebendige Archive` zu erkenntnistheoretischem Wissen führen.

Beim Verfassen der abschließenden Seminararbeit entschied ich, ein klassisches Thema der visuellen Anthropologie zu umgehen, und griff eine inszenierte Fotografie der österreichischen Filmemacherin und Künstlerin Lisl Ponger auf. Obwohl „*Measures in the Afternoon*“ (2000), so der Titel der Arbeit, auf anthropometrische Messungen und andere koloniale Praktiken der Konstruktion von Differenz verwies, war sie Gegenstand zeitgenössischer Kunstproduktion und keine Quelle ethnografischen Forschens. Ein weiterer

¹ Eine der bekanntesten VertreterInnen der US – amerikanischen *Cultural Anthropology*, Magaret Mead, prägt den Begriff in den 1960er – Jahren.

Grund warum ich diese für ein passendes Thema hielt, lag in Pongers Blick und den 'Bildgeschichten' begründet: denn in vielen ihrer Arbeiten nimmt die Künstlerin eine kritisch– reflexive Auseinandersetzung mit den Formen wissenschaftlicher Repräsentation vor, und stellt dabei insbesondere den Bezug zu ethnografischen Konstruktionsweisen von Wissen her. Abgesehen davon spielen auch die rezenteren Theorien der *postcolonial und cultural studies* eine zunehmende Bedeutung in ihren fotografischen Tätigkeiten und finden dort eine künstlerisch anspruchsvolle Visualisierung.

Anhand der Recherchen zu dieser einen Fotoarbeit konnte ich weiterhin in meinem Fach tätig bleiben, erfuhr aber zugleich einen kritischen und künstlerischen 'Kommentar' auf die Kultur – und Sozialanthropologie. Das Fach und seine historischen Bedingungen sind also ein Thema der österreichischen Gegenwartskunst, in deren Diskursfeld sie rezipiert werden und (wie am Beispiel Ponger zu sehen sein wird) eine künstlerische Repräsentation erfahren. Diese Umstände und die Annahme, dass Pongers Oeuvre bislang vorwiegend aus einer kunsthistorischen bzw. kunstkritischen Perspektive heraus besprochen wurde, nehme ich als Anlass, die Kunstfotografien zum Gegenstand meiner Abschlussarbeit zu machen.

Mit diesem Aufgriff wird der Versuch unternommen, die 'Visualität' und die 'Imagination' als Gegenstand wissenschaftlichen Forschens zu definieren und als Instrument der wissenschaftlichen Praxis anzuwenden. Vor allem aber wird der Frage nachgegangen, welche Möglichkeiten sich aus einer solchen Hinwendung zu visuellen Objekten, und den 'Geschichten' die sie bergen, ergeben können. Insofern ist das Ansehen und das Betrachten der Arbeiten von Ponger, als 'partizipatives Handeln' gestaltet, das den Forschungsgegenstand nach seinen Inhalten befragt und die weiteren Kontexte untersucht.

Um dem adäquat nachzukommen, wird eine 'kultur – und sozialanthropologische Situation' (hier als *mise en scène* konzipiert) geschaffen, die es erlaubt, die Vorgänge und Prozesse in der Kunstproduktion und der Praxis der Künstlerin zu erkunden. Denn, um es mit den Worten André Magnins zu sagen, „Wenn man mit dem Künstler über seine Arbeit spricht, welche seine Absichten sind, seine Vergangenheit, was er seiner Arbeit für einen Sinn gibt, dann beginnt man, sich anders als formal dem Werk zu nähern.“ (Magnin im Gespräch mit Sinz 1993: 166)

Aus dieser Perspektive heraus (die ich geradezu als eine kultur – und sozialanthropologische verstehe), ergeben sich die diversen Inhalte und Bedeutungen der visuellen Objekte nicht ausschließlich aus dem Sujet, dem ikonografischen Aufbau oder den Bildgegenständen; sozusagen all jenen Komponenten, die innerhalb des `fotografischen Ausschnittes´ liegen und die elementarsten Bestandteile Pongers Bildsprache ausmachen. Zwar berichten sie von der Sicht der Künstlerin auf die Welt und ihre Phänomene, die Ponger in einer für sie geeigneten Form dem Kunstgeschehen und der Öffentlichkeit zuführt. Doch um auf die weiteren Ebenen einer Fotografie eingehen zu können, halte ich einen breit gefassteren kontextuellen Rahmen für sinnvoll, der eine Untersuchung der `außer – bildlichen Bezüge´ erfordert und die außerhalb liegenden Zusammenhänge in die Auseinandersetzung miteinbezieht.

Diese Ebenen wären beispielsweise das Selbstverständnis der Künstlerin, ihre Strategien als solche und die österreichische Gegenwartskunst als die `Kunstwelt´, in der Ponger agiert, ihre Arbeiten entstehen und eine Öffentlichkeit haben. Mit der Beschreibung einiger dieser Tätigkeitsfelder soll vor allem eine rein formale Analyse der Kunstfotografien vermieden werden und die `gelebte Praxis´ der visuellen Objekte betont werden.

Auch wenn ich mit diesem Ansatz möglichst viel über die `Bildgeschichten´ in Erfahrung bringen möchte, bedeutet das nicht, dass ich Bilder als vollständig erklärbare Objekte auffasse. Keine wie auch immer gestaltete Analyse kann Fotoarbeiten im Detail erklären. Eine solche Auffassung spiegelt auch nicht die Anforderungen meiner Praxis wider. Viel eher sollen anhand Pongers Kunstfotografien verschiedene Interpretationsmodelle, empirische Techniken der Wissenserhebung und Formen der Wissenskonstruktion versucht sein. Oder, wie es der zeitgenössische Kulturanthropologe Nicolas Thomas formuliert, „Art works need not be taken as objects of analysis, as sources to be interpreted. Rather, they can be seen as interpretations in their own right (...) and invite comparison with texts of various kinds.“ (Thomas 1999: 4)

Ohne der Magie von Kunstobjekten zu verfallen, teile ich Thomas´ Sichtweise im Umgang mit Bildern. So soll die Prozesshaftigkeit meines weiteren Vorgehens durch die Darstellung der einzelnen Forschungsphasen für die LeserInnen zugänglich bleiben. Aus diesem Grund wird die Arbeit mancherorts auch die klassischen, formalen Aspekte einer Diplomarbeit unterlaufen und verstärkt auf jene Bereiche Rücksicht nehmen, die für die erkenntnistheoretischen Zwecke relevant sind. Die Repräsentationsweise in der Arbeit ergibt

sich demnach jeweils aus der Beschaffenheit der Inhalte, wodurch neben dem `Text´ auch andere Formen der Wissensvermittlung angebracht sind. In Hinblick auf meinen Forschungsgegenstand sollte klar sein, dass hierin mit vielen Bildern (nicht nur aus dem Bestand der Künstlerin selbst) gearbeitet wird.

Aber welche Beschreibungen auch immer entlang des Bildmaterials vorgenommen werden, so bleibt es letztendlich den LeserInnen überlassen, welche `Geschichten´ sie in Pongers Visualisierungen finden, denn „an image can and must be experienced or witnessed rather than merely described or summed up verbally. (...) it can never be adequately glossed. It must be experienced in order to be understood, and the experience of its effect is at once its meaning and its power.“ (Wagner 1986: 216)

1.1. Kunstfotografie als Feld kulturalanthropologischer Praxis

“The first attempt is the straightforward approach: What is art? What is anthropology? As soon as one descends from the mountaintop of contemplation where distance imposes order, the entire arena is fraught with thorny philosophical problems. Art as well as anthropology becomes multiple. There are many versions of what art is.”
(Losche, D. 1999: 211)

Dieses Kapitel gibt Einblicke in die zentralen Fragen und Aufgabenstellungen der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst, einer Forschungsrichtung, die bis Anfang der 1990er – Jahre eine marginale Position innerhalb des allgemeineren Faches der Kultur – und Sozialanthropologie einnimmt. Welche Rolle und Funktion der Kunst bis dato in der Kultur – und sozialanthropologischen Forschung zukommt bzw. welche wissenschaftlichen Arbeiten seither dazu beigetragen haben, die Kunst als zentrales Forschungsfeld zu definieren, ist Gegenstand des Folgenden.²

Parallel dazu werden die wesentlichsten analytischen Begriffe, theoretischen Ansätze und Methoden vorgestellt, die für ein wissenschaftlich intendiertes Vorhaben konstitutiv sind und für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kunstfotografien erkenntnistheoretische Relevanz haben.

Hierbei ist auch auf die transdisziplinären, bildorientierten Diskurse und die Modelle der jüngeren *postcolonial* – und *cultural studies*³ Rücksicht zu nehmen, die in den rezenten Diskussionen rund um den Themenkomplex der *visuellen Kultur*, verstärkt für die

² Im ersten Teil der Auseinandersetzung mit den Begriffen und Theorien der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst hat sich das Buch „Zeitgenössische Kunst aus Afrika“ und dabei das Kapitel „Perspektiven der Sozial-/Kulturalanthropologie der Kunst“ (die Seiten 295 – 317) von Thomas Fillitz als besonders wertvoll erwiesen.

³ Der Geburtsort bzw. die institutionelle Gründung der Cultural Studies unter der Leitung von Richard Hoggart und seinem späteren Nachfolger Stuart Hall ist das Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies anno 1964. Dieses politisch-emanzipatorisch motivierte Projekt verfolgte eine anti-disziplinäre Haltung, die den bestehenden hegemonialen Wissenschaftstraditionen, dabei v. a. der literaturwissenschaftlichen Praxis der sogenannten „English- Studies“, kritisch gegenüberstand. Die Herausgestaltung der Cultural Studies vollzieht sich geschichtspolitisch vor dem Hintergrund des Endes des Zweiten Weltkriegs und der Herausbildung des britischen Sekundär-, und Tertiärsektors. Als Schlüsselmoment in dem das zentrale Erkenntnisinteresse der *cultural studies* wurzelt, ist die Integration der Arbeiterklasse in den Bildungsprojekten und v. a. das Innehaben von Lehrstühlen der zweiten Generation der *working class* zu sehen.

Siehe dazu: Reisenleitner, Markus.: “Stuart Hall (1932). Identitätsrouten ohne Garantien“; in: „Culture Club 2. Klassiker der Kulturtheorie“; Hofmann, Ludwig, Corta, F. Tobias u. Niekisch, Sibylle; Frankfurt am Main 2006. Lutter, Christine und Reisenleitner, Markus: „Zugänge“, in: „Cultural Studies. Eine Einführung“; Wien 2005 Lutter, Christine und Reisenleitner, Markus: „Introducing History (in) To Cultural Studies“, in: „Beiträge zur Historischen Sozialkunde“; Wien 2000

Sichtbarmachung historischer Verbindungen zwischen Kunst und Wissenschaft und den daraus resultierenden Implikationen plädieren. In Bezug auf die gesellschaftspolitischen Phänomene ebenso, wie hinsichtlich der kritischen Reflexion wissenschaftlicher Arbeiten, wenn hierbei überhaupt eine Unterscheidung vorgenommen werden kann, denn schließlich steht jede Wissenschaft im Dienste ihrer Gesellschaft.

Des Weiteren ist zu betonen, dass mit der Wahl des Forschungsgegenstandes kein klassisches Feld der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst markiert wird. Gemeint ist hier die übliche Praxis, außereuropäische `traditionelle´ Kunst einer spezifischen kulturellen Gruppe in den Fokus wissenschaftlicher Fragestellungen und Forschungsfelder zu stellen. Soweit hier die Arbeiten einer Wiener Künstlerin behandelt werden, handelt es sich um europäische und zeitgenössische Kunstobjekte, in diesem Fall einer weißen Bildproduzentin, die zur Diskussion stehen. Dieses Vorgehen spiegelt auch meinen Standpunkt in bezug auf die Aufgabenbereiche der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst der Gegenwart wider, die sich der bestehenden kritischen Ansätze von Nicholas Thomas und Kamala Visveswaran beispielweise bewusst ist.

In „Collectivity and nationality in the anthropology of art“ (1999) kritisiert der Kulturanthropologe Nicolas Thomas die eben erwähnte Praxis der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst und gibt an, dass “in contrast with almost every other area of anthropological enquiry, research on art has persisted in focussing upon small – scale, tribal societies; virtually no work has been done on European or American art, either for a contemporary or any earlier body of work; while writing on Islamic, Asian, or Mesoamerican art has tended to be curatorial and art – historical rather than anthropological.“ (Thomas 1999: 263)

In Hinblick auf die Frage nach der Authentizität außereuropäischer Kunstobjekte meint er des Weiteren, dass, „the distinction between the `Western´ and `non – Western´ needs to be rejected as an instrument of disciplinary framing because it has ceased to correspond with any real division of cultural domains or practices. Much indigenous art is now produced for a market; in some cases it is produced by people who have been trained at art schools, who work with `Western´ media and techniques, and who sell through dealer galleries rather than craft shops. Even those resident in remote communities and deeply grounded in traditional

forms of knowledge may be well aware of the category of the artist and may be anxious to be recognised in those terms.“ (Thomas 1999: 264)

Für ihn stellt der Ausschluss der westlichen `Kunstwelt´ aus den kulturanthropologischen Studien demnach nicht nur ein Defizit innerhalb des Forschungsfeldes dar, sondern verhindere auch die notwendigen Analysen von Kunstwerken, die unter den Bedingungen der Globalisierung hergestellt werden. Gerade in diesen Untersuchungen können Beiträge zur Repräsentation von kultureller Identität, Nationalität, Interkulturalität und Ethnizität erbracht werden. „The research needs to be extended to art within `Western´ societies, not least because the `Western/ non- Western´ distinction has become confused by increasing cultural exchange. Art has been highly significant in the process of interaction, which suggests that much must be gained from the study of national and international art worlds, and of the movements and changing meanings of art works through these contexts.“ (Thomas 1999: 256)

Auch Kamala Visweswaran fordert in „Homework not Fieldwork“ (1994) eine Hinwendung zur eigenen Kultur und betont die Notwendigkeit einer disziplinären „Heimarbeit“. Begründet sieht sie dies durch die schmerzhaft Einsicht der AnthropologInnen, dass die zu erforschenden Subjekte ihre Rolle bereits als solche verstanden und zu spielen gelernt haben. (Vgl. Kravagna 2008: 122) Anstatt in den außereuropäischen Kulturen zu forschen, schlägt sie „eine kritische Bewegung nach Hause vor, “a return to the library“, um sich über die historischen und aktuellen Motive und erkenntnistheoretischen Grundlagen der Forschung über respektive Repräsentation von Differenz ein Bild zu schaffen.“ (Visweswaran nach Kravagna 2008: 123)

Die Auseinandersetzung mit Pongers Fotoarbeiten, ihrer Ikonologie und ihrer `Bildgeschichten´ stellt ebenfalls eine Hinwendung zur eigenen Kultur - im Besonderen zur österreichischen Gegenwartskunst - und den darin bestehenden Diskursen und Repräsentationsweisen über bzw. von kultureller Differenz dar.

1.1.1. Perspektiven der 'Kunstwelten' und der 'Welt der Kunst'

Die eingangs von Diana Losche beschriebenen „*thorny philosophical problems*“ sollen bereits bei der Definition und Verwendung des Kunstbegriffes vermieden werden, weswegen in der folgenden Auseinandersetzung Arthur C. Dantos analytischer Begriff der 'Artworld' (1964), George Dickies 'Institutionen – Theorie' (hier 1975) und Howard Beckers 'Art Worlds' (1982) erläutert werden sollen; alle drei Konzepte sind für die Auseinandersetzung mit Pongers künstlerischem Schaffen relevant und werden abhängig vom jeweiligen Kontext eine Anwendung finden.

Zum einen betonen diese Begriffe, dass Kunstwerke lebendig sind, in dem Sinne, dass sie einer 'Kunstwelt' angehören, in der sie hergestellt, bewertet (und damit definiert), interpretiert und distribuiert werden. Kunstwerke haben ihre HerstellerInnen, KritikerInnen, KunsthistorikerInnen, LiebhaberInnen und KäuferInnen. Je nach Ort und Zeit (sowie dem zeitgenössischen Diskursen über die Kunst) werden die Objekte unterschiedlich interpretiert, gedeutet und bewertet.

Zum anderen eignen sie sich auch besonders gut für kultur – und sozialanthropologische Belange, insofern die *Kunst* als ein diskursives Feld begriffen wird, das generell strukturelle Fragen nach gesellschaftspolitischen Prozessen, Autorenschaft und Autorität aufwirft. Hierin werden gesellschaftliche Normen und Werte nicht nur kritisch hinterfragt, sondern revitalisiert und generiert. Darüber hinaus erlauben die Begriffe, dass Pongers Arbeiten auf ihre verschiedenen Örtlichkeiten, die dahinter liegenden künstlerischen Prozesse und die darin tätigen AkteurInnen untersucht werden können. Bei der Analyse der Fotoarbeiten sollen auch die österreichische Gegenwartskunst bzw. die verschiedenen Genres, in denen sich die Künstlerin zu verschiedenen Zeitpunkten bewegt hat, berücksichtigt werden.

Den Begriff der „Artworld“ prägt Danto in seinem gleichnamigen Aufsatz 1964. Ausschlaggebend für seine philosophischen Auseinandersetzungen mit der Kunst ist die viel zitierte Andy Warhol - Ausstellung im selben Jahr in der Stable Gallery⁴, bei der Warhol erstmals die „Brillo Boxes“ (Brillo Kartons) präsentierte.

⁴ In der East 74th Street in Manhattan.

„Was mich damals fesselte, war die Frage, warum jene Kartons Kunst waren und die normalen Brillo – Kartons, denen sie doch so sehr glichen, nicht. Dabei war es offensichtlich, dass die Unterschiede zwischen einem gewöhnlichen Brillo – Karton und einem der Kartons von Warhol den Unterschied zwischen Kunst und Wirklichkeit nicht ausmachen konnten. Die Frage war also, womit er dann zu begründen war.“ (Danto 1993: 15)

Insofern stellte sich für Danto gegen Ende der neoexpressionistischen Phase der Kunst (die Mitte der 1950er – Jahre ihr Ende fand) die Frage, welche Merkmale bzw. Kriterien zur Interpretation und Definition von Kunstwerken relevant sind. Nicht die äußeren Kriterien oder formalen Charakteristika konnten dafür ausschlaggebend sein. Für ihn erschloss sich der „(...) Gehalt von Kunstwerken erst aus dem kunsttheoretischen und kunsthistorischen Kontext, in dem das Kunstwerk entstanden ist.“ (Thomet 1999: 49)

Demnach kann ein Objekt nur dann als ein Kunstwerk identifiziert werden, wenn es mittels einer Interpretation in den bestehenden kunsthistorischen Diskurs eingebettet werden kann. Erst wenn sich inhaltlich eine Verbindung zu den anderen Kunstwerken herstellen lässt, wird das Kunstwerk zu einem tatsächlichen Kunstwerk. Den Kontext „sieht Danto in Form historisch situierter Kunsttheorien konzeptualisiert (...)“ (ebd.), womit sich Danto gegen die unmittelbare Hinwendung zum „Werk selbst“ wendet, was den Kern der Kunsttheorien des 18. und 19. Jahrhunderts widerspiegelt.

Allerdings verwendet Danto den Begriff, den er einführt, um die Kontext – bzw. Theorieabhängigkeit der Produktion und Rezeption von Kunst zu beschreiben – nicht einheitlich. In „The Artworld“ spricht er von der Kunstwelt als einer Welt interpretierter Dinge, einer Gemeinschaft von historisch geordneten Kunstwerken: „a world consisting of works of art, a self – enriching community of ontologically complex objects, often interreferential (...), and which above all had a historical vector, so that something could be part of that world at one time but not at an earlier time.“ (Danto 1993: 203)

In „The Art World Revisited“ hingegen bezeichnet der Begriff „Kunstwelt“ ein Kommunikationssystem, einen *discourse of reason*, der die Kriterien zur Identifikation von Objekten als Kunstwerken liefert: „something being a work of art is dependent upon some set of reasons, and nothing really is a work of art outside the system of reasons which gave it that status: works of art are not such by nature.“ (Danto 1992: 39)

Mit diesem erweiterten Ansatz konzeptualisiert Danto die Kunst als ein Kommunikationssystem, das über die verschiedenen Institutionen wie Galerien, Kunsthochschulen, Museen, aber auch über die bestehenden kunstkritischen Texte etc. miteinander verbunden ist. Diesem Konzept von Kunst „liegt die idealtypische Vorstellung einer Gemeinschaft historisch situierter Sprechern und Interpreten zugrunde, die auf dem Hintergrund ihres kunsttheoretischen und – historischen Wissens in der Lage sind, Objekte als Kunstwerke zu identifizieren und zu interpretieren. Ihnen obliegt es, eine historische Erklärung dafür anzubieten, weshalb ein zur Diskussion stehendes Objekt als Kunstwerk anerkannt werden soll.“ (Thomet 1999: 51)

Aufgegriffen beziehungsweise weiterentwickelt wird Dantos Begriff der `Kunstwelt` von George Dickie und von Howard Becker:

Ersterer wählt „The Artworld“ als Konzept für seine Ausführungen der `Institutionen - Theorie` (1975), dessen Ausformulierung nach Danto auf „einem kreativen Missverständnis meiner Schriften“ (Dickie nach Fillitz 2002: 271) beruhe. Dickie setzt nun jene Komponenten und Aspekte in den Fokus der Untersuchungen, die für die Zuordnung eines Kunstwerkes als „candidate for appreciation“ relevant sind. Dies bezieht sich aber nicht nur auf Kunstwerke als Objekte, sondern auch auf Personen beziehungsweise Mitglieder einer Kunstwelt. Insofern ist Dickies „Institutionen – Theorie“ – auch weit angelegter formuliert, da es nicht nur die KunsttheoretikerInnen, -KritikerInnen und HistorikerInnen sind, die Teil davon sind. Es gehören auch all diejenigen dazu, die sich selbst als Mitglieder dieser Kunstwelt empfinden. „(...) er fragt nicht nach dem Kriterium, das eine Person befähigt, an einem Objekt seine Stellung als Kunstwerk zu erkennen.“ (ebd.) Viel wesentlicher ist es für Dickie festzustellen, „(...) welches Objekt von der Kunstwelt zum Gegenstand eines ästhetischen Urteils wird.“ (ebd.) Ihm geht es in erster Linie um die Zuordnung des Status des Werkes als „candidate for appreciation“.

Mit dieser Abwendung vom Kunstwerk selbst, hin zu den Systemen, vor deren Hintergrund ein Kunstwerk zu einem Kunstwerk wird, stellt Dickies Ansatz nun die Institutionen in den Vordergrund der Analysen. So können nun auch die Diskurse und die darin bestehenden Machtprozesse einbezogen werden.

Howard Becker hingegen verwendet den Begriff im Plural, „The Art Worlds“ (1982) und wendet einen soziologischen Zugang zur Untersuchung von Kunstwelten an. „The existence of art worlds, as well as the way their existence affects both the production and the consumption of art works, suggests a sociological approach to the arts.“ (Becker 1984: 1)

Dass er `Artworlds´ im Plural verwendet, könnte darauf schließen lassen, dass Becker darunter die verschiedenen künstlerischen Genres subsumiert, wie beispielsweise den Tanz, die Malerei, die Musik oder den Film usw.. Dies könnte man vor allem auch deswegen annehmen, da Becker selbst aktiv als Künstler in verschiedenen Sparten tätig ist (Becker ist u.a. Musiker und Dramaturg). Allerdings verweist er in seiner Ausführung des Begriffes auch darauf hin, wie vage der Begriff bei Danto und Dickie definiert worden ist und „postuliert, dass auch Schulen und Stile eigene Kunstwelten bilden können.“ (Fillitz 2002: 271) Insofern können auch neue Stilrichtungen, innerhalb eines Kunstgenres, als neu begründete Kunstwelten verstanden werden. „Many painting worlds rely on the same suppliers as recongnized contemporary artists for materials, but have separate, and often very successful, arrangements for exhibiting, distributing, and supporting their work.“ (Becker nach Fillitz ebd.)

Bei Becker geht es, wie schon bei Dickie, nicht mehr um einzelne SpezialistInnen innerhalb einer Kunstwelt. Für ihn ist das gesamte Netzwerk, innerhalb dessen die Kunst hergestellt und distribuiert wird, relevant. „Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art.“ (Becker 1984: 34) Insofern ist auch Beckers Begriff loser formuliert und „stellt keine fest umschriebene, fix abgegrenzte soziale Einheit gegenüber anderen Bereichen der Gesellschaft dar.“ (Fillitz 2002: 248)

Doch obwohl Becker einen offeneren Begriff vorschlägt und selbst in mehreren Genres als Künstler aktiv ist, bezieht er seine eigene Position in die von ihm formulierten Ansätze nicht mit ein und lässt seine künstlerischen Aktivitäten außer Diskussion. Außerdem „scheint es auch für ihn schwer zu definieren, wer und welche Institutionen in die Untersuchung einer Kunstwelt einbezogen werden sollen.“ (Fillitz 2002: 248)

1.1.2. Begriffserklärung und Konzepte

Im Folgenden wird von *Bildern, Bildwelten und Bildgeschichten* die Rede sein, was in Anbetracht des Forschungsgegenstandes – der ausschließlich aus Fotoarbeiten und Filmbildern besteht – nach einer Erklärung verlangt. Der Bildbegriff, wie er hier verwendet wird, basiert auf einem anthropologischen Zugang zu visuellen Objekten und erlaubt es, letztere nicht ausschließlich auf die beiden Medien - die sie hervorbringen und transportieren - zu reduzieren. Dort, wo die Fotografie und der Film als Medien aufgegriffen werden, stehen die ästhetischen Strategien und die Bildpraxis der visuellen Künstlerin im Vordergrund. Bereits an dieser Stelle sei klargestellt, dass es in der anstehenden Diskussion nicht um medientechnische Fragestellungen und Belange geht, sondern zentraler um Bildpraktiken und die Bedeutung von Bildern in visueller Kultur.

Mit Hans Beltings Bildbegriff, den er in seiner „Bild – Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft“ 2001 formuliert, wird das `Bild´ in seinem Doppelsinne begriffen: es sind „innere und äußere Bilder“ die unter ihm zusammengefasst und verhandelt werden. „Alles, was in den Blick oder vor das innere Auge tritt, lässt sich auf diese Weise zu einem Bild klären, oder in ein Bild verwandeln.“ (Belting 2001: 11)

Die Bildwissenschaft die er skizziert, ist dabei keine lineare, der Blickwinkel den er wählt ein anthropologischer. Dass er die Anthropologie ins Zentrum seiner Untersuchungen stellt, drückt seinen „Wunsch nach einem offenen, interdisziplinären Verständnis des Bildes aus.“ (ebd.) Gerade deswegen halte ich diese Perspektive für die geeignete. Aus ihr heraus sollen in Bezug auf die zeitgenössischen Kunstobjekte erkenntnistheoretische Fragestellungen formuliert und nach Antworten gesucht werden.

Relevant ist meines Erachtens auch Beltings Auffassung, dass der Mensch nicht nur Herr der Bilder sondern auch der „Ort der Bilder“ ist, „die seinen Körper besetzen: er ist den selbst erzeugten Bildern ausgeliefert (...). Die Ungewissheit über sich selbst, erzeugt im Menschen die Neigung, sich selbst als anderen und im Bilde zu sehen.“ (ebd. S.12)

So geht es hier nicht um die Geschichte der Bildtechniken sondern zentraler um die Bildpraxis des Menschen und die Funktion bzw. Rolle die sie in Hinblick auf die Selbst- und die Fremdwahrnehmung, die Produktion kultureller und symbolischer Werte und von Identität

einnimmt. „Deshalb kann der Bildbegriff, wenn man ihn ernst nimmt, letztlich nur ein anthropologischer Begriff sein. Wir leben in Bildern und verstehen die Welt in Bildern. Dieser lebende Bildbezug setzt sich gleichsam in der physischen Bildproduktion fort, die wir im sozialen Raum veranstalten.“ (ebd. S. 11) Schließlich dienen Bilder dazu, die Welt und die Welterfahrung des Menschen zu repräsentieren.

Wie Repräsentationspraktiken funktionieren, zu welchen Zwecken sie angewendet werden und welche Auswirkungen sie auf das kollektive Bewusstsein haben, erläutert Stuart Hall in seinem Aufsatz „Ideologie, Identität und Repräsentation“ (1997). In seiner Ausformulierung der verschiedenen *Repräsentationstechniken- und Formen*, der Praxis des *Stereotypisierens* und dem *Repräsentationsregime*, betont er die Notwendigkeit und Gefahren von visueller Differenzbildung. Diese Begriffe und die damit verbundenen Konzepte haben für die Freilegung Pongers Ikonologie erkenntnistheoretische Relevanz und sollen hier eingehender besprochen werden.

„Das Spektakel des `Anderen‘“ und die Bedeutung von Differenz

Ausschlaggebend für die Produktion von kultureller Bedeutung ist Differenz. Diesen Ansatz entnimmt Hall erstens aus der Sprachphilosophie und de Saussures linguistischem Modell von Sprache, als ein System von Zeichen.⁵ Bedeutung – so das Argument – hängt von der Differenz zwischen Gegensätzen ab (oder von der Struktur der Signifikanten, der symbolischen Ordnung auf der sie basieren). Erst durch das Vorhandensein binärer Oppositionspaare, wie hell/dunkel, männlich/weiblich, roh/gekocht, kann Bedeutung hergestellt werden. „(...) ohne sie (Differenz) kann Bedeutung nicht existieren“, auch wenn es „reduktionistische Mittel sind und die Vielfalt der Welt in „Entweder/Oder – Extremen“ gefasst wird. (Hall 2004: 117)

⁵ Im Jahre 1916 definiert de Saussure in „Cours linguistique gèneral“ Sprache als ein System von Zeichen, die auf der Struktur einer symbolischen Ordnung konstituiert sind. Den Terminus *semeion* (Zeichen) entlehnt er aus dem Griechischen und meint damit alle Botschaften, Wörter, Bilder aber auch Klänge, die gesellschaftliche Bedeutungen transportieren und symbolische Werte beinhalten. Dieses System von Zeichen basiert auf der Unterscheidung zwischen der materiellen Form der Sprache, dem Signifikanten und der Vorstellung davon, dem Signifikat (oder dem Inhalt). Kulturelle Bedeutungen liegen allerdings nicht der Materialität der Sprache zu Grunde, sondern entstehen durch die Beziehungen der Signifikanten zueinander. Die Struktur der symbolischen Bedeutungen ist folglich die Basis auf welcher Sinn-, und Bedeutungsproduktion passiert. So fordert de Saussures bereits Anfang des 20. Jahrhunderts eine Wissenschaft (späterer Semiotik, wie sie durch Barthes und Peirce begründet wurde), die sich gezielt mit der Beschaffenheit von Zeichen befassen soll. (Vgl. Hall 1997: 37)

Das zweite Argument kommt ebenfalls aus der Sprachtheorie und basiert auf der Erkenntnis, „das wir Differenz brauchen, weil wir Bedeutung nur durch einen Dialog mit dem `Anderen´ herstellen können.“ (ebd.) Hall zieht dabei die Ansätze des russischen Linguisten und Kritikers Mikhail Bakhtin heran, der im Gegensatz zu de Saussure Sprache nicht als ein `objektives System´ untersucht, sondern der Frage nachgeht, wie Bedeutung zwischen zwei und mehreren SprecherInnen aufrechterhalten wird. Bedeutung kann nie einem/r SprecherIn zugeschrieben werden, sondern „entsteht durch die Differenz zwischen den TeilnehmerInnen jedes beliebigen Dialoges“ (ebd.).

Drittens basiere Kultur darauf, Dingen Bedeutung zu verleihen, indem sie innerhalb eines klassifikatorischen Systems unterschiedlichen Positionen zugewiesen werden. Kulturelle Spezifika sind gerade dadurch gekennzeichnet, dass sie sich von anderen kulturellen Phänomenen fremder Kulturen stark unterscheiden. Besonders stabile Kulturen versuchen diese Ordnung durch symbolische Grenzziehungen aufrecht zu erhalten. (Vgl. ebd. S. 120)

Der letzte Ansatz, mit dem Hall die Bedeutung und Rolle von Differenz ausführt, ist ein psychoanalytischer und betrifft die zentrale Erkenntnis, dass der `Andere´ die Basis für die Konstitution des Selbst ist.

Auch visuelle *Repräsentationspraktiken* basieren auf der Grundlage dieser Ansätze bzw. Konzepte. So ist es stets der signifikante Kontrast zum `Eigenen´, der für die Darstellungsweise des `Anderen´ charakteristisch ist. In Bezug auf die europäische Kolonialgeschichte lassen sich unzählige Beispiele visueller Differenzbildung finden, die in Form von Zeichnungen, Gemälden, Postkarten und Fotografien u.a. die Erfahrungen des Westens aus der Begegnung mit fremden Kulturen veranschaulichen und festhalten. Dieses Archiv von popularkulturellen und pseudowissenschaftlichen Bilderzeugnissen berichtet zugleich von den Fantasien und den Bildpraxen des Westens. Sie visualisieren die Signifizierung und Stigmatisierung des rassistischen `Anderen´.⁶

Die Technik des *Stereotypisierens* ist in diesem Zusammenhang eine der zentralsten Praktiken. Dabei werden dem `Anderen´ aufgrund äußerer Erscheinungsmerkmale – die für

⁶ Die Ziele der rassistischen Inszenierung fremder Kultur waren dabei vom Eroberungsdrang und der Notwendigkeit der Unterwerfung des Kolonialisierten motiviert. Sie diente vor allem der Legitimierung imperialer Bestrebungen. Erst wenn der `Andere´ nicht als gleichwertiges Subjekt wahrgenommen wird, heben sich die christlich – ethischen Gesetze zwischenmenschlicher Beziehungen auf.

alle sichtbar sind – spezifische Charaktereigenschaften zugeschrieben. Ob es sich beim Gegenüber um den `edlen Wilden` oder den `barbarischen Kannibalen` handelt, lässt sich aufgrund physiologischer Merkmale feststellen. Insofern kulturelle Unterschiede dem Bereich der Natur zugeordnet werden, befinden sie sich auch außerhalb von Geschichte und sind unveränderbar. Stereotypisierung, so Hall, „reduziert, essentialisiert, naturalisiert und fixiert `Differenz`.“ (ebd. S.144)

Stereotypisierung ist nicht nur eine Methode zur Konstruktion von Differenz, gleichzeitig bestimmt sie auch die Norm und wendet die „Strategie der Spaltung“ an, um symbolische und soziale Ordnung herzustellen und Grenzen aufrecht zu erhalten. An dieser Stelle sei Richard Dyer's Unterscheidung zwischen Typisierung und Stereotypisierung (1977) erläutert, da sie einen weiteren wesentlichen Aspekt von Stereotypisierung freilegt und veranschaulicht, inwiefern Macht im symbolischen und kulturellen Bereich anzutreffen und zu verorten ist.

Typisierung ist nach Dyer ein notwendiger Prozess zur Aufrechterhaltung eines Klassifikationschemata, mittels dessen wir der Welt Bedeutung geben und die Menschen verschiedener Positionen zuordnen. In dem wir das `Besondere` in Relation zu einem `Typus` setzen, können wir Bedeutung herstellen und nach den Regeln der Gesellschaft leben. Unter einem (sozialen) Typ versteht Dyer „eine einfache, anschauliche, leicht einprägsame, leicht zu erfassende und weithin anerkannte Charakterisierung, in der einige wenige Eigenschaften im Vordergrund stehen und Wandel oder `Entwicklung` auf einem minimalen Niveau gehalten werden. Stereotype hingegen erfassen „die wenigen einfachen, anschaulichen, leicht einprägsamen, leicht zu erfassenden und weithin anerkannten Eigenschaften einer Person, reduzieren die gesamte Person auf diese Eigenschaften, übertreiben und vereinfachen sie und schreiben sie ohne Wechsel oder der Entwicklung für die Ewigkeit fest.“ (Dyer 1977: 28)

Mittels dieses Systems von Typen und Stereotypen wird symbolische und soziale Ordnung hergestellt, indem festgeschrieben wird, was sich innerhalb und außerhalb der gesellschaftlichen Norm befindet, was `normal` bzw. `pathologisch`, was `eigen` und `fremd` ist. „Typen kennzeichnen diejenigen, die den Regeln der Gesellschaft entsprechend leben (soziale Typen), und diejenigen, für deren Ausschluss die gesellschaftlichen Regeln geschaffen sind (Stereotypen). Aus diesem Grund sind Stereotypen auch starrer als soziale Typen.“ (Dyer 1977: 29)

So wie die Technik des Stereotypisierens zur Aufrechterhaltung sozialer sowie symbolischer Ordnung beiträgt, Grenzen festschreibt und fixiert, besteht eine enge Verbindung zwischen visueller Repräsentation, Differenz und Macht. Charakteristisch für die Stereotypisierung sei nach Hall außerdem, dass sie am häufigsten dort auftritt, wo die Ungleichheit in der Machtverteilung zwischen zwei bzw. mehreren Gruppen am größten ist. (Vgl. Hall 2004: 145) Schließlich ist unter Macht nicht nur die ökonomische Ausbeutung oder die physische Gewaltanwendung zu verstehen, sondern auch die Macht „zu kennzeichnen, zuzuweisen und zu klassifizieren“ (ebd.). Darüber entscheiden zu können, jemanden oder etwas auf eine bestimmte Art und Weise zu repräsentieren, zeugt von Dominanz und Hegemonie.⁷ Kulturelle Praktiken, wie die Repräsentation des `Anderen`, sind demnach keine isolierten und fixen Bestandteile einer Gesellschaft, sondern sind verhandelbar und ziehen reale soziale sowie politische Konsequenzen nach sich.

In diesem Zusammenhang sollen Bogles fünf zentralen Stereotypen dargestellt werden, die er in den 1970er – Jahren in seiner Analyse des amerikanischen Films identifiziert.⁸ Die Vertrautheit die diese Figuren in einem erzeugen und ihr Wiedererkennungseffekt sollen zeigen, wie manifest diese Stereotypen auch heute im Film und in der Werbung, v.a. aber in unseren Köpfen als Vorstellungen über den `Anderen` präsent sind. Diese wären die:

- *Toms*: die `guten Neger`, immer „gejagt, gequält, gehetzt, ausgepeitscht, versklavt und beleidigt. Sie halten am Glauben fest, begehren niemals gegen ihren weißen Herrn auf und bleiben immer untergeben, gleichmütig, großzügig, selbstlos und oh – so – nett.“ (Bogles: 1973: 6)
- *Coons*: die Gören mit weit aufgerissenen Augen, die Slapstick - Entertainer, die Erfinder großer Geschichten, die „nichtsnutzigen Neger, diese unzuverlässigen, verrückten, faulen, untermenschlichen Kreaturen, die für nichts anderes gut sind, als Wassermelonen zu essen und Hühner zu stehlen (...).“ (ebd. S. 7)
- die *tragische Mulattin*: die Frau `gemisch – rassischer` Herkunft, die grausam zwischen „einem gespaltenen rassischen Erbe“ gefangen (ebd. S. 9), schön, sexuell attraktiv und oft

⁷ Ich beziehe mich hierbei auf Antonio Gramscis Hegemonie – Konzept, das er in Anlehnung an Marx Ideologie – Konzept erläutert. Nach der Auffassung des Autors sei Hegemonie nicht ausschließlich auf ökonomische Faktoren zu beschränken, sondern vollziehe sich in einem ständig fortwährenden Prozess innerhalb aller kultureller Bereiche. Nach Gramsci ist Hegemonie nie statisch oder vollständig. Stattdessen sind die herrschenden Machtverhältnisse subtil in den verschiedensten kulturellen Praktiken verankert. Hegemonie ist für ihn der Kampf um Bedeutungen, der sich in allen Bereich von Kultur vollzieht und das Ringen um das Innehaben bestimmter Positionen innerhalb der kulturellen Kategorien meint. Hegemonie wird demnach nie von einer zentralen Position aus gelenkt.

⁸ In „Toms, Coons, Mulattoes and Bucks: An Interpretive History of Blacks in Films“ Bogle (1973).

exotisch, der Prototyp der feurigen sexy Heldin ist. Ihr teilweise weißes Blut macht sie für weiße Männer 'akzeptabel' und sogar attraktiv, aber die unauslöschlichen Flecken ihres schwarzen Blutes verdammen sie zu einem tragischen Ende.

- *die Mammies*: die prototypischen Hausbediensteten, für gewöhnlich dick, fett, tyrannisch und mürrisch (etc.); dem Hause stets loyal gegenüberstehen.
- *und die Bad Bucks*: groß, stark, schlecht, gewalttätig, aufbegehrend, „sich austobend und voller schwarzer Wut, über – potent und wild, gewalttätig und wahnsinnig, wenn sie weißes Fleisch begehren.“ zu finden. (ebd. S. 9)

Dass Bilder die Stigmatisierung kultureller Differenz aufrechterhalten und für die Herstellung klassischer Stereotypen zentral sind, erläutert Hall mit dem Begriff des *Repräsentationsregimes*. Der Autor begreift das Bild als einzelnes als wenig aussagekräftig, stattdessen „akkumulieren oder spielen (Bilder) ihre Bedeutung über eine Vielzahl von Texten und Medien hinweg gegeneinander aus. Analysiert man die Formen, in denen Differenz und 'Andersheit' in einem historischen Moment in einer bestimmten Kultur repräsentiert werden, wird deutlich, dass sich ähnliche Repräsentationspraktiken und –figuren, (...) von einem Text oder einem Element der Repräsentation zum anderen wiederholen. Diese Anhäufung und Veränderung von Bedeutungen über verschiedene Texte hinweg wird Inter – Textualität genannt und das gesamte Repertoire an Bildern und visuellen Effekten, durch das 'Differenz' in einem beliebigen historischen Moment repräsentiert wird, wird als *Repräsentationsregime* bezeichnet.“ (Hall 2004: 115)

Das *Repräsentationsregime* hat in der anstehenden Diskussion zu Pongers Bildern einen besonderen Stellenwert, da in den Arbeiten gerade die eben angesprochenen Repräsentationsformen und -figuren kritisch reinsziniert werden. Die Stereotypen sind mancherorts die Basis für Pongers Visualisierungen gesellschaftspolitisch relevanter Inhalte. In der visuellen Umsetzung letzterer bezieht Ponger so auch die Geschichte des *Repräsentierens*, das *Repräsentationsregime* und die *Ikonologie* von Geschichte mitein.

Bleibt für diesen Zusammenhang Panofskys *Ikonologie – Begriff* auszuführen, den er 1932 erstmals in seinem Aufsatz „Zum Problem und der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ als dreistufiges Modell konzipiert und formuliert.

Die erste Ebene bezieht sich auf das *primäre oder natürliche Sujet*, das er in ein *tatsachenhaftes und ausdruckshaftes* unterscheidet. Hier wird das Sujet erfasst, indem man

die Konfigurationen von Formen, Farben und Linien identifiziert. „Die Welt reiner Formen, die dergestalt als Träger primärer oder natürlicher Bedeutungen erkannt werden, mag die Welt der künstlerischen Motive heißen. Eine Aufzählung dieser Motive wäre eine vorikonografische Beschreibung des Kunstwerkes.“ (Panofsky 2006: 37)

Die zweite Ebene des dreistufigen Modells betrifft das *sekundäre oder konventionelle Sujet*. In dieser Phase wird das Sujet erfasst, indem künstlerische Motive und Kombinationen künstlerischer Motive (Kompositionen) mit Themen und Konzepten verknüpft werden. (Vgl. Panofsky 2006: 38) Die Motive werden hierbei als Träger sekundärer und konventionaler Bedeutungen erkannt, „mögen sie Bilder heißen, und die Kombinationen solcher Bilder sind das, was die alten Kunsthistoriker *invenzioni* genannt haben (...)“ (ebd.), worunter Panofsky Allegorien und Anekdoten zusammenfasst. Die Identifizierung der Bilder, Anekdoten und Allegorien „ist der Bereich dessen, was normalerweise mit der Bezeichnung ‘Ikonographie’ gemeint ist.“ (ebd.)

Die dritte Ebene definiert Panofsky als die *eigentliche Bedeutung oder den Gehalt* von Kunstwerken. Dieser könne erst durch eine genaue Untersuchung der zugrunde liegenden Grundeinstellungen oder Prinzipien einer Kultur, einer Epoche oder einer philosophischen Überzeugung, die sich im Werk eines Künstlers widerspiegeln, erhoben werden. (Vgl. Panofsky 2006: 39) Dies gilt sowohl in Hinblick auf die stilistischen Methoden als auch auf den ikonografischen Aufbau eines Kunstwerkes, der nun auf seine Historizität und den religiösen sowie sozio – kulturellen Kontext hin untersucht wird. „In dem wir so reine Formen, Motive, Bilder, Anekdoten und Allegorien als Manifestationen zugrunde liegender Prinzipien auffassen, interpretieren wir all diese Dinge als etwas, das Ernst Cassirer „symbolische Werte“ genannt hat.“ (Panofsky ebd.) Für Panofsky zeichnet sich demnach die Ikonologie als ergiebige Interpretationsmethode durch die Synthese symbolischer Werte und Prinzipien spezifischer historischer Begebenheiten und nicht aus der reinen Analyse von Kunstwerken. (Vgl. Panofsky 2006: 43) Es sind die dahinterliegenden Kräfte, die es mittels einer umfassenden Einsicht zu erhellen gilt.

1.1.3. Theorien und Aufgaben der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst

„The Anthropology of art has entered an exiting stage in its history. It is in the process of moving from its place as a minority interest that most anthropologists could neglect towards a more central role in the discipline.“ (Morphy und Perkins 2006: 1)

Ging es im vorherigen Kapitel um die analytischen Begriffe, die verschiedenen Ansätze und die Konzepte aus dem Forschungsbereich der *cultural studies* oder der Kunstgeschichte u.a., so wird im Folgenden der Fokus auf die Aufgaben und Theorien der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst gelegt. Vor allem sollen dabei die Beiträge aus den 1990er – Jahren besprochen werden, die explizit eine Neupositionierung des Faches anstreben und nach ihren möglichen Themenfeldern fragen; besonders in Hinblick darauf, inwiefern dies auf der Grundlage ihrer eigenen Theorien realisiert werden könne.

In diesem Zusammenhang ist auf die beiden Kulturanthropologen Jeremy Coote und Anthony Shelton einzugehen, die in „Anthropology, Art and Aesthetics“ (1992) die verschiedenen Ursachen der Marginalisierung der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst ergründen und ihre Aufgaben neu formulieren. Nach Coote und Shelton habe die Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst und die allgemeine Anthropologie mit denselben theoretischen Ansätzen und Methoden gearbeitet, (wie Diffusionismus, Funktionalismus, Struktur – Funktionalismus und Strukturalismus), weswegen erstere auch kein eigenes Forschungsfeld abstecken konnte. Außerdem sei die Kunst in der Forschungspraxis als sekundär verhandelt und in den ethnografischen Untersuchungen hintangestellt worden. (Vgl. Fillitz 2002: 295) Hinzu komme des Weiteren, dass die Kunstgeschichte sich mittlerweile ebenso zunehmend um die Einbettung der Kunstobjekte in ihren sozio – kulturellen Kontext bemüht, auch wenn es weiterhin klar voneinander unterscheidbare Aufgaben und Methoden gäbe.

Für Coote und Shelton bestehe eine zentrale Aufgabe der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst erstens darin, die Kunstobjekte als ein „*prime medium*“ der Erforschung von Kultur zu definieren. „For this (...) reason, art should be at the forefront of anthropological studies, rather than relegated to the final chapter tacked on to introductory books and monographs.“(Coote und Shelton nach Fillitz 2002: 296)

Bei der Formulierung des Forschungsgegenstandes lehnen sie sich an das Konzept der Ästhetik an und „behaupten (...) eine `Sozial-/Kulturanthropologie der Ästhetik´, bei der die verschiedenen ästhetischen Diskurse bestimmter Gesellschaften untersucht werden sollen“ (Fillitz 2002: 296). Um den Forschungsgegenstand nicht einzuschränken, führen sie ihre Definition davon nicht näher aus. Allerdings sei zu betonen, dass ästhetisches Empfinden und ästhetische Aktivitäten als universelle Phänomene anzuerkennen gilt. Der Begriff, wie sie ihn verwenden, meint allerdings nicht „Schönheit“, sondern „(...) wird vielmehr im Sinne kognitiver Aktivitäten gesehen, wodurch Werte und Vorstellungen ausgewählt und in den (Kunst -) Objekten organisiert werden.“ (ebd.) Diese Vorstellungen, ethischen Ideale und kulturellen Werte einer Gesellschaft, die sich sowohl im Kunstobjekt selbst als auch innerhalb seines Entstehungskontextes und in Bezug auf seine Bedeutung für die Gesellschaft formieren, sind aus einer kultur – und sozialanthropologischer Perspektive zu untersuchen und stellen den zentralen Forschungsgegenstand der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst dar.

Auch wenn die beiden Autoren sich der bereits bestehenden Arbeiten zu diesem Themenbereich bewusst sind, so meinen sie dennoch, dass es keine reinen kultur – und sozialanthropologischen seien, sondern in den Untersuchungen andere Ansätze aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen herangezogen worden seien. In der Forderung, dass es ausschließlich die Aufgabe von Kultur – und SozialanthropologInnen sein könne, die von ihnen postulierte `Sozial-/Kulturanthropologie der Ästhetik´ im Forschungsfeld zu untersuchen und zu betreiben, sieht Fillitz meines Erachtens eine alte und gerechtfertigte Problematik enthalten. „Ihr Programm läuft Gefahr, bei der Betonung der sozial – und kulturanthropologischen Dimension ein ungleiches Verhältnis zwischen diesen und westlichen Debatten implizit zu konstituieren beziehungsweise zu reproduzieren – analog zur bisherigen westlichen Praxis, nicht – westliche alte Kunst (vor allem aus Afrika, Australien, Ozeanien und den Amerikas) in ethnologische Museen zu verbannen und ihnen ihren vollen Wert als `Kunst´ zu leugnen.“ (Fillitz 2002: 297)

Zweitens habe die Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst, wie Coote und Shelton sie formulieren, sich ausschließlich auf traditionelle Kunst und Kunst, die heute noch auf diesem alten Kanon beruht, zu beschränken (Vgl. Fillitz 298); ein ebenso problematischer Ansatz, der bereits in Kapitel 1.1. (Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis) mit Nicholas Thomas´ und Kamala Visvaswarans Anforderungen an zeitgenössisches kultur – und sozialanthropologisches - Arbeiten kritisiert worden ist.

Hierbei ist auch auf die Arbeit von Brigitta Benzing, im Besonderen auf „Das Ende der Ethnokunst. Studien der ethnologischen Kunsttheorie“ (1978) einzugehen. Benzing hat bereits in den 1970er – Jahren eine „`Ethnologie der Bildenden Künste´ skizziert, die auf dem ästhetisch agierenden, also strukturschaffenden Subjekt aufbaut“ (Fillitz 2002: 298). Damit setzt sie nun die HerstellerInnen von Kunstwerken, ihre Aufgabenfelder und die Prozesshaftigkeit künstlerischen Schaffens ins Zentrum kultur – und sozialanthropologischer Tätigkeit. Ästhetik wird in ihrem Ansatz als eine gelebte Praxis formuliert, die es in den Gesellschaften und den verschiedenen Bereichen innerhalb einer Gesellschaft zu untersuchen gilt. Eine solche „`Ethnologie´ hätte (...) die Aufgabe, komparative, auf Empirie begründete Studien über verschiedene Aspekte von Ästhetik bereitzustellen (wie ästhetische Aktivität und Kommunikation) (...).“ (Benzing nach Fillitz ebd.) Der Sinn solcher Studien bestehe des Weiteren darin, „zu einer tieferen Einsicht in das Wesen des Ästhetischen und seiner Entwicklung beizutragen.“ (Benzing nach Fillitz 2002: 298)

Für den hiesigen Untersuchungsgegenstand besonders interessant halte ich Sylvia Schomburg-Scherfs `Ethnologie der Ästhetik´, die sie in „Grundzüge einer Ethnologie der Ästhetik“ (1986) ausformuliert. An Benzings Konzept des `ästhetisch agierenden, strukturschaffenden Subjektes´ angelehnt, stellt sie fest, dass der mit der Ästhetik verbundenen Lebenspraxis in den kultur – und sozialanthropologischen Untersuchungen bislang zu wenig Beachtung geschenkt wurde. Das ästhetisch agierende Subjekt „das Strukturen schafft, als es seine Lebenswelt sinnlich und geistig zu ordnen sucht“ sei in den ethnologischen Untersuchungen der Kunstobjekte und ihrer Bedeutung für die Gesellschaft zu peripher behandelt worden. (Fillitz ebd.) Des Weiteren weist Schomburg – Scherf darauf hin, dass die Untersuchungen der Ästhetik die „Theorie und Praxis als Teile eines Ganzen“ zu umfassen habe und die „Ästhetik im Sinne des Ausdrucks von Lebenspraxis“ analysiert werden müsse. (Schomburg-Scherf nach Fillitz ebd.)

Dieser Ansatz wird auch in der Auseinandersetzung mit Pongers Bildern verfolgt, sodass die Kunstobjekte nicht rein auf ihre formal-ästhetischen Aspekte, ihre äußeren Erscheinungsmerkmale - sozusagen auf ihre stilistischen Eigenheiten und Verbindungen zur Kunstgeschichte hin - hinterfragt werden. Wesentlicher erscheinen mir für die anstehende Untersuchung die Prozesse von Pongers künstlerischem Schaffen, die Alltagspraxis, die sie damit verbindet und Bedeutungen der Arbeiten in den verschiedenen Genres sowie den jeweiligen Zeiten ihrer Schaffensperioden. Ästhetik als Lebenspraxis stellt demnach eine der

zentralsten Ebenen des visuellen Materials dar, ebenso wie die Untersuchung der Orte und der sozialen Netzwerke, die für die Realisierung der inszenierten Arbeiten eine wesentliche Rolle spielen.

Zentral sind des Weiteren die gesellschaftspolitischen Bestrebungen, die Ponger mit der Kunst verbindet und mittels ihrer Arbeiten repräsentieren will. Vor allem ist dabei der Frage nachzugehen, welche Anforderungen die Künstlerin an die Kunst und ihre Diskurse stellt. Gerade dann, wenn man bedenkt, dass die Bildproduzentin mittels ihrer künstlerischen Tätigkeit die Geschichte der Kunst, den westlichen Kunstdiskurs und die Bildpraxis zu reflektieren versucht, die zur Herstellung von gesellschaftlichen Werten und zur Herausbildung von kulturellen Differenzen maßgebend sind.

In diesem Zusammenhang ist auf einen weiteren Beitrag aus den 1990er – Jahren, „The Traffic in Culture – Refiguring Art and Anthropology“ (1995) von George E. Marcus und Fred R. Myers, hinzuweisen. Die zentrale Aufgabe ihrer `critical anthropology of art´ (1998) bestehe nicht darin zu erklären (oder zu bestimmen), was die Kunst ist bzw. Kunstwerke sind; dies sei die Aufgabe der Kunstgeschichte. Noch dürfe die Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst die frühere Praxis der Übersetzungsarbeit fortsetzen, womit die Vermittlung `indigener, traditioneller´ Kunstwerke für die westliche Kunstwelt gemeint ist. “In contrast to a previous paradigmatic of anthropology to the study of art was concerned with mediating non-Western objects and aesthetics to Western audiences, the work here engages Western art worlds, casting a critical light on mediation itself, and proposes a renegotiation of the relationship between art and anthropology.” (Marcus und Myers 1995: 1)

Demnach geht es um die Untersuchung der Beziehungen zwischen der Anthropologie und westlicher, moderner Kunstwelt. Dies vor allem auch insofern, so die beiden Autoren weiter, da “more recently, in contemporary cultural life, art has come to occupy a space long associated with anthropology, becoming one of the main sites *for tracking, representing, and performing the effects of difference in contemporary life*. From this perspective, the two arenas in which culture is examined are in more and overlapping relationship to one another than ever before.” (ebd.)

In ihrer Ausformulierung der `critical anthropology of art´ lehnen sie sich an Howard Beckers Konzept der „Artworlds“ und gehen „in Bezug auf die bildenden Künste nicht nur von

verschiedenen Kunstwelten aus, sondern von der Hegemonie der westlichen in diesem Netzwerk.“ (Fillitz 2002: 276) Der kritische Ethnograph habe nun die Aufgabe, den westlichen Kunstdiskurs zu kennen und zu erklären, sowie auf die Metaposition westlicher Kunstwelt hinzuweisen und ihren Kunstdiskurs anzugreifen.

Dies vor allem in Hinblick auf die frühere Praxis der Aneignung und Vereinnahmung außereuropäischer Kunstwerke und ihre Bewertung aus der Perspektive eines westlichen Kunstverständnisses. “Although anthropologists produced a diverse body of work, and exemplified a range of critical perspectives in practice, most of the traditional anthropology of art has been either *critical* of Western categories, by showing the difficulty of translating Western concepts cross-culturally, or it has *appropriated* art’s own categories to valorize activities and cultures in its terms. In this respect, the existing anthropology of art has rarely been more than a complement to Western art institutions.” (Marcus und Myers 1995: 4)

Darüber hinaus müsse nach den Wirkungsweisen (gesellschaftspolitischen oder symbolischen) von Kunstwerken und „die Art und Weise, wie kulturelle Werte durch die Artikulierung und Evozierung von Differenz konstruiert werden“ gefragt und ihre Produktionsfelder untersucht werden. (Fillitz 2002: 298f) ⁹

Insofern nehmen Marcus und Myers innerhalb der verschiedenen Perspektiven der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst einen kritischeren Ansatz ein, fordern eine Untersuchung der Machtverhältnisse und stellen in “The radical relativization of art world practices of consuming difference” fest, “(...) the very specific anthropological critique would concern the art world’s *manner* of assimilating, incorporating, or making its own cross-cultural difference. The goal would be to relativize art-world practices by showing effectively the broader context of activity in which the art world’s appropriations are located.” (Marcus und Myers 1995: 33)

Um diesem Vorhaben nachzukommen, schlagen sie für die Analyse der Machtverhältnisse, innerhalb und durch die europäische-amerikanische Kunstwelt, die drei Kategorien *Appropriation*, *Boundary* und *Circulation* vor:

⁹ Siehe dazu das vorhergehende Kapitel 1.1.2. Begriffserklärung und Konzepte; darin ist mit Stuart Hall und den Ansätzen der *postcolonial* und *cultural studies* erörtert worden wie wesentlich Differenz für die Herausbildung kultureller Werte und symbolischer Ordnung ist. Neben den Bereich der Sprache ist auch auf die visuelle Produktion von Differenz, die v.a. in diesem Zusammenhang einen entscheidenden Aspekt ausmacht, eingegangen worden.

1. *Appropriation*:

Mit *Appropriation* beziehen sie sich auf die Ideologie der Kunstwelt, die diskursiven Techniken und Praktiken, mittels derer die ursprünglichen Kontexte und Inhalte eines Kunstobjektes angeeignet und in einen anderen Kontext (Rezeptionsdiskurs oder eine andere Kunstwelt) transformiert werden. Hier stellt sich vor allem auch die Frage, inwiefern innerhalb dieses Aneignungs - und Übersetzungsprozesses der originäre Kontext eines Kunstobjektes verändert und/oder umgeformt wird.

2. *Boundary*:

Auch mit *Boundary* wird ein weiterer Aspekt der Hegemonie westlicher Kunstwelt und ihres Kunstdiskurses in den Fokus der Analyse genommen. Gemeint wird hierbei die Autorität, zu bestimmen, ob es sich bei bestimmten Kunstobjekten um solche handelt und ob sie gewisse Eigenschaften erfüllen, um als solche bewertet und definiert zu werden. Mittels des Status eines „candidate for appreciation“ (siehe dazu Kap. 1.1.1.) wird dem Kunstwerk der Zugang zur Kunstwelt entweder zuteil oder verweigert; hier geht es demnach um die Untersuchung der Abgrenzungsmechanismen. „How (does) art sustain its boundaries – which issues sustain them“, sind dabei die Fragen, welche die beiden Autoren vor allem im Bereich der *feminist* und *gender studies* gestellt sehen.

Soweit diese Analysekategorie die zentrale Aufgabe verfolgt, zu erhellen, dass außereuropäische Kunstobjekte mittels des westlichen Kunstdiskurses in der europäisch-amerikanischen Kunstwelt aufscheinen bzw. unerwähnt und in Folge dessen inexistent bleiben, wird meiner Meinung nach Marcus und Myers `critical anthropology of art´ ihrem Namen gerecht.

3. *Circulation*:

Die dritte Kategorie, die *Circulation*, untersucht die verschiedenen Prozesse und Systeme, in denen das Kunstwerk, das zuvor in den westlichen Kunstdiskurs aufgenommen wurde, weitertradiert wird. Diese letzte Kategorie setzt die Funktionen und Aufgaben der vorhergehenden nun in einen erweiterten Rahmen und eröffnet das Feld ethnografischer

Untersuchungen. „This provides perspective on the „social life of things“ (Appadurai 1986), by putting objects and their identities in motion and showing their broadest paths of circulation through a diversity of contexts.“ (Marcus und Myers 1995: 34) Eine solche ethnografische Untersuchung würde auch die Aneignung außereuropäischer Kunstwerke durch die westliche Kunstwelt miteinbeziehen „and even contextualizing the art world itself as a site of production in the new traffic in art and culture.“ (Marcus und Myers 1995: 34) Dies stelle die eigentliche Forschungsaufgabe der VertreterInnen der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst dar und würde sich nicht nur auf die Zirkulation von Kunstobjekten innerhalb der westlichen Kunstwelt konzentrieren, „but would also examine the whole complex – the larger, perhaps transnational system – which constitutes it, beginning with the local producers.“ (Marcus und Myers ebd.)¹⁰

Die Kritik an der Aneignung (oder der Übersetzung) außereuropäischer Kunst ebenso wie die ideologische Vormundschaft durch den westlichen Wissenschaftskanon beziehungsweise auch die westliche Kunstwelt ist allerdings nicht erstmals mit Marcus und Myers erbracht worden. Bereits in den 1970er – Jahren haben Autoren – wie z.B. James Clifford – im Rahmen der so genannten `Primitivismus-Debatte` das Verhältnis zwischen westlicher und „traditioneller“ Kunst angegriffen. Letzterer hat beispielsweise im Besonderen „die enge Beziehung zwischen künstlerischer Avantgarde und (der) Sozial – und Kulturanthropologie im Paris der 1920er und 30er Jahre“ (Fillitz 2002: 299) reflektiert und als den `ethnographic surrealism` bezeichnet.¹¹ Ohne hier genauer auf das umfassende Projekt der „Primitivismus – Debatte“ einzugehen, sei vorausgeschickt, dass sich die kritischen Auseinandersetzungen ihrer VertreterInnen zentraler um die Sichtbarmachung genereller Vorannahmen westlichen Denkens über den `Anderen`, `Fremden` und `Primitiven` geht, sowie die damit verbundenen Praktiken und deren Auswirkungen.

Bleibt in Bezug auf die Aufgaben und Theorien der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst der 1997 verstorbene Schüler von Edmund Leach und Raymond Firth, Alfred Gell, zu erwähnen, der in seinem letzten Lebensjahr „Art and Agency – An Anthropological Theory“ (1998), schreibt und darin eine sozialanthropologische Theorie von Kunst entwirft.

¹⁰ In der Analyse Pongers künstlerischem Oeuvre wird dies mittels der Durchsicht der kunstkritischen Texte, der Untersuchung der Ausstellungspraxis und der Produktionsstätten ihrer Arbeiten untersucht. In den Fokus genommen werden in dieser Kategorie die AkteurInnen (KunstkritikerInnen, KunsthistorikerInnen u.a.), die Örtlichkeiten (Museen, Galerien, Kunstmesse etc.) bzw. auch der Kunstmarkt usw.

¹¹ Siehe dazu auch Kap.4.1.1. und Kap. 5.1.4.

Er betont im Gegensatz zu den anderen Perspektiven der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst, den soziologischen Aspekt von Kunstwerken und geht dabei der Frage nach, was den Kunstwerken ihre jeweilige Kraft verleiht. Vor allem geht es Gell darum, eine Theorie zu postulieren, die zu den allgemeinen Theorien der Kultur – und Sozialanthropologie passt. „The question which interests me is the possibility of formulating a ‘theory of art’ which fits naturally into the context of anthropology, given the premise that anthropological theories are ‘recognizable’ initially, as theories about social relationships, and not anything else.“ (Gell 1998: 5)

So unternimmt Gell den Versuch, das Kunstwerk „als Art zu sehen“ (Fillitz 2002: 300) zu erhellen und fordert von der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst, dies in einem bestimmten kulturellen System irgendeiner Gesellschaft zu untersuchen. Diese Kunsttheorie muss sich demnach:

- *erstens*, „auf einen sozialen Kontext konzentrieren, nicht auf die Bewertung eines Kunstobjektes“ (Gell nach Fillitz: 2002 300).
- *Zweitens* handelt es sich bei dem Forschungsgegenstand der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst um die „Mobilisierung ästhetischer Prinzipien in stattfindenden Sozialbeziehungen und kann nicht das Studium der ästhetischen Prinzipien dieser oder jener Kultur sein.“ (Gell nach Fillitz ebd.)
- Und *drittens* gehe es nicht darum, eine neue Theorie zu postulieren, bzw. aus anderen Disziplinen zu adaptieren, sondern darum, „eine neue Variante einer bereits bestehenden sozialanthropologischen Theorie zu entwickeln und sie auf die Kunst anzuwenden.“ (Gell nach Fillitz ebd.)

Er definiert Kunst als „a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it.“ (Gell 1998: 6) Das Wesenhafte hat in Gells Auseinandersetzungen mit Kunst in einer beliebigen Gesellschaft keine Relevanz. Von Bedeutung sind die im Kunstwerk implizierten Handlungen des Menschen. Hier geht es darum, was das Kunstwerk zu bewirken vermag. “Existing anthropological theories of art’ are not about art; they are about topics like kinship, subsistence economics, gender, religion, and the like” (Gell 1998: 4), und so Gell weiter, “(...) in so far as anthropology has a specific subject-matter at all, that subject-matter is ‘social relationships’ - relationships between participants in social systems of various kinds.” (ebd.)

Nach Gell könne das Kunstwerk nur in seinem jeweiligen sozialen Kontext verstanden und untersucht werden. Die Frage, ob ein Kunstwerk als solches über ein Urteil (wie beispielsweise Dickies `status of candidate for appreciation`) zu einem Kunstwerk wird, befindet sich nach Gell außerhalb des spezifischen Kontextes, den es bezüglich eines Kunstobjektes zu untersuchen gilt. "I have (...) expressed the opinion, that `aesthetic properties` cannot be abstracted anthropologically from the social processes surrounding the deployment of candidate `art objects` in specific social settings. (Gell 1998: 5) Stattdessen bezieht er seinen Fokus ausschließlich auf "agency, intention, causation, result, und transformation" (Gell 1998: 6).

Damit postuliert er eine sozialanthropologische Theorie der Kunst, in dem das "Kunstwerk eine Vermittlerrolle im sozialen Prozess einnimmt" und in bestimmten „Situationen den Menschen als sozial Handelnden" ersetzt (Fillitz 2002: 301). Bei der Ausarbeitung dieses Konzeptes nimmt er eine Differenzierung zwischen der „distributed mind“ und der „efficacious agency“ vor:

Abgeleitet von Marilyn Stratherns Theorie der „distributed person“ (1988) sind die wesentlichsten Überlegungen zur „distributed mind“: „„Isomorphy of structure between the cognitive processes we know (from inside) as `consciousness` and the spatio – temporal structures of distributed objects in the artefactual realm.“ (Gell nach Fillitz 2002: 301) Bezieht man diese Überlegungen auf das Gesamtoeuvre eines Künstlers, so bedeutet das, "dass jedes einzelne Werk eine Entäußerung innerer, kognitiver Strukturen der Person darstellt", und so Fillitz weiter, die "Beziehungen der geschaffenen Objekte zueinander ergibt eine Gestalt von Vielfalt mit einer räumlich - zeitlichen Verteilung, die eine dem Oeuvre immamente Kohärenz hat." (ebd.)

Die `efficacious agency` oder die "Wirksamkeit der Handlungen" baut auf seinem 1992 postulierten Konzept der `technology of enchantment` auf. Das Kunstwerk selbst verfügt nach Gell über keinerlei unabhängiger Kraft. Erst durch die sozialen Situationen und die Kontexte, in denen es als Mittel zur Repräsentation von Intentionen und kulturellen Handlungen angewendet wird, kommt die Wirksamkeit der Kunstwerke zum Ausdruck. Ihre Kraft liegt „in den symbolischen Prozessen, die sie im Betrachter auslösen (Gell nach Fillitz ebd.).

Hierbei bringt Gell das Beispiel mit den Bugtafeln der Bewohner von Trobriand, die die Kula - Partner¹² beim Aufeinandertreffen auf den Seewegen beeindrucken sollen. „Gells „*technology of enchantment*“ bezieht sich zum einen auf diese visuelle „Überwältigung“. Dadurch entstehe im Betrachter eine „kognitive Blockade“, weil er angesichts der großartigen künstlerischen Virtuosität den Entstehungsprozess des Objektes nicht mehr nachvollziehen könne. Somit würde der technische Prozess der Herstellung als magisch angesehen – bei westlicher Kunst als Leistung des künstlerischen Genies -, was als „*enchantment of technology*“ vom Autor bezeichnet wird (Gell nach Fillitz 2002: 302).¹³

Die Kraft des Kunstwerkes (*technology of enchantment*) ergibt sich demnach aus der Überwältigung in der Wahrnehmung des/der BetrachterIn, die aufgrund der technischen Versiertheit des Künstlers dessen handwerkliche Umsetzung nicht mehr nachvollziehen kann. *‘Efficacious agency’* wiederum bezieht sich auf den Künstler selbst, dessen Veräußerung innerer Vorstellungen über die Phänomene seiner äußeren Welt und der Übereinstimmung dieser beiden.

In „Constructing a theory: terms and relations“ legt er seinen „art nexus“ dar, den er in vier weitere Begriffe unterteilt, die da wären: der *‘index’*, der *‘artist’*, der *‘recipient’* und die *‘prototypes’*.

1. *Indexes*: material entities which motivate abductive inferences, cognitive interpretations, etc.;
2. *Artists (or other ‘originators’)*: to whom are ascribed, by abduction, causal responsibility for the existence and characteristics of the index;
3. *Recipients*: those in relation to whom, by abduction, indexes are considered to exert agency, or who exert agency via the index;

¹² Das *‘Kula’* ist ein Tauschsystem in Ozeanien, auf vierzehn Inselgruppen östlich vor Papua Neuguinea (Trobriand). Hierbei werden zwei Typen von Wertgegenständen aus MuschelIngetauscht: *soulawa* (rote Hufmuscheln – Halsketten, die im Uhrzeigersinn auf den verschiedenen Inseln zirkulieren und weiße Armbänder, *mwali* genannt, die gegen den Uhrzeigersinn zirkulieren. Das Kula- Tauschsystem stellt ein komplexes soziales Gefüge dar, das mit religiösen und rituellen Handlungen verbunden ist. Mittels des Kula werden Allianzen zwischen Personen und Gruppen hergestellt, Status erworben und vor allem auch Reichtümer transferiert. Siehe dazu Malinowski Bronislaw „Argonauten des westlichen Pazifik (1922) bzw. „Theoretische Grundlagen des ökonomischen Anthropologie von Gertraud Seiser und Elke Mader auf: <http://www.lai.at/web/oeku/cp/theogrunderlagen/theogrunderlagen-110.html>. Am 07.06.2011 um 17:49 Uhr.

¹³ Inwiefern Ponger mittels einer „verführerischen“ Ästhetik die BetrachterInnen ihrer Arbeiten zum Ansehen und zu einer Auseinandersetzung mit den gesellschaftskritischen Inhalten verleiten möchte, siehe auch Kap. 4.2.2. „Ästhetik und Radikalität im Bild“.

4. *Prototypes*: entities held, by abduction, to be represented in the index, often by virtue of visual resemblance, but not necessarily. (Gell 1998: 27)

Die vier Begriffe unterteilt Gell des Weiteren in die beiden Kategorien *agent* und *patient*. Nach Gell sind alle vier Begriffe als ‚*social agents*‘ (sozial Handelnde) zu verstehen, die in der einen oder anderen Weise auf den *agent* bzw. den *patient* einwirken. Nach dieser Vorstellung ist der Mensch beispielsweise dann *agent*, wenn er die ausführende Person des Kunstwerkes ist. Ist die Person allerdings BetrachterIn des Herstellungsprozesses, bzw. zwar Ausführender, aber die Realisierung des Kunstwerkes wird einer höheren schöpferischen Kraft zugeschrieben, so ist die Person als *patient* zu sehen. Der *prototype* hingegen ist dann *agent*, wenn er die Handlung des Künstlers nicht nur beeinflusst, sondern kontrolliert und der Künstler die Erscheinung des *prototype* imitiert. Dies wäre beispielsweise nach Gell auf die realistische Malerei bzw. realistische Kunst im Allgemeinen zu übertragen. „Im Fall imaginativer Kunst aber wird die Erscheinung des *prototype* – hier ist er *patient* – vom Künstler bestimmt.“ (Fillitz 2002: 302) Alle Variationen, die nach diesem Schemata möglich sind, stellt Gell in mathematisch anmutenden Formeln und in einer Klassifikationstabelle dar, die in „The art nexus and the index“ (1998: 28) einzusehen sind.

Schließlich formuliert Gell, wie oben bereits angedeutet, eine Theorie der Kunst, die sich gegen das Konzept der Ästhetik wendet, wie es beispielsweise Benzing, Schomburg – Scherf, aber auch Coote und Shelton in der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst ausarbeiten. Für Fillitz scheint Gells soziale Theorie dort am überzeugendsten, „wo es sich um Objekte mit religiösen und/oder magischen Bedeutungen handelt“, sie erscheint aber „höchst problematisch, wenn sie auf die gesamte Kunst angewendet werden soll.“ (Fillitz 2002: 303) Vor allem in Hinblick auf Gells Darstellung des *prototype as agent* und des *prototype as recipient* – womit er die Unterscheidung zwischen realistischer und imaginärer Kunst erklären will – sei unhaltbar und führe in „die Problematik des künstlerischen Darstellens“ (ebd.). In dieser Hinsicht vereinfache Gell die Komplexität künstlerischer Darstellungssysteme und beachte außerdem nicht die Tatsache, dass „sich die Konzepte, wie Realität oder Imaginäres dargestellt werden sollen“, stets verändern. (ebd.)

1.2. Zu den Inhalten und dem Aufbau

Im Folgenden (Kapitel II) sind die Möglichkeiten, welche kulturanthropologische Techniken der Wissensgenerierung dem/der ForscherIn eröffnen, Gegenstand der Auseinandersetzung. Besonderes Augenmerk wird in diesem Abschnitt auf eine systematische Darstellung der empirischen Phasen gelegt, die der Arbeit vorausgehen und für die Inhalte der folgenden Auseinandersetzungen konstitutiv sind. Formal in zwei Kapitel unterteilt, werden vorerst die Gesprächssituationen mit der Künstlerin (in Kap. 2.1.) nachgezeichnet. Daran anschließend ist ein ‚performativer Ansatz‘ versucht, der – an die Methode der teilnehmenden Beobachtung angelehnt – den Entstehungskontext einer Bildinszenierung in Erfahrung bringt. In Form eines Berichtes, der von dokumentarischen Fotos begleitet wird, sind jene Ergebnisse (in Kap. 2.2.) nachzulesen, die einen Einblick in die Herstellung inszenierter Fotografie geben und im Besonderen die Praxis dieser Künstlerin im Moment der fotografischen Aufnahme zeigen.

Dass Kunstfotografien als Feld kulturanthropologischer Praxis verhandelt werden können, wird auch in Kapitel III. deutlich, welches die Bildproduzentin und die Genres in denen sie sich als junge Künstlerin bewegt, bespricht. Neben der Ausbildungsstätte zur Fotografin (Kap. 3.1.), den ersten künstlerischen Erfahrungen in der Avantgardefilmszene (Kap. 3.2.) und den frühen fotografischen Arbeiten (Kap. 3.3.) werden außerdem jene Weichen erörtert, die für ihre weiteren künstlerischen Projekte essentiell sind; in Bezug auf die Produktionsbedingungen ebenso, wie hinsichtlich der Inhalte ihrer Fotoarbeiten. Beispiel einer solchen Weiche ist Pongers Beteiligung an der documenta 11 in Kassel 2002. Die Arbeiten welche am „Museum der hundert Tage“ ausgestellt sind und die Erfahrungen die die Künstlerin mit der Großausstellung zeitgenössischer Kunst macht, sind Gegenstand von Kapitel 3.4. Kapitel 3.5. hingegen bezieht die Ausstellungspraxis der Künstlerin nach der d 11 mit ein und untersucht die Aufgaben einer Galerie; auch die Möglichkeiten die eine Galerie KünstlerInnen gewährleisten kann, sind Teil letzteren. Wie „Blicke in die Zukunft“ vorausschickt, behandelt Kap. 3.6. die Intentionen und Ideen der Künstlerin für weitere Vorhaben und beschließt die Darstellung des biografischen Hintergrundes.

Der vierte größere Themenkomplex fragt nach den Strategien der künstlerischen Praxis und untersucht die Rollen innerhalb derer Ponger mit der Kamera agiert. Hierbei wird der Versuch unternommen, gewisse Parallelen zwischen ihrer Arbeitsweise (Kap. 4.1.) und dem Vorgehen einer Kulturanthropologin im „Feld“ zu beleuchten. Insofern bildet ein kurzer Exkurs zur Beschreibung der Ethnografie (Kap. 4.1.1.) den nächsten Aspekt, der von Pongers Quellen

der Recherche (Kap. 4.2.) gefolgt wird. Auch hierin sind dokumentarische Bilder zu finden die die Orte und Archive (in Kap. 4.2.1.) zeigen, welche für die Suche nach Sujets und `Bildgeschichten´ ausschlaggebend sind. Den Einfluss der klassischen Malerei und die Anforderung das eigene „Sehen“ zu schulen, behandelt der abschließende Abschnitt von Kapitel IV (Kap. 4.2.).

Die `visuellen Objekte´ werden in Kapitel V materiell beschrieben. Daran anschließend werden diese in Form eines „Zwiegesprächs“ mit der Künstlerin untersucht und weiters mittels der vorhandenen `Bildquellen´ (vorwiegend kunsthistorische und kunstkritische Texte) interpretiert. Neben den einzelnen Fotoarbeiten (Kap. 5.1.), werden eine Serie (5.2.) und Pongers letzter Film (5.3.) genauer erkundet.

In klassischer Manier folgt auf die abschließenden Worte (Kap. VI) das Quellenverzeichnis (Kap. VII). In Kapitel VIII schlussendlich, befinden sich eine Übersicht von der Ausstellungspraxis der Künstlerin, ihre Werkliste sowie die materiellen Bildbeschreibungen aller behandelten `visueller Objekte´.

II. Von den 'Bildgeschichten' zu den Phasen empirischer Tätigkeit

In Kapitel II wird die Vorgehensweise der Recherche (die 'Wissensgenerierung') zum Bildmaterial dargestellt. Ebenso relevant in diesem Zusammenhang sind der Verlauf und die Erfahrungen im Umgang mit kulturanthropologischen Techniken. Insofern stellen die beiden folgenden Kapitel einen Bericht der empirischen Tätigkeiten dar, der die Wissenserhebung offen legen soll.

Dass jener Zeitraum auch rekonstruiert werden kann, beruht auf den Notizen, die sporadisch in einem Feldtagebuch¹⁴ festgehalten sind. Neben einigen Informationen zum Verlauf der Interviewsitzungen (Dauer/Ort/Datum/Person), sind darin die Literaturrecherche und deren Beschaffung (Titel/Autor/Standort) einzusehen. Ebenfalls nachzulesen, sind die Fragestellungen, die bei den Interviews das Ausgangsmaterial darstellen und als Stütze dienen. Bei der zweitägigen teilnehmenden Beobachtung (einer Bildinszenierung) werden die Abläufe, Ereignisse und subjektiven Eindrücke in demselben Feldtagebuch festgehalten. Last but not least sind in dem Notizbuch die Problemstellungen und Schwierigkeiten mit den Interviews angeführt. Die letzte Eintragung bespricht die fotografische Dokumentation Pongers Requisiten und sonstige Archive in ihrer Privatwohnung, die ich am 21. Juni 2009 aufsuchen darf.

Bleibt zu erwähnen, dass eine Unterteilung der beiden Phasen auch formal durch die Kapiteleinteilung umgesetzt wird. Vorweg werden die Gesprächssituationen beschrieben und die Inhalte der jeweiligen Zusammentreffen in einem Überblick angeführt. In diesen Ausführungen werden die teilnehmende Beobachtung und die Vorgehensweise, die im Fall der Bildinszenierung gewählt wurde, beschrieben. Die Ergebnisse der zweitägigen teilnehmenden Beobachtung sind in Form eines Berichtes im daran anschließenden Kapitel (2.2.) zu finden.

¹⁴Die Eintragungen belaufen sich auf den Zeitraum zwischen Juni 2008 bis Juni 2009 und markieren auch die Zeit, in der die empirischen Phasen der Recherche zu den visuellen Objekten stattfinden.

2.1. Bilder als Möglichkeit einer *Mise en Scène*

Um das Bildmaterial auf mehreren Ebenen zu befragen, werden neben der Literaturrecherche auch andere kulturanthropologische Techniken angewandt. Vom Bildmaterial ausgehend werden verschiedene Methoden versucht, die eine rezente und umfangreiche Recherche zu den Bildinhalten und weiterführenden Kontexten gewährleisten können. Insofern sind nach der Bildselektion, Fragestellungen formuliert worden, die außer den formal – ästhetischen Aspekten auch andere inhaltliche Bereiche berücksichtigen.

Das `Bild´ ist als visuelles Referenzsystem demnach stets Ausgangspunkt meiner Recherchen, das aus diversen Blickwinkeln untersucht und beleuchtet werden soll. Die Technik des Befragens hat sich dabei als besonders adäquate, empirische Praxis herausgestellt. Eine Ebene, die bei der Erörterung der `Bildgeschichten´ und der Ikonologie des visuellen Materials eine Schlüsselfunktion innehat, behandelt die Person hinter der Kamera. Die Bilder, die Ponger entwirft und umsetzt, sind nicht nur Resultat ihrer themenspezifischen Recherchen und technischer Versiertheit. Vielmehr verstehe ich die Bilder als Zeugnis ihres künstlerischen Werdegangs, indem entscheidende Zufälle, ihre kulturaktivistischen Intentionen und das ästhetische Empfinden zur Realisierung der visuellen Objekte wesentlich beitragen. Auch das Glück und Pongers Intuition („zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein“) spielen dabei eine wesentliche Rolle.

Da Ponger in Wien lebt und künstlerisch tätig ist, stelle ich Mitte Juni 2008 Kontakt zu ihr her und organisiere ein Treffen, zudem sie spontan zusagt. Bei dem ersten Gespräch geht es vor allem darum, mein Vorhaben und die damit verbundenen Anliegen an sie zu erläutern. Ein Solches wäre zum Beispiel, dass sich die Bildproduzentin zu mehreren Interviews bereit erklären sollte, um einige Gespräche über ihre Position und Handlungsweisen als visuelle Künstlerin führen zu können. Als Ponger mir erneut entgegenkommt, bitte ich um das erste Treffen am 17. Juni 2008.

An dieser Stelle möchte ich kurz das erste Gespräch mit Ponger skizzieren, da es von allen Weiteren (aufgrund anfänglicher Schwierigkeiten) am Stärksten in Erinnerung geblieben ist. Gleichzeitig können mit der Beschreibung auch klassische Fehler einer Interviewsitzung aufgezeigt werden, die ich bei den weiteren Zusammentreffen zu vermeiden weiß. Zur Beschreibung jener Ereignisse fungieren erneut die Eintragungen im Feldtagebuch als Behelfsmittel.

2.1.1. Kurzer Exkurs: I. Interview mit Lisl Ponger

Gegen 14 Uhr treffe ich im Café Prückel ein, einem altwiener Kaffeehaus am Stubentor, in dem Ponger öfters zu Gast ist und das sie als Treffpunkt vorgeschlagen hat. Als wir einander begrüßen gibt sie mir (in Klarsichthülle verpackt) die Fotoarbeit „Lasst tausend Blumen blühen“ (2004), welche das Kunsthaus Dresden als Postkarte produzieren hat lassen. Ich bedanke mich und wir verlassen kurz darauf das Lokal, da der Lärmpegel sehr hoch ist und ich die anschließende Transkription nicht unnötig erschweren möchte. Auf dem Weg zum Stadtpark gegenüber sprechen wir kurz über die Themenbereiche, zu denen ich insgesamt zwölf Fragen zusammengestellt habe.

Auf einer Bank, in der Nähe des Teiches, sind wir erneut mit der Lärmkulisse der Gärtner konfrontiert und nützen die Zeit um über einen postgraduellen Lehrgang und eine Ausstellung, an der Ponger gerade ihre jüngsten Arbeiten präsentiert, zu sprechen. Als es schließlich ruhig wird, schalte ich ein geliehenes (analoges) Diktafon ein, das Ponger begutachtet und etwas belächelt. Sie selbst hat bei ihrer Arbeit „Xenographische Ansichten“ u.a. Erfahrungen mit dem Diktafon und Tonbandaufzeichnungen gemacht und will sehen, welches ich verwende und ob es Unterschiede hinsichtlich der Handhabung gibt. Ich befestige das Mikrofon am Kragen ihres Hemdes, das in Stil und Form den chinesischen Kleidungsstil transportiert.

Ich mache einen ersten Test und reguliere die Lautstärke. Beim erneuten Einschalten spreche ich ordnungshalber: „I. Gespräch mit Lisl Ponger am 17. Juni 2008 im Stadtpark“ auf das Tonband, lege das Gerät in ihren Schoß (da das Kabel sehr kurz ist) und stelle die erste Frage: „Vorerst würde ich gerne etwas über deine frühen Erfahrungen und Auseinandersetzungen mit den beiden Medien Fotografie und Film erfahren. Das kann auch zurückgehen bis zu deiner Ausbildung zur Fotografin, an der Grafischen Lehr-, und Versuchsanstalt“.

Bei diesem Gespräch soll das Umfeld, in dem Ponger als Studentin und junge Künstlerin agierte, und die ersten Aufgaben, denen sie sich in der Kunstszene gegenüberstand, besprochen werden. Auch ihre Wünsche, Motive und Fantasien, die sie damals mit der Fotografie und dem Film als künstlerische Darstellungsmedien verband, sollten von Ponger

erzählt werden. Obwohl viele der Ereignisse in diesem Zusammenhang weit zurückliegen, beantwortet Ponger die ersten Fragen sehr ausführlich und behält die Chronologie der Ereignisse bei. Dass Ponger fließend und redegewandt antwortet vermittelt mir eingangs das Gefühl, dass das Gespräch sich einfach gestalten lassen wird. Die ersten Fragestellungen fassen Themen ins Auge, zu denen ich bereits eine Recherche betrieben habe, sodass es mir leicht fällt vom Vorformulierten abzusehen und fließende Übergänge zwischen Pongers Erzählungen herzustellen. Auch die Fragen, die sich auf die Zeit nach der Ausbildung und auf ihre Reisen zwischen 1974 – 78 beziehen, beantwortet Ponger bildlich (indem sie kleine Anekdoten wiedergibt) und sehr ausführlich.

Diese erste Phase des Gesprächs spiegelt (mit Pongers Bereitschaft zu erzählen), den Idealzustand der kulturanthropologischen Praxis des offenen Interviews wider, indem der Interviewer kaum nachfragen muss, sondern selbstständig mit freien Assoziationen erzählt wird.

Die Art wie Ponger auch lang zurückliegende Ereignisse rekonstruieren und nacherzählen kann, lässt mich schon bei unserem ersten Gespräch darauf schließen, dass Ponger des Öfteren über ihre Anfänge als Künstlerin und über die Erfahrungen mit den beiden Medien gesprochen hat. (Im Laufe meiner weiteren Recherchen bestätigt sich diese Annahme)

Nach einer halben Stunde Gespräch merke ich, dass zu viele Fragen für einen relativ kleinen Sachverhalt formuliert wurden, worin ich den ersten klassischen Fehler begründet sehe, der den weiteren Verlauf der Sitzung schwierig macht. Da Ponger auch selbstständig von einem Thema zu nächsten übergeht und eine kohärente Nacherzählung anstrebt, beantwortet sie automatisch Fragen, von denen ich annahm, sie separat behandeln zu können. Dadurch gehen nach einer Weile die Fragestellungen zur Neige, wodurch ich gezwungen bin neue Fragen zu improvisieren. Zu dem Zeitpunkt ist mein Wissen über Pongers Biografie und die Arbeiten allerdings dürftig und es fällt mir schwer, flexibel zu reagieren oder spontan nach anderen Themen zu fragen.

Ab dem Moment bin ich zunehmend nervös und vergesse eine der Grundregel des offenen Interviews, nämlich dem Gegenüber immer nur eine Frage zu stellen. Schließlich macht Ponger mich darauf aufmerksam indem sie sagt: „Ich denke, das sind jetzt zwei unterschiedliche Fragen“ und nur eine davon beantwortet.

Ein weiterer Fauxpas unterläuft mir dahingehend, dass ich nicht ausreichend auf Pongers Verhalten eingehe. Als ich sie mehrmals nach ihrem Verhältnis zur Ethnologie befrage und sie nicht genauer dazu Stellung nehmen möchte, reagiere ich anfangs nicht darauf und frage insgesamt drei weitere Male nach, bis Ponger auf die Frage „Möchtest du trotzdem noch kurz auf deine Beziehung zur Ethnologie eingehen“ antwortet: „Nein, lieber nicht!“.

Nach fünfundvierzig Minuten sehe ich mich gezwungen, das Diktafon auszuschalten und kurz innezuhalten, um neue Themen anzusprechen. Ponger reagiert gelassen und wartet, bis ich so weit bin. Entgegen meinem Vorhaben, chronologisch vorzugehen, frage ich Ponger nach ihrer momentanen Ausstellung, an der sie vertreten ist und den Ansprüchen, die sie mit der Ausstellungspraxis verfolgt. Ihre `Strategien` sind Gegenstand der folgenden fünfzehn Minuten und bilden den Abschluss des ersten Zusammentreffens. Auch hierbei fällt es mir schwer nachzufragen, da mir die jüngsten Arbeiten kaum bekannt sind und ich verbleibe daher in einer passiven Haltung, bis ich das Interview nach einer knappen Stunde beende.

Ich bedanke mich bei Ponger und wir besprechen den weiteren Verlauf unserer Sitzungen. Da Ponger Bescheid gibt über die Sommermonate nicht in Österreich zu sein, beschließen wir, Anfang September über den nächsten Termin zu sprechen. Ponger äußert den Wunsch, das Interview nachlesen zu dürfen, dem ich noch am selben Abend nachkomme und ihr das transkribierte Interview per Mail zusende.

Um bei den weiteren Interviews die ersten Schwierigkeiten zu vermeiden, erstelle ich einen inhaltlichen Leitfaden, der den einzelnen Sitzungen und dem Verlauf aller weiteren eine Struktur gibt. Gleichzeitig beziehen sich die Fragen der folgenden Interviews auf größere Themenbereiche, sodass ein gewisser Freiraum neue Inhalte zulässt und deren Verbindungen erläutert werden können. Wie bereits angesprochen wurde, möchte ich in den Interviews vor allem Pongers Motive, Erfahrungen und die Ansätze ihrer Kunstproduktion erfassen, die letztendlich in den Bildern ihren Ausdruck finden, bzw. einen wesentlichen Einfluss auf ihre Bildkomposition und Ästhetik haben. Insofern halte ich eine *biografisch – chronologisch* orientierte Vorgehensweise für notwendig, um die Genres, in denen sich Ponger zu bestimmten Zeitpunkten bewegt und agiert, mitzureflektieren. Immerhin ist Ponger auch als ausgebildete Fotografin viele Jahre nicht fotografisch tätig, sondern widmet sich dem Film

und dem Medium Super 8, deren Handhabung für die Sujets ihrer Fotoarbeiten und die formale Umsetzung prägend sind.

Die chronologische Vorgehensweise hat außerdem den Vorteil, dass Ponger ihre Arbeiten in der Reihenfolge des Entstehens bespricht und damit die Entwicklungen von der vorhergehenden auf die darauf folgende Arbeit berücksichtigt werden können. Mit Entwicklungen sind hier nicht nur wissenstheoretische Bezüge gemeint (die Ponger sich mittels der `Recherche` kritisch aneignet) sondern auch technische Veränderungen, die neue Möglichkeiten der Bildgestaltung erlauben. Auch der Umstand, dass Ponger heute nicht mehr im Alleingang ihre Bildinszenierungen bestreitet, sondern Techniker und Kostümbildner zur Verfügung hat, beeinflusst ihre Arbeitsweise und die Bildgestaltung. Angaben dieser Art sind für die Bildanalyse besonders wertvoll, da die Zusammenhänge, die außerhalb des Bildes liegen, transparent werden.

Im Laufe der Interviews wird auch die Praxis der Künstlerin reflektiert, um die `Felder`, in denen sie tätig ist, und die Netzwerke die sie im Vorfeld einer Inszenierung nützt, zu besprechen. Mit der Ausnahme des ersten Interviews finden alle weiteren in meiner Privatwohnung statt, was mir erlaubt verschiedene Materialien in die Gespräche mit ein zu beziehen. Hierfür breite ich ihre Fotoarbeiten, bzw. Kataloge in denen die Arbeiten abgebildet sind auf, die Ponger im Prozess des Beschreibens als Vorlage nutzen kann. Auch wenn Ponger ihre Arbeiten kennt und sich an den Aufbau und die Bildaccessoires erinnern kann, soll damit der Prozess des Assoziierens erleichtert werden.

Simultan zu den Bildern ist außerdem das Internet eine Bezugsquelle, die wir nutzen, um manche der Originalbilder, die Ponger mit ihren Arbeiten zitiert, anzusehen. In diesem Zusammenhang haben wir beispielsweise (im IV. Gespräch) Man Rays (1890 – 1976) Bild „Noir et blanc“ (1926), welches Ponger mit der Arbeit „En Couleur“ (2007) aufgreift, parallel zu ihren Erzählungen angesehen und mit ihrem Bild verglichen. Während der Interviews ist das Ansehen, Vergleichen, Deuten und Beschreiben der Bilder Bestandteil unserer Auseinandersetzungen, ebenso wie die Ausführungen über die Umstände und inhaltlichen Kontexte, unter denen die Bilder produziert werden. Dass Ponger ihr Auge auch schulen muss und immer wieder neue Möglichkeiten der Inszenierung und fotografischen Darstellung versucht, wird parallel dazu besprochen.

Hinsichtlich des Bildmaterials sind die Fragen so formuliert, dass Ponger eine kurze Beschreibung ihrer Fotoarbeiten macht, wobei sie auf den Titel, den Inhalt, den Aufbau und die Bildgegenstände eingeht. Gleichzeitig spricht sie damit ihre Vorgehensweise an und erzählt auf der Grundlage des Bildes, welche Wege sie aufsuchen und welche Leute sie heranziehen musste, um den Bildaufbau gewährleisten zu können.

Vor allem der Entstehungskontext des `vorselektierten Bildmaterials` soll somit erhoben werden. Dazu gehören die Angaben zum Ort und dem Zeitpunkt der Aufnahme. Ebenfalls relevant in diesem Zusammenhang sind die Personen, bzw. AkteurInnen, die im Vorfeld der Bildrecherche und im Moment der Aufnahme beteiligt sind. Also auch jene Personen, die Ponger als DarstellerInnen bei ihren Fotoarbeiten wählt und andere, die sie im Verlauf der Recherche als „ExpertInnen“ aufsucht.

Ebenfalls für die Interviews wesentlich sind Pongers `Ausstellungspraxis` und die `Strategien`, die sie dabei verfolgt. Hierfür nehme ich die Liste der Einzelausstellungen und der Ausstellungsbeteiligungen als Ausgangsmaterial und befrage Ponger zu bestimmten Ausstellungen genauer. In diesem Zusammenhang erörtern wir ihre Beteiligung an der documenta 11 2002 in Kassel, die eine wichtige Weiche für Pongers beruflichen Werdegang darstellt.

Um einen Überblick davon zu haben, welche Themenbereiche bereits ausreichend erörtert wurden, bzw. noch genauer besprochen werden sollten, transkribiere ich nach jedem Treffen die Aufnahme und lese sie mehrmals durch. Anhand des Textes fasse ich mehrere Passagen zu einem Inhaltsverzeichnis zusammen, das stichwortartig ist und den Interviews hinzugefügt wird. Darauf aufbauend kann ich Fragestellungen formulieren, die zu erstellen, auch mit einer intensiven Literaturrecherche nicht möglich gewesen wären. Immerhin sind die Inhalte, mit denen ich zu diesem Zeitpunkt arbeiten kann, ausschließlich die Erzählungen der Künstlerin selbst, die einen ebenso großen Stellenwert in der Darstellung des Forschungsgegenstandes einnehmen sollen, wie alle weiteren Quellen und Materialien. Mit den Ausführungen aus den Interviews, den Katalogen, Preetexten und dem sonstigen Material (das Pongers Arbeit behandelt bzw. eine Einbettung in und Vergleiche mit weiteren Zusammenhängen erlaubt) arbeite ich mich am Bildmaterial und seinen verschiedenen Ebenen, die hier beleuchtet werden sollen, entlang.

Einige der transkribierten Interviews sende ich Ponger zu, die damit die Möglichkeit hat, bestimmte Beschreibungen, die nicht wirklich ihre Meinung oder Gedanken transportieren, neu zu formulieren. Auch die Telefongespräche sind insofern als eine empirische Praxis zu erwähnen, die für den gesamten Verlauf der Recherche beibehalten wird. Wenn beim Verfassen der Texte Fragen aufkommen, die eine weitere Erklärung der Künstlerin benötigen, fasse ich einen gewissen Umfang zusammen und spreche mit Ponger telefonisch die ausständigen Angaben durch. Pongers Organisation und Bereitschaft zur Zusammenarbeit kommen mir dabei enorm entgegen. Ebenso förderlich ist ihre reflexive Vorgehensweise, sodass Ponger ihre Arbeit nicht als selbstverständlich oder selbsterklärend begreift, sondern ihre Praxis und die Bilder zu erklären versteht.

Die Interviews sind allerdings nicht vollständig in der Arbeit wiedergegeben und nachzulesen. Um dennoch einen Einblick in den Verlauf der Sitzungen geben zu können, sind im Folgenden die Inhalte stichwortartig zusammengefasst. Einerseits können damit die Ausschnitte (oder Zitate, die im Text nachzulesen sein werden) in ihren weiteren Zusammenhang eingebettet werden. Damit kann nachgesehen werden, in welchem Kontext bestimmte Beschreibungen erörtert worden sind. Andererseits zeigt der Themenparcours, mit welcher Bereitschaft Ereignisse und Begebenheiten wieder ins Gedächtnis gerufen und erzählt worden ist.

2.1.2. Themenparcours der offenen Interviews

I. Gespräch am 17.06.2008 im Stadtpark:

Ausbildung an der Fotoklasse der Grafischen Lehr-, und Versuchsanstalt – Wunsch Kamerafrau zu werden – Das gespaltene Verhältnis zur Fotografie nach der Ausbildung – Zuwendung zum Film – Pongers ambivalentes Verhältnis zur Ethnologie – Affinität zu ethnologischen Gegenständen und Museen – Das Interesse an der Fotografie in Hinblick auf ihre Bedeutung, Funktion und Geschichte – Pongers Anliegen nicht als Fotografin betitelt zu werden, sondern als Künstlerin, die vorzugsweise im Medium Fotografie tätig ist – Anforderungen an der Ausstellungsort-, und Kontext, am Beispiel der Linzer Landesgalerie und ihre Erfahrungen mit diesen beiden Häusern – Die `Strategien´ einer Künstlerin.

II. Gespräch am 23.11.08; Apostelgasse:

Ambivalentes Verhältnis zwischen Film und Fotografie – dreieinhalbjährige Reise in Mittel-, und Südamerika sowie den USA – Erste Filme und Pongers Briefwechsel mit dem Vater in der Heimat – Ihre Wurzeln im Avantgarde – Film – Die dritte Generation der Filmemacher im österreichischen Avantgarde – Film – 1979 erster Film „Space Equals Time Far Freaking Out“ – „Fremdes Wien“ und die Vergrößerung der Filmkader als Annäherung an die Fotografie – Idee zu „Xenographische Ansichten“ über die Begegnung mit einem „österreichischen Schotten“ – Auseinandersetzung mit der ethnologischen Fotografie – Affinität zur holländischen Malerei und das „Staunen und Analysieren“ als Methode der Bildproduktion – Rollenspiel der „If – Serien“, am Beispiel der Serie „If I Was Michel Leiris Today“ und ihre Bildbeschreibung – Emil Nolde und die Cooksammlung im Völkerkundemuseum, sowie Pongers Lesart und künstlerische Reproduktion der beiden Ölbilder – Pongers Verständnis und Umgang mit dem Verhältnis zwischen Form und Inhalt – Ehrlichkeit der eigenen Arbeit gegenüber und die Genauigkeit in Hinblick auf die `Recherche` – Vergleich zwischen der Arbeitsweise einer MalerIn und jener der Fotografin – Vom Suchen und Finden der Bildgegenstände – Aufgaben und Funktionen die Bilder innehaben können – Recherche als künstlerische Strategie – Rolle ihrer eigenen Identität in den Bildern – Serie der Selbstportraits – Rolle der Xenographin und Egalität als Voraussetzung zwischen der Ethnologie und der Kultur – Das `Warum` als leitendes Motiv ihrer Inszenierungen – Das kontrollierte Chaos als Arbeitsmethode – Pongers Requisitenkammer.

III. Gespräch am 06.02.09; Apostelgasse:

Erfahrungen und nachhaltige Veränderungen mit der documenta - Beteiligung in Kassel 2002 – Genua - Aufenthalt und die Freilassung der Volxtheaterkarawane – Der „Glückliche Zufall“ mit Ute Meta Bauer – Vernetzung zu außereuropäischen Künstlern nach der documenta, am Beispiel der Doppelausstellung mit der australischen Künstlerin Destiny Deacon – Pongers Stellung und „Schwierigkeiten“ innerhalb und mit der bildenden Kunst – Der Umstand keine Galerie zu haben – Kontakte zu KritikerInnen, TheoretikerInnen und anderen VertreterInnen aus der Kunstgeschichte – Pongers Ausstellungskataloge und andere Publikationen als wesentliche Referenzen innerhalb der Kunstgeschichte – Pongers filmische Arbeit „Imago Mundi“ und die Bildinszenierung von „Destroy Capitalism“ als Ausgangsmoment der filmischen Auseinandersetzung – Das Verhältnis zwischen Kunst und Politik und Pongers Anspruch, den politischen Diskurs zu visualisieren – Die Bedeutung von Godard – Frühere

Avantgarde Filme und die „Dekonstruktion der illusionierten Scheinwelt“ am Beispiel der Arbeiten: „Semiotic Ghosts“ und „déjà -vu“ – Found Footage als filmische Möglichkeit – Pongers Beteiligung an der Dak`Art - Biennale mit der Arbeit „Si j`avais eu l`autorisation ...“ – Das IFAN Museum und die `Bildgeschichte´ der Serie – Pongers Faszination für Raster und die Arbeit „Measures in the Afternoon“ – Michel Leiris und „Das Auge des Ethographen“.

IV. Gespräch am 18.02.09; Apostelgasse:

Serie der Selbstportraits aus dem Jahre 2000 – Bildbesprechung von „Meet me in St. Louis, Louis“ – Rolle der Selbstinszenierung – Wahl schwarz/weiß zu fotografieren – Malerei und ihr Einfluss auf den Blick, das Sehen und die Art des Inszenierens – Zuwendung zur Farbfotografie und inhaltliche Ursachen – Veränderungen der Produktionsbedingungen in den letzten Arbeiten – Einfluss, den die Umsetzung von „Imago Mundi“ auf Pongers Arbeitsweise hat – Vergleich einer Bildinszenierung und einer Filmproduktion, „eine Fotografie ist eigentlich ein kleiner Film“ – Das französische Licht im Vergleich zu anderem – Lichterzählungen – Kontextualisierung von „No Futures!“ als Beispiel einer vollständigen Bildbeschreibung und Dokumentation ihrer Vorgehensweise und Materialbeschaffung – „Xenographische Ansichten“ und die Vielstimmigkeit im Text – Erfahrungen als Xenographin in Wien – Fiktive Erzählungen und die Rolle der Ethnologie – Ausstellungen der Arbeiten „Xenographische Ansichten“ und „Fremdes Wien“ im Völkerkunde Museum in Wien – „En Couleur“ und der Fulbe - Wettbewerb, sowie die dazugehörige `Bildgeschichte´ und der Entstehungskontext – Dasselbige bei den Arbeiten „Die Beute“, „Wild Places“, „Horror Vacui“ und der Serie „If I was Emil Nolde today“.

V. Gespräch am 11.03.2009; Apostelgasse:

Retrospektive ihres künstlerischen Werdegangs und die Erfolge ihrer zweibeinigen Karriere – Mutterrolle und die Aufgaben einer Künstlerin – Vorhaben und Ziele für zukünftige Projekte – Pongers Beziehungen zu englischsprachigen TheoretikerInnen – Das Thema der Migration innerhalb der Kunst – Shaheen Merali – Kurt Kladler und die Charim Galerie – Erfahrungen und die Möglichkeiten, die ihr die Galerie bereitet hat – Aufgaben einer Galerie – „Horror Vacui“ und die Möglichkeiten, mit Fehlern kreativ umzugehen – Ponger als politische Aktivistin und die Rolle des Elternhauses – Der lange Atem zum Erfolg – Eine unrealisierte Bildidee, rekonstruiert anhand Pongers Notizen.

Die Interviews bilden die erste empirische Phase, die entlang der Recherche zum Bildmaterial vollzogen wird. Viele der Inhalte, die dabei erfasst werden, sind Ausgangsmaterial der folgenden Ausführungen und legen den Grundstein der Bildanalysen und möglichen Interpretationen. Die erste Phase leitet aber auch gleichzeitig die zweite empirische ein, die hier eine teilnehmende Beobachtung meint.

Während des IV. Gesprächs mit Ponger im Februar 2009 erörtert sie die Inhalte und den Bildaufbau ihrer jüngsten Arbeit „No Futures!“ und erwähnt, dass die Bildinszenierung und abschließende fotografische Aufnahme in den darauf folgenden Wochen stattfinden wird. Beim Transkribieren der Aufnahme beschließe ich, Ponger um die Möglichkeit zu bitten, eine teilnehmende Beobachtung zu machen und die Geschehnisse fotografisch dokumentieren zu dürfen. Ponger bespricht mein Vorhaben mit den sonst noch Beteiligten und sagt eine Woche vor dem geplanten Termin telefonisch zu. Die Angaben hinsichtlich des Studios und der Zeit gibt Ponger per Mail in einem Rundschreiben an alle Beteiligten bekannt.

Da die Inszenierung für die kurze Dauer von zwei Tagen geplant ist, kann hier keineswegs von einer klassischen Feldforschung im Sinne Malinowskis¹⁵ (1884–1942) gesprochen werden. Die kurze teilnehmende Beobachtung ergänzt dennoch das Bildmaterial um eine weitere Ebene, auf der Pongers Vorgehensweise zum Zeitpunkt und Ort der Aufnahme in Erfahrung gebracht und dokumentiert werden kann. Um den beiden Tagen der Beobachtung eine Struktur zu geben bzw. mit einem methodischen Vorgehen zu begegnen, werden erneut qualitative Techniken des Aufzeichnens herangezogen:

Einerseits verwende ich wiederholt das Diktafon und die Tonbandaufzeichnungen, die mir helfen, Adressen, Namen, Uhrzeiten und sonstige Eckdaten der Abläufe mühelos festzuhalten. Darüber hinaus wird mit dem Lichttechniker vor Ort ein kurzes Interview geführt, indem er mir seine Lichtführung und die Montage der dazu notwendigen Gegenstände erläutert. Andererseits mache ich Notizen in meinem Feldtagebuch, die Pongers einzelne Schritte der Bildinszenierung ebenso beschreiben wie die Aufgaben der Visagistin oder der Darstellerin. In dem Feldtagebuch halte ich auch meine Eindrücke dessen fest, was sozusagen im „Off“ geschieht und Teil der Inszenierung ist. Auf der Grundlage dieser Notizen ist die folgende Beschreibung überhaupt rekonstruierbar.

¹⁵ Siehe dazu Kap. 4.1.1. „Kurzer Exkurs: Zur Ethnografie und der Feldforschung als Methode kulturanthropologischen Forschens“.

Last but not least verwende ich eine digitale Kamera (Canon Power Shot 640), mit der vor allem die bildkompositorischen Aspekte festgehalten werden sollen. Insofern versuche ich die einzelnen Schritte des Aufbaus zu dokumentieren, die die Bildgegenstände und ihre Positionierung im Bild ebenso zeigen, wie das Entstehen des Bildhintergrundes und die Positionierung des Lichtes. Diese Fotos sollen Pongers Arbeit im Studio auch visuell aufbereiten und sind in den Bildskalen (Abb.: Nr. I und Nr. II) einzusehen. Die Abbildung 1 hingegen zeigt das Original der Künstlerin, das an diesen beiden Tagen realisiert wird.

Welche Vorgehensweise weiters verfolgt wird, zeigt die Beschreibung des folgenden Kapitels ausführlicher.

2.2. Bericht der teilnehmenden Beobachtung der Inszenierung

Bevor der Bericht der teilnehmenden Beobachtung wiedergegeben wird, ist eine Passage aus dem IV. Interview nachzulesen, in dem Ponger ihre Vorgehensweise im Vorfeld der Inszenierung offen legt. In dieser Ausführung geht sie auf die Inhalte der Fotoarbeit ein und berichtet, welche Quellen für die Bildkomposition konstitutiv sind und sie zu dem Titel der Arbeit geführt haben. Pongers Erzählung der `Bildgeschichte` charakterisiert ihre künstlerische Praxis bis zu dem Zeitpunkt, indem das bis dahin *vorgestellte Bild*¹⁶ im Fotostudio eine fotografische Repräsentation findet. Insofern wird hier das erste Bild des untersuchten Forschungsgegenstandes beleuchtet und von der Bildproduzentin vorweg erläutert.

2.2.1. Passage aus dem IV. Interview: `Bildgeschichte` von „No Futures!“

I: Du hast vorher, als wir über deine Affinität zur holländischen Malerei gesprochen haben angedeutet, dass du im März ein neues Bild inszenieren wirst. Vielleicht erzählst du mir etwas über deine jüngste Arbeit? Auch im Zusammenhang damit, was deine Vorgehensweise betrifft, an welche Orte du dabei gelangst, welchen Leuten du begegnest und welche Inhalte dich zu diesem Titel geführt haben?

¹⁶ Hiermit meine ich die Bildidee die Ponger ohne Hilfe anderer darstellender Medien ausschließlich als imaginäres Bild, oder als Bildidee im Kopf hat.

Ponger: Das Bild heißt „No Futures!“ und bezieht sich u.a. auf die Punkgeschichte. Dass es keine Zukunft mehr gibt, aber „Futures“ steht auch für Dinge mit denen man spekuliert - wie z.B. am Markt mit Getreidearten. Das heißt, man spekuliert mit gewissen Dingen, die vielleicht erst im darauf folgenden Jahr zum Tragen kommen, eben wie die Ernte. In meinem Bild geht es aber um die Ernährungskrise, die ja so gut wie aus den Medien verschwunden ist, seit es die Immobilienkrise gibt. Zwischen diesen beiden Krisen gibt es aber auch Zusammenhänge. Und im Jahr 2008 gab es eine ganz vehemente Ernährungskrise in Länder wie Haiti, Ägypten, Indien usw. In Haiti ist sogar eine Regierung aufgrund der Ernährungskrise gefallen. Es ging damals darum, dass aufgrund der enormen Preiserhöhung von Nahrungsmittel wie Reis bzw. Mais (in Mexiko), die ärmeren Menschen sich keine Nahrungsmittel mehr leisten konnten und daher der Staat selbst Gelder dafür bereitstellen musste. In dem Zusammenhang gab es dann auch wilde Demonstrationen, die teilweise sehr brutal niedergeschlagen wurden, die noch in den Medien präsent waren und dann gab es plötzlich nichts mehr darüber. Die Gründe für die erhöhten Lebensmittelpreise sind unterschiedliche: Zum Beispiel, dass immer mehr Leute in die Städte ziehen, andere Essgewohnheiten annehmen und mehr Fleisch essen. Für Rinder braucht man natürlich auch Weideflächen. Ein anderer Grund ist auch der Biosprit, bei dem sich herausgestellt hat, dass er, v.a. was die Herstellung betrifft, überhaupt nicht biologisch ist. Ein weiterer sehr ausschlaggebender Grund ist der, dass man nicht mehr in Immobilien spekuliert und stattdessen eben in Lebensmittel. Und der Titel meiner Arbeit bezieht sich auf die Forderung, dass Grundnahrungsmittel keine Spekulationsobjekte sein dürfen! Das ist völlig absurd, ebenso absurd wie die Tatsache, dass man Lebensmittel produziert, damit die Leute im Westen Auto fahren können, oder in China, wie auch immer.

Das Bild geht jedenfalls auch diesmal von holländischen Bildern aus, von den so genannten „Marktstücken“, die die Vorläufer der Stillleben sind. In diesen Bildern ging es aber nicht nur um die Frau die Lebensmittel anbietet, sondern es gab auch damals schon „den Markt“, sowie „die Börse“ und war Teil eines größeren Ganzen. Das war zu einer Zeit, als die Landwirtschaft in Holland umgestellt worden ist und man ertragreichere Ernten produziert hat. Damals wurde zunehmend mehr mit Produkten aus dem Ausland, aus fernen Ländern gehandelt, also kurz, früher Kolonialismus. Diese Marktstücke haben wie Werbung funktioniert. Man sieht da was es gibt, was man alles kaufen kann und eines ist ebenfalls klar, dass die Marktfrau sich diese Produkte bestimmt nicht leisten konnte. Diese waren für das bürgerliche Publikum vorgesehen. (Zeigt auf das holländische Bild) Hier im Hintergrund sieht man noch religiöse Motive, die in diesem Fall auf moralische und ethische

Implikationen hinweisen. Die Körperhaltung, die die Marktfrau hier einnimmt, ist eine Geste des Anbietens, dass eben viel vorhanden ist und dergleichen. In meinem Bild wird Anne S. diese Frau und in demselben Stil gekleidet sein, auch vor dem Hintergrund einer Marktsituation. Nur, die Geste wird eine andere sein. Es wird nicht mehr die Geste des Anbietens und Anpreisens sein, sondern die der Resignation, weil die Verkäuferin aufgrund der Preiserhöhungen keine (Lebensmittel) mehr loswird. Diese Stücke sind deswegen mit Staub überzogen. Auch Tulpen werden Teil der Inszenierung sein, weil die gleichfalls wieder eine Geschichte erzählen. Und an dem Punkt beginnt wieder die Recherche und die Suche nach den Gegenständen, weil ich diese Dinge haben muss, um sie fotografieren zu können. Also bin ich in Wien an allen möglichen Orten unterwegs, recherchiere im Internet nach verschiedenen Märkten usw. Am Brunnenmarkt haben auch alle Marktstände einen Gewebeplane im Hintergrund. Das sieht schön aus und ich weiß dann auch, dass das ein Teil von dem Bild werden soll. Aber man steht dann vor dem Ding und weiß nicht wie das heißt (Gewebeplane). Also wie recherchiert man? Irgendwann im Laufe der Recherchen trifft man dann endlich auf die richtige Bezeichnung, was in diesem Fall auf ebay war. Also wusste ich, dass dieser Gegenstand eine Gewebeplane ist. Mit der Bezeichnung kann man dann anfangen, danach zu suchen, indem man sich bei verschiedenen Firmen erkundigt.

Dann hat man aber eine klare Vorstellung davon, wie es aussehen sollte und ist dabei mit bestimmten Grenzen konfrontiert. Zum Beispiel hinsichtlich der Farbe, da es diese Planen nur in blau, weiß oder grün gibt. Natürlich gibt es die auch in unterschiedlichen Stärken und nur im Fachhandel, wie dem Baumax. Langsam wird man dann eine kleine Spezialistin für Gewebeplanen und einigt sich dann mit sich selber auf eine der Farben. Aber das geht natürlich alles weiter, weil ich ja noch viele andere Gegenstände brauche, wie in diesem Fall Kübel. Und das sollen keine neuen, schicke Kübel sein. Irgendwann stehe ich dann in einem Blumengeschäft und sehe die Richtigen. Also frage ich dort nach, woher die sind und erfahre, dass diese Kübeln vom Blumengroßmarkt sind und ich mitkommen soll. Also gehe ich in ein anderes Geschäft und frage dort, ob ich drei dieser Kübel kaufen könnte. Und die Dame verkauft mir diese Kübel um fünf Euro. Und obwohl die Farben wieder nicht genau die sind, die ich mir vorgestellt habe, nehme ich sie. Und so baut sich dann langsam das Bild zusammen. Danach war ich auf der Suche nach dem Getreide und habe mich auch gefragt, wie ich das anschließend aufbereiten kann. Mache ich das in Jutesäcken, wo es ja wieder viele verschiedene gibt? Die einen sind für Blumen, andere wiederum für Kartoffeln und was weiß ich noch alles. Während dieser Zeit bin ich häufig am Naschmarkt und habe da oft schon

wirklich großes Glück gehabt. Die SpezialistInnen, die ich dabei aufsuche und bei denen ich nachfrage, sind außerdem immer sehr nett. Und in diesem Fall bin ich zu einem sehr schönen Marktstand von einer Burgenländerin gekommen, die mir nicht nur ihren Kisten borgt, die ich brauche, sondern auch noch die dazugehörigen kleine Schaufeln. Außerdem hat sie mir dann gleich erzählt, dass ich die Säcke mit Papier ausstopfen soll und nur ganz oben auf das Getreide platzieren soll, damit ich nicht hunderte Kilo Getreide kaufen muss. Darüber hinaus hat sie mich dann noch zu einem anderen Stand begleitet und einem Mann vorgestellt, der sonst nicht so freundlich sein soll. Abgesehen davon habe ich mir noch zwei Säcke ausborgen dürfen. Das ist für mich eine Art Feldforschung. Man ist unterwegs an den verschiedensten Orten, spricht mit den Leuten über Inhalte, die man vorher nie behandelt hat und wird langsam zu einer kleinen Spezialistin, was diese Dinge betrifft. Und das meiste davon erfährt man eben über das Reden an den verschiedensten Orten.

Die nächste größere Herausforderung war dann ägyptisches Brot zu finden, denn in Ägypten hat es ja riesige Demonstrationen gegeben, weil sich die armen Leute das Brot nicht mehr leisten konnten. In dem Fall hat dann die Regierung die Brotproduktion unterstützt.

Also bin ich wieder am Naschmarkt unterwegs und frage wirklich überall nach ägyptischem Brot, wo es nur türkisches gibt. Aber hier bei uns am Kardinal- Nagl Platz gibt es dieses Restaurant und auch dort finde ich nichts. Er konnte mir außerdem nicht erklären, wie dieses Brot aussieht. Also erinnere ich mich an einen anderen Restaurant Inhaber, den ich anrufe und der mir anbietet, das Brot aus Ägypten mitzubringen. Allerdings würde er erst wieder Ende März hier sein, was für mich zu spät wäre. Und dann ist mir ein bekanntes Künstlerpaar eingefallen, eine Schweizerin und ein Ägypter, die hier in Wien leben. Die beiden habe ich angeschrieben um wenigstens nachzufragen, wie dieses Brot denn überhaupt aussieht. Sie hat mir dann das Brot beschrieben und gesagt, dass sie gerade in Ägypten sind und in zwei Tagen wieder nach Wien kommen und mir das Brot mitnehmen können. Also vieles bei meiner Arbeit funktioniert über solche Kontakte. Dieser Teil meiner Arbeit ist wirklich spannend. Auch die Kleidungsstücke sind oft nicht leicht zu finden. Ich wusste, dass das Oberteil rot sein muss und auch tailliert. Und was außerdem immer hinzukommt ist, dass die Dinge nicht zu teuer sein dürfen. In einem chinesischen Laden habe ich dann eine Jacke gefunden, die Anne S. auch gepasst hat. Also habe ich sie gekauft, aber es hat trotzdem nicht ganz gepasst. Wegen dem Stoff, der hat zu sehr gegläntzt. Also erkundigte ich mich, wie man Stoff mattieren kann und habe erfahren, dass es dafür ein Mittel in einem Künstlerbedarfsladen gibt. Daraufhin habe ich meine Kostümfrau, Anna, aufgesucht und wir haben gemeinsam beschlossen, dass das Oberteil mit innwendigen Druckknöpfen versehen sein soll. Also hat sie

die Knöpfe und die Schlingen entfernt und plötzlich hat das Kleidungsstück holländisch ausgesehen.

Die Marktfrau sollte aber nicht nur die Marktfrau sein, sondern außerdem noch die Börse repräsentieren. Und da habe ich mich an Südamerika erinnert, wo die Frauen so eine Art Bowler Hut tragen, der bis in die 70er- Jahre eines der Symbole für Banker war. Also habe ich wieder im Internet recherchiert, um nach einem geeigneten Bowler Hut zu suchen. Beim Witte, dem Faschingszubehör - Geschäft habe ich dann den richtigen gefunden. Dazu habe ich dann weiterrecherchiert und herausgefunden, dass sie Bombins genannt werden und eine Hinterlassenschaft der italienischen Eisenbahn- Arbeiter aus dem 19. Jahrhundert sind. Also ganz so sieht mein Hut nicht aus, wichtig ist aber, dass meine Inszenierungen mehrere Geschichten erzählen können und die gleichzeitig funktionieren. Auch die Tulpen sind ein wichtiger Bestandteil, weil sie auf die erste große Finanzkrise verweisen, wo sich so viele Leute verspekuliert haben und Tulpenzwiebeln gekauft haben als Futures. Diese Tulpen werden ich in Financial Time – Papier einwickeln. Das Bild wird also aus vielen kleinen Einzelteilen zusammen gebaut.

Ja, und dann war da noch die Frage mit dem Staub zu lösen, bei der mir Tim, mein Spezialist für Materialien (und Materialitäten), geholfen hat. Weil er auch Maler ist und sich damit sehr gut auskennt. Er hat mir also vorgeschlagen, Kreide zu nehmen und mit schwarzen Pigmenten zu mischen. Davor habe ich aber schon einen langen Umweg gehen müssen. Ich habe da mit jemandem Kontakt gehabt der beim Film Filmarchitektur und Ausstattung macht. Der musste bei einem Film eine riesige Halle bestauben und hat dazu Tonerde genommen. Aber ich glaube, die Geschichte mit dem Staub habe ich dir schon erzählt. Jedenfalls bin ich davon wieder abgekommen. Also war ich wieder auf der Suche nach gemalener Tonerde, die es nirgends gab. Letztendlich habe ich mich schließlich wieder an den Steinbruch erinnert, in dem ich auch den Targi¹⁷ portraitiert habe. Diesen Quarzsteinbruch, den ich für die Inszenierung der Wüste gebraucht habe. Und auch die Zuständigen für den Steinbruch waren wieder sehr nett und unkompliziert. Die haben mir gleich verschiedene Proben zugeschickt. Ich habe versucht, diese Proben mit einem Teesieb zu verfeinern, wo sich herausgestellt hat, dass der Staub viel zu grob ist. Jetzt bin ich wieder ganz davon abgekommen und verwende wirklich Kreide, die mit ganz wenig Eisenoxid vermischt wird. So wird der Staub auch grau. Daraufhin bin ich zu Beck und Koller gegangen und habe dort nachgefragt, wie der Staub noch feiner gemacht werden kann als mit meinem Teesieb. Der hat mir geraten, eine Strumpfhose dafür zu verwenden.

¹⁷ Siehe dazu Kap. 4.1.2. „The Artist as Ethnographer.“

Das alles ist also notwendig und wichtig, um ein Foto inszenieren zu können“ (Ponger: 2009).¹⁸

Mit diesem Wissen begeben sich drei Wochen später zur Inszenierung in das Fotostudio Pilo Pichler. Die Beschreibung aller Ereignisse sind Produkt meiner subjektiven Wahrnehmung und als Erzählung in der Ich – Form wiedergegeben.

2.2.2. I. Tag der Bildinszenierung am 6. März 2009 im Fotostudio

„Ein Bild darzustellen bedeutet erst einmal, ein Bild physisch herzustellen.“ (Belting 2001: 25)

„Ethnographic fieldwork must be experienced as performed rather than just communicated in dialog.“ (Kirsten Hastrup and Peter Hervik 1994: 3)¹⁹

Gegen 12 Uhr mache ich mich auf den Weg zum Fotostudio „Pilo Pichler“, das sich in der Rueppgasse im 2. Bezirk befindet. Um ca. 13 Uhr komme ich dort an, kurz bevor Ponger mit Thomas Münster und Johannes Adensamer (dem Lichttechniker und einem weiteren Assistenten) eintreffen. Ponger und Thomas kommen gemeinsam in einem grünen VW – Bus, der genügend Platz bietet, um die nötigen Materialien und das Equipment zu transportieren. Ponger ist gut gelaunt und stellt mich den beiden vor.

Ich erkläre mich bereit, vorerst auf der Straße zu bleiben und auf das Auto inklusive der Ladung aufzupassen, da der Wagen im Halteverbot steht und sämtliche Requisiten, Stative, Stufenscheinwerfer, Glühlicht, Kabel etc. ins Studio gebracht werden müssen. Noch bevor sich Ponger in den ersten Stock ins Studio begibt, frage ich nach, ob es in Ordnung sei, wenn ich Fotos mache und zwar von allem, was ich hinsichtlich der Inszenierung als wesentlich erachte. Ponger ist einverstanden und hat ohnehin damit gerechnet.

In dieser ersten Phase versuche ich mit Thomas und Johannes ins Gespräch zu kommen und frage beim Ausladen nach, worum es sich bei den jeweiligen Gegenständen handelt und welche Funktionen sie haben. Thomas, der Lichttechniker, ist sehr offen und erklärt ausführlich. Nachdem der Transporter ausgeladen ist, begeben wir uns alle ins Studio.

¹⁸ IV. Persönliches Interview mit Ponger; 18. 02. 2009; Apostelgasse

¹⁹ In: „Introduction to „Social Experience and Anthropological Knowledge“. 1994: 1-27)

Beim Betreten des Vorraums, der mit einem schwarzen Vorhang von dem hinteren Bereich des Studios abgetrennt werden kann, fallen mir weiße Fliesen rechts neben dem Haupteingang auf, die als time - table genutzt werden. Für diesen und den darauf folgenden Tag ist Ponger eingetragen. Ich mache Fotos davon, ebenso von dem Aufnahmebereich und den ersten Arbeiten, die im Gange sind.

Der Vorraum bietet mehrere Sitzmöglichkeiten und einen enorm großen Glastisch an, auf dem alle möglichen Gegenstände und Requisiten abgestellt werden. In dem hinteren Raum, der größer ist, befinden sich das Equipment, wie man es in einem Fotostudio erwartet, aber auch Möbel und Sonstiges. Außerdem gibt es noch einen Eingang an der rechten Seite, der zu einer kleinen Teeküche führt. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich das Büro des Inhabers; räumlich abgetrennt durch eine weiße Schiebetür. Sowohl im Vorraum als auch im hinteren Bereich, in dem die Aufnahmen gemacht werden, gibt es ein großes Dachlukenfenster, das bei Bedarf für natürliche Lichtquellen sorgt.

Als klar wird, welcher Bereich des Raumes für die Inszenierung verwendet wird, beobachte ich sämtliche Aufgaben der beiden Assistenten und dokumentiere fotografisch den Um-, bzw. Aufbau. Thomas und Johannes sorgen als erstes dafür, diese Fläche frei zu räumen, verschieben dazu die Möbel und sprechen währenddessen über den Lichteinfall des natürlichen Lichtes, das ebenfalls gebraucht werden wird. Thomas schiebt dazu den Vorhang des Dachlukenfensters beiseite und sieht sich das Fenster und den Lichteinfall genauer an. Er geht den Bereich mit seinem Belichtungsmesser ab und spielt verschiedene Möglichkeiten durch. Dass Thomas für das Licht verantwortlich sein wird, weiß ich bereits aus den vorhergehenden Interviews, in denen Ponger von seiner Arbeitsweise erzählt hat.

Die anstehenden Vorbereitungen werden zwar kurz besprochen, anschließend aber unabhängig und eigenständig verrichtet. Geredet wird relativ wenig. Während die beiden Assistenten mit dem Freiräumen beschäftigt sind, ist Ponger dabei, ihre Requisiten auszupacken und zu ordnen. Sie breitet die Gegenstände auf dem Glastisch und anderen freien Flächen aus. Darunter sind Reis, Mais, Hirse, Jutesäcke, Holzschaukeln, Zeitungen, verschiedene Brotsorten, Kübel, ein Sessel u.v.m. Außerdem hat sie vier Bilder mitgebracht, anhand derer sie ihren eigenen Bildaufbau orientiert. Darunter eine Fotografie von einem Marktstand und einem Verkäufer im Hintergrund, ein flämisches Ölbild - das ebenfalls eine

Marktsituation wiedergibt - eine Postkarte mit ähnlichem Inhalt und eine weitere Fotografie, auf der Pflanzenbüschel mit Früchten abgebildet sind.

Da wir uns im letzten Gespräch über die Materialbeschaffung unterhalten haben, nehmen P.s Beschreibungen nun Gestalt an. Ich erkenne die Bildgegenstände wieder und fotografiere P. bei ihren Tätigkeiten. Auch ihre Vorlagen, die Bilder und Fotografien nehme ich auf. Sie wirkt - vertieft in ihre Aufgaben - konzentriert, blickt zwischendurch immer wieder zu Thomas und dem Ort der Aufnahme. Bei Kleinigkeiten, die erforderlich sind, bittet mich P. um Hilfe und ich gehe ihr zur Hand. Währenddessen frage ich P., ob das der üblichen Vorgehensweise entspricht und sie meint, dass sie normalerweise nur einen Tag zur Verfügung hat, aber seit der letzten Inszenierung („Horror Vacui“) zwei Tage haben möchte, um entspannter arbeiten zu können. Auch das Studio sei nicht so teuer und es soll für alle Beteiligten angenehmer sein. Der erste Tag wird für den gesamten Aufbau und vor allem für das Licht genützt, sodass der Zweite genügend Zeit zum `Einleuchten´ und Fotografieren lässt.

Nachdem der Bereich für den Aufbau frei geräumt ist, positioniert Thomas das Licht, einen Stufenscheinwerfer der Marke Chimera und die Softbox (Weichmacher). Thomas erklärt mir, dass es sich also um Kinolicht handle und auch Starkstrom verwendet werden soll. Der Vorteil dieser Beleuchtung, im Gegensatz zur Lichtblitzanlage, ist folgender:

Mit Kinolicht kann das Bild und alles, was darauf zu sehen sein wird, viel genauer gehandhabt werden. Der Fotograf und der „Lichtler“ können auch vor der Aufnahme ziemlich genau sehen, wie das Bild, der Lichteinfall, die Gegenstände und deren Oberflächen auf dem Foto aussehen werden. Auch das Scharfstellen ist um vieles einfacher und ermöglicht den FotografInnen mehr Freiraum. Demnach kann P. also ohne großes Risiko inszenieren und sich genau ansehen, wie das Bild werden wird. Um 14:20 Uhr dreht Thomas den Starkstrom auf. Die Chimera leuchtet den Raum aus und das Licht hat den Effekt, den Thomas mir beschrieben hat. In Anbetracht der Lichtstärke erzeugt die Lampe relativ wenig Hitze.

Kurz darauf kommt Herr Pichler ins Studio, begrüßt alle Anwesenden und spricht mit P. über ihr Wohlbefinden und den Bildaufbau. Er bietet Kaffee aus der Küche an und geht anschließend in sein Büro.

Inzwischen ist P. damit beschäftigt, die Getreidesäcke vorzubereiten und zu füllen. Sie hat insgesamt 20 Kilogramm Grundnahrungsmittel gekauft und überlegt, wie sie die Säcke authentisch hinbekommen kann. Ich schlage vor, am darauf folgenden Tag Daunen - Pölster mit zu nehmen, um die Säcke bis ca. 20 cm vor dem oberen Rand zu füllen und nur oben mit Getreide anzuschütten. Sie findet die Idee gut und verwirft ihre, nämlich die Säcke mit zerknülltem Zeitungspapier auszustopfen. Zeitungen machen nämlich Kanten und Ecken, die auf einem Foto sehr schnell Schatten werfen und einen realistischen `Getreidesack- Eindruck` unmöglich machen. Das Getreideproblem gelöst, beginnt P. den Tisch, der ein Markttisch werden soll, zu platzieren.

Das Aufstellen des Tisches entpuppt sich als kleines Abenteuer. Er wird mehrere Male umgedreht und gewendet, bis er richtig positioniert ist. Über den Tisch wird eine grüne Gewebeplane gespannt und der hintere Teil des Tisches kann angehoben werden, sodass die gesamte Tischplatte nach vorne geneigt ist. Diese Neigung hat den Effekt, dass alle Waren, die darauf aufgebracht werden, besser einsichtig und zu erkennen sind; vor allem auch diejenigen, die sich am hinteren Tischende befinden.

Sobald der Tisch die gewünschte Vorstellung erfüllt hat, holt P. die Körbe aus dem Vorraum, breitet sie auf dem Tisch aus, um sie anschließend mit den verschiedenen Lebensmitteln anzufüllen. Da die Körbe verschiedene Größen haben und sehr viele zu Auswahl vorhanden sind, spielt P. mit der Aufstellung und verschiebt diese immer wieder, bis sie zufrieden ist. Jeder einzelne scheint den richtigen Platz gefunden zu haben und P. beginnt die Körbe mit den Lebensmitteln zu füllen. Die verschiedenen Lebensmittel sind in Kaffeebeutel verpackt, sodass sie erst beim Öffnen erkennt, ob es sich um die Linsen, den Reis oder den Mais handelt. Da sie rote, schwarze und grüne Linsen sowie Sojabohnen zur Auswahl hat, überlegt sie die Anordnung hinsichtlich der Farben genau und tritt dabei immer wieder ein paar Schritte vom Tisch zurück, um aus der Perspektive - aus der sie dann anschließend fotografieren wird - den Tisch zu betrachten. Sie überlegt dabei immer wieder, welche Farben sich gut miteinander kombinieren lassen und wie die Anordnung auf dem Bild anschließend aussehen soll. Alle die an der Inszenierung beteiligt sind werden immer wieder gebeten, sich den Tisch anzusehen, ob er wirklich gerade steht und einem `echten Markttisch` ähnelt.

Hinter dem Tisch, der gerade im Entstehen ist, wird der Bildhintergrund aufgebaut, um den sich Thomas und Johannes kümmern. Dazu wird eine drei Meter lange Eisenstange horizontal montiert, an der eine grüne Plane, die Gewebeplane, angebracht wird. An der Eisenstange werden mehrere, kleine „Magic Arms“ befestigt um hinsichtlich des Lichtes mehrere Möglichkeiten zu haben.

Ein „Magic Arm“ ist ein sehr wichtiger Bestandteil, bei der Inszenierung von Fotos und auch an einem Filmset, wie Thomas erklärt. Er ist ein zentrales Hilfsmittel, um mit dem Licht ganz gezielt arbeiten zu können. An einem „Magic Arm“ kann eine Kamera ganz genau arretiert werden, es können aber auch kleine und größere Reflektoren (Spiegelflächen) befestigt werden, die dann nur einen ganz klar begrenzten Raum (oder eben einen bestimmten Teil) des Bildes ausleuchten. So können verschiedene Schatten, Lichtquellen und Helligkeitsstufen variiert werden, um dem Bild ein ganz spezielles Aussehen zu verleihen. Während der Hintergrund langsam entsteht, stellt P. einen kleinen Schemel links neben den Tisch und außerdem noch Holzsteigen auf, auf welche zwei Kübel hingestellt werden. Dort sollen am nächsten Tag die Blumen hinein gegeben werden.

Nachdem die aufwendigen und auch körperlich anstrengenden Tätigkeiten abgeschlossen sind, verabschiedet sich Johannes und verlässt das Studio um 15:20 Uhr. Kurz darauf hat P. alle Körbe auf dem Tisch angefüllt und kleine Holzkisten links neben dem Tisch platziert. Alle arbeiten sehr selbstständig und ruhig am Bildaufbau. P. legt eine Zeitung am vorderen linken Eck des Tisches auf, worauf sie verschiedene Brotsorten (das ägyptische Brot) und Tortillas aufbereitet.

In der letzten Stunde, bevor wir das Studio verlassen, bestaubt P. die Lebensmittel. Dazu verwendet sie Kreide mit Eisenoxid gemischt, die sie durch eine Strumpfhose siebt, um wirklich feine Staubpartikel zu bekommen. Sie bestaubt die Körbe, das Brot, den Tisch und die Zeitung. „Sieht das schon verstaubt aus?“ Immer wieder fragt sie nach, ob sie auf dem richtigen Weg ist und holt sich dabei unsere Eindrücke ein. Um ca. 17:30 Uhr verlassen wir das Studio.

2.2.3. II. Tag der Bildinszenierung am 7. März 2009 im Fotostudio

Um 11 Uhr komme ich im ersten Stock an und treffe P. vor verschlossener Studiotür. Auch sie ist vom Regen ganz nass geworden und ist bepackt mit Blumen, Säcken und einem Rucksack. Sie meint, sie hätte Glück gehabt, was die Beschaffung der Blumen betrifft, weil heute der „Welttag der Frau“ sei und die Preise über Nacht enorm gestiegen sind. Ich nehme an, P. hat sie am Vortag noch besorgt.

Als Thomas eine Weile später eintrifft, hat P. viele Fragen an ihn. Vor allem möchte sie verstehen, warum das Licht, der Starkstrom, etc. so teuer und so aufwendig sind und sie aber trotzdem nur eine Blende mehr zum Fotografieren hat. (Warum sie trotz doppelter KW – Zahl wieder nur eine Blende mehr zur Verfügung hat.) Thomas erklärt wie aufwendig eine weitere Blende wäre, auch hinsichtlich der Finanzierung und dass es immer nur ein kleiner Teilbereich ist, der mehr wird, trotz des ganzen Aufwandes. P. hätte gerne eine weitere Blende zur Verfügung gehabt.

Nach ca. einer Stunde kommt Pichler und sperrt das Studio auf. Sobald wir den Raum betreten, beginnt P. die Getreidesäcke zu präparieren, stopft sie mit den Daunepölstern aus und füllt sie oben mit Getreide. Sie ist sehr zufrieden mit dem Aussehen und positioniert sie vor dem Markttisch. Ein kleinerer und ein großer Sack. In einen der beiden gibt P. eine kleine Holzschaufel hinein. Allerdings ist auf diesem Sack der Schriftzug „Poste France“ zu sehen, was inhaltlich nicht mit dem Bild übereinstimmt. Er wird so gestellt, dass nichts zu sehen ist. Thomas hingegen widmet sich sogleich dem Licht und den Dingen, die noch verfeinert werden sollen.

Kurz darauf, um 12 Uhr, kommt das Modell Anne S., welche die Rolle der Marktfrau übernimmt. P. hat sich für sie entschieden, weil Anne S. so holländisch aussähe und bereits in anderen ihrer Bilder als Darstellerin fungiert hat.

P. begrüßt sie kurz und beginnt zu erklären, worum es in dem Bild geht und welche Aufgaben sie dabei erfüllen soll. Vor allem der Gesichtsausdruck sei sehr wichtig, der ein verzweifelter sein soll. P. erklärt der Darstellerin die wesentlichsten Zusammenhänge des Bildes: die Geschichte der Marktfrau, die aufgrund der erhöhten Preise ihre Lebensmittel, die gesamte Ware, nicht mehr los wird, was auch der Grund dafür ist, warum die Lebensmittel bereits

verstaubt sind. P. zeigt Anne S. das Marktstück, also das Bild, welches als Ausgangspunkt der Inszenierung dienen soll. Die Geste, welche die Marktfrau auf dem Bild einnimmt, soll in der Körperhaltung zwar ähnlich sein, aber eine andere Bedeutung suggerieren. Nicht die Geste des Anbietens soll gezeigt werden, sondern die der Resignation. P. meint außerdem, dass ein verzweifelter Gesichtsausdruck nicht schwierig sein sollte. Die Stimmung ist sehr gelassen und wir geben der Darstellerin Anhaltspunkte, die ihr den Blick erleichtern sollen.

Kurz darauf bittet P. Anne S., das Kostüm anzuziehen und sich ins Bild zu stellen. Nun kann sie mit der Darstellerin und ihrem Kostüm viel genauer erkennen, wie das Bild aussehen wird; auch ob die Farben passen. Da die Darstellerin Malerin ist und an der Akademie der Bildenden Künste studiert, bespricht P. mit ihr Farben, die Materialitäten und auch, „ob der Bildaufbau hinkommen kann“. Anne S. meint, die Farben seien sehr gut überlegt und der Aufbau erfülle den malerischen Effekt, der erzielt werden soll.

Thomas ist während all der Zeit immer wieder mit neuen Ideen und Vorschlägen zu P. gekommen und hat seine weiteren Vorhaben erklärt. Sie haben das Licht aber mehrmals sehr intensiv besprochen, sodass Thomas sehr selbstständig arbeiten kann. Sowohl die Lichteinstellungen als auch der Bildaufbau sind mittlerweile fertig. Lediglich die Blumen müssen noch ins Wasser gestellt werden, was P. so spät wie möglich machen möchte. Die Lebensmittel möchte sie ebenso kurz vor der Aufnahme nochmals bestauben.

Anna Wakounig, die für das Kostüm und die Maske zuständig sein wird, ist mittlerweile eingetroffen.²⁰ Da ich nicht alles gleichzeitig beobachten kann, begrüße ich sie kurz und begeben mich zu Thomas, der sich bereit erklärt, mir seine letzten Schritte und das Licht zu erläutern. Er führt anschaulich aus, was mit dem Licht erzählt und erzielt werden soll. Welche Lichtquellen er an verschiedenen Stellen positioniert hat und welche Funktionen die verschiedenen Lichter erfüllen:

Von der „Chimera“ als Hauptlichtquelle ausgehend, hat er noch drei weitere, kleinere Lichter, nicht weit von der Hauptquelle entfernt aufgestellt. Links neben dem Bildaufbau hat er am Vorhang zwei Magic Arms mit kleinen Reflektoren angebracht. Vor allem möchte er mit dem weichen Licht und den vielen kleinen Lichtquellen einen malerischen Effekt erzielen. Mithilfe dessen und den „Magic Arms“ will er auf dem Gesicht der Marktfrau das malerische Dreieck erreichen. Dazu stellt er neben den kleinen Lichtern - links außen neben dem Tisch und den Holzkisten – ein weiteres Licht auf, das allein für das Gesicht verwendet wird.

²⁰ Mit Anna Wakounig hat Ponger bereits mehrmals zusammengearbeitet und ist die Darstellerin der Fotoarbeit „There’s no place“ von 2007.

Doch dann beschließt P., dass die Darstellerin nicht am Hocker links neben den Tisch sitzen kann, sondern stehen wird und der gesamte Bildhintergrund muss um einen halben Meter erhöht werden. Da Thomas keinen Assistenten hat, bittet er mich darum und ich gehe ihm zur Hand. P. meint, ich sei nun bei den Einheimischen schon so gut integriert, dass Vertrauen vorhanden ist und ich sogar mithelfen darf. Alle lachen und Anna fragt nach, was ich eigentlich vorhabe mit der Kamera und den Notizen. P. erklärt ihr, dass ich eine Feldforschung in dem Studio mache und sie meine Eingeborenen seien.

Plötzlich ist es nicht mehr selbstverständlich, dass ich anwesend bin und mir werden alle möglichen Fragen gestellt. Ich erkläre mein Vorhaben, erörtere das Thema der Diplomarbeit und gebe ihnen zu verstehen, dass sie sich nicht in ihren Tätigkeiten beirren lassen sollen. Darauf meint Anne S., dass das unmöglich sei, da ich nun mal an Ort und Stelle bin. Wir lachen und machen Witze über die „Objektivität“ wissenschaftlichen Forschens.

Als der Bildhintergrund erhöht ist, stellt P. das Stativ auf, adjustiert ihre Mittelformatkamera und blickt durch das Sucherfenster. Sie ist mit der Symmetrie und den Farben sehr zufrieden und stellt die Kamera das erste Mal scharf. Thomas fragt, ob auch er einen Blick hineinwerfen darf. P. meint, sie bitte darum. Thomas bittet mich wiederum, die kleinen Lichter immer wieder aus und an zu schalten, während er durch die Kamera blickt. Er zeigt mir so noch einmal, wie der Unterschied aussieht und zustande kommt. Immer wieder fotografiere ich das Licht und andere Vorgänge im Studio. Auch Thomas` Ausführungen hinsichtlich des Lichtes schreibe ich stichwortartig in meinem Notizbuch auf.

Um 12:40 Uhr gibt es Essen. P. hat reichlich eingekauft und ein kleines Buffet aufgebaut. Die Stimmung ist ausgelassen und entspannt. P. erklärt Anna, wie die Marktfrau wirken soll, dass ganz wenig Schminke vonnöten sei und anstatt des Hutes, der jetzt weggelassen wird, die Haare einfach nach oben zusammen gebunden werden sollen.

Während all den Aufbauarbeiten und Lichteinstellungen ist es P. sehr wichtig, dass die Szene realistisch ist und vor allem die Inhalte stimmen. Zugleich braucht sie aber unbedingt Symmetrie, was sich nicht gänzlich herstellen lässt. Also wird nochmals durch besprochen, wo das Bild jetzt angeschnitten wird. Letztendlich trifft P. aber die Entscheidungen. Nach

dem Essen wird noch etwas zu recht gerückt und die Marktfrau wird immer wieder gebeten, ins Bild zu gehen. Das Haar und das Make - up werden gerichtet.

Um 13:45 Uhr besprüht Thomas die Gewebeplane im Hintergrund, um sie auf dem Foto matter erscheinen zu lassen.

Kurz darauf meint P., dass die Blumen bald welken werden, was inhaltlich zwar passen würde aber wenn jetzt weiter aufgebaut wird, sie nicht mehr zum fotografieren käme und der Moment jetzt gekommen sei. Also werden die Hände der Marktfrau und die Lebensmittel nochmals bestäubt. Thomas stellt einen Reflektor unmittelbar vor dem Tisch auf, der auf dem Gesicht der Marktfrau für zusätzliche „Lebendigkeit“ sorgen wird.

Während Anne S. erneut in dem kleinen Nebenkämmerchen frisiert wird, positioniert Thomas ein Stativ an ihrer Stelle und blickt immer wieder durch die Kamera. Kurz nach 14 Uhr wird das Stativ entfernt Anne S. stellt sich in Position und übt die Haltung der Arme und den Gesichtsausdruck. Kurz darauf sagt P.: „5.6 und 1/30, ich bin jetzt so weit“ und bittet Thomas, ein letztes Mal durch die Kamera zu blicken, um ihr mit Sicherheit zu sagen, das es jetzt „total scharf“ sei.

Ich dokumentiere die erste Aufnahme und ziehe mich zurück. Nicht nur, weil der Platz dort eher eng ist, sondern auch weil plötzlich eine sehr konzentrierte Phase eingetreten ist, in der mehr Spannung vorhanden ist und ich keine Unruhe erzeugen möchte. Also setze ich mich an den Glastisch im Vorraum, wo ich P.s Anweisungen an die Darstellerin und alle 20 – 30 Sekunden das Klicken des Auslösers deutlich hören kann.

Kurz darauf ist der Film zu Ende und alle kommen an den Tisch, wo P. den Film wechselt und kurz besprochen wird, wie der Ausdruck (der Blick) der Darstellerin werden muss. Ich mache Fotos von dieser Szene und frage Thomas, was für ein Film das ist. Er erklärt mir, dass es sich dabei um einen Kodak Portra Film handelt, genauer um einen 400 ISO VC (Vivid Colour) Farbfilm. Dieser Film sei eigentlich für dieses Licht nicht der Richtige, da es sich um einen für Tageslicht handelt und nicht für Studioaufnahmen. Aber dass er eben genau den malerischen Effekt erfüllt, den P. haben will. Dieser Film ist für die Mittelformatkamera geeignet, dessen Bildformat 6 x 7 cm groß ist. So ein Film habe jedenfalls nur 10 Bilder/Film und sei im Vergleich zu anderem Film teuer.

Als der Film gewechselt ist, gehen sie wieder zum Ort der Aufnahme zurück. Die Darstellerin ist wieder in Position und von neuem höre ich das Klicken des Auslösers. Diesmal schickt P. die anderen in den Vorraum, um Ruhe zu schaffen. So falle es Anne S. leichter, den Gesichtsausdruck zu finden. Zwischendurch verfällt sie trotzdem dem Lachen und auch P. geht beiseite. Anne S. sagt, sie sei wieder soweit und weitere Aufnahmen werden gemacht.

Um 14:35 Uhr wird der Film ein drittes Mal gewechselt. Diesmal lässt P. sich mehr Zeit. Anne S. spricht über Malerei, über Monochromie und die Möglichkeiten, die man an der Akademie der Bildenden Künste hat und nicht hat. Vor allem aber spricht sie über das Erasmus - Programm und die Möglichkeiten, die KünstlerInnen am Kunstmarkt in den nordischen Ländern hätten. Wir rauchen und die Malerin lässt sich dabei die Haare richten. Ich frage P. was passiert, sollte keines der Bilder passen und sie meint gelassen, dass wir dann den ganzen Aufbau eben noch einmal machen müssten, „bis es im Kasten ist“. Sie sei auch etwas abergläubisch und daher ist es ihr wichtig, nur nicht zu sicher zu sein, was die Bilder betrifft. Man muss sozusagen immer ein bisschen hoffen und bangen, sonst „geht’s erst recht in die Hose“. Jedenfalls wird sie die Fotos bereits am Montag in der Hand haben und dann wird man weiter sehen.

Um 15:00 Uhr kontrolliert Thomas ein letztes Mal die Scharfstellung und wieder bleiben wir im Vorraum, bis der Film ausgeschossen ist. Diesmal lassen sie sich etwas länger Zeit. P. gibt nun Anweisungen, wie der Kopf gehalten sein soll, dass der Blick immer wieder wo anders hin gerichtet sein soll, um mehrere Möglichkeiten zu haben.

Anne S. soll durch sie durch in die Ferne schauen, dann in die Kamera, anschließend an ihr vorbei etc. Auch die Armposition kann immer wieder variieren. Kurz bevor auch dieser Film zu Ende ist, möchte Thomas, dass P. ein Foto macht, auf dem die Darstellerin den Kopf nach rechts wendet, um das malerische Dreieck in ihrem Gesicht zu haben. Als der Film wieder zu Ende ist, beschließt P. doch noch einen vierten Film einzulegen. Ich denke, sie hat nicht vorgehabt, so viele Fotos zu machen. In dieser letzten Pause mache ich Kaffee für alle Anwesenden und P. meint, ich könne nicht stärker in die Welt der Eingeborenen integriert werden; schließlich habe ich sogar schon Zugang zur Lebensmittelbereitung. Das sei das größte Zeichen von Vertrauen. Wir amüsieren uns über meine Aufgaben. Sie wollen wissen, was ich denn heute so mitgeschrieben habe, und welche Aufnahmen ich gemacht habe. Ich erzähle ein bisschen etwas und wir trinken Kaffee.

Um 15:10 Uhr wird der IV. Film verschossen und kurz darauf beginnt der Abbau. Die Fotos die ich davon mache, sind die letzten meiner Dokumentation an diesem Tag. Kurz vor 16 Uhr ist der Großteil eingepackt und weggeräumt. P. bedankt sich bei allen und möchte, dass ich den anderen die Fotos vom Vortag zeige. Sie selbst ist ebenfalls daran interessiert und findet es spannend, dass der gesamte Aufbau fest gehalten worden ist. Sie lacht über die ersten Bilder, als der Tisch noch zusammengestellt werden musste und der Hintergrund erst im Entstehen war. Anne S. und Thomas machen noch ein paar Fotos und Anna verabschiedet sich. P. schenkt jedem von uns ein paar Tulpen, Reis und andere Lebensmittel, die für das Bild nicht gebraucht worden sind. Sie meint, dass es verrückt sei, ein Bild zu machen, in dem der Umgang mit Lebensmittel kritisch behandelt wird, und sie nun sämtliche Lebensmittel (die bestaubt worden sind), wegwerfen muss. Um 15:50 Uhr bedanke ich mich herzlich bei P. und gehe mit Reis, vielen Bildern, meinen Notizen und einem Strauß Tulpen nach Hause.



Abb. 1.: „No Futures!“ C- Print; 150 x 126 cm; 2009

III. Zur Person und visuellen Künstlerin Lisl Ponger

„Es ist nicht nur so, dass ich in meiner Arbeit politisch bin, sondern dass ich politisch bin und daher auch meine Kunst.“ (Ponger: 2009)

Im Folgenden sollen Ausschnitte aus dem Leben der visuellen Künstlerin nachgezeichnet werden, zu deren Erzählung Ponger bereit war, einen Rekurs in die Vergangenheit zu unternehmen, um in Form von Erinnerungen davon zu berichten. Ihr gesellschaftspolitisches Bewusstsein und ihre kulturaktivistischen Erfahrungen sind nicht nur Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Praxis, sondern bilden die Inhalte vieler ihrer Arbeiten, sodass Leben und künstlerisches Oeuvre sich kaum voneinander trennen lassen. Dass die Person hinter der Kamera ebenso wie ihre Bilder beleuchtet wird, bedeutet keineswegs, dass die Arbeiten nicht eigenständig für sich selbst stehen und sprechen können. Die Rekonstruktion mancher Ereignisse (die unmittelbar mit der Bildproduzentin verbunden sind) bildet vielmehr eine Ebene der `visuellen Objekte´ und soll im Weiteren die Einbettung der `Bildgeschichten´ in größere Kontexte ermöglichen.

Darüber hinaus kann Pongers Weg zur internationalen Künstlerin – der von vielen Erfolgen und manchen Schwierigkeiten geprägt ist – als die Geschichte einer österreichischen Künstlerin gelesen werden, die essentielle Eckpfeiler einer Künstlerinnenbiografie birgt, und exemplarisch schildert. Insofern haben mich die Bilder zu den Möglichkeiten und Herausforderungen einer freischaffenden Künstlerin geführt, die viele Reisen unternommen, zwei darstellende Medien erlernt hat, an einer der größten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst beteiligt war, und der Auszeichnungen sowie Ehrungen zuteil wurden.

Den Beginn dieser Darstellung markieren frühe Stationen des Werdegangs, der die Ausbildungsstätte zur Fotografin und die ersten Erfahrungen im Feld der Kunstproduktion meint. Auch wenn manche dieser Ereignisse mehr als vier Jahrzehnte zurückliegen, bilden sie nicht nur den Grundstein Pongers Hinwendung zur Fotografie und zum Film, sondern prägen nachhaltig ihren Umgang damit.

Um in den Beschreibungen (zumindest) eine Zweistimmigkeit zu gewährleisten, sind (in Form von ausgewählten Zitaten) die Ausführungen der Künstlerin angeführt, die dadurch für sich selbst sprechen kann.

3.1. Von der Schule zu den Reisen

1947 in Nürnberg²¹ geboren, macht Ponger von 1966 - 1970 die Ausbildung zur Fotografin in Wien. Ein Jahr nach der Matura besucht Ponger, wie schon ihr Vater zuvor, die Fotoklasse an der Grafischen (Bundes -) Lehr - und Versuchsanstalt. Obwohl oder gerade weil Pongers Vater ihr mit den Worten „mach` was du willst, aber geh` nicht auf die Grafische“ davon abrät, scheint Ponger prädestiniert zu sein, das Medium zu erlernen (Ponger: 2008).²² Sie beschreibt ihre Familie als eine Fotografen-Familie, die oberhalb ihrer Wohnung eine Dunkelkammer besaß, die sie als Kleinkind öfters aufsuchte und als einen magischen Ort empfand (Ponger: 2008)²³.

In den 1960er - Jahren (den Jahren ihrer Ausbildung) wird die Grafische Lehr- und Versuchsanstalt als eine Fachhochschule geführt, die Fotografie als technisches Handwerk und weniger als Kunstform unterrichtet. Die zentrale inhaltliche Hinwendung zur Fotografie als authentisches Aufzeichnungsverfahren, führt dazu, „dass es dort ganz wenig bis gar nicht um Inhalte ging, sondern hauptsächlich um Technik, was auch wichtig ist in Hinblick auf das Medium. Aber in Hinblick auf die Inhalte war das eigentlich katastrophal“ und erinnert sich an ein prägendes Erlebnis, das sie als charakteristisch für die damalige Schulsituation sieht: „Es gab ein Fach an der Grafischen, das hieß `freie Aufnahme´ oder `freie Gestaltung´. Das heißt, man konnte machen, was man wollte, und musste sich nicht mit Portraitfotografie oder Architektur auseinandersetzen. Da hatte man die Möglichkeit, sich frei auszudrücken. Ich erinnere mich, dass damals ein amerikanisches -, teilweise afro - amerikanisches Free Jazz Quartett in Wien zu Gast war, und am Land gewohnt hat. Dort habe ich Fotos der Bandmitglieder gemacht, auf die ich sehr stolz war, und habe sie deswegen auch zur Prüfung mitgenommen, um sie meinem Professor zu zeigen. Er hat davon eines ausgesucht, es nach zwei Seiten gewendet und gesagt, „mhm, der Hochglanz ist gut“. Dann hat er die vier Ecken miteinander verglichen und gemeint, „die Grauwerte sind auch gut“ und, „Danke“ (Ponger: 2008).²⁴ Die Abbildungen 2, 3, 4 und 5 zeigen die Fotoarbeiten, die Ponger im Rahmen des Faches `Freie Aufnahmen´ in Niederösterreich macht.²⁵

²¹ Am 2. August, als Elizabeth, Juliet Ponger.

²² I. Persönliches Interview mit Ponger; 17. Juni 2008

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Aus dem Schularchiv der Grafischen Bundes Lehr – und Versuchsanstalt; Wien 2009



Abb. 2.: „Free – Jazz Band I.“ Aus: Schularchiv der höheren Grafischen Bundes Lehr- und Versuchsanstalt; Wien 2009



Abb. 3.: „Free – Jazz Band II.“ ebd.



Abb. 4.: „Free – Jazz Band III.“ ebd.

Die Vormundschaft der Technik gegenüber anderen Bedeutungsebenen der Fotografie lässt ihre Sujets und die Möglichkeiten der fotografischen Umsetzung demzufolge unbesprochen. Auch die perspektivischen Eigenschaften des Mediums und Möglichkeiten eines selbstreflexiven und künstlerischen Umgangs damit werden nur peripher behandelt.

In ihrem ersten Jahr an der Grafischen erhält sie (unter Leitung des Jahrgangsvorstandes, der „Fachlehrerin“ (FL) Lydia Flikinger) Unterricht in geisteswissenschaftlichen und naturwissenschaftlichen Fächern. Neben Religion, Geschichte, und Englisch (u.a.), sind außerdem „Chemie und angewandte Chemie“, „Mathematik“, „Photographische Fachkunde“, „Schrift und Kompositionskunde“, „Technische und Werbefotografie“, „Retusche“ und „Betriebswirtschaftslehre“ zu absolvieren.²⁶

1967 wird der Unterricht mit „Fachkunde der Farbfotografie“ und „Portraitfotografie“ erweitert, und im Jahr darauf kommen „Kunstgeschichte“, „Kinematographie“, „Wissenschaftliche Photographie“, „Mess- und Prüftechnik“ sowie „Rechtslehre“ ins Lehrprogramm hinzu.

Abbildung 5 zeigt das Jahresabschlusszeugnis Pongers von 1970. Insgesamt sind fünfzehn Fächer als Pflichtgegenständen angeführt. Darüber hinaus gibt es eine Eintragung für das „Betragen“ der StudentInnen. Auch „Leibesübungen“ sind Bestandteil der Ausbildung und als Pflichtfach zu absolvieren.²⁷

Sieht man die Fächer des letzten Jahres (Abb. 5.) durch, ist auch das Fach „Schmalfilmtechnik“ angegeben, das in diesem Jahr erstmals vermittelt wird. Die Abbildungen 6, 7, und 8 zeigen die Aufgabenbereiche der verschiedenen Ausbildungszweige, die von der Grafischen Lehr- und Versuchsanstalt in dieser Zeit angeboten werden.²⁸

²⁶ Auf diese Informationen bin ich im Archiv der Grafischen (Bundes-) Lehr-, und Versuchsanstalt gestoßen, das ich am 20. August 2009 einsehen darf. Hierbei möchte ich mich für das Entgegenkommen von Mag. Klaus Walder bedanken.

²⁷ Ebd.

²⁸ Die Informationen und Bilder sind aus einer Broschüre der Grafischen Bundes Lehr-, und Versuchsanstalt entnommen, die ich in der Bibliothek vor Ort einsehen darf. Die Broschüre stammt aus dem Jahr 1963 (mit dem Titel: „75 Jahre Graphische Lehr- und Versuchsanstalt“).



**Abb. 6.: StudentInnen bei den Retuscharbeiten
Werbefoto der Grafischen; Wien 1963**



**Abb. 7.: Studentin am Farbkopiergerät;
ebd.**



**Abb. 8.: Student bei Werbeaufnahmen
im Atelier der Grafischen; ebd.**

In Hinblick auf die Lehrinhalte und ihre Erfahrungen mit der Fachhochschule meint Ponger: „Zwar gab es an der Grafischen auch noch eine andere Klasse, mit der Leitung eines jüngeren Professors, bei dem man freiere Aufgaben machen konnte. Bei meinem Professor war das aber gar nicht der Fall“ (Ponger: 2008). Mit den Inhalten, die Ponger mit der Fotografie aufgreift und den Ansätzen, die sie in der Handhabung verfolgt, genießt sie an der Grafischen den Ruf einer Künstlerin. „Ich erinnere mich noch gut daran, dass die Professoren mit den Worten „Na, aus Ihnen wird sicher einmal eine Künstlerin“ an mich herangetreten sind. Und das war damals nichts, was etwas Gutes bedeutet hat, oder etwas, auf das man stolz sein hätte können“ (Ponger 2008).³⁰

Abbildung 9 und 10 zeigen die Fotoarbeiten, die Ponger im Fach „Portrait – Fotografie“ im Semester 1969/70 in den Räumlichkeiten der Grafischen realisiert.³¹



Abb. 9.: 'Männerportrait' aus dem Wintersemester 1969/70; Ponger

³⁰ I. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Juni 2008

³¹ Aus dem Schularchiv der Grafischen Bundes Lehr – und Versuchsanstalt; Wien 2009. Bei diesen Portraits können keine genaueren Angaben zu den Personen gemacht werden, da einerseits keinerlei Angaben im den Archiv (zum Beispiel Bildbeschriftungen etc.) zu finden sind. Auch Ponger kann sich nicht mehr im Detail an diese Arbeiten bzw. die Portaitierten erinnern.



Abb. 10.: 'Männerportrait' aus dem Wintersemester 1969/70; Ponger

Vor diesem akademischen Hintergrund erlernt Ponger das Handwerk der Fotografie (als zentral technisches und objektives Aufzeichnungsverfahren kennen), und macht vorerst ausschließlich dokumentarische Fotos. So dokumentiert sie während ihrer Ausbildung (und kurze Zeit danach) die Projekte von Personen, die heute als die Begründer und Vertreter des Wiener Kreises der Aktionisten³² bekannt sind. Im Zuge dessen, fotografiert Ponger die letzten beiden (Performance-) Aktionen von Otto Muehl, macht weitere Fotos für Peter Weibel, und dokumentiert die Vorbereitungen für eine Aktion Hermann Nitschs im Schlachthof. „Das ist bestimmt noch vor 1972 gewesen, als ich in diesem Künstlerkreis Fotos von den Aktionen gemacht habe“ (Ponger: 2009).

³² Die Gruppe der Wiener Aktionisten formiert sich in den 1960er - und 70er – Jahren in Österreich, wozu auch die Künstler Günter Brus, Otto Muehl, Peter Weibel u.a. zu zählen sind, die eine radikale Auseinandersetzung und Anwendung künstlerischer (Stil) Mittel vornehmen und gesellschaftspolitisch aktiv sind. Siehe dazu auch Jahraus, O.: Die Aktion des Wiener Aktionismus: Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewusstseins; 2000

Die Abbildung 11 zeigt eine schwarz/weiß – Fotografie die Ponger im Rahmen einer Aktion von Otto Muehl 1971 aufnimmt. Die Fotografie mit dem Untertitel `Mühl – Aktion, Pause´ schickt voraus, dass Ponger die AkteurInnen in der Pause eines Kunstprojektes fotografiert. Die Abbildungen 11 und 12 sind Teil des Bildbandes „Dopplernarchie: Wien 1967 – 1972“ aus dem Jahre 1990, aus dem in einem Vorwort von Armin Thurnher (nach einem Gespräch mit Lisl Ponger im März 1990) folgendes hervorgeht:

„Für die Kamera als Schutz und Notwendigkeit weiß Lisl Ponger allerdings noch einen Grund. In der Gruppierung der einschlägigen Subkultur hatten Frauen nur eine Chance, wenn sie etwas taten. Die einzigen Taten, die galten, waren selbstverständlich Kunst – Taten. „Künstlerwahn“ nennt Ponger das heute. Die Alternative, bloß als die Freundin einer der führenden Szenenpersönlichkeiten oder schlicht ein Szenegroupie abzugeben, kam für sie nicht in Frage. (...) In Wahrheit sind es Schnappschüsse. Eine Alltagsdokumentation als subtile Rache am mythenbildenden Kunstzwang.“ (Thurnher 1990: 7)

In den Arbeiten sah Ponger die Möglichkeit, sich im Kreis etablierter KünstlerInnen aufzuhalten und sich dabei eine Rolle oder Funktion zu geben, die nicht „(...) die der Freundin oder der Geliebten entsprach“ (Ponger: 2008)³³. Die Szene selbst beschreibt sie als eine stark männlich Dominierte und erinnert sich, „dass es außer VALIE EXPORT nur wenige etablierte Künstlerinnen in Österreich gab“ (Ponger: 2008).³⁴ Die Inhalte und Auseinandersetzungen der Aktionisten empfindet Ponger als Studentin „weniger politisch, was auch daran lag, dass es in den frühen 1970er-Jahren eine Spaltung zwischen KünstlerInnen und politischen AktivistInnen gab. Ich habe politischen Aktivismus zu dieser Zeit anders verstanden, denn mein Verständnis davon war enger definiert. Politisch – Sein hat für mich „auf die Straßen gehen und demonstrieren“ bedeutet. Daher waren diese Arbeiten für mich persönlich eher eine Abstecker in die Kunst, der mir erlaubte in der Szene zu agieren. Ich hatte damals auch nicht viele andere Möglichkeiten, das zu tun“ (Ponger: 2008).³⁵

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.



Abb. 11.: 'Mühl – Aktion, Pause' Wien 1971



Abb. 12.: 'Galerie – Grüngasse 12, Vernissage Christian Ludwig Attersee: Peter Weibel und Hermann Nitsch; Wien 1972

Der Wunsch Künstlerin zu werden ist für Ponger in den 1960er-Jahren und den frühen 1970ern kaum vorstellbar. „Da war damals keine Rede davon. Gar keine! Rückblickend war das in meinem Bewusstsein ein geheim gehaltener, unausgesprochener Wunsch, oder ein Schimmer am Horizont. Das war etwas, wo ich vielleicht irgendwann einmal hin wollte. Möglichkeiten sah ich damals aber keine (Ponger: 2008).³⁶

Nach dem Abschluss der Ausbildung arbeitet Ponger noch kurzfristig in der Dunkelkammer des freien Journalisten und Filmemacher Georg Gubsco und macht gelegentlich Aufnahmen für den Kulturteil verschiedener Zeitungen. Darunter für den Express, die Kronenzeitung und die Arbeiterzeitung. Sowohl diese Fotos, als auch jene, die sie für die Wiener Aktionisten macht, sind allesamt im Bereich der fotografischen Dokumentation anzusiedeln und stellen die ersten fotografischen Auseinandersetzungen der Künstlerin dar.

Die Erfahrungen, die Ponger im Laufe der Ausbildung sammelt, resultieren letztendlich in einem gebrochenen Verhältnis zur Fotografie, sodass sie in den frühen 1970er-Jahren ihre Ausrüstung verkauft und bis Mitte der 90er keine Fotos macht.³⁷ „Nach der Schule habe ich aufgehört zu fotografieren, und erst Jahre danach begonnen Filme zu machen. Ich hatte kein gutes Verhältnis zur Fotografie und es ist auch heute noch so, dass mir die Fotografie als technisches Medium nichts bedeutet. Die Fotografie interessiert mich lediglich in Hinblick auf ihre Bedeutung und Funktion“ (Ponger: 2008).^{38 39}

In den frühen 1970er-Jahren begibt sich Ponger gemeinsam mit ihrem Lebensgefährten Tim Sharp auf Reisen, die eigentlich nicht für einen langen Zeitraum geplant sind, und letztendlich dreieinhalb Jahre dauern. Zwischen 1974 – 78 ist Ponger in Mittel - und Südamerika sowie in den USA, wo sie sich erstmals ihren filmischen Interessen widmet.

Schon als Jugendliche hat Ponger ein ausgeprägtes Interesse für Film und ist begeistert von Jean Luc Godards „Pierrot le fou“ („Elf Uhr nachts“ 1965), den sie mit siebzehn Jahren das erste Mal sieht. „Als ich diesen Film gesehen habe, war ich noch sehr jung und haben den Film auch gar nicht wirklich verstanden. Das Einzige, was mir damals aber aufgefallen ist,

³⁶ I. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Juni 2008

³⁷ Zu den produktiven fotografischen oder filmischen Phasen Pongers, siehe auch Kap. 8.2. „Werkliste“.

³⁸ I. Persönliches Interview mit Ponger; 18 Juni 2008

³⁹ Als ich Ponger bei unserem ersten Gespräch als Fotografin bezeichne, antwortet sie darauf: „Ich lasse mich nicht gerne als Fotografin betiteln. Meine Arbeit ist Kunst, die sich im Medium Fotografie ausdrückt, oder dem Film. Aber mit der Fotografie habe ich eigentlich wenig zu tun.“

war dass die Erzählstruktur eine andere war, als ich sie bis dahin gekannt habe. Heute kann ich sagen, dass sie keine Linearität aufgewiesen hat. Damals wusste ich nur, dass der Film etwas anderes kann. Danach habe ich beschlossen, ich will Filmemacherin werden“ (lacht) (Ponger: 2009).⁴⁰

Diesen Wunsch hegt sie noch in den 1960er-Jahren und spielt mit dem Gedanken an die Filmakademie zu gehen, „was zu der Zeit fast unmöglich war. Einer der absurden Gründe, warum Frauen nicht an der Filmakademie aufgenommen wurden, war, dass die Ausrüstung zu schwer sei und Frauen sie nicht tragen könnten“ (Ponger: 2009)^{41 42}

In diesem Zusammenhang gibt Ponger 1989 in einem Interview (mit Alexander Horwath) des Weiteren an, „Film war für mich das Größte. Aber es war sehr weit weg. Und das Nächstbeste war eben Fotografie, das war möglich. Wobei ich immer wusste, Fotografie – das ist es nicht ganz. Ich hatte immer das Gefühl, ich muss noch durch diese Mauer. Dann bin ich dort, wo ich hin soll.“ (Ponger: 1989; S. 231).

In den 1970ern und weit von ihrer Heimat entfernt, kommt Ponger dem mittlerweile jahrzehntelang unrealisierten Wunsch nach, und dreht ihre ersten Filme mit einer Super 8 (Amateur-) Kamera, die sie sich in Mexiko City ausborgt. In einem älteren Stadtviertel unterrichtet Ponger Englisch als Fremdsprache, um die Reise finanzieren zu können und macht in demselben Viertel ihre ersten Filmbilder, die das Straßenleben Mexikos, die EinwohnerInnen der verschiedenen Stadtviertel und das Alltagsleben zeigen. Darunter sind auch Aufnahmen zu finden, die Ponger nach ihrer Rückkehr nach Österreich als Ausgangsmaterial für ihre Avantgardefilme verwendet.⁴³

Hinsichtlich des Entstehungskontextes oder dem Ausgangspunkt ihrer ersten filmischen Auseinandersetzungen gibt Ponger an, „Manchmal ist es ein bestimmter Zeitabschnitt, indem ich intensiv gefilmt habe. Ich war drei Monate in Mexiko und komme mit einer Stunde Material zurück, aber das war ohne bestimmtes Ziel gefilmt. Irgendwas hat mich dennoch fasziniert: In Mexico (sic!) zum Beispiel diese Zeitdehnung; man hat das Gefühl, dass die Zeit

⁴⁰ III. Persönliches Interview mit Ponger; 6. Februar 2009

⁴¹ I. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Juni 2008

⁴² Seit dem Bestehen der Filmakademie in Wien, ist Frauen die Zulassung zur Hochschule gewährt. Die erste Absolventin schließt an der Filmakademie im Jahr 1957 ab.

⁴³ Siehe dazu Kapitel 3.2. „Der Avantgardefilm und das Medium Super 8“

zäher, dicker und dichter ist, dass sie langsamer verrinnt, aber dadurch viel größere Intensität hat. Aber das Filmmaterial muss auch liegen. Und jetzt kann ich die Erinnerungen genügend abstrahieren, um zu sehen, was es bedeuten könnte. Unmittelbar danach ist es unmöglich, da sieht es banal aus, wie das einfache Wiedergeben der Realität“ (Ponger 1989: 223).^{44 45}

Einen ihrer ersten Filme schickt Ponger per Post nach Hause, um ihn dort entwickeln zu lassen, wo er nie eintrifft. „Zu meinem Glück ist der Film nie zu Hause angekommen. Der ist einfach verschwunden“ (Ponger: 2008).⁴⁶ Auf die weiteren Filme erhält Ponger via Briefkontakt gut gemeinte Verbesserungsvorschläge wie „zoom nicht so viel und lass das panen“ von ihrem Vater, der selbst Fotograf war und ein Auge für die darstellenden Medien hat (Ponger: 2008).⁴⁷ In ihrer enthusiastischen Frühphase gibt er Ponger Anhaltspunkte, mit dem Film umzugehen.

Von Mexiko reisen sie nach Panama, wo Ponger ihre erste eigene Super-8-Kamera kauft und das notwendige Filmmaterial über einen Soldaten aus Shops für Militärangehörige (Commissary) beschafft.⁴⁸

Darüber hinaus, dass sie während dieser Aufenthalte ihre ersten Filme dreht, ist diese Zeit ausschlaggebend für Pongers Affinität zu und langjährige Auseinandersetzung mit den Themen Reisen, Repräsentation des Anderen, dem Fremden, aber auch dem Alltäglichen, oft Unsichtbaren, sowie den interkulturellen Bildstrukturen und der Bedeutung, die Film und Fotografie in diesen Themenbereichen haben können.

Das Motiv des Reisens, (das noch in den folgenden Beschreibungen Pongers Arbeiten mehrmals anzutreffen sein wird), hat für die visuelle Künstlerin „etwas mit sehen zu tun, auf eine sehr oberflächliche Art sich relativ schnell mit der Kamera durch unbekannte Gegenden

⁴⁴ So entsteht beispielsweise ihr Film „Train of Recollection“ (1988) aus dem Reisematerial von Ecuador und Peru.

⁴⁵ Alle Filme von Ponger sind beim Filmverleih Sixpack (neben Presstexten, Interviews und kurzen Filmbeschreibungen) archiviert und öffentlich zugänglich. Die Filme können auch vor Ort angesehen werden. Neben Martin Arnold, Peter Tscherkassky, Brigitta Burger – Utzer und Alexander Horwath, ist Ponger eine der MitbegründerInnen des Filmverleihs im Jahr 1990. Seit 1996 ist Sixpack ein Filmverleih der zur in -, und ausländischen Präsentation experimenteller Filme (darunter auch viele Low – Budget - Produktionen) beiträgt. Siehe dazu www.sixpackfilm.com.

⁴⁶ II. Persönliches Interview mit Ponger; 23. November 2008

⁴⁷ I. Persönliches Interview mit Ponger; 17. Juni 2008

⁴⁸ Die Panamakanalzone oder „Free Zone Panama“ ist ein 1432 km großes Territorium, das von 1903 bis 1979, (also auch zur Zeit Pongers Aufenthaltes) unter amerikanischer Schirmherrschaft steht und als militärischer Stützpunkt verwendet wird.

zu bewegen“ und, so Ponger weiter, „vielleicht hat das (Bewegung) mit dem Film zu tun, der sich ja auch bewegt. Ich kann in Bewegung einfach besser denken. Das fängt beim Herumgehen an. Mir fällt nie etwas ein, wenn ich stillsitze“ (Ponger: 1989; S.220).⁴⁹

Die Bewegung, das Transistorische oder das Unterwegs – Sein (das hier sowohl geografisch als auch auf die inhaltlichen Verschiebungen bei Pongers Sujets bezogen ist) kann vorweg als ein Grundelement ihrer Kunstproduktion bezeichnet werden. Auch dass Ponger mit den beiden Medien Film und Fotografie abwechselnd arbeitet, die für sie zwei mögliche Arbeitssysteme darstellen, betont diesen Ansatz.

Seit ihren Reisen führt Ponger parallel zu den filmischen Arbeiten Notizbücher, in denen sie festhält, welche Interessen sie mit dem filmischen Medium verbindet und ihren Umgang damit prägen. „(...) die (Notizbücher) habe ich mir einmal durchgelesen: Es geht immer um dieselben fünf oder sechs Dinge, denen in verschiedenen Filmen verschiedenes Gewicht gegeben wird, z.B. Erinnerung, Licht, Illusion ... Echo, Schatten, Erhellen, Verdunkeln. Lauter Dinge, die mit dem Film als Solchem zu tun haben“, womit Ponger die elementaren Bestandteile des filmischen Mediums meint, die sie in ihrer weiteren avantgardistischen Auseinandersetzung als künstlerische Form versteht und als künstlerische Ausdrucksmittel verwendet (Ponger 1989: 223).

Hinsichtlich der formal-ästhetischen Aspekte ihrer filmischen Darstellung hat Ponger eine „(...) Vorliebe für geometrische Formen und Abstraktionen, für Grundformen wie Quadrat, Kreis und Dreieck. Ich habe das Bedürfnis (...) einen Film auf solche Zeichen zu reduzieren“ (ebd.).

3.2. Der Avantgardefilm und das Medium Super 8

Mit den Anfängen des österreichischen Avantgardefilms⁵⁰ wird standardgemäß der Film „Mosaik im Vertrauen“, den Peter Kubelka gemeinsam mit Ferry Radax 1955 realisiert, verbunden. In dieser filmischen Arbeit verwenden sie die elementaren Bestandteile des Films als Möglichkeiten zur Abstraktion, und machen die stilistischen Mittel des Mediums zum Gegenstand und Inhalt der Auseinandersetzung selbst. Mit dem Montagespiel der zeitlichen Struktur, dem Ton, den Begrenzungen des Kaders (u.a.) vollziehen sie „den charakteristischen Wechsel von der filmischen Erzählung zum Film als Form“ und zählen damit zu den Vorreitern der österreichischen Avantgardefilme. (Tscherkassky 1989: 13)

Diesen Ansatz verfolgt auch Ponger in ihren filmische Bestrebungen, die sich nach ihrer Rückkunft 1978 in Österreich dem Medium Film ernsthaft widmet, zu einer Zeit, „als mehrere Leute unabhängig voneinander begonnen haben, Super-8-Filme zu machen; hauptsächlich experimentelle Filme“ (Ponger: 2008).⁵¹ Die Personen, die das künstlerische Umfeld ab den späten 1970er-Jahren prägen, werden retrospektiv als die dritte Generation des österreichischen Avantgardefilms bezeichnet und unterscheiden sich von ihren VorgängerInnen durch die Verwendung von Super-8-Film. Davor wurde hauptsächlich mit sechzehn Millimeter Filmformat gearbeitet, wie es Hans Scheugel, Kurt Krenn oder Peter Weibel handhaben. (Vgl. ebd.).

„Wir (die VertreterInnen des Avantgardefilms der späten 1970er – Jahre) kannten uns damals zwar nicht, sind aber später zu einer Gruppe ernannt worden, wie das meistens so ist. Man hat zu der Zeit erkannt, dass man mit Super 8 Kameras Kunstfilme machen kann, sind aber gleichzeitig für unsere Filme belächelt worden. Ich erinnere mich, dass es eine relativ ruhige Phase war, in der einige wenige Leute begonnen haben damit zu arbeiten“ (Ponger: 2009).⁵²

⁵⁰ Der französische Begriff *Avantgarde* bezeichnet die erste Garde (Vorhut im Krieg) im militärischen Kontext und meint jene militärische Formierung, die als erste ins Kriegfeld einzieht und am Meisten Berührung mit dem Feind hat. Im Gegensatz zur *Avantgarde* steht die *Arrièregarde*, die als letzte am Schlachtfeld erscheint. Allgemein bezeichnet der Begriff eine politische, reflexive und meist radikale Bewegung in den verschiedenen Sparten der Kunst (darunter der Literatur, der Malerei, der Musik, dem Film etc.) am Beginn des 20. Jahrhunderts, die jeweils zu unterschiedlichen Inhalten geführt und verschiedene historische Bedingungen (im jeweiligen Genre) hervorgebracht hat. In dem folgenden Zusammenhang ist v.a. auf die Avantgarde im Filmgenre hinzuweisen. Siehe dazu auch Horvath, Alexander (Hg.). „Avantgardefilm in Österreich: 1950 bis heute. 1989.

⁵¹ II. Persönliches Interview: Ponger; 23. November 2008

⁵² V. Persönliches Interview mit Ponger; 11. März 2009

Schon mit ihrem ersten zehnminütigen Stummfilm „Space Equals Time – Far Freaking Out“ (1979), verschafft Ponger sich eine Öffentlichkeit in Wien und realisiert bis 1990 elf weitere Filme. „Im Avantgardefilm, dieser kleinen Szene, ist es mir von Anfang an sehr gut gegangen, immer schon“ (Ponger: 2009).⁵³

Mit den Ausnahmen von „Sound of Space“ (1986)⁵⁴ und „Semiotic Ghosts“ (1990) sind alle weiteren Filme Stummfilme. Fasst man die „Inhalte“ der Filme als Impressionen zusammen, so lassen sich folgenden Assoziationen als Grundthemen der sehr unterschiedlichen konzeptuellen Filme anführen: Strukturalistische Filmstil, Raum – Rhythmus – Bewegung, montage-technisches Spiel mit Licht und Schatten, der filmischen Zeitbegrenzungen, sowie mit Bildern und der Auflösung ihrer Begrenzungen.

Die Filmlänge variiert in diesem Zeitraum (bis 1990) zwischen drei und siebzehn Minuten. Die Filmtitel „Film – An Exercise in Illusion I. und II.“ (1980), „The Four Corners of the World“ (1981), „Substantial Shadows“ (1987) und „Lichtblitze“ (1988) verweisen alle auf eine Auseinandersetzung mit den Eigenschaften des Mediums und seinen möglichen Begrenzungen, wie beispielsweise dem Raum. „Semiotic Ghosts“ und „Sound of Space“ zeigen, dass Ponger auf der Suche nach den Bedeutungsebenen und ‚Materialitäten‘ des filmischen Mediums ist und keines seiner Bestandteile unhinterfragt lässt. Diese Filme lassen sich insofern nicht nur in die Reihe der Avantgardefilme stellen, vielmehr führen Pongers Arbeiten die Tradition des Avantgardefilmes fort.

So zählt sie sich in den späten 1970er – Jahren zu einer Filmgeneration, „(...) die aus dem so genannten strukturalistischen Avantgardefilm gekommen ist“, deren künstlerisch intendiertes Programm die Ökonomie der (Film -) Bilder, und die Politik des Sehens aufgreifen und künstlerisch hinterfragen. (Ponger: 2009)⁵⁵

Die phänotypische Dekonstruktion des filmischen Mediums und die Politisierung der Narration stellen gleichzeitig die Sehgewohnheiten der RezipientInnen in Frage, und schaffen neben dem herkömmlichen Mainstream – Kino Gegenbilder. Darin kann Pongers Praxis ab den 1970er – Jahren bereits als eine politische Auseinandersetzung innerhalb und über die

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Der Film wird von der Künstlerin zwar in der Filmografie als Tonfilm angegeben, allerdings gibt es in „Sound of Space“ nur in der letzten Szene eine Tonsequenz von weniger als zehn Sekunden. Aufgrund meiner Quellen wird der Film hier dennoch als Tonfilm definiert.

⁵⁵ Ebd.

Kunstproduktion gedeutet werden, deren Intention u.a. darin bestand, den Erzählfluss und „die filmisch illusionierte Scheinwelt“ zu hinterfragen und zu korrumpieren. (Ponger: 2008)⁵⁶

Die VertreterInnen des Avantgardefilms in Österreich begegnen in ihren Arbeiten dem Medium auf unterschiedlichste Weise: „Die einen zerstörten Filmbilder, die anderen setzten sich mit der Zeit auseinander“ (Ponger: 2008).⁵⁷ Ponger hingegen hat den Wunsch „(...) in einer gewissen Weise narrativ zu sein, aber gleichzeitig zu dekonstruieren. Was mich interessiert, ist die Illusion zu dekonstruieren, die normalerweise vom Spielfilm produziert wird“ (Ponger: 2009).⁵⁸ Vor allem hat Ponger Interesse an der Filmzeit, dem Kader und seinen Begrenzungen und stellt sich die Fragen „was passiert außerhalb des Kaderns, wo das Leben weitergeht?“ (Ponger: 2009). Die Filmkader und deren Begrenzungen sind nicht nur zentraler Bestandteil Pongers filmischer Auseinandersetzungen (der Filme bis 1990), sondern haben (wie im Weiteren noch besprochen wird) für die Wiederaufnahme ihrer fotografischen Praxis eine wesentliche Funktion.

Auch der Umstand, dass Ponger 1984 Mutter wird, ändert nichts an ihrer produktiven Phase, sodass sie jedes weitere Jahr einen neuen Film macht, und die Mutterrolle als positive Neugestaltung der Arbeitsweise und Zeiteinteilung sieht. „(...) Kunst und Kind“, so Ponger „lassen sich sehr gut vereinbaren, das passt gut zusammen. Anfangs haben die Leute zwar gemeint, dass ich jetzt keine Zeit mehr für den Film haben werde, doch bei mir hat sich eigentlich das Gegenteil bewahrheitet. Denn es war eher so, dass ich im Nachhinein das Gefühl hatte, viel unnötige Zeit verschwendet zu haben. Danach habe ich erst gelernt, mit der Zeit besser umzugehen. Natürlich hat das alles so gut funktioniert, weil mein Mann mich sehr unterstützte“ (Ponger: 2009).⁵⁹

Zwischen 1990 und 1996 entstehen keine weiteren Filme. Das markiert jenen Zeitraum, in dem Ponger sich dem fotografischen Medium widmet. In den späten 1990er – Jahren verliert das Medium Super 8 zunehmend an Bedeutung, sodass kaum mehr Filme diesen Formates bei Festivals und an anderen Schauplätzen vorgeführt werden. Zur selben Zeit werden den FilmemacherInnen (u.a.) Förderungen bereitgestellt, um die Filme auf sechzehn bzw. fünfunddreißig Millimeter aufzublasen und eher vertrieben werden konnte. Sieht man Pongers

⁵⁶ V. Persönliches Interview mit Ponger; 11. März 2009

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

Filmografie (siehe dazu Kap. 8.2.2.) durch, so erkennt man, dass auch sie diese Entwicklungen wahrnimmt, und von den meisten ihrer Filme *blow – ups* macht. Davor spielt Ponger mit Formen, dem Licht, dem Innen und Außen eines Filmkaders, der Bewegung, Räumen, dem Empfinden von Zeit (ihre Dehnbarkeit etc.) und der Geometrie.



Abb. 13.: „Semiotic Ghosts“ - Filmbild 1990⁶⁰

„`Semiotic Ghosts´ stellt meinen letzten Avantgardefilm dar, der auch der erste Film mit Ton ist, denn der Rest sind lauter Stummfilme gewesen. Es war mein letzter Film. Danach habe ich das Gefühl gehabt, ich hätte in diese Richtung nichts mehr zu sagen. Dazwischen gab es eine große Lücke. Der nächste Film war dann `Passagen´“ (Ponger: 2009).⁶¹

„Passagen“ (1996) ist der erste von Pongers Filmen, der aus „found footage“ – Filmmaterial entsteht, das Ponger (u.a.) auf Flohmärkten sucht und wo sie fündig wird. Das so gesammelte Material – welches auf Normal-, und Super 8 gedreht – ordnet Ponger im Anschluss, bevor es auf das fünfunddreißig Millimeter Filmformat aufgeblasen wird. Zwar setzt sich Ponger auch diesmal mit den verschiedenen Bestandteilen des Films auseinander, verwendet aber den Ton (die Tonspur) als „Sprachrohr“ für politische und historische Ereignisse.

⁶⁰ Das Filmbild aus „Semiotic Ghosts“ entsteht ebenso auf ihren Reisen in den Jahren zwischen 1974 - 78. Der obige Ausschnitt zeigt eine jener Straßenszenen die Ponger mit der Super 8 Kamera einfängt. Insofern sind die Darsteller auch anonym.

⁶¹ III. Persönliches Interview mit Ponger; 6. Februar 2009

So unternimmt sie mit „Passagen“ eine Montage touristischer Filmbilder, die von europäischen Reisenden (in den Jahren zwischen 1950 bis 1980) aufgenommen werden.⁶² Die Geschichten, die dabei von verschiedenen Personen wiedergegeben werden, berichten über die Erfahrungen von Flüchtlingen, die unter der Bedrohung des nationalsozialistischen Regimes auf der Suche nach einem sicheren Ort sind. Diese Flucht - Erfahrungen der jüdischen (österreichischen) EmigrantInnen werden parallel zu den Geschichten von ImmigrantInnen erzählt, die Jahre später in Europa (und in Österreich) einen sicheren Zufluchtsort sehen. Diese Erzählungen werden in „Passagen“ simultan zu den Reisebildern wiedergegeben und stellen die touristischen Schauplätze in einem historischen Kontext. Der starke Kontrast zwischen den idyllischen Reiseaufnahmen und den Erzählungen stellt nicht nur die Sehgewohnheiten der RezipientenInnen in Frage, sondern zeigt Pongers Positionierung und Auseinandersetzung mit visueller Kultur und Geschichte.



Abbildung 14: „Passagen“ - Filmbild 1996

⁶² Die Bilder werden hierbei mit einer Tonspur versehen, die dem Material eine neue Erzählform und Struktur gibt.

„In Passagen beginnt die Normalität der Reiseerinnerungen langsam eine andere Dimension anzunehmen, sobald wir uns auf den Ton konzentrieren. Während in den Bildern exotische Orte vorbeiziehen, verändert der Soundtrack deren Bedeutung und wirft einen Schatten auf sie. In diesem Moment erstarrt das sinnliche Vergnügen. Man spürt in diesem Moment Erleichterung für all jene, denen es gelang zu entkommen, und doch erinnert man sich auch an die, die es nicht mehr schafften zu fliehen. Die Kombination aus diesen Erzählungen, die fast wie Reiseberichte wirken, und den Familienfilmen von Reisen, zum Vergnügen und aus purer Abenteuerlust unternommen, verwandeln das Private in etwas Öffentliches (...).“ (Sharp: 2000; S. 12)

1999 entsteht der Film „déjà – vu“, der ebenfalls auf found footage – Filmmaterial basiert. Ponger hat hierfür über sechzig Stunden Dokumentarfilmmaterial gesammelt und verwendet erneut den Ton als Repräsentationsmittel ihrer kulturpolitischen Bestrebungen und inhaltlichen Bezüge.

Parallel zu den Filmbildern, die „ein Archiv darstellt(en): eine Sammlung von Klischees exotischer Andersheit“, werden die Geschichten verschiedener Personen zu den Bildern erzählt, die dabei alle in ihrer Muttersprache davon berichten.(Vgl. Sharp: 2000;12) Der Film (der keine Untertitel für den/die Zuseherin bereitstellt) verweist einerseits auf die hierarchischen Strukturen und Machtverhältnisse, die der Sprache inhärent, und in den Köpfen der SprecherInnen verankert sind. Andererseits verweisen die vielen (ausschließlich europäischen) Sprachen auf die politische Vormacht einiger (sozusagen der „lingua francas“) gegenüber anderer und zeigen die Unterdrückung, die durch Sprache erreicht werden kann. „Auch in der heutigen postkolonialen Ära sind uns die Hierarchien, welche die Sprache etabliert, erst halb zu Bewusstsein gekommen.“ (Sharp: 2000; S. 14) Doch „Sprache ist nicht nur ein Mittel der Kommunikation, sie ist auch imstande, kulturelle Flüchtlinge zu produzieren – Menschen die zwar in „ihrem“ Land leben, deren Muttersprache aber herabgewürdigt oder aktiv unterdrückt wird.“ (ebd.)

Dass die ErzählerInnen in ihren Muttersprachen zu Wort kommen, zeugt von Pongers reflexiver und politischer Auseinandersetzung mit dem Medium, und den Möglichkeiten seiner Interpretation und Erzählweisen. Damit gewährt Ponger den einzelnen SprecherInnen nicht nur eine subjektive Positionierung im Film, sondern dekonstruiert gleichzeitig den filmischen Erzählfluss, indem Filmbild und Tonspur die normalerweise synchron verlaufen

und einander usurpieren. So „lässt Lisl Ponger das Verhältnis zwischen Bild und Ton offen: es gibt viele Beziehungen, nur unterbleiben an vielen Stellen die Übersetzungen, und damit bricht jedes Konzept der Übersetzbarkeit zwischen Bild und Wort in sich zusammen.“ (Rebhandel 2007: 40)

Das Fehlen der Untertitel setzt Ponger ebenso bewusst ein wie alle anderen künstlerischen Strategien der filmischen Arbeiten. Damit sind alle RezipientInnen demselben Schicksal überlassen (außer jemand spricht tatsächlich elf Sprachen), wobei „der Zwang, alles sofort und vollständig zu erfassen, nicht befriedigt“ wird. (Sharp 2000: 14) Aus bleibt in Folge dessen auch eine Zuordnung der Bilder zu den Inhalten der Erzählungen, wodurch die RezipientInnen auf eigene Assoziationen und möglichen Erinnerungen an manche Orte zurückgeworfen wird. Der Film läuft daher „auch nie auf dogmatischen Grund“ und verweigert eine Fokussierung kultureller Interpretationen.“ (Vgl. ebd.)



Abb. 15.: „dèjá – vu“ – Filmbild v. 1999⁶³

⁶³ Insofern „dèjá – vu“ auf found footage Material basiert, können auch hier keinerlei Angaben zu den abgebildeten Personen gemacht werden.

Zwischen 1999 (déjà – vu) bis 2007 macht Ponger drei weitere Filme (siehe dazu Kapitel 8.2. „Werkliste“), von denen der letzte („Imago Mundi“) im Laufe der Bildbeschreibungen und der anschließenden Analysen (in Kapitel 5.3.) genauer erörtert wird.

Vorweg sind die 1990er – Jahre und der Übergang Pongers künstlerischer Praxis, vom Film zur Fotografie, zu behandeln.

3.3. Re – Visionen des fotografischen Mediums

In den frühen 1990er - Jahren befasst sich Ponger mit gesellschaftspolitischen Themenbereichen, die u.a. mit Fragen nach Migration, der Asylpolitik und dem Fremdenrecht in Zusammenhang stehen. „Vor allem stellte ich mir die Frage, die damals auch politisch relevant zu werden begann, „Wer ist ein/e Fremde/r?““ (Ponger: 2009).⁶⁴

Ohne einen dokumentarischen Anspruch zu erheben, begibt sich Ponger (erneut mit der Super 8 Kamera) auf die Suche nach der kulturellen Vielfalt der Stadt Wien und Umgebung. Von 1991 bis 1992 trifft sie in Wien auf die verschiedensten Gemeinschaften (oder Communities), bei denen sie an Festivitäten oder Feiertagen vor Ort ist und die Ereignisse filmt. So sucht sie zum Beispiel die islamische Schule am Hubertusdamm (1210 Wien) auf, ist bei der kurdischen Folkloregruppe in Oberlaa (1100 Wien) zu Gast, feiert den Staatsfeiertag der Elfenbeinküste in der Technischen Universität Wien (1040 Wien) und beobachtet tibetanische Ritueltänze im Konzerthaus (1030 Wien). Parallel zu den Aufenthalten führt Ponger ein Tagebuch, indem sie die Erlebnisse und Erfahrungen, sowie die weiteren filmischen Vorhaben festhält. Die erste Eintragung der drei kartonierten Schreibhefte „Fremdes Wien, Tagebuch I/II/III“, datiert den 8. März 1991, die letzte den 13. 6. 1992. (Vgl. Schmiederer: 1993; S. 7). In diesem Notizbuch hält Ponger auch fest: „Ich mache keine Dokumentation, sondern Kunst. Es wird sicher nichts Dokumentarisches, das interessiert mich nicht. Ich will weg von diesem realen Bezug. Mich interessiert einfach die Tatsache, daß (sic!) sie (communities) da sind. Ich will ihr Dasein sehen“. (Vgl. ebd.)

Die Filmbilder dieser ‚kulturellen Präsenz‘ verwendet Ponger als Ausgangsmaterial und vergrößert die einzelnen Super 8 Filmkader „von 4,1 x 5,1 Millimeter auf 18 x 24 Zentimeter“

⁶⁴ II. Persönliches Interview mit Ponger; 23. November 2008

(Ponger: 2009). Dabei benutzt sie einen Duplikator, in dem der Super 8 Film eingespannt wird und der den Film auf das fünfunddreißig Millimeter Format überträgt. Durch eine Art Lupe oder Linse kann jeder einzelne Kader durchgesehen werden. Von Bild zu Bild kann der Film weiter verschoben und unter die Lupe genommen werden. Der Duplikator fotografiert die ausgewählten Kader letztendlich auf das Kleinbildformat ab.

„Während dieses ganzen Prozesses, sieht man in eine 1000 Watt - Lampe, was mit der Zeit sehr unangenehm werden kann. Das einzelne Bild zerfällt dann in die drei Grundfarben der Farbkörner, die die Farbschicht des Super 8 Films ausmachen. Das einzige, was dabei scharf bleibt, ist das Korn. Und das sieht einfach schön aus“ (Ponger: 2009).⁶⁵

Diese Super 8 Filmkader – Vergrößerungen (die eine andere als die gewohnte Stadt Wien zeigen) erscheinen 1993 in dem Bildband „Fremdes Wien“, in dem ein Vorwort von Elfriede Jelinek zu finden ist. Das Bildmaterial wird außerdem von den Texten des Autors Ernst Schmiederer begleitet, die den kulturellen Hintergrund der aufgesuchten Gemeinschaften beschreiben. Insofern stellt diese Arbeit einen „Katalog kultureller Präsenz“ (der Stadt Wien in den 1990er - Jahren) dar, der jene Gruppen in Wien beleuchtet, die damals (nicht viel anders als heute) im gesellschaftspolitischen Diskurs „im besten Fall öffentlich nicht Erscheinung treten, im schlechtesten als politisches und soziales „Problem“ behandelt werden“ (Sharp 2000: 8).

Dass Ponger hierbei keine (dokumentarische) Repräsentation von Kultur versucht, betont sie nicht nur in ihrem Notizbuch während ihrer Aufenthalte, sondern spiegelt sich auch in der Handhabung und Bearbeitung des Super 8 Filmmaterials wieder, bei dem es um den Versuch zu gehen scheint, scharf fokussierte Bilder zu vermeiden. (Vgl. ebd)

Die Arbeit transportiert Pongers Erlebnisse und ihre Sichtweise auf die Stadt, die weder eine homogene Bevölkerung aufweist, noch eine einheitliche (österreichische) Geschichte hat.

Auch wenn diese Bilder auf der Grundlage des Filmmaterials entstehen und keine inszenierten Fotografien darstellen, ist dieser `mediale cross – over´ als Annäherung bzw. Rückwendung zur Fotografie zu sehen. „Mit „Fremdes Wien, das auch meine erste politische Arbeit darstellt, habe ich eigentlich angefangen, mit der Vergrößerung der Filmkader zu

⁶⁵ II. Persönliches Interview mit Ponger; 23. November 2008

spielen. Das ermöglichte mir damals eine neue Perspektive, denn es hatte etwas Bewegtes und war zugleich auch ein Foto. Also eine Art Zwischending, zwischen Film und Fotografie. Das faszinierte mich“ (Ponger: 2009).⁶⁶

Die Abbildungen 16 und 17 zeigen zwei der insgesamt sechsunddreißig Kadervergrößerungen aus dem eben beschriebenen Projekt.



Abb. 16.: „Taiwanesischer Tanzfest“; aus: „Fremdes Wien“ v. 1993

⁶⁶ Ebd.



Abb. 17.: „Sudantag“; aus: „Fremdes Wien“ v. 1993

Interessant an der Arbeit „Fremdes Wien“ ist außerdem die Vorgehensweise im Vorfeld, die ich für Pongers Praxis und die Tätigkeitsfelder in weiterer Folge als charakteristisch und konstitutiv beschreiben möchte. Gemeint ist Pongers Zugang zur Kunstproduktion, den ich versuchen werden mit der Vorgehensweise einer Kulturwissenschaftlerin im Kontext einer ethnologischen Feldforschung zu vergleichen (siehe dazu Kap. 4.1. „Die Xenographin Lisl Ponger“).

Relevant für diesen Zusammenhang ist Pongers Beteiligung an der documenta 11 (in Kassel 2002), die neben ihrem beruflichen Werdegang, auch die Kunstpraxis bedeutend verändert. Insofern werden vor der Beschreibung der künstlerischen Praxis die Bedeutung und Pongers Erfahrungen mit dem „Museum der hundert Tage“ besprochen.

3.4. Die Beteiligung an der documenta 11 in Kassel

„Man kann durchaus sagen, dass ich ohne die documenta nicht dort wäre, wo ich heute bin.“ (Ponger: 2009)

Die documenta⁶⁷ oder das „Museum der 100 Tage“, wird 1955 vom bildenden Künstler und Kunstpädagogen Arnold Bode (1900 – 77) initiiert und findet im Rahmen der Kasseler Bundesgartenschau, im selben Jahr, erstmals statt. Das Ziel der ersten internationalen Großausstellung, mit dem Titel „Präsentation der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts“, besteht für Bode darin, eine Retrospektive bedeutender Kunstgenres (darunter Fauvismus, Expressionismus, Futurismus etc.) des zerrütteten Deutschland der Nachkriegsjahre zu zeigen, (die zur Zeit des Nationalsozialismus unter der Bezeichnung „Entartete Kunst“ bekannt sind) und dem internationalen Kunstgeschehen zuzuführen. (Vgl. <http://www.documenta.de/archiv/d11/data/german/index.html>). Insofern präsentiert die erste documenta Arbeiten der abstrakten Malerei aus dem 1920er und den 1930er - Jahren im Gegensatz zu den darauf folgenden, die ausschließlich zeitgenössische Arbeiten (der Gegenwartskunst) zeigen.

Bereits die erste documenta (an der bedeutende Künstler wie Pablo Picasso, Max Ernst oder Wassily Kandinsky u.a. vertreten sind) ist ein großer Erfolg, und motiviert den Initiator, weitere zu organisieren, die mit der Ausnahme zwischen der ersten und der zweiten documenta, sowie zwischen der dritten und der vierten, alle fünf Jahre stattfindet.⁶⁸ Die Organisation einer der größten Weltausstellungen zeitgenössischer Kunst wird von der *documenta* und dem Museum Fridericianum organisiert und verfügt seit 1961 über ein eigenes umfangreiches Archiv, in dem Literatur zur Gegenwartskunst, Akten und Materialien aller documenta und eine Videothek (die auch eine Dokumentation der Ausstellungen beinhaltet) öffentlich zugänglich sind.⁶⁹

Seit dem Beginn der documenta steigt bei jeder weiteren die BesucherInnenzahl (von 130 000 Besuchern der ersten documenta) sodass an der letzten (d12, 2007) 754 301 BesucherInnen vermerkt werden. Seit der d 5, 1972 wird für jede weitere documenta eine einmalige Leitung

⁶⁷ Die Urheberschaft hinsichtlich der Bezeichnung „documenta“ ist unklar. Die Bezeichnung lässt sich vom lateinischen Begriff *documentum* ableiten, das sich aus *docere*, (der Lehre) und *mens* (dem Geist) zusammensetzt. (Vgl. http://www.documenta.de/d13_info.html; Informationen über d1 – d12) am 17. Juni 09; 13:50 Uhr.

⁶⁸ Jahre der documenta: 1955, 1959, 1964, 1968, 1972, 1977, 1982, 1987, 1992, 1997, 2002 und 2007; (Vgl. <http://www.documenta12.de/archiv/d11/data/german/index.html>) 13. August 2009; 19:10 Uhr.

⁶⁹ Siehe dazu: <http://documentaarchiv.stadt-kassel.de>

(oder Regie) vergeben, die neben einer KuratorInnen Gruppe für die Selektion der KünstlerInnen und deren Arbeiten zuständig ist. (Vgl.ebd.) Die Leitung der documenta 11 (2002), bei der Ponger als österreichische Künstlerin (neben hundertsechzehn weiteren Internationalen) vertreten ist, wird vom Kurator und Autor Okwui Enwezor, der 1963 in Kabala, Nigeria geboren ist, übernommen. Okwui Enwezor ist so der erste außereuropäische Leiter seit dem Bestehen der documenta und gestaltet ein transnationales und interdisziplinäres Gesamtprojekt, das aus fünf Plattformen besteht und auf vier Kontinenten (an verschiedenen Kunstinstitutionen) ausgetragen wird. (Vgl. ebd.)⁷⁰

Damit unternimmt die documenta 11 erstmals die Aufgabe, das „Museum der hundert Tage“ im Dialog und in Kooperation mit nicht westlichen Ländern zu gestalten, und außereuropäische Kunst (Schwerpunkt liegt auf der Repräsentation afrikanischer Kunst) an einer der größten internationalen Ausstellungen der Gegenwartskunst zu präsentieren.

Die Plattform II befasst sich kunstspezifisch und inhaltlich mit dem Thema „Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung“ und findet im Mai 2001 gemeinsam mit dem India Habitat Center in Neu Dehli statt. Insofern werden bereits im Vorjahr der documenta transnationale Ausstellungen veranstaltet und Diskussionen zu rezenten gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen geführt, die im politischen Diskurs oft marginalisiert werden. Auch der Themenkomplex „Créolité und Kreolisierung“ wird 2002 auf St. Lucia (im Rahmen der III. Plattform) im Kontext zeitgenössischer Kunst behandelt. Die vierte Plattform mit dem Titel „Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos“ findet im März 2002 in Lagos statt und bildet eine Zusammenführung der vorhergehenden Diskussionsforen und Veranstaltungen (Vgl. ebd.).

Die Plattform V stellt die „eigentliche“ documenta in Kassel dar, die im Zeitraum zwischen dem 8. Juni bis 15. September 2002 (hundert Tage, daher auch der Name der Großausstellung) stattfindet und an der Pongers „Genua - Bilder“ (Ausführung folgt) im „Kulturnahnhof – Pavillon“ präsentiert werden. Gemeint ist hier der Südflügel des

⁷⁰ Die Plattform I „Demokratie als unvollendeter Prozess“ findet beispielsweise im März 2001 an der Akademie der bildenden Künste in Wien statt, und wird am Haus der Kulturen der Welt in Berlin, im Oktober desselben Jahres, fortgeführt. Vgl. Ebd.

ehemaligen Hauptbahnhofs in Kassel, der seit der documenta 10 (1997), ein weiterer Ausstellungsort der Veranstaltung ist.⁷¹

Um manche Veränderungen Pongers künstlerischen Werdegangs, die mit der Beteiligung einhergehen, zu verdeutlichen soll auf vorweg Pongers Position innerhalb der österreichischen Kunstszene (‘bildenden Kunstwelt’) eingegangen werden, die Ponger selbst als eine Außenseiterrolle beschreibt. Daran anschließend werden die Umstände, unter denen Ponger nach Kassel eingeladen wird (und die Erfahrungen, die sie mit der d 11 macht) besprochen, womit gleichzeitig der gesellschaftspolitische Kontext (des Entstehungsmoment) ihrer Fotoarbeiten (der d 11) beschrieben werden.

Trotz der umfangreichen Werkliste und Pongers Ausstellungspraxis, die die Künstlerin vor der d 11 verfolgt, stellt die Beteiligung eine wesentliche Wende in ihrer Laufbahn dar. „Davor“, so Ponger, „war ich eigentlich nirgends in der Kunst“ (Ponger: 2009).⁷² Worin sie dieses „nirgends“ begründet sieht, kann ansatzweise durch Pongers Ausführungen der Erfahrungen in den 1990er – Jahren und ihrer Ausstellungspraxis nachvollzogen werden.

Ein wesentlicher Aspekt in diesem Zusammenhang ist das Genre (oder künstlerische Umfeld), aus dem Ponger in den 1990ern kommt, der österreichischen, avantgardistischen Filmszene, in der sie vom Ende der 1970er - bis Ende der 90er – Jahre produktiv ist, und mit ihren Filme eine Öffentlichkeit hat. Denn, „bekannt geworden in Wien bin ich zuerst als Filmemacherin“ und sieht den Film als ihr zweites Standbein, das ihr eine zweiseitige Karriere erlaubt. (Ponger: 2009).⁷³

Warum also sieht Ponger ihre Position als eine Außenseiterrolle? Hier stellt sich eher die Frage, wo Ponger sich innerhalb des umfangreichen Feldes der Kunstproduktion positionieren möchte? Also auch die Frage, worin Ponger *die* Kunst begriffen sieht? Denn die vorhergehenden Leistungen können durchaus als die einer erfolgreichen Künstlerin verstanden werden, wenn man Film als Teil der Kunst begreift, was bei Ponger der Fall ist, wenn sie heute meint, „dass ich auch damals schon den Film, v.a. den Avantgardefilm als Teil der bildenden Kunstszene verstanden habe“ (Ponger: 2009).⁷⁴

⁷¹ Neben Pongers Arbeiten werden dort auch jene des südafrikanischen Künstlers Kendell Geers gezeigt, der Performance – Künstler, Filmemacher und Musiker ist.

⁷² V. Persönliches Interview: Ponger; 11. März 2009

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd.

Für Ponger stellt die Filmszene aber eine ganz andere `Kunstwelt` dar, als die bildenden Kunst, vor allem hinsichtlich der Inhalte und des Diskurses, den sie in der Filmszene zunehmend vermisst. (Ponger: 2009)⁷⁵ Demnach ist Ponger zwar künstlerisch produktiv und vorerst in Österreich als Künstlerin (mit ihren Filmen) präsent, aber nicht in dem Kunstfeld, in dem sie tätig sein, und sich positionieren möchte.⁷⁶ Abgesehen davon, so Ponger „kann man davon (Film) nicht leben“ (Ponger: 2009).⁷⁷

Ihre Position kann auch entlang der Inhalte ihrer Arbeiten (der 1990er - Jahre), und der Geografie der Ausstellungspraxis nachvollzogen werden. Zu dieser Zeit setzt Ponger sich mit gesellschaftspolitischen Themenbereichen⁷⁸ auseinander, die in den frühen 1990er – Jahren (nach Pongers Auffassung) wenig Resonanz in der bildenden Kunstproduktion und deren Repräsentation erfahren haben. „Das hat sich heute Gott sei Dank ein bisschen geändert, aber früher (in den 1990ern) war das anders. Ich meine damit, dass politische Arbeiten nicht so gut aufgenommen worden sind, und ich habe mich auch als politische Aktivistin immer kritisch und politisch geäußert. Ich hatte jedenfalls eine eigenartige Stellung innerhalb der Kunstszene, bis die politische Kunst, die Kunstwelt erobert hat. Davor war ich mit meinen Arbeiten in einer schwierigen Situation, und es hat lange gedauert, bis sich da etwas verändert hat“ (Ponger: 2009).⁷⁹

Die Orte, an denen Ponger mit ihren Arbeiten „Fremdes Wien“ und „Xenographische Ansichten“ repräsentativ vertreten ist, stellen außerdem keine Institutionen dar, die spezifisch einen kunstorientierten Diskurs verfolgen, oder das Ausstellen von Kunst als zentrale Aufgabe haben. So ist sie mit den oben erwähnten Arbeiten im Völkerkunde Museum in Wien (1996), dem Genfer Musée d´ethnographie (1999) und der Arbeiterkammer in Wien (2001) zu Gast. „Ich habe zwar Ausstellungen gemacht, allerdings an Orten, die keine Kunst – Orte darstellen. Selbst wenn man diesen „Non Art Space“ zu einem „Art Space“ – über die Inhalte der Arbeiten – macht, so sind das trotzdem keine definitiven Kunsträume. Solange

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Entscheidend sind dabei auch Pongers eigene Interessen und Anforderungen an ihre Arbeiten, die sich in den späten 1990er - Jahre – auch durch ihre beiden Gastprofessuren an der Universität der angewandten Künste – stark verändern. Die Einflüsse der Lehrtätigkeit werde in Kapitel 4.2. „Recherche als künstlerische Strategie“ eingehender erläutert. Hier sollen vorrangig Pongers Erfahrungen der 1990er – Jahre besprochen werden.

⁷⁷ Ebenda

⁷⁸ Siehe auch Kapitel 3.3. „Re – Visionen des fotografischen Mediums“ und Kapitel 4.1. „Die Xenographin Lisl Ponger“.

⁷⁹ III. Persönliches Interview mit Ponger; 6. Februar 2009

man nicht in den White Cubes⁸⁰ ausstellt, wird man in der Kunstszene auch nicht wirklich wahrgenommen, zumindest nicht als Teil der Kunstszene“ (Ponger: 2009).⁸¹ Mit ihrer Einzelausstellung in der Arbeiterkammer (2001) realisiert sie zwar eine Kunstausstellung nach ihren Vorstellungen, an der viele KünstlerInnen zu Gast sind, und bei der ihre Arbeiten im Kunstdiskurs besprochen werden. Dennoch sind diese Orte „keine Galerien und Museen, an denen „richtige“ Kunst ausgestellt wird. Das hat sich erst in den allerletzten Jahren verändert“ (Ponger 2009).⁸²

Im Zusammenhang mit ihrer marginalen Position innerhalb der `bildenden Kunstwelt` führt Ponger des Weiteren die Ausbildungsstätte (als eine mögliche Ursache) an: „Ich komme ja auch nicht aus der Kunstszene, bin sozusagen keine Absolventin der Bildenden⁸³, oder der Angewandten. Und in der Kunstszene verläuft es ja auch heute noch größtenteils so, dass man die Akademie absolviert, und damit gleichzeitig Teil des Kunstsystems ist. Denn die meisten Künstler aus diesem Land kommen von der Akademie oder der Angewandten“ (Ponger: 2009).⁸⁴ Worin Ponger einen Zugang zur Kunstszene erleichtert sieht, „weil sie (`bildende Kunstwelt`) eine heikle Szene ist, mit eigenen Gesetzen. Und wenn man schon als StudentIn darin verkehrt, hat man von Anfang an Kontakte und Verbindungen. Man ist dann ein Teil davon. Als ich begonnen habe, Filme zu machen, war ich so naiv zu glauben, es komme nicht darauf an, woher man kommt (Ausbildungsstätte), sondern auf die Qualität der Arbeiten und das Ergebnis“ (Ponger: 2009).⁸⁵

In dieser Außenseiterrolle versucht Ponger, dem Fehlen eines Dialoges durch den Kontakt und Austausch mit internationalen KünstlerInnen, KunsttheoretikerInnen und KuratorInnen entgegen zu treten, für die ihre Inhalte keineswegs Neuland darstellen, sondern sie als konstitutiven Teil des Kunstdiskurses und dessen Aufgaben verstehen. Einer dieser Kontakte ist der Künstler, Kunstpädagoge und Kurator Shaheen Merali, den Ponger 1996 in Wien kennen lernt, als sie in einer Jury⁸⁶ vertreten ist, die Meralis Beitrag auswählt. „Mit ihm habe ich früher oft über meine Arbeiten gesprochen. Vor allem dann, wenn ich mich in Österreich

⁸⁰ Unter „White Cubes“ und „Art Spaces“ fasst Ponger jene Orte, Räume, Galerien und Institutionen zusammen, die anerkannte Häuser der bildenden Kunstszene darstellen, deren Ausstellungspolitik spezifischen Anforderungen entsprechen und von der bildenden Kunst und ihren Vertretern, als solche Orte identifiziert und verhandelt werden.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd.

⁸³ Ponger meint hier die Akademie der bildenden Künste, sowie die Universität für angewandte Kunst in Wien.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Der Filmverleih Sixpack gibt 1990 eine Filmrolle mit dem Titel „AlieNation“ (Entfremdung) in Auftrag, zu der verschiedene FilmemacherInnen Arbeiten einreichen.

sehr unverstanden gefühlt habe (Ponger: 2009).⁸⁷ Merali ist einer unter mehreren von Pongers internationalen Kontakten zur anglophonen Kunstszenen, die sich mit dem jüngeren, politisch intendierten Projekt der *postcolonial studies* identifizieren und als KünstlerInnen und KuratorInnen tätig sind. „Ich habe in England viele Freunde, die aus der so genannten *postcolonial* Szene kommen und wissen, wovon ich in meinen Arbeiten spreche. In Österreich gibt es nicht so viele Leute, die mit diesen Inhalten arbeiten, und denen meine Themen vertraut sind. Zumindest habe ich damals nicht viele kennen gelernt“ (Ponger: 2009).⁸⁸ ⁸⁹ Über diese Kontakte lernt Ponger u.a. auch den Kunsthistoriker und Kurator Sarat Maharaj kennen, der Jahre später Mitglied der KuratorInnen Gruppe der d 11 ist.

In den 1990er - Jahren zeigt Ponger Maharaj ihr jüngstes Projekt „Xenographische Ansichten“, worauf dieser beschließt, die Arbeit auf eine Vortragsreise mit zu nehmen und im Ausland zu besprechen. „Zwar gab es damals darauf nicht viel Resonanz, aber Maharaj hat mir geholfen zu verstehen, was ich eigentlich mit meiner Arbeit aufgreifen und thematisieren kann bzw. wohin diese Arbeit auch in der Kunst einzuordnen wäre. Hier in Österreich hat jedenfalls kaum jemand über meine Projekte gesprochen. Und manchmal ist man mit den eigenen Themen so befasst, dass man gar nicht sagen kann, was man eigentlich macht, bzw. welche Relevanz das für einen größeren Kontext haben kann. Maharaj hat damals zum ersten Mal in Worte gefasst, was ich mit meinen Bildern und deren Inhalten mache. Das hat mir geholfen, meine eigenen Arbeiten besser zu verstehen. Er hat gemeint, ich sei eine der Allerersten, die sich in der Kunst mit dem Thema Migration befasst haben. Das kann durchaus stimmen, wenn man bedenkt, dass ich schon 1991 („Fremdes Wien“) mit diesen Themen gearbeitet habe“ (Ponger: 2009).⁹⁰

Trotz, oder gerade aufgrund all jener Umstände, die Pongers Position in der Kunstwelt prägen, wird der Film „déjà – vu“ (1999) in die Vorauswahl der `documenta – Arbeiten´ aufgenommen. Entscheidend für diese Auswahl ist Maharaj, der Mitglied der KuratorInnen – Gruppe ist, und er versucht, ihre Arbeit zu platzieren.

⁸⁷ V. Persönliches Interview: Ponger; 11. März 2009

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Da die theoretische Auseinandersetzung mit (den Sujets und Inhalten) in ihrer Arbeit, eine wichtige Phase Pongers Kunstproduktion darstellt, hält sie (heute - wie damals) eine internationale Kommunikation mit KuratorInnen und KunsthistorikerInnen aufrecht. Vor allem mit jenen, die einen Dialog ihrer Inhalte gewährleisten können.

⁹⁰ V. Persönliches Interview mit Ponger; 11. März 2009

Mit ihm hat Ponger im Laufe der Vorausscheidungen regelmäßig Kontakt, und auch wenn dieser ihre keine definitive Zusage geben kann, so tröstet er Ponger mit den Worten „you are still in, they didn't throw you out“ (Ponger: 2009).⁹¹ Letztendlich entschließt Okwui Enwezor, in der vorletzten Woche der Vorauswahl, dass keine weiteren Filme mehr in das Programm aufgenommen werden, „und damit war ich draußen. Das war ganz zum Schluss und ein harter Schlag für mich (Ponger: 2009).⁹²

Nachdem „déjà – vu“ abgelehnt wird, informiert Maharaj Ponger per Telefon, die sich zu der Zeit in Frankreich (in Paris) aufhält. „Ich stand in einem Buchgeschäft im ersten Stock, als der Anruf von Maharaj mit der definitiven Absage kam. Der Tisch, vor dem ich stand, war voll beladen mit Büchern über Orientalismus; ein Thema das mich wirklich fasziniert. In diesem Moment dachte ich mir, dass ich jetzt wieder machen kann, was ich will, also mach ich eine Serie, in der ich so tue als ob ich jemand anderer sei. Zum Beispiel eine orientalische Malerin“ (Ponger: 2009).^{93 94}

Die Bilder, die Ponger dennoch eine Beteiligung an der documenta 11 garantieren sollen, entstehen andernorts.

In diesem Zusammenhang ist das G8 – Gipfeltreffen 2001 in Genua zu erwähnen, bei dem DemonstrantInnen, darunter viele GlobalisierungsgegnerInnen, verletzt, verhaftet und der dreiundzwanzigjährige Italiener Carlo Giuliani von einem italienischen Polizisten (selbst zwanzig Jahre alt) erschossen wird. Die Abbildung 18 („Trauer und Gedenken an Carlo Guigliani“) entsteht während Pongers Aufenthalt in Genua 2002. Unter welchen Umständen und mit welchen politischen Intentionen die Künstlerin vor Ort ist, wird im Folgenden genauer erörtert.

⁹¹ V. Persönliches Interview mit Ponger; 11. März 2009

⁹² III. Persönliches Interview mit Ponger; 6. Februar 2009

⁹³ Ebenda

⁹⁴ Dieser Zeitpunkt ist zugleich der Entstehungsmoment Pongers „If – Serien“, die in Kapitel 5.3. anhand der Serie „Si j'avais eu l'autorisation...“ beschrieben und analysiert werden.



Abb. 18.: „Trauer und Gedenken an Carlo Giuliani“ 2002

Während des Gipfeltreffens wird die österreichische Volkstheater – Karawane festgenommen, für deren Freilassung Ponger (und drei weitere Personen) „ein beinhartes politisches Lobbying betrieben haben. Wir versuchten damals, die öffentliche Meinung zu verändern, und eine Aufklärung zu forcieren, um ein positives Klima in der Öffentlichkeit und in den Medien zu schaffen“ (Ponger: 2009).⁹⁵

Zu dem Haftprüfungstermin in Genua wird die Künstlerin von der Journalistin Christa Zöchling zur Mitfahrt eingeladen, wodurch Ponger sich einer prekären Situation gegenüber sieht. Einerseits ist sie gegen eine unkritische Medienberichterstattung politisch aktiv, andererseits „wäre ich damit als Teil der Medienberichterstattung nach Genua gereist“

⁹⁵ III. Persönliches Interview mit Ponger; 6. Februar 2009

(Ponger: 2009).⁹⁶ Unter der Bedingung, keine Fotos von den Beteiligten und deren Angehörigen zu machen, nimmt Ponger die Einladung an und ist an der Freilassung der Volxtheater – Karawane mit sämtlichen internationalen Medien vor Ort. „Das war damals wirklich spannend, mit den internationalen Medien, wie CNN und anderen, die alle da waren. Als die Leute schließlich entlassen wurden, hat man sie sofort über die Grenze gebracht. Die gesamte „Medienmeute“ ist hinter ihnen her gewesen. Ich bin nicht mitgefahren und habe auch keinerlei Sensationsfotos, von weinenden Angehörigen und dergleichen, gemacht“ (Ponger: 2009).⁹⁷

Als Ponger in Genua ist, wird sie trotz der politisch brisanten Lage auf die Markierungen der Kanaldeckel aufmerksam, die zweierlei Funktionen innehaben: Einerseits helfen die Bodenmarkierungen die Stadt im Zuge der Demonstrationen in verschiedenen Zonen zu untergliedern. „Da gab es zum Beispiel die rote Zone, die nur Passanten, die dort gemeldet waren, gegen Vorlage ihres Ausweises betreten konnten. Die gelbe hingegen war etwas durchlässiger. Anhand der Markierungen konnte man erkennen, wo die jeweiligen Zonen begannen bzw. endeten“ (Ponger: 2009).⁹⁸



Abb. 19.: „Rote Zone“ 2002

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

Andererseits bezeichnen die Markierungen jene Kanaldeckel, welche im Laufe des Gipfeltreffens „aus Angst vor Anschlägen aus dem Untergrund“ zu -, und im Anschluss daran wieder aufgeschweißt worden sind (Ponger: 2009).⁹⁹



Abb. 20.: „Gelbe Zone“ 2002

Obwohl Ponger darauf aufmerksam wird und Interesse an den „Spuren und Zeichen des G 8 - Gipfeltreffens“ hat, macht sie vorerst keine Fotos, und fährt zwei Wochen nach ihrem ersten Aufenthalt erneut nach Genua, um dem nachzukommen.

Zurück in Wien lässt Ponger die Fotos entwickeln und nimmt sie „in einer Schachtel verpackt zu einer Vernissage mit, bei der auch Ute Meta Bauer zu Gast war“, der Ponger ihre Genua – Bilder zeigt. Meta Bauer¹⁰⁰ ist nicht nur Mitglied der KuratorInnen Gruppe der d 11, sondern hat sich im Vorfeld auch für die Freilassung der Volxtheater – Karawane politisch eingesetzt, indem sie „ein Rundschreiben an die documenta (u.a.) verfasst hat und unterzeichnen ließ (Ponger: 2009).¹⁰¹ Als sie die Bilder sieht, schlägt sie vor, sie der Jury der documenta zu zeigen, woraufhin die Bilder angenommen werden, und Ponger offiziell an der d 11 vertreten ist.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ 1958 in Stuttgart geboren ist Meta Bauer Kuratorin, Autorin und Professorin an verschiedenen europäischen Universitäten. U.a. ist sie auch Direktorin des Visual Arts Programs im Department of Architecture am Massachusetts Institute of Technology, Vorsitzende des Beirats für Gegenwartskunst am Goethe Institut und Mitglied des wissenschaftlichen Beirats der Stiftung Bauhaus Dessau. Siehe dazu auch <http://www.kunstaspekte.de/index.php?k=5932&action=webpages>.

¹⁰¹ V. Persönliches Interview mit Ponger; 11. März 2009

Als Ponger die Zusage erhält, ist sie mit dem Lehrgang der Universität der angewandten Künste (im zweiten Jahr ihrer Gastprofessur) auf einer Reise in Syrien. „Wir waren damals in der Wüste unterwegs, als Ute Meta Bauer mich anrief und sagte, dass ich zur documenta eingeladen bin und ihr die Fotos noch diese Woche schicken soll“ (Ponger: 2009).¹⁰² Aufgrund der Umstände bittet Ponger ihren Lebensgefährten, die notwendigen Materialien zu versenden, und kommt selbst zwei Tage vor der Eröffnung nach Kassel. „Ich war damals zu unerfahren, um zu wissen, dass man auch hinfahren hätte können, um bei dem Aufbau dabei zu sein. Aber diese Dinge wusste ich nicht. Also hat Enwezor, aus meiner Vorauswahl, die Bilder und Rahmung ausgesucht, was auch wirklich schön geworden ist. Als ich schließlich dort ankam, hat man mir gesagt, „Ah, Sie sind das. Wenn wir an ihren Arbeiten einen Kilometer – Zähler angebracht hätten, dann hätten sie den bestehenden Rekord gebrochen.“ Meine Arbeiten sind dort insgesamt sieben Mal umgehängt worden, weil sie nicht wussten, wo sie die Bilder aufhängen sollten. Auch mit dem „Wie“ hatten sie anfangs Schwierigkeiten. Schlussendlich haben sie mich aber im Kulturbahnhof platziert“ (Ponger: 2009).¹⁰³



Abb. 21.: „Hängung im Kulturbahnhof I“ 2002

¹⁰² III. Persönliches Interview mit Ponger; 6. Februar 2009

¹⁰³ Ebd.



Abb. 22.: Hängung ebd. II 2002

Dass die d 11 den inhaltlichen Schwerpunkt zentral auf afrikanische Kunst ausrichtet, findet Ponger für die internationale Kunstszene und das Kunstgeschehen nicht nur wichtig sondern als ein längst überfälliges Desiderat. „Politisch und strategisch war das, was Enwezor gemacht hat sehr gut und wirklich wichtig“ (Ponger: 2009).¹⁰⁴

Vor Ort lernt Ponger auch einige außereuropäische KünstlerInnen kennen, und trifft dort auf die Arbeiten der australischen Künstlerin Destiny Deacon, mit der sie inhaltlich und in Hinblick auf die künstlerische Praxis einige Parallelen verbinden. Als Ponger zwei Jahre nach der documenta, im Rahmen einer Doppelausstellung im Salzburger Kunstverein, auswählen darf, wer außerdem dort ausstellen soll, entscheidet Ponger sich für Deacon, „die sich auch mit ethnologischen Themen fotografisch und filmisch auseinandersetzt. Das Interessante an dieser Zusammenarbeit war außerdem, dass man das Gefühl hatte, wir beide machen sehr ähnliche Dinge, jeweils am anderen Ende der Welt“ (Ponger: 2009).¹⁰⁵

Diese Ausstellung ist eine von vielen weiteren, die Ponger nach der Beteiligung an der d11 angeboten werden, und ihre Arbeiten im Kontext zeitgenössischer Kunst präsentieren. „Danach hat sich für mich sehr viel verändert (...). Wenn man einmal an der documenta beteiligt ist, und nicht gleich wieder verschwindet – sondern Ausstellungen macht – dann

¹⁰⁴ III. Persönliches Interview mit Ponger; 6. Februar 2009

¹⁰⁵ Ebd.

kann sich daraus vieles ergeben. Wenn ich heute in einem anderen Land an einer Ausstellung zu Gast bin, dann ist es mittlerweile so, dass die KuratorInnen meine Arbeiten und mich kennen“ (Ponger: 2009).^{106 107}

Neben den Ausstellungsangeboten, den internationalen Kontakten (zu KünstlerInnen und KuratorInnen) und den veränderten Produktionsbedingungen (die sich aus den damit verbundenen Erfolgen ergeben) findet Ponger ein Jahr nach der Beteiligung auch die Charim Galerie, die ihre Arbeiten regelmäßig ausstellt und an Kunstmesen verkauft. Welche Erfahrungen Ponger mit der Galerie macht und die Aufgaben bzw. Funktionen, die letztere übernimmt, ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

3.5. Charim Galerie in Wien

Der Umstand das Ponger 2002 von der KuratorInnen – Gruppe zur d 11 eingeladen wird, ohne zuvor in der Galerie - und Ausstellungsszene stark vertreten zu sein „war etwas, das die Kunstszene als merkwürdig angesehen hat“ (Ponger: 2009).¹⁰⁸

An einer Galerie vertreten zu sein, stellt aus mehreren Gründen eine wichtige Herausforderung und Chance für freischaffende KünstlerInnen dar, die ausschließlich von ihrer Kunstproduktion leben möchten. Eine „eigene“ Galerie ist ein wichtiger Bestandteil einer (erfolgreichen) KünstlerInnenbiografie und weist KünstlerInnen einen Platz sowie Status in der `Kunstwelt` zu.

Pongers Werkschau ist auch vor der d 11 umfangreich und zeugt von einer jahrzehntelangen Praxis als visuelle Künstlerin. Sieht man ihre Ausstellungsliste (in Kapitel 8.1. „Ausstellungspraxis und Auszeichnungen“) durch, so ist deutlich erkennbar, dass nach 2002 die Ausstellungspraxis größere Ausmaße annimmt. Zwar nicht unmittelbar danach, aber in den darauf folgenden Jahren definitiv. „Viel hat sich anfangs für mich nicht geändert, außer dass mich mehr Leute begrüßt haben. Vor allem in Österreich hat sich nicht viel ergeben. Hier herrscht eher ein großes Schweigen. Aber ich wusste, dass die documenta eine wichtige Chance ist und dass ich sie als ein Schwungrad nutzen muss, bevor dieser erste Aufschwung

¹⁰⁶ V. Persönliches Interview mit Ponger; 11. März 2009

¹⁰⁷ Inwiefern sich Pongers Ausstellungspraxis (Häufigkeit/Geografie) nach der Beteiligung verändert, ist in Kapitel 8.3. „Ausstellungspraxis und Auszeichnungen“ einzusehen.

¹⁰⁸ III. Persönliches Interview mit Ponger; 6. Februar 2009

wieder vorbei ist. Ich wusste aber, wenn ich es jetzt nicht schaffe, dann schaffe ich es gar nicht mehr“ (Ponger: 2009).¹⁰⁹

Ein Angebot, das Ponger eine Galerie garantieren könnte, bleibt auch ein Jahr nach der documenta aus, sodass Ponger selbst die Initiative ergreift und dabei die Charim Galerie ins Auge fasst, die 1997 (mit Sitz in Wien) von Miryam Charim gegründet wird.¹¹⁰ Seit ihrem Bestehen präsentiert die Galerie KünstlerInnen aus dem avantgardistischen Kunstgenre der Nachkriegsjahre und den darauf folgenden Jahren. Neben den bekannten Wiener Aktionisten (wie Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nietsch und Rudolf Schwarzkogler) sind auch KünstlerInnen aus dem Bereich „Video/Fotografie/Film und allgemein „Neue Medien“ in der Galerie vertreten. Dazu zählen neben Ponger auch VALIE EXPORT, Ivan Bazak und David Moisis u.a.). Außer den „Neuen Medien“ sind in der Galerie auch VertreterInnen der abstrakten Malerei zu finden, wozu auch der österreichische Maler und Professor (an der Akademie der bildenden Künste) Erwin Bohatsch zu zählen ist.¹¹¹

Die Gründerin ist Ponger zu der Zeit zwar bekannt, dennoch „habe ich über eine Bekannte, die Miryam besser kannte als ich, ein Treffen organisiert (Ponger: 2009).¹¹² Kurz darauf findet das erste Zusammentreffen zwischen Charim, Kladler (Galerieleiter) und Ponger statt, zudem Ponger ihr Arbeiten mitnimmt und präsentieren möchte. Zu ihrer Überraschung „war dann schon nach wenigen Sekunden klar, dass das auch gehen wird. So als ob das gar keine Frage wäre“ (Ponger: 2009).¹¹³

Schon bei diesem Gespräch zeichnen sich gemeinsame kunsttheoretische und sonstige Interessen zwischen Ponger und Kladler ab, der in den darauf folgenden Jahren ihr Ansprechpartner für sämtliche Belange in der Galerie ist.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Die Charim Galerie befindet sich in der Dorotheergasse 12 (1010 Wien) und wird neben Miryam Charim von Kurt Kladler geleitet.

¹¹¹ Die Galerie verfolgt mit ihrem Programm auch den Anspruch neben den Ausstellungen Diskussionen und Panels zu veranstalten, an denen TheoretikerInnen und allgemein VertreterInnen der Kunst und Kulturszenen eingeladen werden um über gesellschaftspolitisch präsenste Debatten einen Diskurs zu fördern. Aus dem Profil der Galerie geht außerdem hervor: „We partly use our privat open space as platform and meeting place for young artist, writers, critics political/social activists“; Vgl. „Gallery history spotlight“ Charim Galerie 2009 Die Charim Galerie veranstaltet jährlich acht Ausstellungen auf einer Fläche von 300qm. Zu weiteren Informationen siehe dazu auch www.charimgalerie.at.

¹¹² V. Interview mit Ponger; 11. März 2009

¹¹³ Ebd.

Als sie bei dem Erstgespräch erscheint, fragt Kladler Ponger, ob sie schon einmal etwas über Michel Leiris gehört habe, worauf sie antwortet, „ja und ich habe auch eine Arbeit über ihn gemacht“. „Seitdem ist dieser Moment zu einer Redewendung zwischen uns beiden geworden (lacht), denn er und auch ich kannten damals kaum jemanden in Wien, der Leiris kannte und haben daher immer wieder danach gefragt – „Kennen sie Michel Leiris?“ (Ponger: 2009).¹¹⁴

2004 („Place Myths – From gray to sunny“) und 2006 („Die Beute“) macht Ponger die ersten Einzelausstellungen in der Charim Galerie. Allgemein garantiert die Galerie Ponger ihre Arbeiten (im Abstand von zwei Jahren) präsentieren zu dürfen. Dem geht Ponger nur dann nach, wenn sie einen Umfang an Arbeiten zeigen kann, der eine Ausstellung gewährleistet. Daher hat sie die Möglichkeit in diesem Jahr auszustellen, nicht wahrgenommen. „Ich könnte heuer in der Charim Galerie ausstellen, werde es aber nicht tun, weil ich gerade zwei große Ausstellungen hatte und es besser ist, wenn man mehr neue Arbeiten präsentieren kann“ (Ponger: 2009).^{115 116}

Stattdessen wird Ponger im nächsten Jahr ausstellen (2010) und dort die Arbeiten präsentieren, zu denen sie momentan recherchiert und Bilder realisiert. „Ich möchte dieses Jahr mit den Wirtschaftsthemen weiter machen. Die sind zeitgemäß und sind von meinen Themen (Pongers inhaltlichen Auseinandersetzungen) wie Handel, Kolonialismus, Markt etc. nicht weit entfernt. Dazu möchte ich auf jeden Fall noch weitere Arbeiten machen und (!) ich habe ein weiteres Filmprojekt im Kopf“ (Ponger: 2009).^{117 118} „No Futures!“ stellt die erste Arbeit zu den Themenbereichen Markt, Börse und einer kritischen Auseinandersetzung mit den Folgen der Lebensmittelspekulation dar und wird Teil dieser Ausstellung sein.¹¹⁹

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Die beiden großen Ausstellungen, die Ponger hier anspricht, sind die Einzelausstellungen „Happy Birthday History“ (Februar 2009) in der CUC (Charim Ungar Contemporary Berlin) und „Lasst tausend Blumen blühen“ (März 2009) im Kunsthaus Dresden.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ In einem Gespräch am 12. September 2009 gibt Ponger an auch 2010 keine Ausstellung in der Charim Galerie zu präsentieren und nicht weiter an den „Wirtschaftsthemen“ zu arbeiten. Stattdessen wird die Künstlerin eine Werkschau in der Fotogalerie (im WUK) zeigen (siehe dazu Kap. 8.1.) zeigen. Dass Ponger sich nicht weiter mit den oben genannten Themen befassen wird, liegt an dem zweimonatigen Stipendium welches sie für einen Aufenthalt in Vancouver erhält, wo sie sich vertieft mit den Bereichen Museum/Ausstellungspraxis und der Repräsentation von Wissen im ethnologischen Kontext auseinandersetzt. Im Zuge dessen inszeniert Ponger vier neue Bilder mit dem Titel „Indianer – Jones“. Siehe dazu Kap. 8.2.

¹¹⁹ Die Arbeit hat Ponger bereits ihrer Galerie übergeben, die sie in diesem Jahr noch zur Kunstmesse in Brüssel mitnehmen und zum Verkauf anbieten wird. Der Künstlerin bleibt wie immer (auch wenn die ganze Auflage 5+2 AP verkauft werden) ein Ausstellungsexemplar.

Neben den Ausstellungen übernimmt die Galerie außerdem den Verleih und den Transport der Ausstellungsstücke, die im Ausland präsentiert werden, wodurch Ponger selbst nicht vor Ort sein und sich um die Organisation kümmern muss. „Um all diese Dinge kümmert sich die Galerie. Stell dir vor, ich müsste das alles selber machen: die Arbeiten lagern, verpacken, versenden, Leihschein ausstellen etc. Das wäre schrecklich“ (Ponger: 2009).¹²⁰

Im besten Fall stellt die Galerie des Weiteren die Kontakte zu internationalen Häusern her und bemüht sich um die Beteiligung (wenn möglich auch um Einzelausstellungen) ihrer KünstlerInnen. Andererseits ist die Galerie für auswärtige Kunsthäuser oft erster Anlaufpunkt, wenn Interesse an bestimmten Kunstobjekten (für eine inhaltlich passende Ausstellung) bestehen. Wenn Ponger sich nicht sicher ist, ob sie an den Ausstellungen (zu denen sie eingeladen wird) beteiligt sein möchte, „ (...) lasse ich mich in diesen Dingen von Kurt (Kladler) beraten“ (Ponger: 2009).¹²¹

Neben der Lagerung, dem Verleih und Versand (der je nach Anzahl der vertretenen KünstlerInnen eine umfangreiche administrative Aufgabe darstellt), übernimmt die Galerie den Verkauf der Arbeiten bei den Kunstmessen. Die Beteiligung an Kunstmessen ist für die Galerie oft mit hohen Kosten verbunden, die die Kapazität der Galerie nicht übersteigen sollten, denn „solange es sich eine Galerie nicht leisten kann, zu Kunstmessen zu fahren, ist sie eigentlich nur ein schmückendes Beiwerk. Denn man verkauft die Arbeiten nur dort, und zwar an Leute, an die man ohne die Galerie gar nicht heran kommen würde“ (Ponger: 2009).¹²² Obwohl hinsichtlich des Marktwertes verhandelt werden kann – denn der Marktwert einer Arbeit schwankt mit den KäuferInnen und der Häufigkeit der Ausstellungen der KünstlerInnen – , setzt die Galerie den Marktwert fest.

Aus Neugier und um zu sehen, was an einer Kunstmesse geschieht, fährt Ponger gemeinsam mit der Galerie zur Kunstmesse nach Berlin. „In Berlin war es ganz lustig. Man hat dort einen Stand, wo die Arbeiten – über die im Vorhinein gesprochen wurde, welche mitgenommen und zu welchem Preis verkauft werden sollen – aufbereitet werden und versucht sie zu verkaufen. Und natürlich ist es immer eine Marktsituation¹²³. Kunst ist Markt“ (Ponger: 2009).¹²⁴

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd.

¹²³ Das Interview wird am 11. März geführt und am 6. Und 7. März – also erst wenige Tage davor realisiert Ponger die Inszenierung der auf den Markt und die Wirtschaftbezogene Arbeit „No Futures!“.

¹²⁴ Ebd.

Wird eine Arbeit an der Kunstmesse verkauft, so stellt der momentane Verkaufspreis den Marktwert der Arbeiten dar, wovon die Galerie nach dem Verkauf fünfzig Prozent der Einnahmen erhält, was Ponger auch gerechtfertigt findet. „Denn wenn eine Galerie gut mit einem zusammen arbeiten kann, dann ist das auf jeden Fall den Preis dafür wert“ (Ponger: 2009).¹²⁵

Ponger weist in diesem Zusammenhang aber darauf hin, dass sie in der Charim Galerie zu jenen KünstlerInnen zählt, denen viel Engagement entgegengebracht wird. „Eine Galerie hat meist viele KünstlerInnen und kann sich nicht immer um alle gleich intensiv kümmern und sich ihnen widmen. Aber man muss sich auch um all jene, deren Arbeiten zum Beispiel sehr sperrig sind, oder die jüngeren und weniger Bekannten kümmern. Man muss auch diese Leute aufbauen und das übersteigt oft die Kapazität einer Galerie“ (Ponger: 2009).¹²⁶

Mit den Aufgaben und Funktionen, die eine Galerie übernimmt und innehat, soll den KünstlerInnen ein Zugang zur (internationalen) Kunstszene und dem Markt garantiert werden. Insofern ist die Verantwortung einer Galerie groß und übernimmt, auch was den gegenwärtigen Kunstdiskurs betrifft (welche inhaltlichen Arbeiten werden an welchen Kunstinstitutionen gezeigt, welche Kunstrichtungen finden einen Absatzmarkt etc.), eine entscheidende Rolle.

Darüber hinaus sollte eine Galerie, die „Kapazitäten hat, also Geld und Man-, sowie Womanpower hat, den Künstler in der Kunstszene auch platzieren. Damit meine ich: verstärkt Kontakte zu Kuratoren, anderen KünstlerInnen und Galerien herstellen können. Das sollte eine der wichtigsten Aufgaben der Galerie sein. In der Charim Galerie, in der drei Personen für alles, wirklich alles zuständig sind, ist es natürlich unmöglich, die dazu notwendige Zeit und auch die Gelder aufzubringen“ (Ponger: 2009).¹²⁷

Dennoch fühlt sich Ponger in der Charim Galerie sehr gut aufgehoben, die ihrer Ansicht nach „Unglaubliches leistet“ und mit der sie in Zukunft viele Vorhaben umsetzen möchte. Vor allem zu Kladler, dem der Galerieleiter, pflegt Ponger ein gutes Verhältnis. Er stellt für sie eine wichtige Bezugsperson in vielerlei Hinsicht dar. „Es gibt KünstlerInnen in der Galerie, um die sich eher Miryam (Charim) kümmert und andere, derer Kurt (Kladler) sich annimmt.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd.

Und ich bin ganz eindeutig eine „Kurt Kladler – Künstlerin“ geworden (lacht) (Ponger: 2009).¹²⁸ Für Kladler wiederum ist Ponger, eine Künstlerin, die „young at art“ ist, „damit meint Kurt, ich sei eine junge Künstlerin, die neu in der Kunst ist, nur, dass ich eben schon etwas älter bin“ (Ponger: 2009).¹²⁹

3.6. Blicke in die Zukunft

„Ich habe noch viele Länder vor mir“ (Ponger: 2009)¹³⁰

„Blicke in die Zukunft“ schließt die Beschreibung des künstlerischen Werdegangs ab, der hier – entlang Pongers Erzählungen – vom Zeitpunkt ihrer Ausbildung zur Fotografin, über die Beteiligung an der d 11 und dem Finden einer „eigenen“ Galerie, nachgezeichnet wird. Damit soll ein Grundwissen voraus geschickt werden, das die Darstellung ihrer Praxis in einem erweiterten Rahmen erlaubt und Pongers inhaltlichen sowie formal – ästhetischen Interessen freilegt. Diese Ausführungen können als eine Voraussetzung für das Verständnis von Pongers Handlungsweisen und Intentionen, die Teil ihrer Arbeiten und damit auch Gegenstand dieser Auseinandersetzungen sind, gesehen werden.

Ihre zukünftigen Erwartungen an die Kunstproduktion (und weiteren Vorhaben die sie damit verknüpft) sind zwar für das ‚visuelle Bildmaterial‘ dieser Arbeit nicht relevant, erlauben aber einen Einblick in inhaltliche und geografische Gebiete, denen sie sich noch nicht widmen konnte.

„Ich möchte mit meinen Arbeiten und den Inhalten so weiter arbeiten, wie ich es in den letzten Jahren getan habe und heute mache. Ich habe viele neue Ideen, Projekte und Vorhaben im Kopf, die ich gerne umsetzen möchte. Natürlich hege ich dabei den Wunsch, mir all das finanziell leisten zu können. Deswegen möchte ich in Zukunft an großen (Kunst-) Institutionen ausstellen, die Kapazitäten für größere Budgets haben. Sollte dabei etwas für mich bleiben, so möchte ich das gerne in kommende Arbeiten investieren. Denn für die Projektentwicklung und deren Finanzierung muss ich selbst aufkommen (Ponger: 2009).¹³¹

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ V. Persönliches Interview mit Ponger; 11. März 2009

¹³¹ Ebd.

Die Familie spielt bei der Kunstproduktion ebenfalls eine wichtige Rolle. Sie ist zwar in ihren eigenen Genres aktiv¹³², kann aber neue Kontakte zu Personen herstellen, die Ponger für ihre filmischen und fotografischen Arbeiten nützt. Vor allem ihr Sohn, der als Schauspieler tätig ist, hat in den letzten Jahren viele Bekannte vermittelt, die Pongers Arbeiten, hinsichtlich der technischen Möglichkeiten, verändert haben. Der Lichttechniker der Inszenierung von „No Futures!“ beispielsweise, ist ein Bekannter ihres Sohnes, den dieser am Filmset kennen lernt und an Ponger weiter vermittelt.

„Ich möchte mit meinem Sohn gemeinsam an einem neuen Drehbuch arbeiten. Denn ich weiß, dass er sich in diesen Dingen sehr gut auskennt. Er war in meinem letzten Film als Schauspieler tätig und bei der Projektentwicklung beteiligt. Viele von den Personen, mit denen ich heute arbeite, habe ich über ihn kennen gelernt. Ich verdanke ihm viele wichtige Bekannte. Das möchte ich auch weiterhin so beibehalten“ (Ponger: 2009).¹³³

Hinsichtlich ihrer Ausstellungspraxis ist Ponger mit der momentanen Situation zwar zufrieden, denn „dieses Jahr hatte ich ein starkes Ausstellungsjahr, vor allem war ich sehr viel in Deutschland präsent und ich hoffe, dass das auch in Zukunft so bleibt oder möglicherweise mehr wird. So gesehen, habe ich noch viele Länder vor mir“ (Ponger: 2009).¹³⁴

In Hinblick auf die inhaltlichen Recherchearbeiten, (die Ponger bislang nicht umsetzen konnte) welche für sie aber präsent sind, fällt der Künstlerin das Konzept einer Fotoarbeit ein. Am Tag unseres letzten Gespräches hat Ponger das Notizbuch bei sich, in dem Skizzen und Anmerkungen zur Bildidee eingetragen sind. Als ich sie danach frage, welche Arbeiten sie in Zukunft realisieren möchte, sucht sie in ihrer Tasche nach dem Buch und überfliegt die Eintragungen, bevor sie eine umfassende Erzählung der Bildidee wiedergibt.

Der Bildentwurf „Call me Ismael today“ ist Teil von „Blicke in die Zukunft“, und leitet gleichzeitig das Kapitel IV. „Zur künstlerischen Praxis und den Tätigkeitsfeldern der visuellen Künstlerin“ ein, das sich zentraler mit Pongers bildkompositorischen Aufgaben befasst, die nach dem Entwurf der Bildidee notwendig sind, und den Bildaufbau sowie die inhaltlichen Verbindungen darin erst möglich machen. Die Rolle, die dabei das Sehen, das Staunen und die Imagination einnehmen, wird ebenso behandelt wie die Quellen ihrer

¹³² Ihr Lebensgefährte Tim Sharp ist ebenfalls bildender Künstler und Autor.

¹³³ V. Persönliches Interview mit Ponger; 11. März 2009

¹³⁴ Ebd.

visuellen Auseinandersetzung, die im Folgenden nachzuvollziehen sind. Formal sollen die einzelnen Schritte an bestimmten Stellen, durch die Fettschreibung von Pongers Ausführungen, hervorgehoben werden.

*„Da geht es um ein Bild, das ich nicht gemacht habe und vielleicht auch nie machen werde: Irgendwann bin ich am **Lesen**, und ehrlich gesagt fallen mir dabei auch die meiste Dinge ein, oder wenn ich mir **alte Gemälde** ansehe. Ich habe mir das (Bildidee) auch deswegen aufgeschrieben, weil ich eine Arbeit darüber machen wollte, wie man von einer **Idee zu einem Bild** kommt. Jedenfalls habe ich mich damals mit den **theoretischen und historischen Grundlagen der Fotografie** beschäftigt, weil ich **das Gefühl** hatte, das ich gerne etwas über Fotografie machen würde. Daher habe ich dazu das Buch, „**Colonialist Photography**“¹³⁵ gelesen, indem es einen Essay mit dem Titel „**Rewriting the Nubian Figure**“¹³⁶ gibt. Der Untertitel lautete „**Cultural Hypochondria**“ und darin hat eine Frau – die sich eingehend mit diesem Thema beschäftigt hat, über die **Fotografie von Maxime Du Camp** geschrieben. Und Du Camp (1822 – 1894), der ein Zeitgenosse und Freund von (Gustave) Flaubert (1821 – 1880) war, hat mit ihm gemeinsam 1859 die berühmte **Nilreise** unternommen. Diese Nilreise ist eine faszinierende Geschichte, über die ich irgendwann bestimmt einmal etwas machen werde. Du Camp hatte damals die Aufgaben fotografische Aufnahmen von den Ausgrabungen in Ägypten zu machen und hat dabei gemeinsam mit Flaubert jene Route eingeschlagen, auf der auch schon Napoleon im Laufe seines Feldzuges gereist war. Bei vielen **seiner Fotos**, nicht bei allen, sieht man **einen kleinen Einheimischen**, was ja an und für sich nichts Besonderes ist, weil **Menschen als Maßstäbe** verwendet wurden. Gerade bei dieser Art von Fotografie, damit man **das Verhältnis und die Größe der Gebäude** sieht, stellt man einen Menschen dazu. Was Du Camps' Fotografien aber so besonders macht, war dass es immer derselbe Mann war und auch, dass man weiß, wer er ist. Das ist etwas sehr Ungewöhnliches, vor allem auch in der **Ethnologie**. Dieser Mann war ein Bootsführer mit dem Namen **Ismael** und so **assoziativ** wie ich eben funktioniere, ist mir sofort **Moby Dick** eingefallen, mit dem Satz „**Call me Ismael**“. Diese Figur soll sozusagen das Alter Ego des Erzählers Melville sein. Also habe ich begonnen **zu Ismael zu recherchieren** und bin darauf gekommen, dass diese beiden Ismaels, also der fiktive von Melville und der aus den Bildern Du Camps, ungefähr in derselben Zeit liegen. Moby Dick ist ebenso 1852 geschrieben worden, was ja in etwa*

¹³⁵ Hight, M. Eleanor u. Sampson, D. Gary (ed.): „Colonialist Photography – Imag(in)ing race and place“; 2002.

¹³⁶ Ebd. S. 30; Kapitel III: „Rewriting the Nubian figure in the photograph: Maxime Du Camp's "cultural hypochondria"; Julia Ballerini.

*dieselbe Zeit ist wie diese Nilreise. Die zeitliche Übereinstimmung fand ich interessant, und wollte versuchen, die beiden **Geschichten** – mit einer Weiteren - **in einem Bild zu erzählen**. Zu der Zeit habe ich mich – wie ich anfangs schon erzählt habe – auch mit der **Perspektive und Zentralperspektive** beschäftigt und die Fotografie ist ja die Personifizierung der Zentralperspektive. Dazu gibt es ein wirklich interessantes Buch von Hans Belting, mit dem Titel „Von Florenz nach Bagdad“¹³⁷. Das ist wirklich sehr spannend zu lesen, denn es wird darin über mögliche Verbindungen zwischen der Vorherrschaft des weißen Mannes und der Zentralperspektive gesprochen. Belting bestätigt das in diesem Buch und spricht davon, dass die Araber die Perspektive errechnet haben, welche aber in ihrer Kultur anders gehandhabt wurde, als das in unserer Kultur der Fall war.*

*Dann habe ich **quer** herum **gelesen**, von Flaubert über Moby Dick und da Melville in der **Südsee** war, ist noch eine ganze **weitere Geschichte** hinzugekommen. Dann habe ich geglaubt, dass ich ein Bild machen will, in dem es um die Zentralperspektive geht, anhand der Figur von Ismael. Jedenfalls habe ich mir gedacht, ich frage Sidy – der ja schon den „Nuba“ in einem anderen **Bild** von mir spielt (und auch der Titel¹³⁸ sollte bleiben) – ob er den Ismael spielen will. Das hat wiederum eine **andere Ebene von Inhalten**, wenn man dieselben **Leute in verschiedenen Funktionen** agieren lässt und darstellt. Noch dazu, wenn es dabei um eine schwarze Person geht, die von sich so ausgewiesen sagt: Heute spielt der Kurator einen Nuba, morgen Ismael!, dann ist das auch ein **Kommentar auf die Fotografie** und viel andere Dinge. Und ich wollte eben ein Bild machen („Call me Ismael Today“) und mich u.a. auf die Nuba Geschichte¹³⁹ beziehen. Also habe ich Sidy, der ja ein Freund von mir ist gefragt, ob er das machen will. Eine **weitere Idee** dazu war, dass es im Hintergrund des Bildes eine Pyramide gibt. Dazu gibt es ein **ethnologisches Foto**, in dem Buch von Elizabeth Edwards, das so ähnlich aussieht wie „Possessions of a Nubian Bride“¹⁴⁰; ein **Bild, das immer in meinem Kopf ist**. Da sieht man ein schwarzes Mädchen, das sich aus dem Bilderrahmen rauslehnt und vor diesem Rahmen sind alle möglichen Dinge angebracht, die angeblich ihr gehören sollen. **(Mit diesem Bild wollte ich vorher schon einmal arbeiten.)***

¹³⁷ Belting, Hans: „Von Florenz nach Bagdad – eine westöstliche Geschichte des Blicks“; 2008

¹³⁸ Ponger meint die Farbfotografie „Riefenstahl Diptychon“ von 2004; in dem Foto-, und Filmkatalog „Lisl Ponger – Foto-, und Filmarbeiten /Photos and Films“ aus dem Jahr 2007 ist die Abbildung der Arbeit mit dem Untertitel „Sidy Mamadou Wane, Kurator aus Wien und Dakar spielt einen Nuba“ versehen. Dieser Untertitel „soll bleiben“.

¹³⁹ Ponger meint hier mit der „Nuba – Geschichte“ die Bildgeschichte und Inhalte der „Riefenstahl Diptychon“ - Fotoarbeit.

¹⁴⁰ Die Fotografie hat den Untertitel: „Fotostudio der Trappisten – Mission, Marianhill, Südafrika“ Abb. auf B.S. 101; aus: Der geraubte Schatten. Photographie als ethnographisches Dokument. (Hg.) Thomas They in: "Wir wollen nicht glauben, sondern schauen. - Zur Geschichte der ethnographischen Photographie im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert"; 1989.

Also hatte ich die Idee, dass Sidy in einer simulierten Wüste steht und einen Maßstab in den Händen hält. Ich wusste aber nicht genau, welche anderen Dinge da noch zu sehen sein sollten.

Jedenfalls habe ich zu **Hause ein Bild gefunden**, das dem von Du Camp **im Aufbau und der Perspektive ähnelt**. Sidy soll aber diesen Maßstab – der auch für **anthropometrische Vermessungen** verwendet worden ist – nicht in der Hand halten, sondern wie manche äthiopische und andere afrikanische Hirten, auf den Schultern tragen, sodass er seine Arme darauf abstützen kann. Momentan passt das aber nicht.

Ich musste jedenfalls (und möchte das auch) mit anderen Leuten über diese Arbeit sprechen, denn ich wollte herausfinden, ob das mit dem Stab in Nordafrika und im Senegal wirklich so ist und auch stimmt. Ob das okay ist, wenn ich das mit ihm so inszenieren würde? Also frage ich ihn und als ich ihn auf den Stab anspreche, erstarrt er und erzählt mir, dass das eine alte Kindheitserinnerung ist, an die er schon so lange nicht mehr gedacht hat. Sein Großvater hatte damals stets einen Stock bei sich. Sidy hat gemeint ich darf auf keinen Fall einen Stock kaufen, sondern muss einen finden. Eines Tages hat er mich angerufen und mir erzählt, dass er jetzt einen gefunden hat, als er außerhalb der Stadt war und der Stab an einem Fluss angeschwemmt worden ist. Er hat aber gemeint, dass ich den zwar nicht haben kann, er für mich aber einen anderen finden wird. (Jedenfalls hat dieses Gespräch wirklich viele Kindheitserinnerungen bei ihm ausgelöst und er hat jetzt sogar einen Wettbewerb erfunden, bei dem der Stab auch weiter gegeben wird. So etwas gefällt mir gut, wenn kleine Dinge soviel auslösen können.)

Ich habe die **Idee** vorerst **beiseite gelegt**, weil es **nicht ganz passt**. Aber was ich mit dieser langen Rede sagen wollte ist, dass man sich **immer erkundigen muss**, ob die **Ideen** die man im Kopf hat auch **ihre Richtigkeit haben** und ob es dazu auch andere Perspektiven gibt. Man muss nachfragen, und es ist für mich auch sehr wichtig, mit Leuten zu reden, die Experten auf ihrem Gebiet sind. Vielleicht werde ich das Bild aber doch noch irgendwann einmal machen“ (Ponger: 2009).¹⁴¹

¹⁴¹ V. Persönliches Interview mit Ponger; 11. März 2009

IV. Zur künstlerischen Praxis und den Tätigkeitsfeldern

Da Ponger seit den 1970er – Jahren künstlerisch tätig ist, kann hier nur exemplarisch auf eine Darstellung der Praxis und den damit verbundenen Tätigkeitsfelder eingegangen werden. Insofern schlage ich vor – mit den Ausnahmen der Arbeit „Xenographische Ansichten“ (1995), die aufgrund Pongers Vorgehensweise im Laufe der Recherchen besonders aufschlussreich ist, und dem Bildentwurf „Call me Ismael today“ – die Beschreibungen entlang des selektierten Bildmaterials vorzunehmen. Den zeitlichen Rahmen bilden daher die Entstehungsjahre der Fotoarbeiten, von denen „En Couleur“ und der Film „Imago Mundi“ die jüngsten Arbeiten darstellen und 2007 realisiert werden. Die ältesten Arbeiten hingegen sind aus dem Jahr 2000 und markieren damit den Zeitraum von sieben Jahren.¹⁴²

Sieht man die Fotoarbeiten¹⁴³ durch, so wird ersichtlich, dass dieser Zeitpunkt (Jahr 2000) auch eine veränderte Praxis von Pongers Bildproduktion markiert, der eine differenziertere Bildinszenierung und aufwendigere Bildkomposition bedeutet. Auch inhaltlich kann hier von einer Verschiebung gesprochen werden, deren Ursachen und Auswirkungen auf die Bildgestaltung Thema der folgenden Ausführungen sind.

Die Beschreibung der künstlerischen Praxis soll auch bildlich illustriert werden, und gibt Einblicke in Pongers „Archive“ der Recherche sowie ihrer „Requisiten – Sammlung“, die Bestandteile ihrer Kunstproduktion sind.¹⁴⁴

¹⁴² Die zeitliche Begrenzung ist insofern sinnvoll, als dass damit ein homogenes Bild in der Darstellung der künstlerischen Praxis vermieden werden kann und die verschiedenen Ansätze im Prozess der Bildproduktion betont werden.

¹⁴³ Wie bereits in den vorhergehenden Kapiteln erörtert wird, schafft Ponger als junge Künstlerin vorwiegend dokumentarische Fotos, bevor sie sich für ein knappes Jahrzehnt von der Fotografie abwendet. In den anbrechenden 1990er – Jahren schafft sie zwar Bilder, allerdings auf der Grundlage der Kadervergrößerungen, ihrer Super 8 Filmaufnahmen, die sie u.a. im Rahmen der Arbeit „Fremdes Wien“ (1993) zeigt. Insofern verfolgt Ponger mit diesen Bildern nicht denselben inszenatorischen Anspruch, wie bei den Fotoarbeiten (und der Serie der Selbstportraits) im Jahr 2000. Neben den formalen Veränderungen sind auch die inhaltlichen Verschiebungen aus der Durchsicht des Materials ersichtlich, deren Ursachen hier ebenfalls besprochen werden.

¹⁴⁴ Die hierfür verwendeten Bilder sind Resultat meines Besuches in Pongers Privatwohnung Ende Juni 2009. An diesem Nachmittag erlaubt mir die Künstlerin ihre ehemalige Dunkelkammer (die sie mittlerweile als Lagerraum für ihr Filmmaterial und das Equipment nutzt) einzusehen und fotografisch zu dokumentieren. Darüber hinaus zeigt Ponger mir ihre umfangreiche Requisiten - Sammlung, die sie, in transparenten Kisten verpackt, hinter einem Holzverschlag aufbewahrt. Bleibt die literarische Sammlung zu erwähnen, die ich durchsehen darf und mit der Kamera versuche festzuhalten. Da ich nachmittags eingeladen bin, sind die Lichtverhältnisse nicht optimal, wodurch sich die Aufnahmen in der ehemaligen Dunkelkammer schwierig sind. Daher möchte ich mich für manche der unscharfen Abbildungen vorweg entschuldigen. Insgesamt bin ich fünf Stunden vor Ort und werde nach meiner Aufnahme auch gebeten, zum Essen zu bleiben.

Ebenso Gegenstand von Kap. IV sind jene Aufgaben - und Tätigkeitsfelder, die mit der Suchen nach einer Bildidee, der inhaltlichen Recherche zu den `Sujets` und deren bildkompositorischer Umsetzung einhergehen. Mit dieser Darstellung wird auch der vorsichtige Versuch unternommen, einige Parallelen zwischen der Praxis der Bildproduzentin und der Vorgehensweise einer KulturwissenschaftlerIn (KulturanthropologIn) im Rahmen einer Feldforschung zu besprechen, das die Selbstwahrnehmung der Künstlerin berücksichtigt, wenn sie ihre Arbeitsweise als etwas begreift, „das eigentlich auch eine Art von Feldforschung ist“ (Ponger: 2008).¹⁴⁵

Hierbei möchte ich auf das von Hal Fosters (1996) entworfene Modell `The Artist as Ethnographer` hinweisen, in dem er die Rolle der KünstlerInnen der Gegenwartskunst als die eines/er EthnologIn beschreibt und dabei das von Walter Benjamin in den 1930 – Jahren entwickelte Modell des `Autors als Produzent` übernimmt. Wie Benjamin von den aufgeklärten linksliberalen KünstlerInnen verlangte, „to side with the proletariat“ (Benjamin nach Hal 1996: 302) so erkennt Hal ein ähnliches Paradigma innerhalb der „advanced art on the left: the artist as ethnographer“ (Foster ebd.) Während in den 1930er – Jahren die Aufmerksamkeit des Autors als Produzent dem politischen Engagement für das Proletariat galt, so solidarisieren sich die avancierten KünstlerInnen des 20. Jahrhunderts mit den marginalisierten kulturell `Anderen`. „(...) it is the cultural and/or ethnic other in whose name the committed artists most often struggle.“ (Foster ebd.) „Diese beiden Paradigmen verbindet zum einen „die Annahme, dass der Ort der politischen Veränderung auch der Ort der künstlerischen Veränderung ist, zum anderen die Annahme, dass dieser Ort anderswo („elsewhere“) ist, also im historischen Beispiel das ausgebeutete Proletariat als soziales anderes, im zeitgenössischen Fall die unterdrückten postkolonialen und subalternen Gruppen als kulturell anderes“ (Kravagna 2008 :121).

Nach Foster übernehme der bzw. die zeitgenössische KünstlerIn außerdem die historische Rolle des Künstlers als Reisender der Moderne (wie es beispielsweise Gauguin, Nolde etc. waren). „Der Künstler als Ethnograf imaginiert den Schauplatz künstlerischer Erneuerungen im Anderswo, begibt sich an die als authentisch gedachten Orte der (kulturellen) Differenz und übersetzt die dort vorgefundenen Begebenheiten – oft in Zusammenarbeit mit den Subjekten der Differenz – in künstlerische Projekte mit kritischem Anspruch“ (ebd.). Vor diesem Hintergrund sind auch die folgenden Arbeiten und die künstlerische Vorgehensweise,

¹⁴⁵ IV. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Februar 2009

die Ponger bei der Umsetzung wählt, zu besprechen. Welche Mittel und Wege wendet Ponger beispielsweise an, um dieser Kritik und den Gefahren, die mit der eben beschriebenen künstlerischen Praxis verbunden sind, zu entgehen? Welche Rolle können ihre Arbeiten in diesem Kontext übernehmen und wo wäre Ponger hierbei zu positionieren?

Foster weist selbst auf die Gefahren, die die Praxis des Künstlers des 20. Jahrhunderts mit sich bringen kann, hin. Zum einen wäre hier die Gefahr des *othering* zu benennen. So ist Fosters Modell von einer Reihe von Fallen bedroht, „vom verzerrenden *Othering* ihrer Zielgruppe über das künstlerische Verbrauchen ihrer historischen Subjekte, bevor diese eine politische Wirkung entfalten können, bis zur ideologischen Vormundschaft durch – wie auch immer gut gemeinte – Identifikation mit den Diskriminierten.“ (Kravagna 2008: 121)

Die folgenden Beschreibungen und Kap. 2.1. gemeinsam sollen ein vollständiges Bild davon wiedergeben, was zwischen dem Suchen nach einer geeigneten Bildidee bis hin zu deren endgültiger fotografischen Umsetzung notwendig ist und damit Pongers Aufgabenbereiche definiert.

Vorweg wird Pongers literarische und fotografische Arbeit „Xenographische Ansichten“ (1995), die sechsdreißig handkolorierte Portraits birgt und die von Texten (u.a. von Ernst Schmiederer) begleitet werden, behandelt.

4.1. Die Xenographin Lisl Ponger

„Wer lebt da unter uns, mit uns, zwischen uns, und was erlebt er oder sie dabei?“ (Parin: 1995; S. XIII)

„Xenographische Ansichten sind für mich eine Mischung aus Malinowski und „Tausend und eine Nacht“ (Ponger: 2009)

Die Arbeit „Xenographische Ansichten“ stellt inhaltlich eine Weiterführung Pongers „Fremdes Wien“ dar, die sie zwei Jahre zuvor mit der Vergrößerung der Super 8 Filmkader umsetzt.

Wie in Kapitel 3.3. „Re – Visionen des fotografischen Mediums“ bereits erörtert wird, hat Ponger einen „Katalog kultureller Vielfalt“ der Stadt Wien erstellt. Die Suche nach der kulturellen Vielfalt nimmt Ponger 1994 erneut auf, legt diesmal aber ihren Fokus auf WienerInnen, die österreichischer Herkunft sind (ohne Migrationshintergrund), und sich im Laufe ihres Lebens eine zweite, „kulturell andere“ Identität angeeignet haben. Insofern kann die Arbeit von 1995 als eine Umkehrung der früheren verstanden werden, indem Ponger sich hierbei mit der Hybridität von Identität auseinandersetzt, die ein paralleles Bestehen verschiedener Identitäten untersucht. Die Idee dazu „habe ich eigentlich während meinen Rechercharbeiten zu „Fremdes Wien“ gehabt, als ich auf der Suche nach einer schottischen *community* war. Damals habe ich jemanden gefunden, der Österreicher ist, sich aber als Schotte fühlt und einer Tanzgruppe angehört, in der ebenfalls ausschließlich ÖsterreicherInnen anwesend waren. Er hat mich gefragt, ob ich nicht ihn (!) filmen könnte. Das ging damals zwar nicht, da ich ja wirklich einen Schotten gesucht habe. Trotzdem bin ich über ihn zur Idee der „Xenographischen Ansichten“ gekommen und habe mich mit WienerInnen beschäftigt, die sich auch noch als jemand anderer fühlen“ (Ponger: 2009). Demnach ist den Personen aus „Xenographische Ansichten“ vorweg das Innehaben zweier Identitäten gemeinsam, „eine alte und eine zweite neuere, oder nur eine, weil ihnen die alte lästig, oder zu eng oder fremd geworden ist“. (Parin 1995: XIII)

Die Idee zum Begriff der Xenographin hat Ponger durch eine irrtümliche Eingabe in die Google Suchmaschine, auf der Suche nach Informationen zu *copy art* und dem Begriff Xeroxkopie (Kopiermethode)¹⁴⁶. Über diesen Zufall „bin ich eigentlich auf den Begriff gestoßen, der allgemein die Beschreibung des Fremden bezeichnet“ (Ponger: 2009). Die

¹⁴⁶ Spezielle Kopiermethode, die elektronisch, trocken und mit Licht verläuft.

Aufgaben einer Xenographin stellen für Ponger „so etwas Ähnliches dar, wie jene einer Ethnografin. Meine Definition des Begriffes meint allerdings, dass sich die Xenographin und die zu studierenden „Objekte“ auf einer Ebene befinden, die in meinem Fall ja alle WienerInnen waren“ (Ponger: 2009).

In Hinblick auf ihre Arbeitsmethoden ist es wesentlich, die charakteristischen Merkmale der Xenographin zu beschreiben, deren Rolle und die damit verbundenen Aufgaben Ponger während der Projektentwicklung übernimmt. Der gesamte Prozess im Vorfeld von „Xenographische Ansichten“ kann als eine feldforschungsähnliche Situation bezeichnet werden, die hier die monatelange Suche nach und die vielen Aufenthalte im zu Hause der jeweiligen Personen ebenso meint, wie Pongers Vorgangsweise in Hinblick auf die visuelle Repräsentation letzterer. Dabei setzt sie nicht nur mit den verschiedenen Methoden der Beschreibung und Darstellung von Kultur auseinander, sondern wendet die Möglichkeiten der (visuellen und literarischen) Repräsentation selbstreflexiv und kritisch in ihren Arbeiten an.

Im Folgenden soll ein kurzer Exkurs die Methode der Feldforschung sowie die Ethnografie skizzieren, um ähnliche Momente zwischen Pongers Ansätzen und jenen der kulturanthropologischen Forschung hervorzuheben. Da die Feldforschung zu den ältesten Methoden der Kultur -, und Sozialanthropologie zählt und in diversen Kontexten umfangreich besprochen worden ist, muss in der Darstellung eine inhaltliche Eingrenzung vorgenommen werden. Insofern sind nur jene Aspekte der Methode Gegenstand des Exkurses, die in Hinblick auf die Arbeitsweise der Künstlerin relevant sind.

4.1.1. Kurzer Exkurs: Zur Ethnografie und der Feldforschung als Methode kulturanthropologischen Forschens

„One of the peculiarities of participant observation as ethnographic fieldwork is the way in which the researcher and his/her personal relationships serve as primary vehicles for eliciting findings and insight. There is surely no other form of scholarly enquiry in which relationships of intimacy and familiarity between researcher and subject are envisioned as a fundamental medium of investigation rather than as an extraneous by-product or even an impediment.“ (Vered. A. 2000: 2)

„(...) the single most significant factor determining whether a piece of research will be accepted as (the magical word) anthropological is the extent to which it depends on experience in the field.“ (Gupta und Ferguson 1997: 1)

Als Begründer der teilnehmenden Beobachtung und der (reformierten) Methode der Ethnografie (gr. ethnos - Volk und graphein – (be)schreiben) gilt der britische Sozialanthropologe Bronislaw Malinowski (1884 bis 1942), der im Zuge seiner langjährigen Feldforschungsaufenthalte (1914- 1918) in der Südsee (Trobriand – Inseln) die empirische Methode erprobte und entwickelte.¹⁴⁷ Die Ethnografie gilt auch vor Malinowski als eine der ältesten und zentralsten Methoden der Repräsentation von Wissen, die allgemein eine Beschreibung von Kultur (deren Sozialstruktur, Wirtschaftsform, „religiöses Weltbild“, Verwandtschaftsstrukturen u.a.) unternimmt. Die klassischen Monografien berühmter VertreterInnen der Kulturanthropologie haben neben der beschreibenden Darstellung von Kultur und deren einzelnen Bestandteile der Gesellschaftsorganisation, vor allem die Bevorzugung außereuropäischer Kulturen gemeinsam.¹⁴⁸

Malinowskis Ausführung der teilnehmenden Beobachtung zwingt die AnthropologInnen (‘armchair – anthropologists’) nun vom Schreibtisch in die Empirie, was bis dahin für die WissenschaftlerInnen nicht unbedingt als notwendig erachtet wurde. Um über empirische

¹⁴⁷ Malinowski, Bronislaw: Argonauten des westlichen Pazifik; 1922

Als Begründer des britischen Funktionalismus verdrängt er die evolutionistischen Paradigmen sozialwissenschaftlichen Forschens, die eine Zuschreibung außereuropäischer Kulturen in verschiedenen Entwicklungsstufen vornimmt, die linear eine Evolution von niederen (rudimentären) zu höher (hypertrophen) entwickelten Gesellschaftsgruppen vornimmt. Als wesentliche Indikatoren der Kategorisierung und Klassifizierung in die jeweilige Entwicklungsstufe werden technischer Fortschritt, das Vorhandensein von Schrift (und die damit verbundenen Aufzeichnungen über die Geschichte der Kultur), der Grad an Stratifiziertheit der Sozialstruktur und „religiöse Ausrichtungen“ angewandt.

¹⁴⁸ Zu den klassischen Monografien ethnologischer Berühmtheiten zählen die Werke von Edmund R. Leach „Political systems of Highland Burma“ (1954), Magret Mead „Coming of age in Samoa“ (1928), Edward E. Evan – Pritchard „Witchcraft, oracles and magic among the Zande“ (1937) oder Claude Lèvi – Strauss „Tristes tropiques“ (1955).

Daten verfügen zu können, sind die AssistentInnen ins „Feld“ geschickt worden, auf deren erhobenen Grundlagen die WissenschaftlerInnen letztendlich ihre Theorien und Ansätze erweitern konnten. Mit Malinowski wird die teilnehmende Beobachtung zum Herzstück kulturanthropologischen Forschens, deren Methode er unter den „angemessenen Bedingungen ethnographischen Forschens“ folgendermaßen zusammenfasst:

„Zuerst muss der Forscher natürlich wirklich wissenschaftliche Ziele haben und die Kriterien und Wertmaßstäbe moderner Ethnographie kennen. Zweitens sollte er sich gute Arbeitsbedingungen schaffen, daß heißt hauptsächlich, er sollte ohne andere Weiße direkt unter den Eingeborenen leben. Schließlich muss er eine Reihe besonderer Methoden des Sammelns, Aufbereitens und Sichern seines Belegmaterials anwenden.“ (Malinowski 1979: 28)

Die Dauer einer adäquaten Feldforschung legt er dabei auf ein Jahr fest, in dem die ForscherInnen die lokale Sprache erlernen sollten und die ‚teilnehmende Beobachtung‘ vorantreiben. Vor allem der intensive und nahe Kontakt zur untersuchten Gruppe stellt für Malinowski das zentrale Merkmal dar, denn nur so können die ForscherInnen zu ethnologischem Wissen erlangen, indem sie beobachten, was ihnen sonst verborgen bleiben könnte: „Der ganze Unterschied besteht zwischen dem sporadischen Eintauchen in die Gesellschaft der Eingeborenen und dem wirklichen Kontakt mit ihnen. Von Seiten des Ethnographen heißt dies, das (sic!) sein Leben im Dorf das zuerst ein eigenartiges, manchmal unliebsames, manchmal auch höchst interessantes Abenteuer ist, bald in Harmonie mit seiner Umgebung einen ganz natürlichen Lauf nimmt.“ (ebd.)

In „Argonauten des westlichen Pazifiks“ nimmt Malinowski auch Bezug auf die anschließende Repräsentation des erhobenen Datenmaterials und verpflichtet die ForscherInnen ihren Zugang zu Wissen und den Kontext der Generierung preiszugeben:

„In jedem Zweig der Wissenschaft sollten die Forschungsergebnisse redlich und absolut unvoreingenommen dargelegt werden. In der Ethnographie, für welche die unvoreingenommene Mitteilung solcher Daten vielleicht noch bedeutsamer ist (als beispielsweise in der Physik oder der Chemie), wurde dies in der Vergangenheit bedauerlicherweise nicht immer mit genügender Sorgfalt betrieben, und viele Autoren benutzten nicht den Scheinwerfer methodischer Redlichkeit, weil sie sich zwar mit ihren

Ereignissen auskennen, uns aber diese aus völliger Finsternis heraus vorlegen.“ (Malinowski 1979: 24)

Spätestens in den 1980er - Jahren und der damit aufkommenden „Writing – Culture“¹⁴⁹ - Debatte wird die Ethnografie als wissenschaftliches Instrument einer umfassenden Kritik unterzogen, die auch als die postmoderne Wende¹⁵⁰ innerhalb der Human, und Geisteswissenschaften bekannt ist.¹⁵¹

Die beiden Autoren des eben erwähnten Werkes, Clifford und Marcus, stellen andere Bedingungen an die ForscherInnen, sowie deren Verhältnis zur untersuchten Gesellschaftsgruppe und den Möglichkeiten einer haltbaren Repräsentation von Wissen. Dabei werden u.a. die WissenschaftlerInnen angewiesen sich als AutorInnen zu identifizieren. Dem bis dahin bewahrten Objektivitätsanspruch der ForscherInnen werden die subjektive Wahrnehmung, die wissenstheoretische Tradition, aus der sie hervorgehen und ihre gesellschaftspolitischen (und sonstigen) Intentionen gegenübergestellt, die nun Teil der reflexiven anthropologischen Forschung sein sollen.

Der ethnografische Text soll außerdem eine Vielstimmigkeit (Polyphonie) aufweisen, die den Erforschten das Recht einräumt als autarke Individuen für sich selbst zu sprechen, mit dem politischen Anspruch, eine Egalität zwischen den WissenschaftlerInnen und den InformantInnen herzustellen.¹⁵² Auch eine Methodenvielfalt (Methodenpluralismus) wird ab diesem Zeitraum als Voraussetzung wissenschaftlichen Schreibens angeführt, die einen verstärkten Dialog zwischen den verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen gewährleisten soll.

¹⁴⁹ Clifford, J. und Marcus, G. (ed): Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography. 1986 und Marcus, George E. u. Fischer, Michael: „Anthropology as Cultural Critique“; 1986. Siehe dazu auch Borofsky, Robert (ed.): „Assessing cultural anthropology“; 1994

¹⁵⁰ Siehe dazu Gingrich, A.: „Erkundungen – Themen der ethnologischen Forschung“, 1999; (S. 192 – 202)

¹⁵¹ Das „Post“ meint hier kein *danach* im Sinne einer zeitlichen Abfolge von davor und darauf folgend, sondern einen Gegenentwurf der Moderne wie ihn Jürgen Habermas in seiner Arbeit „Der philosophische Diskurs der Moderne“ 1985 vorschlägt und in einer Vorlesungsreihe mit dem Titel „Die Moderne als unvollendetes Projekt“ 1990 (Die Moderne – Ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze) ausführt.

Den Begriff der Postmoderne prägt der frz. Philosoph Jean Francois Lyotard in den 1970er - Jahren, in einem Artikel über zeitgenössische Architektur, in dem er den Historismus dem Eklektizismus (dem Zusammenführen verschiedener architektonischer Stilrichtungen) gegenüberstellt und metaphorisch das Ende der großen „Metanarratives“ anspricht. Siehe dazu auch Lyotard, Jean. F.: „Das Postmoderne Wissen“, 1982.

¹⁵² In diesem Zusammenhang sei auf ein weiteres postkoloniales Erbe hingewiesen, womit hierbei die „Stimmen“ der „ehemaligen Erforschten“ gemeint sind, die mit dem Entkolonialisierungsprozess einhergehen (und nun über sich selbst schreiben und sprechen). Siehe dazu auch Gingrich 1999; ebd.

4.1.2. 'The Artist as Ethnographer'

Vorerst sind die Themen die Ponger als Ausgangspunkt der Recherchen und Gegenstand ihrer fotografischen Darstellungen in den 1990er Jahren wählt (mit „Fremdes Wien“ und „Xenographische Ansichten“) zu erwähnen, die ihre Affinität zur kulturanthropologischen Forschung, bzw. zur Geschichte des Faches widerspiegeln. So gibt sie im Laufe der Bildbeschreibungen an, „(...) eine ambivalente Beziehung zur Ethnologie, zu ethnologischen Objekten und ethnologischen Museen“ zu haben, „weil sie (Kulturanthropologie und musealen Einrichtungen) unter dem Kolonialismus erwachsen geworden sind“, und hegt unter Berücksichtigung dessen „was das Fach auch heute noch größtenteils repräsentiert“ dennoch eine Faszination dafür. (Ponger: 2008)

Diese Ambivalenz findet in der Arbeit „Xenographische Ansichten“ (und den Fotoarbeiten) ihren Ausdruck, die Ponger anhand der Recherchen (siehe dazu Kap. 4.2.) bewerkstelligt. „Damals (Anfang der 90er - Jahre) habe ich mich mit der Ethnologie, der ethnografischen Fotografie, mit Souvenirs und exotischen Bildern auseinandergesetzt, und habe parallel dazu viel über die frühen Ethnologen und die Feldforschung gelesen“ (Ponger: 2008).¹⁵³

Vor diesem Hintergrund begibt sie sich als Xenographin ein Jahr lang auf die Suche nach dem kulturell Fremden. Die Vorgehensweise inszeniert Ponger als eine fiktive Reise im ausgehenden 19. Jahrhundert, in dem sie als Xenographin Feldforschung betreibt. „Tatsächlich sind „Xenographische Ansichten“ eine Fiktion, eine fiktive Geschichte. Die Idee dahinter war, dass ich als Xenographin durch die Welt reise, 'Eingeborene' treffen, Feldarbeit mache und Gespräche führe“ (Ponger: 2009).¹⁵⁴

Als Aufzeichnungsmöglichkeiten wählt Ponger eine Mittelformatkamera und ein analoges Diktafon, um die Interviews – die sie mit den jeweiligen Personen führt – festzuhalten. Gegenstand der Gespräche sind die Umstände, unter denen sie ihre neue Identität gefunden-, und die Erfahrungen, die sie bislang damit gemacht haben. Dabei berichten sie u.a. von dem Wissen, das sie über das Herkunftsland ihrer Identität haben, und die Traditionen, die sie damit verbinden. „So habe ich bei „meinen Eingeborenen“ Feldforschung betrieben und Aufzeichnungen von meinen Erfahrungen mit ihnen gemacht“ (Ponger: 2009).¹⁵⁵

¹⁵³ IV. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Februar 2009

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd.

In dieser Phase führt Ponger (wie bereits bei der Arbeit „Fremdes Wien“) ein Tagebuch, in dem sie ihre Aufgabenstellungen, die Ereignisse vor Ort, und weitere Vorhaben festhält. Erst auf der Grundlage dieser Recherchen kann Ponger die Fotoarbeiten und die jeweiligen DarstellerInnen inszenieren.

Die Vorgehensweise, die sie damit wählt, kann als eine weitere kulturanthropologische Parallele in Pongers Kunstproduktion verstanden werden, indem sie einen reflexiven Ansatz verfolgt, und eine kritische Auseinandersetzung mit der frühen ethnografischen Fotografie vornimmt. So lehnt Ponger sich in der Bildinszenierung an klassisch – ethnografische Fotografien an, sowohl hinsichtlich des Sujets (Fremde) als auch der Bildkomposition (Kleidung/Accessoires/ Positionierung der Modelle im Bild und deren Posen). Die Art und Weise, wie Ponger über die Bildrhetorik, die Konstruktion von Authentizität und Produktion von Andersheit thematisiert, ist dabei ebenso relevant zu beschreiben. Denn die Portraits inszeniert Ponger nach dem Ermessen und den Vorstellungen der Personen selbst, wodurch Ponger das Machtverhältnis zwischen dem/der BetrachterIn und dem Objekt vor der Kamera¹⁵⁶ vermeidet. Der Ort der Aufnahmen, die Kleidungsstücke und der Bildaufbau sind Produkt der Fantasien der Personen, über ihre zweite Identität: „Das Spannende an dieser Arbeit war, dass ich Bilder inszenieren musste, die jemand anderer im Kopf hatte. Denn nur sie wussten, wie das Land aussieht, in dem sie sich zu Hause fühlen, oder in dem sie schon gewesen sind. Von diesen Erzählungen aus, haben wir gemeinsam nach einer geeigneten Landschaft in Wien und Umgebung gesucht“ (Ponger: 2008).¹⁵⁷

Insofern entstehen Pongers erste inszenierten Fotografien, auf der Grundlage der Erzählungen anderer, „die gewusst haben, wie das Foto aussehen soll und wie sie sich als jemand anderer sehen und inszenieren würden“ (Ponger: 2008).¹⁵⁸

Die Abbildung 23 zeigt eines der sechsunddreißig handkolorierten Bilder (‘Die Malaysierin’) die Ponger mit der eben beschriebenen Vorgehensweise umsetzt. Auf der Rückseite der Portraits sind jeweils die Namen der DarstellerInnen und der Ort der Aufnahmen angegeben. Bei der Wienerin die Ponger hier im 4. Wiener Gemeindebezirk portraitiert, handelt es sich demnach um Liselotte Hauer, deren zweite kulturelle Identität die Künstlerin in deren zu Hause inszeniert. „Die Malaysierin hat mir gesagt, wie ich Malaysia hier in Wien

¹⁵⁶ Siehe dazu auch Kapitel 5.1.2 „Meet me in Saint Louis, Louis“.

¹⁵⁷ IV. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Februar 2009

¹⁵⁸ Ebd.

inszenieren könnte. In ihrem Fall haben wir die Aufnahmen bei ihr zu Hause gemacht“ (Ponger: 2009).¹⁵⁹



Abb. 23.: „Die Malaysierin“; Wien 1995.

Im Bildband „Xenographische Ansichten“ ist neben dem Titel der Fotografie `Die Malaysierin´ folgende Bildunterschrift zu finden: „Ich bin nicht Forscherin im tropischen Urwald, sondern Forscherin im Großstadtschungel geworden.“ (Ponger: 1995; S. III der Fotografien, zwischen den Buchseiten 48 und 49).¹⁶⁰

Abbildung 24 hingegen zeigt die „Xenographin“ im Moment der Portraitaufnahme des „Targi“. „Bei dem Targi, also bei dem Tuareg war das anders. Er war in Algerien als

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Hier kann keine genauere Quellenangabe gemacht werden, da die Seiten der Portraits in dem Bildband nicht nummeriert sind.

Eisenbahner tätig und wurde damals als Lehrling in der Wüste bei den Tuareg angenommen. Er wollte bei seiner Aufnahme in einer Wüste sitzen. Also bestand meine Aufgabe darin, eine in Wien und Umgebung zu finden. Wir haben gemeinsam recherchiert und sind mit einem „Four Wheel Drive“, die verschiedenen Baustellen in Wien abgefahren. Denn es hätte ja auch ein kleiner Sandhaufen gereicht. Aber er hatte sehr genaue Vorstellungen davon, wie der Sand aussehen sollte, also welche Farbe er haben muss, und mir dabei von dem Steinbruch (Quarzsteinbruch) erzählt. Wir sind dort die Dünen abgefahren und haben einen Ort gefunden, an dem wir sein Portrait inszeniert haben“ (Ponger: 2009).¹⁶¹



Abb. 24.: `Arbeitsfoto´ der „Xenographin“; Lisl Ponger und Wolfgang Divijakin in den Quarzwerken Zelking; Niederösterreich; 1995

Hinsichtlich des ikonografischen Aufbaus gleichen die Fotoarbeiten (Abb. 23) ethnologischen Portraits, wie sie aus der ethnografischen Fotografie bekannt sind und Ponger bewusst als

¹⁶¹ IV. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Februar 2009

stilistische Mittel anwendet. „Was die Struktur und die Inszenierung betrifft, sehe ich da (in ihrer Vorgehensweise) keine großen Unterschiede zur ethnografischen Fotografie, die ja auch inszeniert hat und das Authentische konstruierte“ (Ponger: 2009).¹⁶²

Diese formal – ästhetische Entscheidung Pongers verweist einerseits auf ihre Auseinandersetzung mit verschiedenen Bildtraditionen und Bildstrukturen, die Ponger auf ihre weiteren gesellschaftspolitischen Kontexte, Bedeutungen und Funktionen untersucht. So greift sie mit ihrer visuellen Praxis Bilder (aus unterschiedlichen Genres) auf, und schlägt in ihrer Repräsentation, neue Lesarten der „Bildinhalte“ vor (bzw. ordnet sie den gegenwärtigen (politischen und sonstigen) Ereignissen und Diskursen zu).

Andererseits untersucht Ponger dabei auch ihren eigenen Blick, als weiße, europäische Künstlerin, den sie als Grundlage ihrer Kunstpraxis offen legt und der in vielen ihrer Arbeiten (siehe dazu Kapitel V.) selbstreflexiv verhandelt wird. So gibt sie in ihrer Bildinterpretation der „Xenographische Ansichten“ an, „es geht hier nicht um eine Kritik, denn ich stelle keine Bilder her, die eins zu eins etwas kritisieren. Mir geht es dabei darum, mich selbst nicht auszunehmen. Denn ich habe genauso einen exotistischen Blick, der mich fasziniert und ein wichtiger Bestandteil meiner Bilder ist“ (Ponger: 2009).¹⁶³

Auch bei der Repräsentation der Bilder im Bildband wird Ponger ihrem Anspruch – sich mit den Personen ihrer Auseinandersetzung auf gleicher Ebene zu befinden – gerecht, denn die „Geschichten der „Xenographischen Ansichten“, sind die Geschichten der Personen selbst, die als solche in der Arbeit vorkommen und sprechen“ (Ponger: 2009)¹⁶⁴. So übernimmt Ponger die Texte aus den transkribierten Interviews, die anschließend von dem Autor Ernst Schmiederer (mit dem Ponger bereits im Rahmen von „Fremdes Wien“ zusammen arbeitet), in eine literarische Form gebracht werden. Die Untertitel der Fotos stellen dabei außerdem Zitate aus den Interviews dar.

Damit greift Ponger auch Ansätze aus der kritischen Anthropologie auf, die spätestens seit Clifford und Marcus eine Vielstimmigkeit im Text verlangen, die dem/der „Erforschten“ das Recht einräumt, als autarkes Individuum zu agieren. „Ich habe Analysen der Primärquellen gelesen, mich sozusagen mit der Kritik der Ethnologie beschäftigt. Mich interessieren hier

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd.

jene, wie Clifford und Leiris, die dem Fach kritisch gegenüber gestanden sind“ (Ponger: 2008).¹⁶⁵

Die Bilder aus „Xenographische Ansichten“ sind im Vergleich zu den Arbeiten, die ab dem Jahr 2000 entstehen, hinsichtlich (der Ikonologie und) der Komplexität der Bildinszenierung relativ „einfach“ komponiert. In den darauf folgenden Jahren setzt Ponger sich zunehmend mit inszenierter Fotografie auseinander und vertieft ihre Recherchen in klassischen Kunstdiskursen, sowie der Ikonologie, ihrer Geschichte und der Geschichte der Ikonologie selbst, die Geschichte nicht nur illustriert, sondern hervorbringt und prägt. So zeichnen ihre Fotoarbeiten ab dem Jahr 2000 vorweg eine differenziertere Bildinszenierung aus.

Welche Recherchemethoden Ponger zur Aneignung über das Wissen ihrer ‚Bildgeschichten‘ anwendet, bzw. welche Quellen dabei als zentrale zu benennen sind, soll im Folgenden erörtert werden.

Vorweg ist auf Pongers Lehrtätigkeiten aufmerksam zu machen, die (in manchen Belangen) zu einer veränderten Kunstpraxis und zu inhaltlichen Verschiebungen ihrer Bilder geführt haben. Gemeint sind hier die beiden Gastprofessuren an der Universität der angewandten Künste, die sie 1998/99 und 2000/01 innehat, wo Ponger „Recherche als künstlerische Strategie“ unterrichtet. In diesen Semestern vermittelt sie eine von vielen Möglichkeiten einer selbstreflexiven und inhaltlich tragbaren Kunstproduktion.¹⁶⁶

Der Überschrift des folgenden Kapitels übernimmt den Untertitel der CD – ROM „ImagiNative“¹⁶⁷ - „Recherche als künstlerische Strategie“ und verweist gleichzeitig auf den Inhalt der Darstellung.

¹⁶⁵ I. Persönliches Interview mit Ponger; 17. Juni 2008

¹⁶⁶ Zu dieser Zeit lernt Ponger auch Univ.-Prof. Mag. Christian Kravagna kennen, der Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator ist und an der Akademie der Bildenden Künste unterrichtet. Aus eigener Erfahrung weiß ich, dass Ponger bei seinen Vorträgen gelegentlich vor Ort ist und sonst mit ihm in Kontakt ist. Er zählt u.a. zu jenen Personen, mit denen Ponger über ihre Bildinhalte und deren mögliche Verbindungen in der Kunstgeschichte, sowie über die Möglichkeiten der Repräsentation und der Politik des Ausstellens spricht.

¹⁶⁷ Die CD – ROM produzieren Ponger und Sharp gemeinsam mit dem Haus der Kulturen der Welt in Berlin 2004. Anlass ist u.a die im selben Jahr stattfindende Ausstellung „Der Black Atlantic“, zu der Ponger und Sharp eingeladen sind und deren kuratorische Leitung Shaheen Merali innehat. Siehe dazu auch: Der Black Atlantik; Haus der Kulturen der Welt (Hg.); 2004. In dem Katalog enthalten ist u.a. auch ein Interview zwischen Shaheen Merali, Ponger und Sharp mit dem Titel „Kunst kann Diskursthemen vorgeben, die Welt verändern kann sie nicht“ zum Thema Migration/Politik und die Aufgaben der Kunst. Der Black Atlantic: 2004; S. 99 – 110.

4.2. Recherche als künstlerische Strategie

Lässt man die grafische Raffinesse des Wortes „ImagiNative“ außer Acht, bedeutet *imaginative* einfallsreich, erfinderisch oder fantasievoll, was auch auf die Begriffskreation zutrifft. Denn mit „ImagiNative“ bringen Ponger und Sharp eine umfangreiche, geschichtsträchtige und gesellschaftspolitisch präzise Debatte über Bilder, Imagination, Gedächtnis und die Darstellung kultureller Differenz in visueller Kultur, ins Zentrum ihrer inhaltlichen Ausführungen. Mit der Verbindung der beiden Wörter *image* (Bild) und *native* (‘Eingeborene’) verweisen die beiden Autoren darauf, dass beides Konstruktionen und Produkte europäischer Fantasien über den Fremden sind, die unter kolonialen Vorzeichen zu Stereotypisierungen des Anderen geführt und die Wahrnehmung auch nachhaltig beeinflusst haben.¹⁶⁸ So deklariert bereits der Titel der CD - ROM die zentralsten Thematiken der künstlerischen Recherche, die bei Ponger u.a. eine analytische Auseinandersetzung mit dem visuellen und wissenschaftstheoretischen Erbe kolonialer Politik meint.

In einem Überblick sollen die Inhalte der CD – ROM wiedergegeben werden, auf die in essayistischer Form und anhand vieler Bildreferenzen eingegangen wird:¹⁶⁹

Kunst und Recherche, Imagination und visuelles Gedächtnis, Kamera und Auge, Eigenschaften des vermeintlich objektiven Aufzeichnungsverfahren, Sub-, und Objektverhältnisse im fotografischen Kontext, Wissenschaft und Gesellschaft, Gebrauch und Nutzen der Fotografie für imperiale und pseudo – wissenschaftliche Bestrebungen, Ethnologie – große Theorien und anthropometrische Vermessung des Menschen, Eugenik in Amerika, das Erbe kolonialer Bildproduktion und die Relevanz in der Populärkultur, exotische und fantastische Reisebilder, Tourismus und visuelle Kultur, Fotografien und Ereignisse, Chronologie – Zeitstillstand und Perspektivität des fotografischen Mediums, Susan Sontag, Migration und mögliche Gegenbilder, „Fremdes Wien“ und „Phantom fremdes Wien“, weitere Arbeiten Pongers wie „Out of Austria“, „Gone Native“, „Congo Blues“, „The Big Game“, Örtlichkeit der Fotografien und Entstehungskontext, Orientalismus, Globalisierung, Arbeitsverhältnisse, „Change“, Sklaverei, stereotypisierende Bilder, Fotografien beleuchten, If – Serien und Bilder aus den Serien, etc.

¹⁶⁸ Auf die „Nativismus – Debatte“ und die Konstruktion kultureller Differenz wird in Kap. V im Laufe der Bildbeschreibungen und anschließenden Analysen noch ausführlicher eingegangen. Hier soll kurz der Kontext erörtert werden, innerhalb dessen Pongers Praxis der ‘Recherche’ angesiedelt ist.

¹⁶⁹ „ImagiNative – Recherche als künstlerische Strategie“ besteht aus zwölf Kapiteln und vielen bildlichen Illustrationen und ist unter www.lisponger.com in vollständiger Version abrufbar.

Dieser Überblick zeigt die Wissenskomplexe und Thematiken wider innerhalb derer Pongers Kunstproduktion angesiedelt werden kann. Besonders relevant für in diesem Zusammenhang ist das erste Kapitel „Kunst und Recherche“, indem die Methode der Recherche als zentrale Vorgehensweise der Kunstproduktion definiert wird und sie ihren Zugang dazu offen legt.

Hierbei brechen die beiden Autoren mit überholten Klischees, die KünstlerInnen als Genies darstellen, der/die eine göttliche Eingebung erfahren oder zu dessen bzw. deren Inspirationsquellen eine Künstlermuse zählt. Stattdessen sind es die kulturelle Zugehörigkeit, das soziale und biologische Geschlecht, das politische Interesse und die Hautfarbe, die wichtige Parameter der eigenen Kunstproduktion und der Herangehensweise darstellen. Die Ideen werden insofern nicht „irgendwo-aus-dem-Inneren-der-eigenen-Psyche“ geschöpft, sondern sind Teil des Wissens, das über die Recherche angeeignet wird, um an einen gesellschaftlich gegenwärtigen Diskurs anzuknüpfen, bzw., einen „eigenen Diskurs“ führen zu können (Vgl. Sharp: 2004: 1).

Die Selbstreflexion und Positionierung als weiße, europäische Künstlerin im gesellschaftspolitischen Kontext und die Auseinandersetzung mit den historischen Bedingungen stellt demnach die erste Voraussetzung Pongers Werkform oder den Ausgangsort ihrer künstlerischen Praxis dar. Denn „wenn eine KünstlerIn etwas zu einem Diskurs beitragen will, der in der Gesellschaft stattfindet (oder stattfinden sollte), ist es vor allem notwendig einen Ort zu haben, von dem aus das machbar ist (ebd.). In Folge dessen ist die kritische Aneignung von Wissen eine zentrale Komponente Pongers Kunstpraxis.

Ihre Quellen weisen dabei eine große Bandbreite auf: Neben den Kunstsparten, wie der Malerei, der Musik, dem Theater, der Literatur, dem Tanz und dem Film, sind die verschiedenen Wissenschaften zu benennen, worunter Ponger sich vor allem auf die Geschichte, die Philosophie, die Kultur-, und Sozialanthropologie und die Kunstgeschichte stützt. Neben diesen älteren Wissenstraditionen sind die jüngeren cultural -, und postcolonial studies, sowie die gender -, und media studies zu erwähnen, deren Forschungsinhalte und theoretische Ansätze vor allem in den Arbeiten ab 2000 eine Repräsentation finden.

Die Quellen helfen Ponger einerseits eine konsequente Auseinandersetzung mit den ‚Bildgeschichten‘ zu gewährleisten, denn wenn ein Bildentwurf vorhanden ist, überprüft

Ponger ihre Richtigkeit mehrfach. Je nach Thematik werden KulturanthropologInnen, KuratorInnen, KunstkritikerInnen-, und TheoretikerInnen sowie HistorikerInnen und andere SpezialistInnen herangezogen. „An dem (dem Inhalt) arbeitet man so lange, bis man das Gefühl hat, dass es wirklich stimmig ist. Ich versuche in meinen Arbeiten so ehrlich wie möglich zu sein, und die Arbeiten nicht hinzubiegen, (was ja bei manchen so ist und das sieht man dann an der Arbeit. Da hat man dann oft das Gefühl, das die zu früh aufgehört haben). Davor sollte man wirklich nicht aufhören, und deshalb dauert es bei mir oft so lange“ (Ponger: 2008).¹⁷⁰

Den Ansatz verfeinert Ponger in den beiden Semestern ihrer Lehrtätigkeit, wo sie ihren eigenen Zugang offen legt und den StudentInnen vermittelt: „Beim Unterrichten war es mir vor allem sehr wichtig zu betonen, dass man wirklich recherchieren muss und nachfragen sollte wenn man an etwas arbeitet, das einen gesellschaftspolitischen Inhalt hat. Also auch nachfragt, ob die Dinge so sind, wie man sie sich vorstellt und glaubt, dass sie sind. Man muss überprüfen, welchen Klischees und Vorurteilen man unterliegt und folgt. Denn es reicht auch in der Kunst nicht zu sagen „na ja ich habe eben gedacht, dass das so ist. Deswegen heißt es bei mir (in ihrer Kunstpraxis) auch Recherche als künstlerische Strategie. Es geht hier um das Abklopfen der Dinge“ (Ponger: 2008).¹⁷¹

Die Bandbreite ihrer (literarischen) Recherchen ist dabei weit angelegt; vom Themenbereich abhängig, bezieht sie sich sowohl auf Sachbücher, auf Sekundärliteratur, Belletristik, Lexika, Reiseberichte, Kataloge, Romane, und viele andere Quellen. „Was die Literatur betrifft, so lese ich wirklich alles Mögliche, das können Sachbücher über Kunst oder Ethnologie sein. Ich verfolge bei der Recherche eine chaotische Vorgehensweise, um auch Querverbindungen herstellen zu können, und lese daher eher assoziativ“ (Ponger: 2009).¹⁷²

Die Abbildungen 25, 26 und Abbildung 27 geben einen Einblick in den Umfang der literarischen Erkundungen. Auf den Bücherregalen sind neben den Büchern (Abb. 25) verschiedene Objekte (Colon – Figur beispielsweise) zu sehen, die auch an den Wänden der Privaträumen neben Reisefotografien, Zeichnungen und Masken zu finden sind. Diese Objekte sind nicht nur Gegenstände einiger der Fotoarbeiten sondern sind wichtige Inspirationsquellen für neue Bildentwürfe. „Das (Bildidee) kann von allem Möglichen

¹⁷⁰ II. Persönliches Interview mit Ponger; 23. November 2008

¹⁷¹ Ebenda

¹⁷² IV. Interview mit Ponger; 18. Februar 2009

ausgehen, das können Ausstellungen sein, in denen ich gerade war, Bilder oder Objekte; eigentlich alles, was Interesse und eine gewisse Faszination auslösen kann“ (Ponger: 2009).¹⁷³



Abb. 25.: Die `Literaturquellen` der Künstlerin; Wien 2009

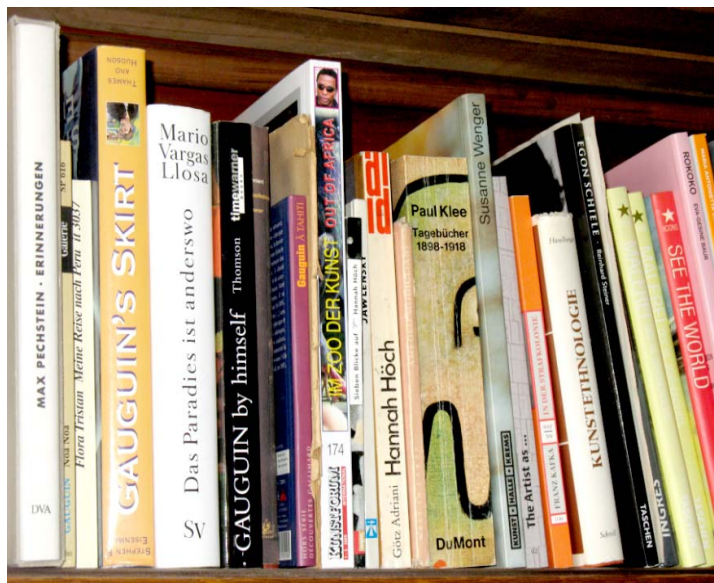


Abb. 26.: Die `Literaturquellen` der Künstlerin; Wien 2009

¹⁷³ IV. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Februar 2009



Abb. 27.: Die `Literaturquellen` der Künstlerin; Wien 2009

Anhand der Buchtitel konnte ich die verschiedenen Genres ihrer Literaturrecherche einsehen, worunter neben den oben bereits erwähnten, auch Enzyklopädien, Fotokataloge, Bildbände früherer Fotografien, Bücher über die Technik und Geschichte der beiden darstellenden Medien u.v.m. zu zählen sind. An diesem Nachmittag spreche ich mit Ponger über jene Bücher, mit denen sie besonders häufig arbeitet und zu ihrer „Kern – Literatur“ zählen. Dabei zeigt mir die Künstlerin jene, mit denen sie sich in jüngster Zeit befasst, bzw. welche sie besonders häufig für die Recherchen wählt. Um davon Informationen mitzunehmen, fertige ich während ihren Ausführungen eine Liste dieser Exemplare an, die im Folgenden einzusehen ist.

‘Die Literaturliste der Künstlerin‘

Alloula, Malek: The Colonial Harem. University of Minnesota Press, 1995

Alpers Swetlana, Kunst als Beschreibung, Holländische Kunst des 17. Jahrhunderts, DuMont, 1998

Behrend, Heike & Wendl, Tobias: Snap me One! Studiofotografen in Africa, Prestel Verlag, 1998

Belting Hans, Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks, Verlag C.H.Beck, München, 2008

Bourdieu Pierre: In Algerien, Zeugnisse der Entwurzelung, Edition Camera Austria Graz, 2003

Clifford, James: Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Harvard University Press, 1997

Deloria Philip J, Playing Indian, Yale University, 1998”

Dyer, Richard: White, Routledge, 1997

Edwards, Elizabeth: Anthropology and Photography 1860 - 1920, Yale U.P., 1992

Ernst A. Zwilling: Unvergessliches Kamerun. Zehn Jahre Wanderungen und Jagden 1928-1938 Berlin, 1940

Errington Shelly: The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress, University of California Press, 1998

King Thomas: The Truth about Stories, House of Anansi Press Inc., 2003

Leiris, Michel: L’Afrique fantôme. De Dakar à Djibouti 1931-33, Gallimard, 1934; Phantom Africa: Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-33, Suhrkamp,

Phillips, Ruth B. & Steiner, Christopher B.: Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds, University of California Press, 1999 1985

Rubin, William: Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, Prestel, 1984

Ryan, James R., Picturing Empire: Photography and the Visualisation of the British Empire, Reaktion Books, 1997

Sontag, Susan: On Photography, Penguin, 1980

Vogel, Susan & Ima Ebong: Africa Explores. 20th Century African Art, Prestel, 1991 ¹⁷⁴

¹⁷⁴ Nach den Angaben der Künstlerin von Juni 2009.



Abb. 28.: 'Lesezimmer' der Künstlerin; Wien 2009



Abb. 29.: 'Objekte' der Künstlerin; Wien 2009¹⁷⁵

¹⁷⁵ Bei dem Objekt links außen in der Abbildung 29 handelt es sich um eine Holzskulptur von Danny Waterworth, einem First Nation Artist. Das Objekt erwirbt Ponger im Laufe ihrer letzten Reise, im Sommer 2009, in Kanada (Vancouver) und ist Bestandteil ihrer neuen Fotoarbeiten.

Die Abbildungen 28 und 29 zeigen das ‚Lesezimmer‘ der Bildproduzentin und verschiedene Objekte, wie sie in ihren Privaträumen anzutreffen sind. Insofern die Künstlerin hier arbeitet und recherchiert, zählt dieser Orte zu den Tätigkeitsfeldern. Wie anhand der vielen Objekten zu sehen ist, lässt Ponger sich bei der Suche nach neuen Bildideen auch von ihrer Affinität für ‚Exotik‘ und Alltagsgegenständen leiten: „Man spürt, wenn einen etwas fasziniert. Und wenn man dann herausgefunden hat, was die Objekte bedeuten, hat man manchmal das Glück, dass sich im Kopf langsam ein Bild aufbaut“ (Ponger: 2009).¹⁷⁶

Sind gewisse Grundmotive einer Bildidee vorhanden, beginnt eine weitere Art der Recherche, die hier die Suche nach den geeigneten Bildaccessoires meint. Diese Suche stellt die längste und umfangreichste Phase im Prozess der Bildumsetzung dar, da Ponger sehr genaue Vorstellungen darüber hat, wie die Bilder aussehen sollen, und ihre inszenierten Fotografien eine Vielzahl von Bildgegenständen aufweisen. „Das kann oft sehr lange dauern, weil ich so viele Dinge erst beschaffen muss. Ein Maler kann mehr oder weniger malen, was er will. Eine Fotografin kann immer nur etwas Bestimmtes fotografieren. Ich muss die Objekte erst finden und haben, bevor ich sie fotografieren kann. Ein Maler kann sich die Bilder ausdenken; oder er sagt, das hier habe ich zwar gesehen, aber die Form gefällt mir nicht, also male ich sie einfach anders. Bis ich finde, was ich auch wirklich haben will, muss ich oft sehr lange suchen“ (Ponger: 2008).^{177 178}

Die Orte die Ponger dabei aufsucht, hängen konsequenterweise von den begehrten Objekten ab. Allgemein lassen sich aber Flohmärkte, Souvenir - und Ein – Euro Geschäfte, das Internet (Ebay), verschiedene Klein-, und Altwarenläden, Geschäfte für allerlei (Faschings-)Zubehör im In -, und Ausland benennen. Diese Vorgehensweise lässt Ponger an den verschiedensten Orten als Sammlerin agieren, wo sie den Kontakt zu den Personen aufsucht und das nötige Wissen in Erfahrung bringt. „Dieser Teil meiner Arbeit ist auch der Spannende und Schöne. Denn das Foto selber mache ich an einem Tag. Vorher muss ich aber monatelang recherchieren, die Dinge suchen und sammeln, mit Leuten reden und neue Dinge erfahren“ (Ponger: 2008).¹⁷⁹ Dieser Prozess wird bei jedem neuen Bildentwurf neu gestaltet, da Ponger zur Erzählung der Inhalte verschiedene Bildaccessoires benötigt.

¹⁷⁶ Persönliches Interview mit Ponger; 17. Juni 2008

¹⁷⁷ II. Persönliches Interview mit Ponger; 23. November 2008

¹⁷⁸ Siehe dazu Kapitel 2.2. „Berichte der teilnehmenden Beobachtung der Inszenierung von „No Futures!“.

¹⁷⁹ II. Persönliches Interview mit Ponger; 23. November 2008

Schließt Ponger den gesamten Prozess der Recherche nach der fotografischen Realisierung ab, werden die verwendeten Bildgegenstände, einsortiert. In Kisten verpackt, bewahrt sie sämtliche Objekte auf, die im Laufe der Jahre zu einer umfangreichen Ansammlung gewachsen sind.

Die Abbildungen 30 bis 32 zeigen den Holzverschlag, hinter welchem die Bildaccessoires und andere Gegenstände, die bislang noch keine Verwendung gefunden haben, archiviert werden. Um sie einsehen zu können, löst Ponger die Accessoires aus ihrer Verpackung und erzählt über die `Geschichten`. Bei manchen darunter hat Ponger schon einige Vorstellungen davon, wie sie in weiteren Arbeiten eingesetzt werden sollen.



Abb. 30.: `Requisitensammlung` der Künstlerin; Wien 2009



Abb. 31.: 'Requisiten – Sammlung' der Künstlerin; Wien 2009



Abb. 32.: 'Requisiten – Sammlung' der Künstlerin; Wien 2009

„In dieser „Requisiten – Kammer“ werden all die Dinge gehütet. Es sind mittlerweile wirklich viele geworden“ (Ponger: 2009)¹⁸⁰

¹⁸⁰ Ebd.

Beim Archivieren der Gegenstände verfolgt Ponger keinerlei Ordnung, sondern „da herrscht bewusst ein kontrolliertes Chaos, das auch gut so ist. Das bedeutet, dass ich mir (bei der Suche nach bestimmten Dingen) wieder Vieles ansehen muss. Und dabei fallen mir wieder neue Möglichkeiten und Bilder ein“ (Ponger: 2008).¹⁸¹

Insofern ist neben den öffentlichen Orten die Ponger im Laufe der Recherche zu den Bildgegenständen unternimmt, auch die Wohnung als Tätigkeitsfeld zu verstehen. Hier nimmt sie die Literatur - und Internetrecherchen vor, macht Skizzen ihrer Bildentwürfe und sucht nach älteren Arbeiten, wenn sie ein früheres Thema erneut aufgreifen möchte. Bis vor einigen Jahren hat Ponger ihre fotografischen Arbeiten auch zu Hause entwickelt und in der Dunkelkammer gearbeitet, die sie erst seit kurzem zu einem Lagerraum und Archiv umgestaltet hat. Die Bilder von „Fremdes Wien“ und „Xenographischen Ansichten“ beispielsweise sind in der Dunkelkammer realisiert worden.¹⁸²

Bei den filmischen Materialien geht Ponger einen ähnlichen Weg, wie mit den Objekten der fotografischen Inszenierungen. Das gesamte Filmmaterial (found footage, Super 8 Filmrollen etc.) und die fertig geschnittenen Filme werden meist ohne genauere Beschriftung oder chronologische Ordnung in ihrem Lager zusammen aufbewahrt. Dieses „Ordnungssystem“ stellt eine weitere Vorgehensweise der Künstlerin dar, die „das Suchen und Finden“ als eine Methode ihrer künstlerischen Praxis begreift.

„Das (kontrollierte Chaos) hat eine Funktion, das habe ich im Laufe der Jahre gelernt. Diese Dinge bekommen immer wieder eine neue Bedeutung, weil mein Wissen wieder ein anderes, neues geworden ist. Deswegen finde ich es wichtig, nach etwas suchen zu müssen“ (Ponger: 2008).¹⁸³

Die Abbildungen 33 bis 38 zeigen Pongers Filmarchiv in der ehemaligen Dunkelkammer. Neben dem Equipment, den Filmrollen und Filmfotos sind darunter auch Fotokameras und Kader – Vergrößerungen zu finden.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Heute lässt Ponger ihre Fotografien im Fotolabor entwickeln.

¹⁸³ Ebd.



Abb. 33.: 'Film – Equipment' in der ehemalige Dunkelkammer; Wien 2009



Abb. 34.: 'Filmrolle, historische Fotografie u. Bücher' ebd.; Wien 2009



Abb. 35.: 'Filmrollen'; Wien 2009



Abb. 36.: `Normal – und Super 8 Filmrollen´;
Wien 2009



Abb. 37.: `Archivierte Kader – Vergrößerungen´;
Wien 2009



Abb. 38.: `Filmfotos´; Wien 2009

Die Archive sind als gelebte Praxis zu verstehen, ebenso wie die anderen Quellen ihrer Recherche. Um bei letzteren zu bleiben, soll im Folgenden Pongers jüngere Inspirationsquelle, bei der Suche nach neuen Strukturen der ikonografischen Möglichkeiten und der Ikonologie erörtert werden. Gemeint ist hierbei die klassische Malerei, die in vielen ihrer Fotoarbeiten (und dem Film „Imago Mundi“) re- inszeniert wird und Ponger eine Re – Kontextualisierung der historischen Bilder vornimmt.

4.2.1. Sehen lernen: Imagination und Bildkomposition

„Die Malerei ist ein Bereich, aus dem ich Ideen schöpfen kann“ (Ponger: 2009)

Als visuelle Künstlerin befasst sich Ponger mit verschiedenen Darstellungsprinzipien, die ihre fotografische Auseinandersetzung beeinflussen und bei der Bildkomposition neue Möglichkeiten erlauben. Der Bildaufbau, die Materialität der Bildgegenstände, die Art der Positionierung des Lichtes und die Farbgestaltung sind einige Koordinaten, denen sie sich bei ihren Fotoarbeiten auf mehreren Ebenen widmet.¹⁸⁴

Beginnend mit den Portraits aus „Xenographische Ansichten“ – die Pongers erste inszenierten Fotografien darstellen – wird in vielen ihrer Arbeiten der ikonografische Aufbau und die Ikonologie von Bildern aus unterschiedlichen Genres aufgegriffen und thematisiert. Vorerst noch entlang der ethnografischen Dokumentation (1990er – Jahren), bezieht Ponger sich in den darauf folgenden Jahren (ab 2000) verstärkt auf die inszenierte Fotografie und greift neben der Portraitfotografie Gemälde auf, die u.a. dem Genre der holländischen Stilllebenmalerei (Vanitas – Stillleben wie bei „No Futures!“) zuzuordnen sind, und als allegorische Darstellungen von Geschichte zur Zeit des Barock charakteristisch sind.¹⁸⁵ „Vor allem in den letzten Jahren bin ich sehr stark von der Malerei ausgegangen. Besonders interessieren mich die holländische und die flämische Malerei (aus dem 16. und 17. Jahrhundert), also die dargestellten Szenen und die vielen Objekte“ (Ponger: 2009).¹⁸⁶

¹⁸⁴ Siehe dazu Kap. 5.3., indem der Film „Imago Mundi“ erörtert und die Möglichkeiten einer „Lichterzählung“ beschrieben werden.

¹⁸⁵ Inwiefern Ponger diese Gemälde re – inszeniert und welche Bedeutungsverschiebungen die Sujets in ihren Bildern erfahren, wird in Kap. 5.3. anhand der Fotoarbeit „Destroy Capitalism“ erörtert. Hier soll das Bildmaterial als Ausgangsmaterial und Grundlage Pongers visueller Praxis und Bildkomposition beschrieben werden.

¹⁸⁶ IV. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Februar 2009

Die Auseinandersetzung mit der ikonografischen Beschaffenheit der Gemälde ist als ein Bestandteil ihrer Arbeitsweise zu identifizieren und hat zugleich Einfluss auf die Gestaltung des fotografischen Aufbaus. „Der Malerei begegne ich vorerst auf einer ästhetischen Ebene (...)“ (Ponger: 2009).¹⁸⁷ Neben der Form (Ikonografie) transportieren diese Bilder Geschichte und Wissen (Ikonologie), das die Künstlerin anhand der Recherchen in Erfahrung bringt. „Die Holländer sind in vielerlei Hinsicht eine wichtige Anregung für mich. Nicht nur die Art, wie sie malen. Diese Zeit in Holland ist auch die Zeit des Frühkapitalismus. Die Welt, wie wir sie heute kennen und leben, hat ihren Anfang zu dieser Zeit und an diesem Ort. Außerdem ist es der Beginn des Kolonialismus. Das ist alles in den Gemälden enthalten“ (Ponger: 2008).¹⁸⁸

Ihre analytische Herangehensweise sieht die Künstlerin auch in der Interpretation der holländischen und flämischen Maler selbst begründet, die ihrer Ansicht nach „analysiert und gestaunt haben. Jemand hat einmal gesagt, die Holländer hätten zwar gestaunt, aber nicht analysiert. Damit stimme ich nicht überein. Ich denke, dass die Maler gleichzeitig gestaunt und analysiert haben. Denn obwohl es Gemälde sind, haben die Maler einen fotografischen Blick auf Welt gehabt“ (Ponger: 2008).¹⁸⁹

Mittles der Betrachtung der Gemälde übt Ponger ihren Blick und hinterfragt dabei die Seh – Gewohnheiten, die sie schulen möchte, um zu neuen Sichtweisen zu gelangen. „Interessant ist für mich vor allem das, was ich während dieses Prozesses der Recherche und dem genaueren Hinsehen lerne. Ich muss mich nämlich zwingen auf Details zu schauen, denn das ist für mich nichts Natürliches. Ich schaue eher auf Strukturen und könnte daher nie genau sagen - außer ich zwingen mich dazu - was auf einem Bild alles zu sehen ist. Es gibt ja Personen (die faszinieren mich), die sehen sich ein Bild kurz an, und sagen dann „schau mal, die Frau tut das und das“. Ich kann mir dieses Bild schon hundertmal angesehen haben und weiß das aber nicht. Weil es mir scheinbar nicht wichtig ist. Aber es ist wichtig, und daher möchte ich das auch lernen“ (Ponger: 2009).¹⁹⁰

Dieses genaue Hinsehen ist vor allem für den Bildaufbau der inszenierten Fotografien relevant, die Ponger bis ins kleinste Detail durchkomponiert und dabei nichts dem Zufall überlässt. Die Anordnung der Gegenstände, die Lichtführung, das Setting der Aufnahme, das

¹⁸⁷ IV. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Februar 2009

¹⁸⁸ II. Persönliches Interview mit Ponger; 23. November 2008

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

Aussehen der DarstellerInnen (deren Kleidung, dem Gesichtsausdruck etc.), sowie der Bildausschnitt, der fotografisch davon festgehalten werden soll (und die Perspektive, die sie mit der Kamera wählt), sind stets organisiert und werden mit dem entsprechenden (Foto,- oder Film-) Material aufgenommen. Auch das Material (wie anhand „Fremdes Wien“ und „Xenographische Ansichten“ gezeigt wurde) wird spezifisch eingesetzt. Einerseits um formal gewisse Effekte zu erzielen, andererseits werfen die Materialien, mit denen Ponger hantiert, selbst Fragen nach den verschiedenen Bedeutungen auf, die ein Bestandteil der ‚Bildgeschichte‘ sind. „Denn in Wirklichkeit muss man gerade bei inszenierten Fotos über wirklich jedes Detail, ob das jetzt Farben, das Material oder bestimmte Gegenstände sind, Auskunft geben können. Und auch begründen können, warum der Gegenstand dort ist. Zu sagen „es gefällt mir oder ich finde das gut“ ist kein Argument und auch keine Meinung“ (Ponger: 2009).¹⁹¹

Die Imagination, das ästhetische Bewusstsein und die assoziativen Querverbindungen sind vor allem im Prozess der Bildgestaltung und der Auswahl nach den geeigneten Sujets unverzichtbar. Insofern ist Pongers Faszination für die Malerei verständlich, wenn sie die beiden darstellenden Medien (Fotografie und Film) immer wieder auf ihre eigenen technischen und formalen Eigenschaften überprüft und neue Möglichkeiten der Inszenierung versucht. „Was ich dabei außerdem noch lerne, ist der malerische Effekt. Also die Frage, wie Maler mit Flächen und Farben umgehen, die wichtig für die Entwicklung neuer Bilder sind. Wie legt ein Maler das Bild an, wo sind Diagonalen, wo sind Linien, was macht die Farbe usw.? Das ist wichtig, weil es mir hilft, meine eigenen Bilder zu komponieren“ (Ponger: 2009).¹⁹²

Dass Ponger jede ihrer Bildideen auf ihre Richtigkeit überprüft zeigt, dass auch sie eine analytische Herangehensweise in der Kunstproduktion verfolgt. So sieht sie in ihrer Arbeitsweise und jener der Maler aus dem 16. und 17. Jahrhundert eine Parallele und meint, „dass dieses „Staunen und Analysieren“ auch meine Arbeitsmethode sehr schön reflektiert“ (Ponger: 2008).¹⁹³

Welche Rolle und Funktionen die Ästhetik ihrer Bilder übernehmen können, und in welchem Verhältnis die Bildgestaltung (Form) und die Bildinhalte (Inhalt) zu einander stehen, ist

¹⁹¹ II. Persönliches Interview mit Ponger; 23. November 2008

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Ebd.

Gegenstand des nächsten Kapitels, das die Beschreibung der Praxis abschließt und die Bildbeschreibungen einleitet.

4.2.2. Ästhetik und Radikalität im Bild

„Auch wenn meine Inhalte radikal sind, so ist die Form trotzdem eine bürgerliche“ (Ponger; 2009)

Oberflächlich betrachtet, können Pongers Bilder aufgrund der Komposition und der fotografischen Umsetzung allgemein als „schöne“ oder „gut inszenierte Fotografien“ betrachtet werden. Die handkolorierten Bilder aus „Xenographische Ansichten“ wären ein gutes Beispiel dafür, wie die BetrachterInnen anhand verschiedener Stilmittel dazu eingeladen werden, über fremde Kulturen, vergessene Traditionen und vergangene Reisen nachzudenken. Wie bereits erörtert, hat die Künstlerin dort den ikonografischen Aufbau der frühen ethnografischen Fotografie aufgegriffen und sie für die Sichtbarmachung eines zeitgenössischen Kontextes (WienerInnen mit einer „zweiten kulturellen Identität“) angewendet. Die so visuell aufbereiteten kritischen Reflexionen, erschließen sich oft erst auf den zweiten Blick und einer genaueren Hinwendung zu den Sujets und den Bildaccessoires. So können die Arbeiten durchaus auch als die „Archive“ von Pongers Wissen verstanden werden, die ihre gesellschaftspolitischen Intentionen und Anforderungen ebenso widerspiegeln, wie ihre Auffassung von künstlerischer Praxis und Ästhetik.¹⁹⁴

Viele ihrer `Bildgeschichten´ berichten von der europäischen Kolonialgeschichte und deren visuelles Erbe. Andere schlagen eine Gegengeschichte zur bestehenden normativen Geschichtserzählung vor, in der auf jene Rücksicht genommen wird, die normalerweise nicht repräsentiert werden.¹⁹⁵ Und wieder anderen beziehen sich auf die europäischen Darstellungsweisen des `Anderen´. Sie fassen das eingangs erläuterte Repräsentationsregime und die Stereotypen der visuellen Konstruktion von kultureller Differenz ins Auge.

Insofern erzählen diese Inhalte von Unterdrückung, Diskriminierung, Rassismus und Ausbeutung sowie von bestehenden hierarchischen Strukturen im gesellschaftspolitischen

¹⁹⁴ Zu ihren Inhalten und den `Bildgeschichten´ siehe auch die Kap. 4.2. und V..

¹⁹⁵ Siehe dazu 5.1.2 „Bildbeschreibung und Inhaltsanalyse der Fotografie Meet me in Saint Louis, Louis“, in der Ponger auf die afrikanisch-österreichische Geschichte Bezug nimmt und sich mit der Unsichtbarkeit schwarzer Geschichte in Österreich auseinandersetzt; und Kap. 5.3. Filmgespräch und die Methode des „medialen cross – over“ anhand von „Imago Mundi“ 2004.

Alltag. Pongers Bilder vermitteln radikale Inhalte und sind keine Illustrationen leicht verdaulicher und aber allzu oft alltäglicher Ereignisse.

Aufgrund der Inhalte hielt ich die Formfrage für angebracht, denn die Repräsentation der Themen könnte auch über die Form (in dem Sinne, dass man auch hässlich darstellt, was hässlich ist) transportiert werden. Doch für Ponger stellt ihre spezifische Ästhetik den künstlerischen Zugang zur Visualisierung von (politischen) Diskursen dar und ist von einem starken optischen Bewusstsein geprägt. „Auch wenn ich etwas kritisch zeigen möchte, so muss das so verpackt sein, dass ich es ästhetisch aushalten kann. Natürlich könnte man Kritik so negativ darstellen, dass sich das in der Darstellung der Bilder widerspiegelt, aber das kann ich nicht. Ich weiß selbst, dass diese Art von Ästhetik etwas sehr Bürgerliches ist. Aber ich brauche nicht so zu tun, als wäre ich jemand anderer, und ich bewege mich in dieser bürgerlichen Tradition; zumindest formal. Und wenn es bei mir eine Radikalität gibt, dann inhaltlich. Ich bin sehr konservativ in Hinblick darauf, wie Sachen präsentiert sind. Das ist eine konservativ – ästhetische Haltung. Formale Experimente interessieren mich also überhaupt nicht“ (Ponger: 2008).¹⁹⁶

Die Form erzählt wie die Inhalte Geschichten, die über den (ikonografisch – ikonologischen) Bildaufbau und den Wieder – Erkennungseffekt zu Assoziationen führen, und über das visuelle Gedächtnis zu Wissen verhelfen. Wie in der Beschreibung des Bildmaterials noch zu sehen sein wird, setzt Ponger die inszenierte Fotografie, mithilfe einer spezifischen „Atmosphäre“ ein, die zugleich auf zeitgenössische Inhalte und historische Momente referiert.

Als Ausgangspunkt ihrer Repräsentationsweise kann hier ein zentraler Aspekt vorausgeschickt werden, der ihrer Vorgehensweise in der Kunstproduktion und den Bildern zugrunde liegt. „Die Signifikanz Lisl Pongers künstlerischer Praxis, liegt in einem Ansatz des kritischen Abtragens jener Determinanten, die ein westliches Subjekt in Bezug auf seine Wahrnehmungen, Vorstellungen oder Fantasien des anderen formen“ (Kravagna 2006: 130).

Eine weitere Funktion von Pongers Ästhetik kann darin gesehen werden, dass sie den BetrachterInnen verschiedene Herangehensweisen an die `Bildgeschichten` ermöglicht und mehrere Ebenen der Rezeption zulassen. Einerseits können die Fotoarbeiten aufgrund ihrer

¹⁹⁶ II. Persönliches Interview mit Ponger; 23. November 2008

formalen Beschaffenheit (den vielen interessanten und oft „exotischen“ Gegenständen) als etwas „Schönes“ betrachtet und genossen werden. Andererseits können mit der Ikonografie, die BetrachterInnen auch verführt werden, sich mit kritischen und gesellschaftspolitischen Themen auseinanderzusetzen, die erst nach genauerem Hinsehen und mittels assoziativer Verbindungen (die im Bild verankert sind), bewusst werden. Neben dieser Funktion, können die Bilder an verschiedenen Kunstinstitutionen repräsentiert werden, was Ponger erlaubt sich stärker in der bildenden Kunst zu positionieren, als dies beispielsweise mit den Arbeiten aus den 1990er – Jahren möglich war.

5.1. Zur Selektion und Handhabung des Bildmaterials

Bei der Bildauswahl¹⁹⁷ sollen mehrere Aspekte berücksichtigt werden, die eine differenzierte Lesart der `Bildgeschichten´ erlauben und mögliche Verbindungen der Fotoarbeiten zueinander offen legen. Die Vorgehensweise der Selektion kann dabei als strukturierendes Werkzeug verstanden werden, mit dem die Bilder behandelt werden. Letzteres schließt meine subjektive Sicht an keinem Punkt der Beschreibung und Interpretation aus.

Zum einen soll der Umfang der `visuellen Datenbasis´ eine überschaubare Größe haben, sodass die `Bildgeschichten´ und der jeweilige Entstehungskontext ausreichend berücksichtigt werden. Die Umstände, unter denen Ponger die Bilder realisiert, stellen eine ebenso zentrale Ebene dar, wie die Inhalte der visuellen Repräsentation. Vorerst werden die Bilder im Einzelnen beschrieben, womit hier eine materielle Bildbeschreibung gemeint ist. Dabei lehne ich mich an Panofskys erste Ebene des dreistufigen Modells, der ikonografisch – ikonologischen Methode der Bildanalyse an.¹⁹⁸

Hierbei sollen außerdem verschiedene Zugänge zum Bildmaterial versucht werden, womit eine unterschiedliche Schwerpunktsetzung in Hinblick auf die Beschreibungen des ikonografischen Aufbaus gemeint ist: So wird beispielsweise bei der zweiten Bildbeschreibung („Meet me in Saint Louis, Louis“), v.a. auf das Verhältnis zwischen Licht und Schatten, die Diagonalen, die „Tiefenebenen“ und allgemein auf die „grafische Oberfläche“ eingegangen, wofür sich die s/w Fotografie (durch die vielen Linien und Raster) besonders gut eignet. Andernorts hingegen ist die Beschreibung wesentlich kürzer und befasst sich lediglich mit dem *setting* der Fotografie, also den dargestellten Situationen mit den abgebildeten Personen und den Bildgegenständen. Auch die Handlungen der ProtagonistInnen sind Teil dessen.

¹⁹⁷ Die Auswahl besteht aus vier einzelnen Fotoarbeiten (von 2000 bis 2007), einer Serie (2004) und dem Film „Imago Mundi“ (2007).

¹⁹⁸ Das Ausmaß der Beschreibungen variiert konsequenterweise mit der Differenziertheit von Pongers Ikonografie; (je nachdem wie aufwendig der Bildaufbau organisiert ist, und wie groß die Anzahl der enthaltenen Bildgegenstände ist).

Manche der Bildbeschreibungen und möglichen Lesarten der `Bildgeschichten´ werden von der Künstlerin selbst vorgenommen. Insofern variiert auch der Blickwinkel, aus dem die Bilder untersucht werden.

Die verschiedenen Betrachtungsweisen sollen zeigen, dass das Ansehen und Beschreiben ebenso vielschichtig sein kann wie die möglichen Interpretationen der Bildsujets, die im Anschluss daran versucht werden. Betrachten ist demnach als subjektives Handeln zu verstehen und lässt mehrere Möglichkeiten offen.

Des Weiteren ist der zeitliche Rahmen des Entstehens der Bilder von Bedeutung, in dem manche etwas weiter zurückliegen, und einen Nachvollzug inhaltlicher und sonstiger Verschiebungen möglich machen.

Neben dem Umfang und dem Faktor Zeit berücksichtigt die Bildselektion vorzugsweise Bilder, die bereits an Ausstellungen repräsentiert wurden bzw. in anderer Weise distribuiert worden sind. (Hier geht es aber nicht um den Wiedererkennungseffekt oder den Bekanntheitsgrad der Bilder). Jene Bilder sind im Zuge der Ausstellungen in Foto-, und Filmkatalogen – von KunsthistorikernInnen oder KuratorenInnen – besprochen worden, was eine Auseinandersetzung (in der zweiten Ebene – der „Bildanalyse und Interpretation“, die hier formal nicht differenziert wird) mit den bestehenden „Bild“ – Quellen gewährleistet. Letztere geben einen Einblick darin, wie die verschiedenen AutorInnen Pongers Arbeiten kontextualisieren und mancherorts auch eine Positionierung Pongers Kunst in der bildenden `Kunstwelt´ vornehmen. Anhand der Recherche zu den „Bild“ – Quellen soll die Lokalisierung der Arbeiten in kunsttheoretischen und kulturanthropologischen Wissensgebieten versucht werden.

An dieser Stelle ist außerdem die eigene Affinität als Teil der Bildselektion zu benennen, die bei manchen Bildern - wie Barthes es in „La Chambre claire“ 1980 ausformuliert – dem *punctum* verfällt, und andere auf der Ebene des *studiums* bevorzugt. (Vgl. Barthes 1985: 35 – 37)

So sind mir der Zugang zu manchen Bildern und das Verständnis der Inhalte leichter gefallen als bei anderen. Insofern ist mein Vorwissen als entscheidender Faktor der Auswahl zu benennen.

Die Handhabung des visuellen Korpus ist außerdem davon abhängig, ob es sich um einzelne – für sich stehende – Arbeiten, oder um Bilder aus einer Serie handelt, die vergleichende Beschreibungen des Bildaufbaus (siehe dazu Kap. 5.3.) erlauben, und stellenweise anschaulicher darstellen, wie Ponger ihre `Bildgeschichten´ visuell aufbereitet. Um Pongers Arbeitsweise in beiden Medien zu behandeln, ist auch der Film „Imago Mundi“ Teil des Bildmaterials und bildet den Abschluss der `Bildgeschichten´.

Bleibt zu erwähnen, dass bei der Filmbesprechung eine materielle/ikonografische Beschreibung (wie sie bei den Bildern angewandt wird) ausbleibt. Stattdessen wird auf Pongers Rückkehr zum Film (seit dem Avantgardefilm der 1980er – und den 1990er – Jahren) und die darin bestehenden Verbindungen bzw. Verschiebungen bezug genommen.

5.1.1. Out of Austria



Abb. 41.: „Out of Austria“; Ponger; 2000

Die Fotografie zeigt eine Frau, die auf einen dreibeinigen Holzstuhl sitzend, in die Ferne blickt und einen Strauß weißer Lilien in den Armen hält. Der Körper der Frau ist seitlich positioniert und dabei der Kamera abgewandt. Der Kopf ist geradeaus gerichtet, sodass lediglich die linke Gesichtshälfte im Profil zu sehen ist. Außer den Tulpen trägt sie ein weites, weißes Leinenkostüm auf dem in dicken, schwarzen Buchstaben die Worte „Mein Kaffee“

und ein schwarzes Gesicht abgebildet sind. Unter dem Kleidungsstück stechen goldene Sandalen hervor. Die Zehennägel sind aufgrund ihrer roten Lackierung besonders auffällig. Rot ist auch die Kopfbedeckung der Frau, deren Stil an Safari – und Kolonialhelme erinnert. Unter ihr befindet sich ein rissiger Zementboden, aus dem vereinzelt ziemlich hohe Gräser und Blumen emporwachsen.

Diese Gräser bilden bzw. kaschieren den Übergang von der eben beschriebenen Szene zu einem gemalten Bild, das fast den gesamten Bildhintergrund der Fotografie ausmacht. Es ist unmittelbar vor der sitzenden Frau positioniert. Das Bild zeigt eine Landschaft (die ich als Savannenlandschaft identifizieren würde) und vier schwarze Männer, die von Wäldern und vereinzelt Bäumen umgeben sind. Den Bildhintergrund der Landschaft bildet ein schneebedeckter Berg. Die vier Männer durchlaufen die eben beschriebene Landschaft und schreiten direkt auf die Frau zu. Auf ihren Köpfen tragen sie Tongefäße oder Kisten und sind mit der Ausnahme von weißen Tüchern (um die Lenden gewickelt), nackt. Die Gesichter der Träger sind allesamt völlig schwarz, sodass keinerlei Gesichtszüge (wie Augen oder Nasen) zu erkennen sind. Lediglich die purpurroten Lippen, und weiß funkelnden Zähnen sind als Gesichtszüge charakteristisch. Auf den Gesichtern der beiden vorderen Männer ist ein breites Lächeln zu sehen. Der Mann an der Spitze hat zwei Armreifen an seinem rechten Oberarm und trägt außerdem einen Ohrring. Drei dieser Männer haben einen relativ großen Vorsprung zum Vierten eingenommen.

Die Platzierung des gemalten Bildhintergrundes erweckt den Eindruck, als würden die abgebildeten Männer den BetrachterInnen (und der Frau) entgegenkommen. Die vereinzelt „echten“ Gräser und Blumen tragen zu dieser Illusion bei. Beim nächsten Schritt treten sie die Gräser nieder und stehen unmittelbar vor der Frau.

Am rechten oberen Bildrand der Fotografie, ist (rechts hinter dem gemalten Bild) noch der Überrest einer brüchigen Mauer zu erkennen; darunter Steine und ein ruinenartiges Mauerwerk. An dieser Wand befindet sich ein offenstehendes Fenster ohne Glasscheiben. Nur ein kleiner Spalt gewährt einen Einblick in einen dunklen Raum.

„Die Themen der Selbstportraits sind auch die zentralen Themen aller anderen Arbeiten. Was untersucht wird, ist nicht irgendetwas dort draußen in der Welt, das die Kamera einfach festhält, sondern Aspekte der Künstlerin/Fotografin selbst und ihrer Kultur. In dem Augenblick in dem die fotografische Wirklichkeit zur Diskussion gestellt wird, schließt sie sich visuell mit ein in das Experiment, als Teil des Forschungsprozesses. In anderen Worten gesagt, sie wird Teil einer kulturellen Konfiguration, die aus den Determinanten Subjekt/Fotografin/Betrachterin besteht.“ (Sharp 2000: 17)

„Out of Austria“ ist eine von insgesamt sechs Fotoarbeiten, die Ponger im Rahmen der Serie „Selbstportraits“ im Jahr 2000 aufnimmt. Allen Bildern inhärent ist der Fokus der Künstlerin auf ihr eigenes kulturelles und politisches Umfeld, und die Rolle bzw. Funktion, die sie als Künstlerin darin einnimmt.

Der Arbeitstitel leitet sich von Tania Blixens Buch „Out of Africa“ (1937) ab und auch der ikonografische Aufbau der Arbeit ist an eine historische Fotografie letzterer angelehnt. Mit dem Titel definiert Ponger vorweg den Ort der visuellen Repräsentation und den Schauplatz der darin liegenden ‚Bildgeschichten‘. Denn die Auseinandersetzung mit dem kulturell Fremden findet in Pongers Fall nicht in fernen Ländern und fremden Kulturen statt, sondern in ihrer Heimat, den lokalen Diskursen und den Bildern über den „Anderen“. „Wenn sie also andere Kulturen in ihrem Werk repräsentiert, hantiert sie immer mit deren Bildern und nicht mit den Kulturen selbst, mit ihren Repräsentationsformen und nicht mit geografischen Orten. Das Terrain, das zur Diskussion steht ist das Gebiet westlichen Denkens.“ (Sharp 2000: 17)

Ihre eigene historische und kulturelle Verortung im gesellschaftspolitischen Raum bilden den Themenkreis, der in den Fotoarbeiten reflektiert und inszeniert wird. Ponger spielt dabei mit verschiedenen Rollen und Identitäten, die vor allem durch die Bildaccessoires und die Verkleidung zum Ausdruck gebracht werden. Letzere möchte ich als den ersten Signifikanten identifizieren, der auf Wurzeln und Verbindungen zu kolonialen Kontexten hinweist und die sie als Teil ihrer kulturellen Identität versteht: der Kolonialhelm ebenso, wie das „Mein!“ Firmenlogo, das stellvertretend für eine der bekanntesten Kaffeemarken Österreichs steht, und auf die Herkunftsländer des Importgutes Bezug nimmt.

In dieser Serie inszeniert sie sich des Weiteren als Kolonialistin („The Big Game“) und als „Eingeborene“ („Gone Native“). „Out of Austria“ und die anderen Arbeiten der Serie „Gone Native“, „Lucky Us“ und „The Big Game“ beziehen sich allesamt auf das eingangs (Kapitel

1.1.1. Begriffserklärung und Konzepte) erläuterte kolonialen Praxis des rassistischen Signifizierung des `Anderen´ und inwiefern dieses visuelle Erbe gegenwärtig die Konsum- und Warenwelt (Werbung etc.) sowie die Geisteshaltungen und Vorstellungen über fremde Kulturen beeinflussen.

Die westlichen Denkstrukturen – auf denen auch das kulturelle Umfeld der Künstlerin konstituiert ist – werden in dieser künstlerischen Reflexion kritisch hinterfragt und ihre historischen Dimensionen aufgespürt. So knüpft sie an gesellschaftlich präsente inter – und soziokulturelle Perspektiven über Norm, Historisierung und die Subjekt und Objekt - Problematik innerhalb des kolonialen Diskurses an. Teil des kolonialen Diskurses ist auch die frühe Ethnologie und ihre „pseudo“wissenschaftliche Praxis, die zur Formierung der Rassentheorien (im 19. Jhdt. und 20. Jhdt.) wesentlich beigetragen hat und besonders durch die visuelle Beweisführung (der Fotografie) versucht wurde zu unterstützen. Die (rhetorische, visuelle, pseudo – wissenschaftliche und sonstige) Unterwerfung des Anderen, in dem er zum `infantilen Wilden´ oder dem `naturverbundenen Rückständigen´ gemacht wurde, hatte v.a. den Nutzen, die imperialen Bestrebungen zu legitimieren.

Anhand des ikonografischen Aufbaus nimmt Ponger bspw. Bezug auf die ethnografische und allgemein (populäre) visuelle Konstruktion von Differenz, die in „Out of Austria“ u. a. durch den „gemalten“ Bildhintergrund, dem „imaginären Afrika“ visualisiert wird. (Vgl. Sharp 2000: 28) In Bezug darauf geht aus dem Katalog „Fotoarbeit/Photographs“ (2000) – in dem einige Pongers Arbeiten von Sharp besprochen (und mit einem Vorwort von dem Kunsthistoriker Christian Kravagna eingeleitet) werden – hervor, dass der Hintergrund auf der Vorlage eines *covers* des Kinderbrettspiels „Der Schatz von Omschag“ aus den 1950er – Jahren gemalt wurde. Die ganze dargestellte Situation (des *covers*) zeigt laut Sharp ein „imaginäres“ Afrika, das den Vorstellungen der Eroberer entspricht und für die historische Repräsentationsweise des kolonialen Raumes und des Kolonialisierten stereotypisch ist.

Sharp, der das Bild anfertigt, lässt in seiner Interpretation ein entscheidendes Detail des Originals aus, nämlich die Darstellung eines Kolonialherren oder Abenteurers, der am linken Bildrand der *covers* zu sehen ist. Er trägt einen Kolonialhelm und ein Gewehr, das den Eindruck erweckt, er befände sich auf einer Safari in der afrikanischen Landschaft. Im Gegensatz zu den Trägern – die Sharp als *signifiers* dieser Landschaft definiert – sind seine Gesichtszüge deutlich zu erkennen; auch seine helle, uniforme Kleidung steht in einem

markanten Kontrast zu den Trägern, die bis auf den Ledenschurz (und den Krügen auf den Köpfen) nackt sind. In Pongers fotografischem Ausschnitt wird dieser Abenteurer durch ihre Selbstinszenierung ersetzt. Im Gegensatz zum ihm blickt sie in die Ferne, wodurch der gemalte Hintergrund zwar Teil ihrer „Welt“ ist, sie aber als Betrachterin der historischen Ereignisse erscheint. „An die Stelle der eliminierten Hauptfigur des Bildes – (...) dessen Individualität im signifikanten Kontrast zu den stereotypen Afrikanern stand – ist nun die Künstlerin getreten, und der Austausch der Protagonisten macht deutlich, wie die Folie des Stereotyps inszenierte Individualität des weißen Reisenden einem Muster aus präexistenten Bildern von Differenz geschuldet ist.“ (Kravagna 2008: 131)

Gerade während der Kolonialisierung werden diese gemalten Hintergrundmotive genützt, um den `edlen Wilden`, den `barbarischen Eingeborenen` oder ganz allgemein den `Exoten` in einer für den Eroberer authentischen Weise darzustellen. Die Authentizität des fotografierten Objekts ist dabei stets eine fremdbestimmte und entspricht den Vorstellungsparametern der Eroberer. Diese „präexistenten Bilder von Differenz“ macht Ponger zum Gegenstand der Arbeit, die – als ein Erbe der Geschichte des Westens – unser Bewusstsein über den Anderen nachhaltig prägen und als solche präsent sind.

„Wie in Pongers gesamtem Werk liegt die Spannung dieses Bildes im Ge – und Missbrauch fotografischer Regeln, in der Erschaffung und im gleichzeitigen Bruch verschiedener Bedeutungsebenen innerhalb einer Komposition und in der Dissonanz der unterschiedlichen Ebenen von Realität.“ (Sharp 2000: 29)

Die Verwendung des gemalten Hintergrundes stellt eine der „fotografischen Regeln“ dar, wie sie in der Portraitfotografie und in der ethnografischen Fotografie zu finden ist und die eine weitere Bedeutungsebene der `Bildgeschichte` von „Out of Austria“ freilegt: Hierbei betont Ponger die Konstruiertheit¹⁹⁹ ethnografischer Quellen und historischer Dokumente, die eine Untersuchung des Entstehungskontextes erfordern, um zu einem kritischen Wissen über die Sub -, und Objektverhältnisse im kolonialen Raum zu gelangen. Die koloniale Bildrhetorik, die auch Teil Pongers ikonografischen Bildaufbaus ist, kann gleichzeitig als ein kritischer Kommentar auf die historische Funktion und Bedeutung der Fotografie gelesen werden. In

¹⁹⁹ Um dem portraitierten „Anderen“ in einer für den Eroberer authentischen Weise darzustellen (als den „edlen Wilden“, oder den „barbarischen Eingeborenen“) wurden bestimmte Hintergrundmotive und die passenden Bildaccessoires im fotografischen Ausschnitt positioniert.

dem die Darstellerin und Protagonistin der `Bildgeschichte` den Blick in die Ferne richtet, vermeidet sie ein klassisches Merkmal der historischen Portraitfotografie. „Hier wird die Person der Künstlerin hervorgehoben. Er (Abenteurer im Safarianzug) blickt uns an, sie nicht. Der Stil des Hintergrundes und seine Platzierung brechen das fotografische Gesetz von Kontinuität.“ (ebd. 28) Und so Sharp weiter, „Die Integration der eigenen Subjektivität und die Verweigerung einer „objektiven Wahrheit“ (angedeutet auch durch ihre Geste) erlauben es Ponger, sich mit inter – kulturellen Bildstrukturen, Repräsentationsformen und Kategorien zu beschäftigen, sie neu zu inszenieren, ohne dabei eine Reproduktion der kolonialen Bildrhetorik zu schaffen.“ (Vgl. ebd.)

5.1.2. Meet me in Saint Louis, Louis

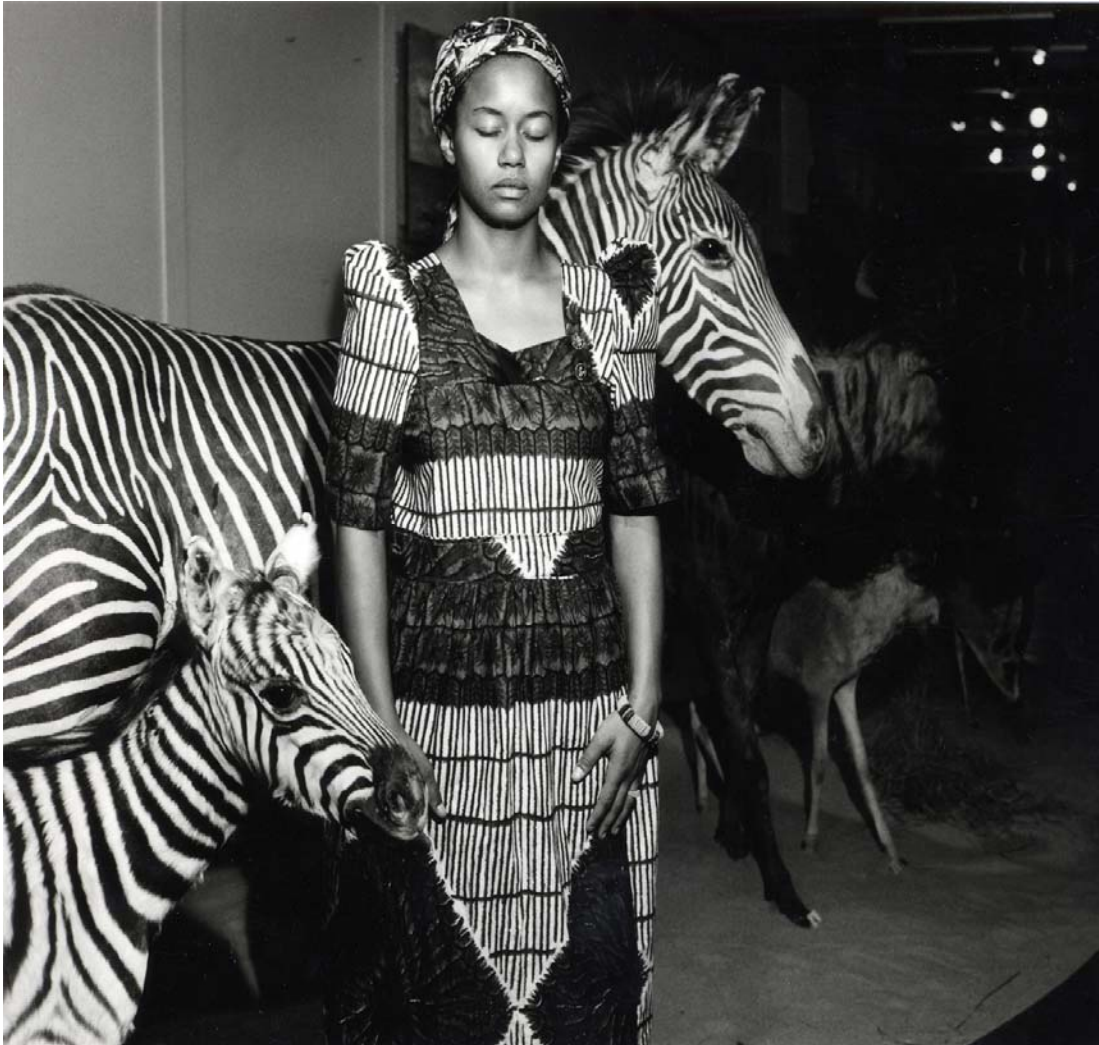


Abb. 40.: „Meet me in Saint Louis, Louis“ Pongor; 2000

Das s/w Fotografie kann als 'gestaltete Fläche' oder 'räumlich – strukturierte Ebene' betrachtet in zwei Bereiche aufgeteilt werden: einen vorderen, der stärker ausgeleuchtet ist (demnach besser erkennbare Objekte und helle Flächen aufweist) und einem hinteren Bereich, der zunehmend im Dunkeln verschwindet. Das letzte Erkennbare in diesem dunklen Hintergrund sind kleine weiße Flächen, bei denen nicht klar ist, ob es sich um Spiegelungen des Lichtes oder eigene, separate Lichtquellen handelt.

Das Bild kann außerdem in eine vertikale und horizontale Ebene unterteilt und beschrieben werden: Die vertikale Linie schafft eine abgebildete Person, die zentral im Bildaufbau positioniert ist und das Bild in zwei Hälften unterteilt: einer Rechten und einer Linken, wobei letztere den hinteren Bereich markiert, der im Dunkel verschwindet. Die rechte Seite

hingegen ist die der Helligkeit, des Erkennbaren und bildet den vorderen Bereich. Die Person in der Mitte des Bildes schafft auch den Kontrast zu den horizontalen Elementen innerhalb der Bildgestaltung, der durch Tiere (von denen sie umgeben ist) gegeben ist. Von den fünf erkennbaren Tieren sind zwei im vorderen hellen Bereich zu verorten und schließen die Person im Zentrum des Bildes ein. Die anderen drei Tiere sind in ihrer Gestalt und ihrem Äußeren von den beiden vorderen verschieden und markieren den Übergang in die Dunkelheit.

Um der Bildbeschreibung eine weitere Anordnung zu geben, kann man außerdem eine Unterteilung in ein 'Oben' und 'Unten' vornehmen, die folgende visuelle Eindrücke vermittelt: Das Oben verläuft von links nach rechts betrachtet in seinen Helligkeitsabstufungen von ganz hell bis hin zur Dunkelheit, mit Ausnahme der kleinen, weißen Flächen am linken Bildrand. Dort sind auch weiße, horizontale Linien zu sehen. Von der Person als Markierung der Mitte ausgehend, kann man im oberen Teil des Bildes, der weißen Fläche im vorderen Bereich zwei vertikale Linien erkennen, wobei die rechte der beiden an eine weitere dunkle vertikale Linie anschließt. Diese dunkle Linie bildet die linke Seite einer weiteren Fläche in diesem Bild, die zur Linken von der dunklen vertikalen Linie ihr Ende findet und an der eine horizontale Linie anschließt, welche eine Parallele in der Mitte dieser Fläche aufweist. Diese Fläche ist zum Großteil von der Person im Bildvordergrund verdeckt und nicht klar erkennbar; was allerdings noch zu sehen ist, ist dass die eben beschriebene Fläche in eine oberer hellere und eine untere dunklere Fläche aufgeteilt ist. Der rechte Teil dieser Fläche ist von der Person und dem Tier im Vordergrund verdeckt. Um den oberen Teil des Bildes vollständig zu beschreiben, befindet sich auf halbem Wege zwischen der Person und den weißen, kleinen Lichtquellen am rechten Bildrand noch eine helle, rechteckige Fläche. Unten links sind s/w Linien des Tieres zu sehen, die Distanz zwischen Tier und Person von links nach rechts weist eine dunkle Fläche mit einer hellen, kegelförmigen Fläche auf, bevor der unter Bildrand durch die Kleidung der Person in s/w Flächen und Linien übergeht. Von der Mitte des Bildes hin zum rechten Bildrand ist nochmals ein weitere, fast weiße Fläche zu sehen, die kurz vor dem tatsächlichen Bildrand in eine dreieckige, dunkle Fläche übergeht.

Nach der Beschreibung des oberen und unteren Bereiches der Bildoberfläche (in horizontaler Ausrichtung von links nach rechts) bleibt lediglich der mittlere Teil des Bildes übrig:

Sehr markant ist der `visuelle Eindruck´ durch die s/w Linien, die bei den Tieren diagonal von links nach rechts verlaufen und an der Kleidung der Person vertikal sind. Das Kleid weist neben den s/w Linien außerdem dunkle Flächen auf, die am unteren Bildrand in der Form von zwei Trapezen organisiert sind, die allerdings nicht gänzlich zu sehen sind und an der Mitte durch den Bildausschnitt abgeschnitten werden. Die oberen dunklen Flächen des Kleides hingegen sind in kleine Rechtecke unterteilt, welche wiederum eine sternförmige Figur im Inneren aufweisen.

Die herabfallenden Arme bilden links und rechts neben dem Kleid zwei hellere Flächen und somit einen weiteren Kontrast. Die linke Hand ist mit Ausnahme des Daumens von dem Kopf des Tieres im vorderen linken Bildausschnitt verdeckt und die rechte Hand ist mit einem s/w linierten Reifen am Übergang zum Handgelenk versehen. Auch am rechten Ringfinger ist eine weiße horizontale Linie zu finden.

Von der Person ausgehend hin zum linken Bildrand ist die Mitte mit einem dunklen und zwei hellen Tieren zu beschreiben, wobei die Beine der vorderen beiden Tiere und die Kopfhaltung des hinteren drei kleine Diagonalen bilden.

„Hier ging es um den Blick und das Schauen“ (Ponger: 2009)

Wie schon in der obigen Arbeit unternimmt Ponger auch mit „Meet me in Saint Louis, Louis“²⁰⁰ einen Rekurs in die Vergangenheit und sucht nach ihren Spuren in den eigenen lokalen Diskursen und öffentlichen Orten. Mit dem Aufnahmeort (Jagd- und Afrika Museum) und der Inszenierung der Darstellerin (umgeben von exotischen Tieren) bezieht sich Ponger hierbei insbesondere auf die musealen Praktiken und die Ausstellungspolitik, wie sie unter kolonialen Rahmenbedingungen angewandt werden und ihren Höhenpunkt in der Darstellung des `Anderen´ erfahren.

Vor allem die Positionierung der Darstellerin (neben den Tieren) schafft hier anschaulich eine Verbindung zu den Dioramen der natur- und völkerkundlichen Museen, die eine

²⁰⁰ Die s/w Fotografie wird im Jahr 2000 im ehemaligen „Jagd- und Afrika – Museum“ in Niederösterreich (im Schloss Marchegg) aufgenommen und ist im Original 102 x 126 cm groß. Bei der abgebildeten Person handelt es sich um eine Schweizer Kunststudentin, die Ponger im Laufe ihrer zweiten Gastprofession (2000/01) an der Universität der angewandten Künste kennen lernt.

Zuschreibung fremder Kultur zur biologischen Umgebung (dem natürlichen Lebensraum) als den adäquaten kontextuellen Rahmen wählten und so im Bereich der Natur ansiedelten. Ganz im Gegensatz zur Kultur des Westens, die vorrangig eine Identifikation mit der Technik und anderen Indikatoren des zivilisatorischen Fortschrittes anstrebt. Während die VertreterInnen anderer Kulturen dem Bereich der Natur zugewiesen werden und als „Naturwesen“ im Kollektiv auftreten, wird der weiße europäische Mann v.a. mit den Merkmalen der Rationalität, der Fähigkeit zur Abstraktion und der Individualität des Einzelnen charakterisiert.

Ausstellungs – und Darstellungspraxen wie diese untersucht Ponger in bezug auf ihre Geschichte auch in zeitgenössischen Institutionen, worunter hier populärkulturelle und wissenschaftlich - orientierte Räume wie Museen gemeint sind, die als Bildungseinrichtungen fungieren und die Meinungs- bzw. Bewusstseinsbildung der Öffentlichkeit prägen.

Mit dem Arbeitstitel zitiert Ponger den Song `Meet in Saint Louis, Louis´, der 1904 während der Zeit der Weltausstellung²⁰¹ in Saint Louis gespielt wird. (Vgl. Sharp 2000: 17). Ziel der Weltausstellungen (die erste findet 1851 in London statt), war es weniger, eine profunde Wissensvermittlung über außereuropäische Kulturen zu betreiben, als für das Publikum eine exotische und fantastische fremde Welt mit deren EinwohnerInnen zu präsentieren, die die Schaulust befriedigen sollte. Um ein möglichst authentisches Bild des `Anderen´ zu inszenieren, wurde den VertreterInnen verschiedener außereuropäischer Kulturen eigene Ausstellungsbereiche eingeräumt, in dem sie beispielsweise als Jäger und Sammler auftreten mussten. Auch die Völkerschauen waren von den Weltausstellungen (darunter v.a. auch der Pariser Weltausstellung im Jahr 1889) beeinflusst, bei der es erstmals große Areale für die Zurschaustellung der Kolonien und ihrer EinwohnerInnen gab.²⁰² In diesem Zusammenhang beschreibt Kravagna Pongers Fotoarbeit „Meet me in Saint Louis, Louis“ als die Inszenierung der „(...) Begegnung solch musealer Darbietung mit der Geschichte des anthropologischen Spektakels.“ (Kravagna 2008: 132), womit Kravagna besonders auf die „pseudo“wissenschaftliche Praxis früher ethnologischer Forschung und ihre Verbindung zur Öffentlichkeit aufmerksam macht.

²⁰² Siehe dazu auch Wulz, C., Schneider, K. und Hofbauer, U.: Strange Views. Verein zur Erforschung der Populärkultur. 2000, Wien.

Ein Beispiel dieser musealen Darbietung von Differenz lässt sich auch aus Sharps Ausführungen (2000) in Erfahrung bringen. Hierin spricht er folgendes historisches Ereignis in Hinblick auf die koloniale Verdinglichung des Kolonialisierten an: „(...) aus dem Kontext (Bildtitel) geht auch klar hervor, dass es einen Bezug zum Fall Ota Benga gibt. Ota Benga war ein Pygmäe aus Belgisch – Kongo, der von dem Forscher Samuel Verner²⁰³, angeblich „mit seinem Einverständnis“, 1904 zur Weltausstellung nach Saint Louis gebracht wurde. In weiterer Folge stellte man ihn im Affenhaus des New Yorker Bronx Zoo aus (1906). Dies verursachte innerhalb der schwarzen Gemeinde große Empörung und auch schwere Bedenken bei manchen kirchlichen Würdenträgern, die befürchteten, dass die gläubige Gemeinde dies als Beweis für die Richtigkeit Darwins Theorien sehen könnte. Ota Benga beging letztendlich Selbstmord.“ (Sharp 2000: 17)

Fälle wie dieser sind keine Ausnahmerecheinung, sondern eher charakteristisch für die koloniale Ausstellungspraxis und die wissenschaftliche, populäre und sonstige Degradierung des `Anderen`. In diesem Zusammenhang sei auch auf die österreichische (wenn auch weniger ausgeprägte) Kolonialgeschichte hingewiesen, ebenso wie auf die Völkerschauen, die in Wien erstmals 1896 (von 10.06 – 19.10) im Wiener Tiergarten am Praterschüttel mit dem Titel „Die afrikanische Goldküste und ihre Bewohner“ stattfindet und bei der insgesamt siebenzig WestafrikanerInnen präsentiert werden. Aufgrund des Erfolges dieser ersten Ausstellung, die auch unter dem kürzeren Namen „Ashanti“ bekannt ist, wird im Jahr darauf eine weitere organisiert und umgesetzt.

In bezug auf die österreichische Kolonialgeschichte und die Politik des Ausstellens lässt sich des Weiteren ein Bezug zu Wien herstellen: „Dieses Bild (Meet me in Saint Louis, Louis) (...) verweist wiederum auf ein Szenario aus der Geschichte Wiens. Angelo Soliman starb 1796. Er wurde entweder in Äthiopien oder im nördlichen Kamerun geboren und im Alter von sieben Jahren versklavt. Das Ende seines Lebens verbrachte er im Dienste des Prinzen von Liechtenstein, als hochangesehenes Mitglied der Wiener Gesellschaft, und hatte mit der Schwester eines französischen Generals, mit der er verheiratet war, eine Tochter. Unmittelbar nach seinem Tod wurde er gehäutet, ausgestopft und mit einem Federschmuck angetan, halbnackt in der Naturgeschichtlichen Sammlung des Kaisers zur Schau gestellt.“ (Sharp 2000: 17)

²⁰³ Samuel Philips Verner war ein amerikanischer Missionar und arbeitete im Auftrag der „Louisiana Purchase Exposition“, der Weltausstellung im Jahr 1904.

Neben dem Arbeitstitel stellen die ausgestopften Tiere aus dem Jagd- und Afrikamuseum einen weiteren Teil der österreichischen musealen Geschichte dar. Die Tiere sind zum Teil aus dem Nachlass des österreichischen Afrikaforschers und Reiseschriftstellers Ernst Zwilling (1904 – 1990), der zur Zeit des Zweiten Weltkriegs v.a. in Kamerun tätig war und im Rahmen seiner Aufenthalte als Großwildjäger, „wilde und exotische“ Tiere für verschiedene Museen, darunter auch das Naturhistorischen Museum in Wien, geschossen hat. Neben seiner Tätigkeit als Sammler war Zwilling vor allem in den 1940er - und den 50er – Jahren für seine Reiseliteratur bekannt und schreibt das Drehbuch zu dem 1955 realisierten Film „Omaru“.²⁰⁴ Da Ponger eine Affinität zu ethnografischen Filmen und anderen Visualisierungen kultureller Differenz hat, kennt sie (über ihre Recherchen) den Film „Omaru“ und die Literatur des Autors. „Zwilling war ein Nazi und ein eifriger Schriftsteller, dessen Bücher sehr populär waren und heute noch überall zu finden sind“²⁰⁵. Er hat auch das Buch zu dem Film geschrieben, den ich deswegen so interessant finde, weil er vom Aufbau und der Struktur den österreichischen Heimatfilmen ähnelt. Der einzige Unterschied besteht darin, das er in Afrika gedreht worden ist und schwarze Menschen zeigt“ (Ponger: 2009).²⁰⁶

Bleibt die Darstellerin der Fotoarbeit „Meet me in Saint Louis, Louis“ zu besprechen, die zentral im Bildaufbau positioniert ist. Besonders auffallend an der Portraitierten sind die verschlossenen Augen. Ihr Ausdruck deutet allerdings kein zufälliges Blinzeln an, „(...) vielmehr findet man hier eine sanfte und dennoch entschiedene Verweigerung des Blickes.“ (Sharp 2000: 18) Schon in den 1990er – Jahren (u.a. mit „Xenographische Ansichten“) hat Ponger sich kritisch mit dem Medium der Fotografie und dem Genre der Portraitfotografie auseinandergesetzt, die sie sich selbst als junge Studentin an der Grafischen Lehr – und Versuchsanstalt angeeignet hat. Mit „Meet me in Saint Louis, Louis“ setzt sie diese Auseinandersetzung fort. „(...) hier ging es mir vor allem um eine Reflexion darüber, was das Portraitfoto ausmacht und welche Tradition das Genre hat“ (Ponger: 2009).²⁰⁷ Mit der ‚Verweigerung des Blickes‘ bricht Ponger in ihrer Darstellung mit der Bildrhetorik der Portraitfotografie und untergräbt gleichzeitig die Autorität des fotografierenden Subjektes. Hier geht es erneut um das Verhältnis zwischen dem/der (fotografierenden) BetrachterIn/Subjekt und dem/der (fotografierten) Betrachteten/Objekt. In dem die

²⁰⁴ Siehe dazu „Nicht alle Weißen schießen - Afrika-Repräsentationen im Österreich der 50er Jahre im Kontext von (Post-)Kolonialismus und (Post-)Nationalsozialismus anhand des Films ‚Omaru - eine afrikanische Liebesgeschichte‘; Bakondy, V. und Winter, R.; 2005.

²⁰⁵ Beispielsweise jene mit dem Titel „Vom Urhahn zum Gorilla“ (1949), „Großwildjäger in Afrika“ (1954), oder „Angola – Safari“ (1958).

²⁰⁶ IV. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Februar 2009

²⁰⁷ Ebd.

Darstellerin die Augen dem/der BetrachterIn verwehrt, vermeidet Ponger auch gleichzeitig die Verdinglichung der fotografierten Objektes; in diesem Fall auch des ausgestellten Objektes im Ausstellungsraum des „Jagd- und Afrika – Museums“. In „Meet me in Saint Louis, Louis“ scheint die Darstellerin die Möglichkeit für autonome Entscheidungen zu haben und verweigert die Kommunikation mit dem verdinglichenden Blick des Museum und der Kamera. (Vgl. Kravagna 2008: 132)

5.1.3. Wild Places



Abb. 42.: Wild Places; Ponger; 2001

Die Fotografie ist im Verhältnis eher schlicht inszeniert und eröffnet dem/der BetrachterIn eine Tattoositzung. Die Künstlerin ist dabei von dem/der BetrachterIn abgewandt und nimmt eine hockende Pose ein. In den Armen hält sie den rechten Unterarm ihres Modells, auf dem sie gerade den Begriff „ARTIST“ in schwarzer Tinte tätowiert. Darüber befinden sich die Begriffe Missionary, Mercenary, Ethnologist, und Tourist, die durch eine horizontale Linie durchgestrichen sind. Ob die Künstlerin diese tätowiert hat, bzw. auch „ARTIST“ durchstreichen wird, bleibt offen. Von der Künstlerin ist ein Teil des Profils zu erkennen. Die Person, die gerade im Begriff ist sich tätowieren zu lassen, ist von der Schulter abwärts dargestellt, sodass auch ihr Gesicht nicht zu sehen ist. An ihrer linken Hand trägt sie einen

Ring, der durch die auffallenden Motive auf dem T – Shirt im Hintergrund fast verborgen bleibt. Dieselbe Hand zieht auch den Ärmel zurück, um der Künstlerin Raum zur Gestaltung zu lassen. An dem Ort der Aufnahme gibt es außerdem einen Holzboden. Ein kleiner Ausschnitt davon ist zwischen den beiden Personen zu erkennen.

„Das ist alles an einer Person über Geschichte und Kulturen anzutreffen“ (Ponger: 2009)

Die Farbfotografie „Wild Places“ inszeniert Ponger 2001 in einem Tattoostudio in der Neustiftgasse, deren Inhaberin, Ina Ottohal-Hagenhöfer, auch eine der beiden Darstellerinnen ist. In Pongers ikonografischem Aufbau tätowiert diese auf die Innenseite eines entblößten Unterarms die Abfolge „Missionary, Mercenary, Ethnologist, Tourist“ und „Artist“. Bevor auf die damit visualisierte ‚Bildgeschichte‘ genauer eingegangen wird, sollen die Ereignisse die Ponger zur Realisierung dieser Arbeit gebracht haben, besprochen werden.

Hierbei sei auf den Trend des Tätowierens in den westlichen Ländern hingewiesen, der in der Vergangenheit mehrmals einen Boom erfahren hat, „2001 war wieder so ein Hype. Die Leute haben sich völlig verschiedene Kulturen auf die Haut tätowiert. Keltische Tattoos, Maori Symbole und Moko - Tribals, alles an einer Person. Das hat mich fasziniert.“ (Ponger: 2009)²⁰⁸ Da Ponger eine ausgeprägtes Interesse an ‚Zeichen‘ und ‚Visualisierungen‘ (als Bedeutungsträger) von Kultur hat, unternimmt sie eine Recherche zu den verschiedenen Motiven, den stilistischen Konventionen und den symbolischen Bedeutungen der Stilrichtungen, „was an verschiedenen Orten weltweit sehr interessante Geschichten aufweist“ (Ponger: 2009).

Im Zuge dieser Recherchen fährt Ponger 2001 nach Holland und besucht dort das Tattoo Museum in Amsterdam, wo sie im Museumsshop auf eine s/w Fotografie aus den 1950er – Jahren stößt und sie als Ausgangspunkt einer weiteren Inszenierung wählt. Mit „Wild Places“ nimmt Ponger eine Reinszenierung dieser Fotografie vor. „Es (das Bild) war in einem Buch zu sehen, in dem ein Mann in einem weißen Mantel abgebildet war. Er befand sich in einem Tätowierladen. Ebenfalls in diesem Bild war der Unterarm einer weißen Frau, der ins Bild ragte. Darauf waren die Namen ihrer Liebhaber tätowiert, von denen die oberen schon durchgestrichen wurden. Und ganz unten lässt sie sich gerade den letzten Namen tätowieren

²⁰⁸ IV. Persönliches Interview mit Ponger: 18. Februar 2009

(lacht). Die Idee zu meinem Bild kam mir also erst in dem Museum, wo ich das Bild gesehen und dann nachgestellt habe“ (Ponger: 2009).²⁰⁹ Die Abbildung 43 zeigt die eben beschriebene Fotografie.



Abb. 43.

Die Namen der Liebhaber ersetzt Ponger durch die Begriffe „Missionary, Mercenary, Ethnologist, Tourist“ und „Artist“, allesamt AkteurInnen, denen – wie der Titel der Arbeit vorrausschickt - das Innehaben „wilder, exotischer Orte bzw. Schauplätze“ gemein ist. Der Missionar, der Soldat, der Ethnologe, ebenso wie der Tourist und der Künstler agierten in den Geografien außereuropäischer Länder; v.a. in jenen des westlich – kolonialen Eroberungsfeldzuges. Ob es nun politische, ökonomische, wissenschaftliche, militärische, religiöse oder künstlerische Ziele waren die verfolgt wurden, die begriffliche Abfolge verweist dezitiert auf koloniale Verhältnisse. Im Besonderen sind es die herrschenden Subjekte dieser historischen Ära, die in „Wild Places“ angesprochen werden. Ging es in der s/w Fotografie der 1950er Jahre um einzelne Individuen verschiedener Liebesbeziehungen, visualisiert Pongers Fotoarbeit historische Herrschaftsverhältnisse und jene AkteurInnen, die sich als Subjekte frei in den Kolonien bewegen konnten.

In „Koloniale Tradierungen, historische Einlagerungen“ gibt Crasemann in bezug auf die Anordnung der Begriffe an: „so ergibt sich eine Lesart, wonach diejenigen, die zuerst missionarisch tätig waren, ethnologisch geforscht haben und schließlich den Tourismus kultivierten, sich nun künstlerisch die Welt erschließen. Angesprochen sind folglich die Verhältnisse, in die künstlerisches Arbeiten eingebettet ist, die kolonialistischen Rahmungen

²⁰⁹ Ebd.

und historischen Tradierungen, die ihm aufgebürdet sein können und die es zu tragen gilt (...).“ (Crasemann 2010: 222)

Eine zentrale `Bildgeschichte´ die sich beim Betrachten der Arbeit aufdrängt, bezieht sich also auf die Kunst, ihre Geschichte und ihre VertreterInnen, die Ponger hier mit „Artist“ repräsentiert. Obwohl sie die `Kunstwelt´ als einen Bestandteil dieser historischen Abfolge darstellt, ist „Artist“ der einzige Begriff, der nicht durchgestrichen ist; zugleich ist die Tattokünstlerin aber mitten in der Tattoositzung, weswegen sich nicht definitiv sagen lässt, ob „Artist“ letztendlich nicht ebenfalls durchgestrichen wird. Tatsache ist, dass Ponger in dieser Darstellung eine Differenzierung zwischen den verschiedenen AkteurInnen der kolonialen Phase vornimmt. In einer Interviewsitzung gibt Ponger dazu an, dass „ich schon mehrmals danach gefragt wurde, ob es denn nicht besser sei, auch den Künstler wegzulassen. Aber es war mir sehr wichtig zu sagen, dass auch Künstler und Künstlerinnen in diesen „Wild Places“ agiert haben und ich mich hier nicht ausschließen möchte“ (Ponger: 2009).²¹⁰

So thematisiert auch diese Arbeit (wie bereits „Out of Austria“ und „Meet me in Saint Louis, Louis“) Pongers kritische Betrachtung ihrer eigenen Position, ihres gesellschaftspolitischen Umfeldes und die darin bestehenden historischen Verbindungen. Ging es in den anderen Arbeiten um die Politik des Ausstellens und die Tradition der Potraitfotografie unter kolonialen Vorzeichen, stellt Ponger nun die `Kunstwelt´ und ihre eigene Position als Kunstschaffende in das Zentrum der Diskussion. „Das ist jetzt für mich eben nichts Neues, dass sich auch Künstler auf die „Exotic und Wild Places“ stützen. Ich meine, die Künstler waren auch damals immer schon mit, mit den Missionaren, mit den Kolonialisten usw.“ (Ponger: 2009)²¹¹ und meint in Hinblick auf die gegenwärtige Situation an österreichischen Kunsthochschulen: „dass es jetzt aber auf keinen Fall anders ist. Man braucht sich nur die Reiseziele auf den Akademien ansehen, wo fahren die hin? Sehr oft sind das diese „Wild Places“, weil man da neue visuelle Eindrücke bekommt, was ja wichtig ist und zum Teil auch in Ordnung ist. Aber es steht eben in einem ganz bestimmten Kontext und in einer Tradition“ (Ponger: 2009).²¹²

Dieser Kontext bzw. diese Tradition sind es, was Ponger mit „Wild Places“ als kritisches Selbstportrait visualisiert und dabei ihre `Kunstwelt´ auf ihre historischen

²¹⁰ IV. Persönliches Interview mit Ponger: 18. Februar 2009

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd.

Verknüpfungspunkte und das kolonialistische Erbe hin untersucht. Nicht nur die MissionarInnen, das Militär und die EthnologInnen waren an der strukturellen Zerstörungen außereuropäischer Gesellschaftssysteme maßgeblich beteiligt; Ponger fragt auch nach der Rolle und den Aufgaben der KünstlerInnen im kolonialen Kontext und dem künstlerischen Erbe. Crasemann stellt in ihrer Interpretation von „Wild Places“ des Weiteren die Frage, inwiefern künstlerische Arbeiten missionarische Tendenzen haben (Vgl. Crasemann 2010: 222). Hierbei geht es nicht nur um die Frage nach den Rollen bzw. Positionen, die die VertreterInnen der Kunst eingenommen haben, sozusagen die politische Agenda, mit der sie sich im kolonialen Raum bewegten. An dieser Stelle sei beispielsweise auf die groß angelegten Expeditionen in den Kolonialländern und die Plünderungen von Kulturgütern hingewiesen, die aus ihrem soziokulturellen und religiösen Kontext entrissen und als Artefakte in den Museen der Mutterländer archiviert wurden.

Vor allem nimmt Ponger meines Erachtens bezug auf die bildliche Tradierung der Verhältnisse von kolonialen Sub - und Objekten. Es sind die Visualisierung der Begegnung zwischen der westlichen Welt und den Kolonialländern, die Subtexte, die in den Repräsentationsfiguren eingelagert sind und Zeugnis über die historischen hegemonialen Verhältnisse ablegen, die die Künstlerin hier aufgreift. So verleitet Ponger den bzw. die BetrachterIn dazu zu erkennen, dass diese Bilder keineswegs Relikte einer vergangenen Zeit darstellen, sondern zutiefst in unserem Repräsentationsrepertoire verwurzelt und gegenwärtig sind. „Wild Places“ verdeutlicht die Präsenz dieser Darstellungssysteme und Repräsentationsfiguren in unserer eigenen visuellen Kultur.

Besonders Pongers Entscheidung, eine Tattoositzung zu inszenieren bestätigt diese ‚Bildgeschichte‘, denn schließlich sind Tätowierungen etwas permanentes und können nicht einfach wieder entfernt werden. Um die ursprünglichen Symbole bzw. Inhalte zu überdecken, können sie zwar überarbeitet oder eben durchgestrichen werden, in der Haut bleibt das Original dennoch bestehen. In „Lasst tausend Blumen blühen“ (2004) interpretiert die Kunsthistorikerin Christiane Mennicke das Tattoo in Pongers Arbeit „als (eine) Insignie individueller Selbstgestaltung“, dem in „Wild Places“ „die Geschichtslosigkeit entzogen wird“ und das „diese kulturelle Handlung ungewohnte Bedeutungen“ annimmt. (Mennicke 2004: 11) Anstelle der individuellen Selbstgestaltung (wie das Tattoo in den westlichen Ländern v.a. verwendet wird) treten hier die kolonialen Orte und Begegnungen, die Teil unsere Geschichte sind und sich ebenso wenig wieder auslöschen lassen.

In diesem Zusammenhang unterstreicht auch Mennicke in bezug auf das Tattoo als ikonografisches Stilmittel die „Unutilbarkeit für die Ereignisse der Geschichte“, denn „dass jedoch auch die Gravuren der europäischen Kolonialgeschichte sich aus den globalen Gesellschaften nicht löschen lassen, sondern ihre Techniken der ökonomischen, sozialen und symbolischen Ausbeutung diese im Gegenteil bis heute in besonderer Weise bestimmen, diese Tatsache wird recht häufig verdrängt.“ (Mennicke 2007: 11)

5.1.4. En Couleur



Abb. 44.: „En Couleur“ C- Print, Ponger; 2007

Die Farbfotografie ist querformatig und weist einen Großteil an grauen Flächen auf. Das Bild kann in drei horizontale Ebenen unterteilt werden, wobei die erste am unteren Bildrand verläuft, in der Bildmitte durch die Abbildung einer weißen, schwarzhhaarigen Frau unterbrochen wird, und ihren Fortlauf zwischen der Frau und dem oberen Bildrand wieder findet. Die untere graue Fläche ist etwas heller und die darin enthaltenen schwarzen Flächen bedeuten die Schatten des Kopfes der Frau, der hochformatigen Zeitschrift (die sie in der linken Hand hält), sowie den Schatten ihres aufgestützten Armes. Die mittlere horizontale Ebene bildet - am linken Bildrand - eine Frau ab. Ihr Kopf ist nach rechts geneigt und nimmt eine gesenkte Haltung ein. Sie hat auffallend weiße Haut, trägt Lippenstift, Lidschatten und ordentlich gehaltene Haare. Wären die Augen nicht verschlossen, wäre ihr Blick auf die Zeitschrift gerichtet, deren äußerer Rahmen sich durch einen gelben Rand stark von dem grauen Hintergrund abhebt.

Auf der Zeitschrift (die hier als ein `Bild im Bild` beschrieben wird) ist „National Geographic“ zu lesen. Der Schriftzug hebt sich besonders durch den schwarzen Hintergrund

ab, der das Haar bzw. die Kopfbedeckung einer Person darstellt, die in diesem Bildausschnitt zu sehen ist. Das Geschlecht kann nicht genau identifiziert werden, allerdings ist die Person stark geschminkt und trägt Schmuck. Charakteristisch sind die Gesichtsbemalung und das auffallend starke Make up, sowie die dunklen Augenbrauen.

Hinsichtlich des Schmuckes bleibt zu erwähnen, dass Bänder links und rechts neben dem Gesicht herab fallen, die an einem über die Stirn verlaufenden Band befestigt sind. Auf den Bändern sind Perlen, weiße Muscheln und andere kleine Gegenstände aufgefädelt. Am unteren Ende der Bänder sind weiße Muscheln in unterschiedlichen Größen befestigt. Um den Hals trägt die Person zwei Ketten (mit kleinen silbernen Plättchen) und schwarze Bänder.

Entlang der rechten Gesichtshälfte – zwischen der rechten Gesichtshälfte und den eben beschriebenen Bändern – sind einzelne Textabschnitte in unterschiedlichen Schriftzügen zu lesen. Einzelne Wörter sind durch die Größe der Schrift deutlich erkennbar, wie z.B.: „Luther“.

Bezüglich der Ausgabe können noch andere Informationen herausgelesen werden: Am oberen Bildrand der Zeitschrift, zwischen dem Schriftzug „National Geographic“ und der gelben Umrandung ist von links nach rechts noch „Vol. 164, Nr. 4“ zu erkennen. Auf der gegenüberliegenden Seite (am rechten äußeren Bildrand) ist zusätzlich „Oktober 1983“ zu erkennen. Zwischen „Vol. 164, Nr. 4“ und „Oktober 1983“ befindet sich ein Symbol, dargestellt in weißen und geschwungenen Linien, die ineinander übergehen und Blütenblättern ähneln. Direkt in der Mitte dieses Symbols befindet sich eine Kugel.

„Ich habe mir damals die Frage gestellt, was Man Ray heute tun würde und wie das Bild heute aussehen könnte.“ (Ponger 2009)

Die Fotoarbeit „En Couleur“²¹³ (2007) hätte Teil einer Fotoserie mit dem Titel „If I Was Man Ray Today...“ werden sollen, was Ponger nach der Realisierung dieser Arbeit und einer Fotoausstellung verwirft. „Damals habe ich beschlossen, dass ich keine weiteren Serien mehr

²¹³ „En Couleur“ wird 2007 in einem Fotostudio im siebten Wiener Gemeindebezirk inszeniert und ist im Original 60 x 80 cm groß.

machen will, dass dieses Bild das stärkste ist und als Einzelfoto gezeigt werden soll“ (Ponger: 2009).²¹⁴

Mit „En Couleur“ reinsziniert Ponger Man Rays „Noire et blanche“ (s/w Fotografie) aus dem Jahre 1926, in dem der Surrealist sein Modell und zugleich seine Geliebte Alice Prin alias Kiki de Montparnasse mit einer westafrikanischen Baule – Maske abbildet.²¹⁵

In bezug auf die Wahl des Sujets gibt Ponger an, dass es „vor allem deswegen so interessant war, von diesem Bild auszugehen, weil Man Ray – ebenso wie Michel Leiris und andere – aus dem surrealistischen Umfeld kommt, in dem es wichtig war, sich politisch zu betätigen und zu positionieren.“ (Ponger: 2009).²¹⁶

Ponger spricht hier vom Umfeld der französischen Surrealisten der 1920er und 30er - Jahre, die eine antikoloniale und antikapitalistische Haltung gegenüber der damaligen Politik einnahmen. Einige VertreterInnen der surrealistischen Kunstszene standen der Französischen Kommunistischen Partei (PCF) und der Anti – Imperialistischen Liga (AIL) sehr nahe, bzw. waren selbst Mitglieder. So organisierten die beiden Parteien u.a. die kritische Gegenausstellung „La vérité sur les colonies“ zur Pariser Großausstellung „Exposition Coloniale“ von 1931, an der die Surrealisten maßgeblich beteiligt waren. Des Weiteren wurde ein Manifest verfasst, in dem dazu aufgefordert wurde, die offizielle Ausstellung zu boykottieren: „Ne visitez pas l'Exposition coloniale“ (Vgl. Crasemann 2010: 226)²¹⁷

Setzt man Man Rays Bild vor den Hintergrund dieses geschichtspolitischen Kontextes, so verwundert es kaum, dass Ponger, die die Kunst und die Geschichte auf ihre Bildlichkeit in diversen Medien untersucht, diese Arbeit aufgreift. Eher hat es den Anschein, als wäre Man Ray eine weitere Rolle bzw. Identität, mit der die Künstlerin spielt und mit ihren Arbeiten eine Beziehung zum heute wahrnehmbaren Erscheinungsbild der Gesellschaft herstellt. „Ich habe mich also gefragt, wie Man Rays Bild heute aussehen könnte?“ (Ponger: 2009).²¹⁸

²¹⁴ Sieht man die Werkliste durch, so ist das Jahr 2005 auch das letzte, in dem Ponger Fotoarbeiten im Rahmen einer Serie herstellt.

²¹⁵ „Noire et blanche“ ist im Original 17, 1 x 22, 4 cm groß und befindet sich im Museum of Modern Art in New York.

²¹⁶ Ebenda

²¹⁷ Siehe dazu: „Weiße Blicke, surreale Welten“ Crasemann Lena 2010, die Seiten 226 – 236, in: „Um/Ordnungen: Fotografische Menschenbilder zwischen Konstruktion und Destruktion“.

²¹⁸ IV. Gespräch mit Ponger; 18. Februar 2009

So ersetzt sie in „En Couleur“ Man Rays Maske durch eine Ausgabe des „National Geographic“, von Oktober 1983, denn bei „mir hat sich relativ schnell herausgestellt, dass keine Maske in dem Bild sein soll, sondern eine Illustration.“ (Ponger: 2009)²¹⁹ Auf diese Ausgabe wird Ponger aufgrund ihrer filmischen Erkundungen aufmerksam, im Zuge derer sie auf die ethnografischen Filme von Robert Gardner trifft. „Ich kannte seine Filme schon lange bevor ich dieses Bild gemacht habe. Seine Filme haben mich wirklich beeindruckt; vor allem jener, bei dem es sich um den Schönheitswettbewerb der `Fulbe´ handelt. Und weil ich seine Filme kannte, habe ich auch das „National Geographic“ – Heft mit dem `Fulbe´ wieder erkannt“ (Ponger: 2009).²²⁰

Wie bereits in der „Praxis der visuellen Künstlerin“ ausführlich besprochen wird, setzt Ponger sich mit der Bildlichkeit kultureller Identität und der Konstruktion von `Andersheit´ auseinander, wobei sie sich v.a. die Produktion und Exotisierung des `Anderen´ widmet. Mit der Ausgabe des „National Geographic“ greift sie also auf eine alte Quelle ihrer Recherchen zurück, „denn mit „Geo“ und „National Geographic“ – Heften habe ich mich schon seit vielen Jahren beschäftigt, vor allem weil sie einen eigenen Blick auf nicht weiße Menschen und auch darauf haben, was die Produktion von exotischen Plätzen betrifft“ (Ponger: 2009).²²¹

Gardners Film „Deep Hearts“ (1981) zeigt das gesellschaftliche Ereignis eines Schönheitswettbewerbs der Fulbe, bei dem es den Männern der Gesellschaft darum geht, mittels ihrer Schönheit Prestige und Status in der Gesellschaft und vor allem in Hinblick auf die Frauen zu erlangen. Insofern handelt es sich (wie es in der vor-ikonografischen Bildbeschreibung nicht festgestellt werden konnte) um einen geschminkten Mann, der sich dem Bewerb stellt. Für Ponger ist dieser Film und das Bild des `Fulbe´ interessant, da „unsere Geschlechterverhältnisse umgedreht werden und die Männer sich schminken. Bei dem Wettbewerb geht es darum, wer die weißesten Zähne hat und das weißeste Weiß der Augen, wer außerdem am besten tanzt und am schönsten geschminkt ist“ (Ponger: 2009).²²²

Neben dem Kommentar zur westlichen ritualisierten Form der Geschlechterverhältnisse und zum Schönheitswahn schlägt „En Couleur“ weitere Lesarten vor. Crasemann bespricht Pongers Arbeit und Man Rays s/w Fotografie in „Weiße Masken, surreale Welten“ (2010) vor

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd.

²²² Ebd.

dem Hintergrund der theoretischen Ansätze der Weisssseinsforschung und der *postcolonial* - bzw. der *gender studies*. Relevant sind für sie die Frage nach der Hegemonie des weißen männlichen Subjektes und allgemeiner die Sichtbarmachung weißer Subjekte in visueller Kultur; zwei Themenkomplexe, die meines Erachtens zu den zentralsten von Pongers künstlerischem Oeuvre zählen, weswegen ich an dieser Stelle die Bildinterpretation von „En Couleur“ dazu nutzen möchte, die grundlegendsten Aufgabenbereiche und Theorien der Weisssseinsforschung bzw. der *critical whiteness studies* zu erörtern. Die folgenden Erläuterungen stellen demnach zwar keine direkte Bildanalyse von „En Couleur“ dar, legen aber die inhaltlichen Schwerpunkte Pongers Visualisierung und ihrer Recherchetätigkeiten frei. Darüber hinaus soll gezeigt werden, in welchen Punkten und mittels welcher Strategien Ponger manchen der Anforderungen der Weisssseinsforschung in ihren Arbeiten nachkommt.

Weissssein aus historischer Perspektive:

Forschungsdisziplinen, die sich entlang der Kategorie Rasse bzw. race formiert und gearbeitet haben, präsentierten sich lange Zeit maßgeblich als black studies. Schwarze, People of Colour und ihre kulturelle Identität innerhalb weißer hegemonialer Gesellschaftsstrukturen stellten dabei den Gegenstand der Untersuchungen dar. In Auseinandersetzung damit haben sie mit Nachdruck betont, dass es letztlich die symbolische Ordnung rassialisierter Differenz ist, die dem Sehen zu Grunde liegt und nicht umgekehrt; dass alle Grenzziehungen in diesem Kontinuum willkürlich sind; dass das Konzept Rasse auf den Menschen nicht übertragbar ist und einem ideologisch motivierten historischen Herstellungsverfahren folgte bzw. folgt. Dennoch hält sich der Mythos menschlicher Rassen beharrlich, sowohl im Alltagsdenken als auch in der visuellen Kultur. Die Vertreterin der Weisssseinsforschung Susan Arndt fordert daher in ihrer Arbeit „Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland“ (2005) eine „dekonstruierende Bewegung, die wegführt von „Rasse“ als biologistischem Konstrukt und hin zu „Rasse“ als soziale Position und kritischen Analyse - und Wissenskategorie“ (Arndt 2005: 342).

Bevor ich auf den racial turn, Weissssein als Position, die Weisssseinverleugnung und Hierarchisierung genauer eingehen werde, möchte ich an dieser Stelle erläutern, dass es bereits vor den Formierungen der institutionellen Forschungsrichtungen (in den 1990er Jahren), eine ältere Auseinandersetzung gegeben hat. Schon seit dem 17. Jahrhundert gab es von Seiten schwarzer Menschen und People of Colour in der Oratur und Literatur eine

kritische Auseinandersetzung mit Weissein. Schwarzen und People of Colour, so bell hooks, wurde von Anfang an ein spezielles Wissen über Weissein eingeschrieben, um den hegemonialen weißen Alltag zu bewältigen und zu überleben. Nur so konnten sie solidarisch subversive Gegenstrategien (jener Diskurs, der auch als „term of power“ bezeichnet wird) entwickeln, die ihnen dabei halfen, sich in weißen Herrschaftsstrukturen zu bewegen. Insofern verfügen schwarze Menschen und People of Colour über einen Diskurs und Ort, an dem eine kritische Auseinandersetzung mit Rassismus und Weissein als Motor von Rassialisierungsprozessen stattgefunden hat und sie daran anschließen können. Im Gegensatz zu weißen Menschen, die sich in dieser Hinsicht auch mit einer Diskurs-, und Ortlosigkeit konfrontiert sehen müssen.

Die Hinwendung zu einer kritisch- reflexiven Auseinandersetzung mit Weissein seitens weißer Menschen ist erst in den 1990er Jahren zu verankern. Als ein ausschlaggebender Impuls ist die Nobelpreisverleihung an Toni Morrisons Buch „Playing in the Dark“ (1993) und die damit einhergehende Popularisierung der Forderungen schwarzer TheoretikerInnen zu sehen. Toni Morrison wies darauf hin, „dass eine Menge Zeit und Intelligenz (...) investiert worden ist, um Rassismus und seine entsetzlichen Auswirkungen auf seine Objekte aufzudecken“ (Morrison nach Arndt 2005: 342), dass jede Analyse von Herrschaftsmustern jedoch an Grenzen geraten müsse, wenn sie sich allein auf deren Objekte beschränkt. Erst wenn die Subjekte der Herstellungsprozesse und ihre Mythen in eine kritische Analyse miteinbezogen werden, kann eine dynamische Auseinandersetzung mit den Mechanismen und Wirkungsformen von Herrschaftsprozessen gewährleistet werden. „Ich schlage also vor, die Auswirkung von Ideen rassistischer Hierarchie, rassistischer Ausgrenzung und rassistischer Verletzbarkeit und Verfügbarkeit auf Nichtschwarze zu untersuchen, die diese Ideen vertreten haben oder ihnen widerstanden, sie erkundeten oder sie veränderten.“ (Arndt 2005: 342)

Auch bell hooks wies in den frühen 1990er - Jahren darauf hin, dass es notwendig sei, den kritischen Blick vom rassialisierten Objekt ab- und zum rassialisierenden Subjekt zuzuwenden, vom Imaginierten zum Imaginierenden und vom Beschriebenen zum Beschreibenden. Die Kategorie Weissein, das weiße Subjekt und seine Mythen müssen dabei identifiziert und analysiert werden.

In diesem Zusammenhang betont Arndt, dass es als eine methodische Herausforderung zu sehen sei, Weissein nicht wieder zu rezentrieren. bell hooks und Toni Morrison plädieren in

den 90er - Jahren dafür, Weissein als eine eigene kulturwissenschaftliche Analysekategorie in den Kultur-, und Sozialwissenschaften einzuführen. Ihre Anforderungen setzen sich vorerst im angloamerikanischen Raum unter der von David Stowe definierten Bezeichnung „Critical Whiteness Studies“ durch und später auch im deutschsprachigen Raum; dabei ist zu vermerken, dass die ersten wesentlichen Impulse für diesen Ansatz von schwarzen Forscherinnen und Forscherinnen of Colour kamen. (Vgl. Arndt 2005: 224) Diesen kulturwissenschaftlichen Forschungsrichtungen ist gemeinsam, dass sie eine dekonstruierende Bewegung fordern, die Weissein als ein soziale und politische Position begreift, die mit Privilegien und Macht einhergeht. „Diese doppelte Bewegung von „Rasse“ (als biologistische Konstruktion) weg und auf Rasse zu, die sich als ein Kampf um Bedeutung von „Rasse“ präsentiert, sowie die Fokuserweiterung auf Weißsein als Subjekt, Norm und Agens von Rassialisierungsprozessen, welche die Differenzkategorie Rasse in ihrer Relationalität resituiert, bezeichne ich (...) als >racial turn<.“ (Arndt 2005: 224)

Weissein als analytischer Begriff - Hierarchisierung und Verleugnung von Rassismus:

Demnach ist Weissein nicht als ein ontologisierender oder somatisierender Begriff zu lesen. Die kritische Weisseinsforschung operiert mit einem gewendeten Konzept von Weissein, das die Annahme der biologistischen Konstruktionen von Weißen negiert. Weissein bzw. whiteness bezieht sich nicht auf die natürlich gegebene Sichtbarkeit, sondern meint „die hergestellte, interpretierte und praktizierte Sichtbarkeit.“ (ebd.)

Es geht also nicht um die tatsächlichen Hautfarben bzw. Pigmentierungen, die weiße Kultur und dergleichen, sondern um die ideologischen Konstruktionen von „Hautfarben“. Somit ist Weissein ebenso wie Schwarzsein an ein Gewordensein, die historischen Bedingungen und die ideologischen Bestrebungen gebunden und stellt als Kategorie nichts „natur- Gegebenes“ dar. Nach Arndt kann Weissein am ehesten als Position bzw. Identität beschrieben werden. „Damit präsentiert sich Weißsein als eine historisch und kulturell geprägte symbolische und soziale Position, die mit Macht und Privilegien einhergeht und sich auch unabhängig von Selbstwahrnehmungen und jenseits offizieller Institutionen individuell wie kollektiv manifestiert.“(ebd.) Ebenso ist auch Schwarzsein analog dazu zu begreifen. Zum konstitutiven Wissen über Weissein zählt außerdem, dass Weissein als Machtmatrix, als Subjekt und Motor von Rassialisierungsprozessen zu verstehen ist.

Zu den frühesten inhaltlichen Themenbereichen der Weisssensforschung zählte die Beobachtung, „dass es weißen Menschen in Deutschland und Amerika mehrheitlich unmöglich war bzw. ist, über ihr Weißsein und ihren Anteil an der Existenz des Schwarzseins Auskunft zu geben.“ (Arndt 2005: 347) Weissssein ist in der Regel als Selbstkonzept nicht bewusst vorhanden und ist gekennzeichnet durch eine strukturelle Unsichtbarkeit, die sich als unsichtbar herrschende Normalität präsentiert. Diese Nicht- Positionierung wurde von unterschiedlichen TheoretikerInnen zu verschiedenen Zeitpunkten aufgegriffen und anhand von Literaturanalysen und groß angelegten soziologischen Studien untersucht.

bell hooks identifizierte diese Art des Verleugnens beispielsweise innerhalb ihrer Analyse der rhetorischen Manifestationen von Weissssein, als die Figur der „myth of sameness“. Ähnlich wie Toni Morrison mit dem Begriff „evasion“ versuchten sie die Problematiken und Schwierigkeiten aufzuzeigen, die eine kritische Auseinandersetzung weißer Menschen mit der Thematik Weissssein erschwerte. Zum einen meinten sie, dass es weißen Menschen besonders schwer fiel, sich von schwarzen Menschen und People of Colour als kodiert wahrzunehmen bzw. sich dem „black gaze“ generell ausgesetzt zu sehen. Darin sieht Arndt u.a. einen der wichtigen Gründe, warum Weiße nicht über Weissssein reflektieren, denn „Weißsein zu sehen und es kritisch zu reflektieren, bedeutet „to deny the imperial and epistemological and ontological base from which it sees what it wants (or has been shaped historically) to see.“ (Morrison nach Arndt; ebd.)

Darin ist auch die zeitversetzte und immer noch zögerliche Auseinandersetzung mit Weissssein zu sehen. Hinzu kommt noch, dass es keine weißen Erinnerungsorte und Diskurse gibt, auf die Weiße in einer kritischen Analyse anschließen können. Zusätzlich erschwert jene Auseinandersetzung, die Arndt als einen „adult discourse“ bezeichnet, der die Hautfarbe bzw. die Rassismen nicht ent- nennt sondern sie benennt und identifiziert der Umstand, dass die Verweigerungs-, und Verleugnungshaltung als eine „generous, graceful and liberal gesture“ verstanden wird. (Morrison nach Arndt ebd.) Diese bewusste Blindheit gegenüber gegebenen Differenzen verschleiert das Vorhandensein von politischen und sozialen Rassismus und trägt zur Fortschreibung unsichtbarer Herrschaftsmuster und Rassialisierungsprozessen bei, sowohl im persönlichen individuellen Bereich, wie auch hinsichtlich des institutionalisierten Rassismus.

Eine weitere Problematik besteht im Zusammenhang mit der rhetorischen Figur der Weissseinshierarchisierung, die allgemein auf zweierlei Thesen aufbaut: „Zum einen die These, das Weißsein temporär, reversibel und verhandelbar ist und zweitens, das sich Weißsein nicht nur mit anderen Strukturkategorien (wie bspw. der Religion, der Staatszugehörigkeit, dem Geschlecht etc.) verschränkt, sondern sich dabei auch noch relativieren, wenn nicht gar aufheben lässt.“ (Arndt 2005: 348)

Diesen Mythos der Traktabilität lehnt Arndt vehement ab und verweist darauf, dass Weisssein zwar von anderen Strukturkategorien durchwoben und beeinflusst ist, aber keineswegs dadurch relativiert wird bzw. es eine Hierarchisierung innerhalb der Kategorie Weisssein gibt. Eine weiße Frau niedrigen Bildungsniveaus aus der unteren Gesellschaftsschicht ist keineswegs weniger weiß, als ein weißer Mann hohen Bildungsgrades und mit enormen finanziellen Mitteln. Eine weiße Frau bzw. ein weißer Mann können niemals „off- white“ sein. Damit gibt es keine Verhandelbarkeit von Weisssein.

Arndt und andere VertreterInnen der Weissseinsforschung bzw. der Critical Whiteness Studies fordern eine Positionierung des weißen Subjekts und eine kritische Auseinandersetzung mit Weisssein als eigene Wissens- und Analysekategorie, die Rassismen erkennt, benennt und identifiziert. Nur so könne ein notwendiger Diskurs forciert werden, der einen geeigneten kommunikativen Rahmen für den Dialog zwischen weißen und schwarzen Menschen bzw. People of Colour gewährleisten soll. „Ich weiss, dass ich weiß bin“ stellt für Arndt den einzigen Zugang zum weißen Subjekt, seinen Mythen und Masken dar. (Arndt 2005: 356)

5.2. Bildbeschreibung²²³ und Analyse der Serie „Si j`avais eu l`autorisation...“

„Als wir Dakar verließen, sprachen uns die Leute auf der Straße mit „Bonjour les artistes“ an“. (Ponger: 2009)

Im Jahr 2004 realisiert Ponger eine Serie bestehend aus sieben Farbfotografien, deren Untertitel zusammengefasst den Satz: „*Si j`avais eu l`autorisation j`aurais pu mettre en scène l`ethnologue, le peintre, le photographe, le touriste, plutot que rester dans l`hotel*“ ergeben. Um welches Hotelzimmer es sich hierbei handelt und auf welche Befugnis Ponger dort wartet, soll anhand der Bildaccessoires erörtert werden.

Obwohl die Künstlerin im Laufe der Jahre (zwischen 2000 – 2005) mehrere Serien²²⁴ umsetzt, soll diese hier genauer besprochen werden, da sie besonders deutlich zeigt, wie wesentlich der Entstehungskontext (Ort und die Umstände der Aufnahme) für den ikonografischen Bildaufbau und die `Bildgeschichten´ sein kann.²²⁵ Gleichzeitig sind in dieser Serie vier verschiedene Identitäten bzw. Rollen zu finden, die in ihren anderen Fotoarbeiten thematisiert werden und hier stellvertretend besprochen werden können.

Im Gegensatz zu den meisten ihrer Arbeiten setzt die Bildproduzentin diese in Senegal (in einem Hotelzimmer in Dakar) im Rahmen einer der größten zeitgenössischen afrikanischen Kunstausstellungen, der Dak`Art – Biennale, um, zu der sie 2004 von der österreichischen Botschaft als Teilnehmerin vorgeschlagen und von der Leitung der Dak`Art – Off (Biennale), Ousseynou Wade, eingeladen wird.²²⁶

²²³Im Gegensatz zu den vorhergehenden Kapiteln (der Bildbesprechungen) werden hier bewusst die Darstellung des Entstehungskontextes und die Auseinandersetzung mit den `Bildgeschichten´, den Bildbeschreibungen vorgezogen. Damit ist die Möglichkeit gegeben, dass die Bildbeschreibungen von der Bildproduzentin selbst (die sie im Rahmen des IV. Interviews anhand der Illustrationen in dem Fotokatalog von 2007 vornimmt) wiedergegeben werden können. Der Vollständigkeit halber ist dennoch eine umfassende Beschreibung aller Bilder vorgenommen worden, die in Kap. 8.3.5. „Materielle Bildbeschreibung der visuellen Objekte“ nachzulesen sind. Alle Bilder sind im Original 50 x 60 cm groß und Farbfotografien. Die Daten der Aufnahmen sind jeweils anhand der Filmklappen, die in den meisten Bildern der Serien enthalten sind, nachzuvollziehen. Die Aufnahmen werden demnach alle im Zeitraum zwischen dem 9. April bis Ende des Monats im Jahr 2004 (in Dakar) aufgenommen.

²²⁴ Siehe dazu Kap. 8.2. „Werkliste“.

²²⁵ Über den Ursprung der Serien, in denen Ponger sich in verschiedenen Rollen (historischer und berühmter Maler, sowie Ethnologen u.a.) inszeniert, ist bereits in den vorhergehenden Kapiteln eingegangen worden.

²²⁶ Die afrikanische Grossausstellung zeitgenössischer Kunst findet erstmals 1992 in Dakar unter der Leitung des Kulturministeriums statt und wird seit ihrem Bestehen vom Secrétariat Général de la Biennale des Arts de Dakar organisiert. Im Jahr 2004 (Pongers Beteiligung) finden im Rahmen der Dak`Art - Off 131 separate Kunstevents und Ausstellungen statt und erreicht damit die Höchstzahl aller vorhergehenden Großausstellungen. (Vgl. <http://www.universes-in-universe.de/car/dakar/index.htm>; 13. August 2009; 14:06 Uhr)

„Schon damals kannte ich Sidy Mamadou Wane, der aus Senegal kommt und mehrmals an mich herangetreten ist und gemeint hat, ich solle doch einmal an der Dak`Art (Biennale) ausstellen. Die Biennale ist zwar eine rein afrikanische Ausstellung, aber zur gleichen Zeit findet dort an den verschiedensten Kunstinstitutionen (Galerien etc.) die Dak`Art – Off Biennale statt, die unter deren (Dak`Art) Schirmherrschaft ausgetragen wird. Von deren LeiterInnen gab es damals Anfragen an die österreichische Botschaft, die mich im Fokus hatte und somit war ich an der Dak`Art - Off Biennale eingeladen“ (Ponger: 2009).²²⁷

Doch kann Ponger dort keine ihrer früheren Arbeiten präsentieren, sondern soll vor Ort eine neue schaffen, was in Hinblick auf die aufwendige Bildinszenierung und den Recherchen eine Herausforderung für die Künstlerin darstellt. „Ich sollte dort, noch dazu an einem Ort, an dem ich noch nie zuvor in meinem Leben gewesen bin, eine Arbeit schaffen. Davor war ich erst ein einziges Mal in Afrika, aber nicht im Senegal und jetzt sollte ich dort hinfahren und eine Arbeit aus dem Ärmel schütteln. Dazu kam außerdem, dass ich normalerweise nicht sehr gut darin bin, schnelle Entscheidungen zu treffen“ (Ponger: 2009).²²⁸

Um trotzdem eine gut inszenierte Fotoarbeit mit inhaltlichen Bezügen gewährleisten zu können, beginnt Ponger mit der Recherche bereits in Österreich und sucht den Kontakt zu verschiedenen Personen auf. Darunter auch zu Gerald Matt, dem Direktor der Kunsthalle Wien, der außerdem Mitglied im internationalen Beirat der Dak`Art – Biennale ist und Kenntnisse von der Geografie und der Geschichte Dakars hat. „Gerald Matt hat mir damals erzählt, dass es dort (in Dakar) ein bekanntes ethnologisches Museum gäbe, das „IFAN – Museum“ (Institut Fondamental d`Afrique Noir der African Arts Museum) das unter der französischen Kolonialmacht gegründet worden ist und eine der größten Maskensammlungen Westafrikas haben soll“ (Ponger: 2009).^{229 230}

Da Ponger ein Jahr zuvor die Serie „If I was Michel Leiris today“ (2003) umsetzt, ist ihr dieses Museum bekannt, an dem Michel Leiris als Direktor vorgeschlagen wird und dessen

²²⁷ IV. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Februar 2009

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Das `IFAN Museum´ (Institut Fondamental d'Afrique Noir) oder das „African Arts Museum“ wird 1960 gegründet und ist eine ethnologische Einrichtung, die über eine umfangreiche archäologische Sammlung der umliegenden Ethnien - wie beispielsweise der `Dogon´, der `Bambari´ oder der `Bassari´ verfügt. Das Museum birgt außerdem eine Masken- und Skulpturensammlung der Gesellschaftsgruppen aus dem Westen Senegals. An naturkundliche Ausstellungspraxen angelehnt, sind in dem Museum neben vielen „Kunstobjekten“ auch Dioramen zu finden, in denen verschiedene Ethnien in ihren „Lebensweisen und Traditionen“ lebensgroß dargestellt sind.

Geschichte Ponger aus ihren Recherchen bekannt ist. Von Matt erfährt Ponger aber einen weiteren wesentlichen Anhaltspunkt, auf den hinaus sie eine Bildidee entwickelt und die Recherchen zu den Inhalten sowie den Bildgegenständen vornimmt. „Matt hat mir erzählt, dass es dort lebensgroße Figuren geben soll, die heute noch in dem Museum zu finden sind. Einige darunter sollen die `Dogon´ bei ihren Zeremonien zeigen. Das hat mich angesprochen, denn ich wollte schon einmal eine Arbeit machen, bei der ich mich neben lebensgroßen Figuren und deren Handlungen hineinfotografiere. Bei denen hätte ich sozusagen mitspielen können, in der Rolle einer Ethnologin zum Beispiel und gleichzeitig Kritik (an der wissenschaftlichen Repräsentation von Kultur) ausüben können“ (Ponger: 2009).²³¹

Davon ausgehend, macht Ponger noch vor ihrer Abreise eine Recherche zu diesen Themen und sucht nach Gegenständen, die ihre Inhalte bestmöglich darstellen und mehrere Ebenen der inhaltlichen Reflexionen erlauben. Letzterer wird sie umfangreich fündig und schickt das dreißig Kilogramm schwere Gepäck als Diplomatengepäck nach Dakar. Bevor Ponger selbst nach Dakar reist, versucht sie eine Genehmigung des IFAN – Museums zu erlangen, die ihr erlauben sollte, im Museum zu inszenieren und zu fotografieren. Als sie keine definitive Zu- bzw. Absage erhält, entscheidet sie dennoch abzureisen. „Tatsache war, dass ich keine Bewilligung hatte, aber ich bin trotzdem hingefahren“ (Ponger: 2009).²³²

In Dakar bezieht Ponger mit ihrem Lebensgefährten ein Hotelzimmer (das ihr von der organisatorischen Leitung der Dak`Art – Off Biennale vermittelt wird) und wartet auf die Zusage des Museumsdirektor. „Es war alles organisiert und ich war auch offiziell dort eingeladen. Ich habe nur noch auf die Genehmigung gewartet. Es verging eine Woche, dann eine weitere, aber der Termin ist immer wieder verschoben worden“ (Ponger: 2009).²³³

In dieser Zeit des Wartens organisiert sie ein Treffen mit Ousseynou Wade²³⁴, der ihr einen Ausstellungsraum in einer Literaturwerkstatt versichert. Nach diesem Treffen beschließt Ponger, das Hotelzimmer und die „Geschichte des Wartens“ selbst zu thematisieren und inszeniert sich, wie vorgehabt, in den Rollen einer Ethnologin, einer Malerin, einer Touristin und der einer Fotografin. Als entsprechenden Ort für die Repräsentation der Umstände wählt Ponger das Hotelzimmer und lässt sich dort von ihrem Lebensgefährten fotografieren. „Ich

²³¹ IV. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Februar 2009

²³² Ebd.

²³³ Ebd.

²³⁴ Ousseynou Wade ist außerdem der Generalsekretär der Biennale

stellte mir in dieser Situation die Frage, was ich jetzt machen sollte, denn ich war dort schon angekündigt und hatte die Anforderung, eine Arbeit für die kommende Ausstellung zu machen. Also nahm ich einfach meine ganzen Requisiten und machte eine Serie mit dem Titel „Si j`avais eu l`autorisation...“. Mit dieser Idee hat die Arbeit ihren Anfang gefunden“ (Ponger: 2009).²³⁵

Die ersten beiden Bilder der Serie (Abb. 43 und 44) mit den Untertiteln „Si j`avais eu l`autorisation...“ und „j`aurais pu mettre en scène“ verfügen wie das letzte (siebte) Bild „plutot que rester dans l`hotel“ (Abb. 49) über einen Raster als Untergrund. Diesen drei Bildern ist außerdem gemeinsam, dass die Künstlerin die Bildgegenstände jeweils in der Anordnung drei vertikal ausgerichteter Linien arrangiert. Jene Bilder stellen eine Bildergruppe dar, die ich aufgrund des ikonografischen Aufbaus von einer weiteren differenzieren möchte.

Mit der zweiten Gruppe sind die vier Bilder „l`ethnologue“, „le peintre“, „le touriste“ und „le photographe“ (Abb. 45 bis 48) gemeint, die alle Stoffe oder Tücher (mit unterschiedlichen Motiven) als Untergrund verbindet. Des Weiteren haben diese Bilder gemeinsam, dass die Künstlerin sich in jedem Bild (in einem `Bild im Bild´) in verschiedenen Rollen inszeniert. Hierfür trägt sie die notwendigen Bildaccessoires zusammen, kleidet sich in den jeweiligen Rollen und lässt sich von ihrem Lebensgefährten im Hotelzimmer fotografieren. Die Bilder entwickelt Ponger in Dakar und verwendet sie anschließend für weitere inszenierte Fotoarbeiten (vier Bilder dieser Serie) als `innere Bildausschnitte´.

²³⁵ Ebd.



Abb. 43.: „Si j`avais eu l`autorisation ...“; Ponger; 2004

Auf dem ersten Bild der Serie sind verschiedene Bücher, darunter eines das Picassos „Les Femmes d'Alger“ am Cover zeigt sowie das Buch „Das Auge des Ethnologen“ von Michel Leiris und ein Reiseführer für Senegal und Gambia zu erkennen. Neben den Büchern birgt die Fotografie ein Brettspiel („Stern von“), eine Abbildung des Meinl – Kaffee Logos, ein Tuch (mit der österreichischen Flagge darauf abgebildet) und eine Farbpalette. Zentral im Bildaufbau (wie in allen Bildern dieser Bildergruppe) ist die Filmklappe positioniert, auf der „Lisl Ponger – Roll 9, Take 117 – Si j`avais eu l`autorisation – Date 16.04.2004, Mos, Day, Nite“ zu lesen ist. Unter anderem sind demnach auch Angaben zum Tag der Aufnahme bereitgestellt.

Diese Fotografie hat die Künstlerin (wie die weiteren mit Raster als Untergrund) am Eingang ihres Hotelzimmers inszeniert und aufgenommen. „Im Hotel gab es diesen Boden mit dem Raster und da ich mich ohnehin für Raster und Geometrien interessiere, habe ich diese Bilder dort aufgenommen“ (Ponger: 2009).²³⁶ ²³⁷ Die Gegenstände, die Ponger in dem ersten Bild verwendet, sind jene, die sie aus Europa nach Dakar mitnimmt. „Diese Dinge hier (zeigt auf die erste und die zweite Fotoarbeit, die in dem Katalog von 2007 abgebildet sind) habe ich mitgebracht und versucht einander (den Bildaccessoires aus dem zweiten Bild der Serie) zuzuordnen“ (Ponger: 2009).²³⁸ Vorweg wird das zweite Bild gezeigt und kurz beschrieben,

²³⁶ III. Persönliches Interview mit Ponger; 6. Februar 2009

²³⁷ Siehe dazu auch Pongers Arbeit „Measures in the Afternoon“ 2000.

²³⁸ Ebd.

um zu zeigen, welche Verbindungen und Zuordnungen die Künstlerin bei diesen Bildern versucht.



Abb. 44.: „j`aurais pu mettre en scène“; Ponger; 2004

Auf dem zweiten Bild der Serie „j`aurais pu mettre en scène“ sind zwei Postkarten, eine Abbildung des Eingangs des IFAN Museum, ein Tuch mit einem Rollschuh aufgedruckt, eine sitzenden schwarze Figur mit Kopfbedeckung und einer Kamera unmittelbar vor sich, ein Buch über die Architektur der `Dogon´, ein Fez und eine Landkarte (die Senegal und die Küste zeigt) zu sehen. Abgesehen davon, dass hier andere Bildaccessoires verwendet werden (die die Künstlerin in Dakar zusammenträgt), gleicht die Fotografie der ersten hinsichtlich des ikonografischen Aufbaus. Insofern ist auch hier eine Filmklappe zentral verortet, diesmal mit den Eintragungen „IFAN Musée – Roll 15, Scene 1, Take 11- j`aurais pu mettre en scène, Date 18.04.2004 – Mos, Day, Nite beschriftet und gibt erneut den Tag der Aufnahme bekannt.

Mit der Vorgehensweise, die Ponger bei diesen beiden Bildern wählt (Auswahl der Bildaccessoires, ihre Positionierung im Bild und der charakteristische Bilduntergrund), wird offensichtlich, wie die Künstlerin verschiedene Alltagsgegenstände und Objekte (‘Colon´ - Figur bspw.) als Bedeutungsträger (signifikante Objekte) von Kultur, Geschichte, Politik und Identität verwendet, um geografische und historische (koloniale sowie postkoloniale) Bezüge in den Bildern (dem visuellen Referenzsystem) zu visualisieren. So verbindet sie die Objekte aus Europa mit jenen aus Dakar. Denn die Gegenstände des zweiten Bildes besorgt Ponger

vor Ort (Dakar) und fokussiert sich dabei auf solche, die eine (visuelle/optische) Verbindung (und auch inhaltliche Referenz) zu jenen aus Europa möglich machen können. So ordnet sie ein Fez aus Dakar dem „Meinl – Kaffee Firmenlogo“ (der österreichischen Kaffeemarke) zu, dessen Kopfbedeckung (des `M. – Kopfes´) dem Fez aus Dakar in der Farbe und der Form gleicht. Eine weitere Verbindung kann zwischen dem Tuch, auf dem die österreichische Nationalflagge abgebildet ist und der Landkarte von Senegal (und Gambia) gesehen werden, die beide (als visuelle Repräsentationssysteme) auf Geografien, Territorien und Kulturen verweisen. Neben den eben erwähnten kann die Farbpalette der `Colon´ – Figur – die eine Filmkamera bedient – zugeordnet werden, womit Ponger einerseits (anhand der Farbpalette) auf die Geschichte der europäischen Malerei, insbesondere der Moderne, und deren `exotische Objekte´ (kolonialisierte `Andere´) Bezug nimmt. Andererseits könnte die Künstlerin mit der `Colon´ - Figur die ethnografische Bildproduktion (unter kolonialen Vorzeichen) des exotischen, edlen oder barbarischen Wilden (`Kolonialisierten´) hinweisen, die Pongers zentrale Themen des visuellen Auseinandersetzungs sind.

In der untersten Reihe (der drei Reihen) in diesem Bild ist noch eine weitere `Bildgeschichte´ enthalten, die Ponger mit einer Abbildung des Hotels (Mitte der drei Gegenstände) visualisiert und hier erstmals (wie in weiteren Bildern der Serie) die `Geschichte des Wartens´ thematisiert wird. Denn auch noch während des Prozesses des Inszenierens wartet Ponger im Hotelzimmer auf eine Genehmigung des Hotels, die ausbleibt.

Den möglichen Ursachen geht die Künstlerin vor Ort nach und informiert sich bei zahlreichen Institutionen. „Ich habe dann begonnen nachzufragen, warum es immer wieder zu Terminverschiebungen kam. Es hat sich dann herausgestellt, dass die Institutionen – in diesem Fall das ethnologische Museum und die Universität in Dakar – sich anscheinend bekämpfen. Die einen können zwar nicht ohne die anderen, aber niemand wollte nachgeben. So kursierte damals die Geschichte, dass die englische Botschafterin sich in einer Gruppe (mit den Skulpturen in den Dioramen) fotografieren lassen hätte sollen (was Ponger auch vorhatte), woraufhin dem Museum eine Geldgeschenk übergeben wurde. So lautete zumindest die Geschichte. Das hat die österreichische Botschaft selbstverständlich nicht für gut geheißen und ist meinem Vorhaben auch nicht positiv gegenüber gestanden. (Den ersten Termin mit dem Museum hat Ponger allerdings bereits in Österreich und über die Botschaft versucht zu vermitteln). Dann gab es aber noch einen anderen Verdacht, der selbstverständlich nicht von uns kam, nämlich dass diese Maskensammlung nicht mehr existieren sollte, zumindest nicht

mehr in dem Umfang, den sie einmal hatte und dass ich daher besser nicht im Museum fotografieren sollte. Mir wurden dann tatsächlich (bei ihren Recherchen zu den Bildgegenständen in Dakar) in verschiedenen Geschäften Dinge angeboten, die inventarisiert waren. Das habe ich in diesem Zusammenhang schon sehr seltsam gefunden. Gemeldet hat sich das Museum allerdings nie wieder, sodass ich nie eine Absage bekommen habe“ (Ponger: 2009).²³⁹



Abb. 45.: „l’ethnologue“; Ponger; 2004

In der Bildmitte von „l’ethnologue“ (Abbildung 45) ist das erste `Bild im Bild´ dieser Serie zu sehen, in dem sich die Künstlerin in der Rolle einer Ethnologin inszeniert. Sie trägt einen beigen Safarihelm, dazu passende Kleidung und hält Unterlagen in den Händen, denen sie sich - auf einer metallenen Kiste sitzend - widmet. Unmittelbar links neben ihrem Gesicht ist eine Filmklappe zu sehen, die von Händen (schwarzer Haufarbe) gehalten werden.

Der Bildtitel (des inneren kleineren Bildausschnittes) deutet auf die Inszenierung hin, die Ponger im IFAN - Museum (in einem der Dioramen), bei den lebensgroßen Figuren, vornehmen wollte. „Die Serie geht dann mit der Annahme weiter, dass wenn ich die Befugnis gehabt hätte, ich inszenieren hätte können: So hätte ich mich bei der `Dogon – Gruppe´ als Ethnologin hinein fotografieren lassen, vor allem wegen Jean Rouch und Griaule, den

²³⁹ Ebd.

französischen Ethnologen, die sich ja auch mit den `Dogon´ auseinandergesetzt haben. Daher ist hier das Buch zu sehen („Cycles - Jean Rouch“), in dem es Interviews mit ihm gibt“ (Ponger: 2009).²⁴⁰

Neben diesem Buch verwendet Ponger erneut „Das Auge des Ethnologen“ von Leiris und des Weiteren „The Cinematic Griot – The Ethnography of Jean Rouch“, die beide nicht nur Teil ihrer Recherchen zu ethnografischen - kulturalanthropologischen Inhalten (und Filmen) darstellen, sondern hier ihre Darstellung (Identifikation) als Ethnologin ermöglicht.

Diese signifikanten Objekte sind rund um das `Bild im Bild´ angeordnet und im Äußeren (dem eigentlichen Bild „l’ethnologue“) zu finden. Darin befindet sich erneut eine Filmklappe, welche die BetrachterInnen „Moi une blanche“ lesen lässt, was sich auf den 1958 realisierten ethnografischen Film „Moi un noir“ bezieht, bei dem Rouch das Drehbuch und die Regie übernimmt. „Da gibt es viele kleine Anspielungen, mit der Filmklappe, diesem kleinen Mann (`Colon´ - Figur) und dem afrikanischen Stoff. Auf letzterem sind Hütten abgebildet, wie man sie in Mali bei den `Dogon´ antrifft“ (Ponger: 2009).²⁴¹ Mit der `Colon – Figur´ und den Büchern über Jean Rouch visualisiert Ponger hier erneut das Thema des `ethnografischen Filmes´ und die visuelle Repräsentation des kolonialisierten Anderen.

Dass die Person selbst (die die Filmklappe hält) nicht zu sehen ist, kann auch darauf verweisen, das Ponger bewusst ein weiteres `Subjekt´ in einem `ethnologischen Kontext´ verweigern möchte. So hat sie im Laufe der Interviews mehrmals auf die frühe ethnografische Produktion von Wissen verwiesen, bei der die Repräsentation der Erforschten selbst ausblieb und ihnen der Status als autarke Individuen verweigert blieb.

²⁴⁰ III. Persönliches Interview mit Ponger; 6. Februar 2009

²⁴¹ Ebd.



Abb. 46.: „le peintre“; C – Print; Ponger; 2004

Wie der Titel der nächsten Fotografie „le peintre“ vorausschickt, stellt Ponger sich hier in der Rolle der Malerin dar. In dem `Bild im Bild´ ist „IFAN/Mende de Sierra Leone“ und „le peintre“ zu lesen. Sie trägt ein Hemd „das ich in Österreich gefunden habe und mich an Paul Klee erinnert hat“ (Ponger: 2009).²⁴² Dasselbe Hemd (mit dem gleichen Motiv) ist ein zweites Mal in dem Bild zu finden, nämlich außerhalb des kleineren Bildausschnittes. Sehr auffällig ist hier der Übergang oder die Schnittstelle zwischen dem `Bild im Bild´ und dem äußerem Bildausschnitt („le peintre“). Der Pinsel, den die Frau (diesmal als Malerin dargestellt) in ihrer linken Hand hält, ist so positioniert, dass er sowohl Bildgegenstand des `Bild im Bild´, als auch des Bildes „le peintre“ ist und vermittelt dem/der BetrachterIn einen fließenden Übergang zwischen den beiden Bildausschnitten.

„Bei den `Mende´ in Sierra Leone hätte ich mich als Malerin inszeniert und (zeigt auf die obige Abbildung) deswegen gibt es hier (mittels der Bildgegenstände) auch Bezüge zum Primitivismus, z.B.: mit dem Bild von Picasso, oder dem Stück `Touristen – Kunst´, das mich an die primitivistische Kunst erinnert. Dieser Stoff (gemeint ist derjenige am linken äußeren Bildrand) hat mich an Paul Klee erinnert, den ich von Österreich mitgebracht habe“ (Ponger: 2009).²⁴³ Womit Ponger sich im Kontext der europäischen Malerei und dem Primitivismus inszeniert

²⁴² Ebd.

²⁴³ III. Persönliches Interview mit Ponger; 6. Februar 2009

Mit den Objekte (die auch hier in dem äußeren Bild zu finden sind) stellt Ponger den Kontext her, in dem sie die Malerei verorten und selbstreflexiv verhandeln möchte. So zieht sie Picassos (mit dem normalerweise der Beginn der Moderne und in weiterer Folge der Expressionismus und Primitivismus in Verbindung steht)



Abb. 47.: „le photographe“; C – Print; 50 x 60 cm; 2004

In „le photographe“ sind sowohl in dem ‚Bild im Bild‘ als auch rund um letzteres lauter Bildaccessoires positioniert, die alle auf die Fotografie und hierbei besonders auf den Zusammenhang mit der Rolle der Fotografin verweisen. Zu sehen sind (Foto -) Negative, eine Kamera aus Karton auf der Schweppers (Firmenlogo) zu lesen ist, ein Kodak – Koffer und eine weitere Kamera am oberen Bildrand, in deren Linse ein Kopf (schwarzer Hautfarbe) mit einer Kopfbedeckung ein gearbeitet wurde. Die Kopfbedeckung erinnert an ein Fez, das in dieser Serie schon in anderen Bildern, als Accessoire zu finden ist. Auch die vorhergehenden Bilder dieser Serie („l’ethnologue“, „le peintre“) und ein weiteres (dass das vierte und letzten Bild mit Stoffen als Untergrund dieser Serie darstellt „le tourist“) ist in diesem Bild zu finden. Hierbei hat die Künstlerin auch die anderen Bilder ihrer ‚Rollen – Inszenierungen‘ in den Bildaufbau integriert. Der Bildunterschrift (des inneren Bildausschnittes) zu folge, hätte sich die Künstlerin bei dem „Bambara du Mali“ als Fotografin inszeniert. Dieses Bild ist auch neben den anderen Rollen – Bildern der Serie im größeren Bildausschnitt zu sehen. Insofern ist die Fotografin zwei Mal als solche in diesem Bild zu finden. Auch das Motiv einer der Stoffe, die hier im Hintergrund zu sehen sind, verweist auf die Fotografie bzw. auf eine

essentiellen Bestandteil des fotografischen Prozesses, der hierbei die Lampe (das Licht) meint. Des Weiteren ist in dem Bild (am linken oberen Bildrand) eine Fotografie zu finden, die die Front des Hotels (in dem Ponger zu Gast) abbildet. Insofern wird auch in diesem Bild der Bezug zu dem Titel der Serie und die `Bildgeschichte´ die Ponger damit visualisieren möchte hergestellt.

Das folgende Bild stellt die sechste Fotoarbeit der Serie dar und ist das letzte Bild (der vier Bilder insgesamt) in dem die Künstlerin eine Inszenierung macht und in dem Bild anschließend integriert.



Abb. 50.: „le tourist“; C – Print; 50 x 60 cm; 2004

In Abbildung 50 setzt Ponger sich in der Rolle der Touristin in Szene und verwendet verschiedene Stoffe, die auf den afrikanischen Kontinent verweisen, ebenso wie die Kopfbedeckung im rechten oberen Bildausschnitt. Die Illustrationen in einem aufgeschlagenen Buch (das zum Teil von den Stoffen verdeckt ist) erwecken den Anschein, als würde sich die Touristin auf einer Safari befinden und die Vielfalt der afrikanischen Tierwelt erkunden. Ebenfalls zu sehen in „le tourist“ ist ein Armreifen (aus Holz), der auf `Touristen – Kunst´ hinweisen könnte, der Ponger seit längerer Aufmerksamkeit schenkt (siehe dazu auch die Fotoarbeit „Die Beute“ in Kap. 5.2.5.). Wie in den anderen Bildern – bei denen sie eine Inszenierung in verschiedenen Rollen vornimmt – thematisiert sie auch in

diesem Bild ihr eigentliches Vorhaben, das sie in Dakar im IFAN Museum vorhatte und nicht umsetzen kann. Denn auch in „le tourist“ zeigt Ponger eine der Rollen in der sie sich im Museum (in unter den lebensgroßen Figuren) inszeniert hätte. Dieses Mal bei den „Bassari du Sènègal“ wie es die Bildunterschrift des `Bild im Bilde´ vorausschickt. „Hier hätte ich mich bei den Bassari in der Rolle der Touristin fotografieren“ (Ponger: 2009).

Einen weiteren Hinweis auf das Museum geben die beiden Eintrittskarten die in der Mitte des Bildes und am unteren Bildrand positioniert und von zwei Muscheln zum Teil verdeckt werden. Hier ist bei genauerer Betrachtung „Musèe Art Africain“ und eine Seriennummer sowie „Adult“ zu lesen, was eindeutig auf eine Eintrittskarte für das Museum hinweist.



Abb. 51.: „plutot que rester dans l’hotel“; C- print; 50 x 60 cm; 2004

Die obige Abbildung ist das letzte Bild der Bildergruppe mit einem Raster als Untergrund und bildete generell die letzte Fotografie der Serie. In diesem Bild wird die `Geschichte des Wartens´ im Hotelzimmer anhand der Bildgegenstände mehrfach visualisiert. Die Abbildung in der Mitte der untersten der drei Reihen gibt die Front des Hotels wieder, indem die Künstlerin zu Gast ist. Die gerahmten Bilder im rechten unteren und im linken oberen Bildrand gehören zu dem Hotelzimmer, das Ponger bewohnt und sind somit dokumentiert. Auch die Notizen der Filmklappe in der Bildmitte verweisen auf das Warten. Das Brettspiel („Stern von“) und die das Buch („J'apprends le Wolof“) wählt Ponger als Bildgegenstände,

die andeuten sollen, welchen Handlungen und Tätigkeiten die Künstlerin in der Zwischenzeit nachkommt. „Hier sieht man die Außenansicht des Hotels, in dem ich mich aufgehalten habe und Gesellschaftsspiele spielte. Das ist der Zusammenhang mit dem Spiel, welches hier abgebildet ist. Und hier ist noch das Buch „J’apprends le Wolof“ zu sehen, eben die Inszenierung, dass ich im Hotelzimmer Wolof gelernt hätte usw.“ (Ponger: 2009).²⁴⁴ Die Stoffe, die in der Mitte der obersten Reihe zu sehen sind, sind jene, die Ponger bei der Inszenierung in den verschiedenen Rollen (im Hotelzimmer) verwendet. Sie gehören somit auch zu den Dokumenten ihres Aufenthaltes beim Inszenieren der Fotoarbeiten.

Die folgende Abbildung (Abb. 52) zeigt den Ausstellungsraum in der Literaturwerkstatt, die ihr von Ousseynou Wade im Rahmen der Dak`Art – Off (Biennale) angeboten wird. Wie deutlich zu erkennen ist, werden die Bilder der Serie (an den Wänden) neben einer installativen Arbeit in der Literaturwerkstatt präsentiert. Hierfür verwendet Ponger einen Stoff, auf dem das Motiv einer Uhr zu sehen ist, welche immer dieselbe Zeit (17: 10/5:10) anzeigt. Der Stoff ist an der Wand befestigt und verläuft von dort bis über den Boden und nimmt damit einen Teil des Ausstellungsraumes ein. An dem Stück des Stoffes, der am Boden liegt, hat Ponger noch eine Filmklappe (mit Aufschrift „et d`attendre“) und das Buch „A la recherche du temps perdu“ von Marcel Proust aufbereitet, womit sie auch im Ausstellungskontext (neben den Fotoarbeiten der Serie) erneut ihr Erfahrungen in Dakar und die `Zeit des Wartens´ visualisiert.



Abb. 52.: `Literaturwerkstatt´ ; 2004

²⁴⁴ Ebenda

Während ihrer Ausstellung in der Literaturwerkstatt wird Ponger immer wieder auf das bekannte Museum angesprochen, welches in mehreren ihrer Bilder eine visuelle Repräsentation erfährt und thematisiert wird. Auch die Presse, die zu dieser Ausstellung eingeladen ist, interessiert sich für ihre Geschichte und die Verweigerung des Museums. „Die Leute sind immer wieder an mich herangetreten und haben nachgefragt, was es mit dem IFAN Museum in der Serie auf sich hat. Und das Interessante daran war, dass es im Laufe der Ausstellung zu einem kleinen Politikum geworden ist, weil die Leute wissen wollten, warum ich dort nicht hinein durfte.“ (Ponger: 2009).²⁴⁵

²⁴⁵ Ebd.

5.3. „Imago Mundi“ und das mediale *cross-over* ²⁴⁶

Im August 2006 realisiert Ponger innerhalb von zwei Drehtagen ihren ersten „spielfilmartigen Film“. Mit einer Länge von siebenunddreißig Minuten ist er damit der Längste in ihrer Filmografie und auch der erste, der digital (Digi Beta) gedreht wird.²⁴⁷ Mit „Imago Mundi“ (was „Ein Bild der Welt“ bedeutet), verfolgt Ponger auf mehreren Ebenen die Intention und die Aufgabe, „Das Gültige, Sagbare und Machbare zu verändern“.^{248 249} Inwiefern sie dem filmtechnisch und inhaltlich nachkommt, bzw. welche Repräsentationen gesellschaftspolitischer Ereignisse damit versucht werden, ist Teil der folgenden Filmbesprechung.

Gleichzeitig werden einige Verschiebungen betont, die zwischen den Avantgardefilmen (aus der 1980er - und den 90er - Jahren) und dem Film von 2007 zu erkennen sind.

Mit einer Untersuchung der Produktionsbedingungen kann außerdem Pongers Vorgehensweise am Set nachvollzogen und die damit einhergehenden Veränderungen ihrer Kunstproduktion beleuchtet werden. Ich halte das für sinnvoll, da Ponger mit „Imago Mundi“ neue Ansprüche an ihre visuelle Auseinandersetzung stellt und damit eine veränderte Praxis verfolgt. So beeinflusst der Film die qualitativen und inhaltlichen Standards ihrer Fotoinszenierungen, die Voraussetzungen ihrer rezenten Bildproduktionen sind.

²⁴⁶ Der Film ist in der Filmografie mit 2007 angegeben; die Filmaufnahmen werden bereits im Sommer 2006 gemacht. Im weiteren Verlauf wird das Entstehungsjahr, wie es in der Filmografie angegeben ist, verwendet.

²⁴⁷ Die Produktionsleitung übernimmt großteils die Filmproduktion *Amour Fou*, mit der Ponger bereits bei „Phantom Fremdes Wien“ 2004 zusammenarbeitet. Ponger ist Co – Produzentin des Filmes, die einen Teil der Finanzierung übernimmt. Zu allen weiteren Angaben u.a. zu den beteiligten Personen siehe Kap. 8.8.

„AkteurInnen – Liste des Filmes“. Die hierfür benötigten Informationen sind aus dem Nachspann des Filmes.

²⁴⁸ Wie der Untertitel von „Imago Mundi“ vorausschickt. „Das Gültige, Sagbare und Machbare“ ist auch der Titel einer von mehreren Podiumsdiskussionen, die im Mozart - Jahr 2006 im Rahmen einer vierteiligen Ausstellung (IV Konfigurationen) des „remapping mozart“ – Projektes veranstaltet werden. Wie in Folge noch angesprochen wird, inszeniert Ponger eine dieser Diskussionsrunden – mit der selben Personengruppe (siehe weiter unten) und den selben inhaltlichen Schwerpunkten – in „Imago Mundi“.

Zu den Inhalten der Diskussionen und zu den Veranstaltungen im Rahmen der vier Konfigurationen (die in verschiedenen Stadtvierteln und Kunstinstitutionen präsentiert werden) siehe dazu:

http://remappingmozart.mur.at/joomla/component/option,com_frontpage/Itemid,1/lang,en/. Zur Gruppe der KuratorInnen die gemeinsam mit anderen KritikerInnen, KünstlerInnen und KuratorInnen die Veranstaltungen führen, gehört neben Nora Sternfeld, Ljubomir Bratic, Luisa Ziaja, Araba Evelyn Johnston – Arthur auch Lisl Ponger.

²⁴⁹ Der lateinische Begriff *Imago Mundi* bezeichnet „literarische bzw. textuelle Verfahren der kartografischen Erfassung aus der Frühzeit einer globalen sich erweiternden Wahrnehmung“ Merali, S. 2007: „Bist das noch du? Warst das jemals du? Kannst du das jemals sein?“, S. 27 Vgl. Kugler, H. (Hg.): „Ein Weltbild vor Kolumbus. Die Erbstorfer Weltkarte.“; 1991

Mit den Avantgardefilmen aus den 1980er - und den 90er - Jahren hat die Arbeit von 2007 formal – ästhetisch betrachtet wenig gemeinsam. Auch für die Künstlerin stellt der Film eine neue Erfahrung dar, die „Imago Mundi“ als einen Spielfilm beschreibt. „Als ich „Imago Mundi“ konzipiert habe, da hatte ich zuvor noch nie so eine Art von Film gemacht. Denn für mich stellt „Imago Mundi“ eine Art Spielfilm dar, oder zumindest das, was für mich eine Spielfilm wäre“ (Ponger: 2009).²⁵⁰ Wenn also eine Parallele zwischen Pongers früheren Filmen und „Imago Mundi“ vorausgeschickt werden kann, dann ihr Wunsch, den filmischen Eigenschaften und Möglichkeiten nachzuspüren, ihn auf seine elementaren Bestandteile zu dekonstruieren und damit narrativ zu arbeiten. Schon in den ersten filmischen Vorhaben (siehe dazu Kap. 3.2) ist Ponger nicht an einer linearen Erzählstruktur interessiert, sondern von Godards Filmen „und seiner Fähigkeit gleichzeitig zu erzählen und zu dekonstruieren fasziniert. Vor allem aber von dem Versuch bei allen Filmen Godards, Realität und Phänomene politischer Natur in die Filme einzubauen, sie zu visualisieren. Abgesehen davon spricht er mich ästhetisch sehr an“ (Ponger: 2009).²⁵¹

Geprägt von dieser Affinität möchte Ponger mit „Imago Mundi“ gesellschaftspolitische Diskurse (Diskurse allgemein) filmisch darstellen. „Es ging mir damals um die Frage, wie kann man Diskurs filmen. Also um mein Interesse, das ich seit jeher verfolge für das Verhältnis zwischen Kunst und Politik. Wie kann man sozusagen politische und andere Ereignisse visualisieren?“ (Ponger: 2009).²⁵²

Mit diesem Interesse greift sie einerseits verschiedene gesellschaftspolitische Themen auf, die in einer `Diskussionsrunde` - bestehend aus KunstkritikerInnen, KuratorInnen, und der Künstlerin selbst - verhandelt werden. Gegenstand der Gespräche sind u.a. die Geschichte und die Politik des Ausstellens (ausgehend von dem 18. Jahrhundert), Fragen nach *race* und *gender*, sowie (um nur einige zu nennen) das Verhältnis zwischen Kunst und Politik. Ein zentrales Thema, das in den Gesprächsrunden und in anderen Szenen des Filmes immer wieder verhandelt wird, betrifft die österreichische Mehrheitsgeschichte und die Objektivierung kulturell Anderer, durch die (historischen) visuellen Repräsentationsweisen (oder das „Image – Regime“ wie es die afro – österreichische politische Aktivistin und Kulturtheoretikerin Araba Evelyn Johnston – Arthur formuliert). Als Ausgangspunkt der inhaltlichen Auseinandersetzung verwenden die SprecherInnen manche Ansätze der afro –

²⁵⁰ IV. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Februar 2009

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd.

amerikanischen Theoretikerin bell hooks, die in „Black Looks“²⁵³ vom „Reich der kulturellen Produktion“ spricht, auf welches „Imago Mundi“ (wie in weiterer Folge zu sehen sein wird) mehrfach Bezug nimmt und dabei verschiedenen (Kunst) Genres heranzieht. „Was die in „Imago Mundi“ mehrfach zitierte (...) bell hooks das „Reich der kulturellen Produktion“ nennt, ist hier denkbar weit gefasst: kulturelle Praktiken wie Bildrezeption und – Produktion, Wissensaneignung und – austausch, musikalische und theatralische Ausdrucksformen und Diskurse unterschiedlichster Art werden zueinander in Beziehung gesetzt.“ (Rebhandel 2007: 43)

In den Gesprächen der `Diskussionsrunde` wird, neben einer Geschichtsaufarbeitung der musealen und visuellen Repräsentation des Anderen, der Versuch unternommen, mögliche Gegenbilder des historisch gewachsenen und gegenwärtig kollektiven Verständnis des Anderen vorzuschlagen. Diese Bilder sollen einerseits die Aufdeckung und Sichtbarmachung der rassistischen Bildrhetorik forcieren und andererseits zur Subjektivierung von afro – österreichischer Identitäten beitragen. Diese (politischen) Diskurse werden nicht nur in dem `intellektuellen Setting` verhandelt, sondern finden in verschiedenen künstlerischen Genres eine Resonanz, die die Künstlerin auf ihre Geschichte und ihre jeweiligen internen Machtverhältnisse untersucht. So wird beispielsweise die Frage nach Geschlechterverhältnissen anhand eines Rollentausches zweier SchauspielerInnen thematisiert, die eine Szene aus Georg Büchners „Woyzeck“ darbieten. Neben dem Theater ist auch die Stillebenmalerei und das Gemälde von Antonio de Pereda („Der Traum des Ritters“ aus dem 17. Jahrhundert) zu benennen, mit dem Ponger auf die Geschichte der europäischen Malerei und Peredas Interpretation von europäischer Weltherrschaft eingeht.

Gleichzeitig wählt die Künstlerin bei der Visualisierung der Inhalte einen selbstreflexiven, und in diesem Fall strukturalistischen Ansatz²⁵⁴, in dem sie das filmische Medium kritisch verwendet: so setzt sie die AkteurInnen, die Ereignisse und Situationen, die normalerweise im *off* – Bereich des Filmbildes liegen (also den BetrachterInnen nicht zugänglich sind), ins Zentrum der Filmerzählung und zeigt die Aufgaben der Kostümbildnerin (Anna Wukounig), der Visagistin (Ina Otthol – Hagenhöfer), das Üben des Pianisten (Peter Ponger) und die Mittagspause eines Filmdrehs, an dem alle Beteiligten zusammen kommen. Abbildung 52 zeigt Anna Wukounig (die Kostümbildnerin) beim Bügeln jenes Kleidungsstückes (im Film

²⁵³ bell hooks: Black Looks: Populärkultur – Medien – Rassismus; 1994

²⁵⁴ Gemeint ist hier das französische Filmgenre, wie es bei Godard bspw. nachzuzeichnen ist, oder aus dem Avantgardefilm kommt (wie z.B. bei Kubelka oder Krenn).

ist diese auch beim Nähen zu sehen), das in einer späteren Szene von dem Darsteller Julian Sharp in Pongers Reinszenierung von Peredas Gemälde getragen wird.



Abb. 52.: `Kostümbildnerin Anna Wukounig´ Filmbild aus „Imago Mundi“ 2007

In der Abbildung 53 sieht man den Musiker, Peter Ponger, am Klavier (Steinway). Im rechten Bildausschnitt ist der Flügel des Engels Moravia Naranjo zu sehen, die gemeinsam mit einer weiteren Tänzerin, während einer `Filmpause´ - die ebenfalls von Pongers inszeniert wird - zur Musik des Pianisten tanzt.



Abb. 53.: `Probe des Pianisten Peter Ponger´ Filmbild aus „Imago Mundi“; 2007



Abb. 54.: `Essensszene am Filmset´ Filmbild aus „Imago Mundi“; 2007

Abbildung 54 zeigt nun wiederum einen Großteil der Beteiligten am Filmset. Während des `Mittagessens´ liest der Schauspieler und Darsteller (der Fotoarbeit „Destroy Capitalism“) aus dem Buch „Engelszungen“ von Dimitri Dinev (2003).

Mit der Integration der `off – Szenen´ in die Filmerzählung greift Ponger bei „Imago Mundi“ (wie schon in den 1980er – und 1990er – Jahren) die Politik des Sehens, die Möglichkeiten verschiedener filmischer Repräsentationsweisen und die Geschichte der Darstellungsprinzipien auf, die sie als Teil ihrer Arbeit versteht und den RezipientInnen offen legt. „Lisl Ponger lässt ihren Bruder an einem Musikstück arbeiten, sie lässt zwei Tänzerinnen zu dieser Musik improvisieren, sie lässt eine Szene aus dem *Woyzeck* von Georg Büchner spielen – zwischendurch geht es im Gespräch (‘Diskussionsrunde’) darum, diese performativen Formen mit einem politischen Diskurs zu vermitteln.“ (Rebhandel 2007: 42)

Egal ob mit der Fotografie oder mit dem Film, Ponger verwendet im Umgang beider Medien eine analytische Vorgehensweise. „Die Idee zu dem Film (die es im Film immer schon gegeben hat und die auch etwas ist, was Godard in seinen Filmen gemacht hat) war, auch jene Arbeiten, die normalerweise außerhalb des Filmes liegen, in die Filmerzählung zu integrieren. Dass es hier keine Unterschiede mehr gibt zwischen dem Dargestellten (Sujet) und den

ganzen Vorarbeiten (*off* – Szenen). Sondern dass beide Teil des Ganzen und gleich bedeutend sind“ (Ponger: 2009).²⁵⁵

Insofern vermeidet Ponger eine stringente und lineare Filmstruktur. Dass SchauspielerInnen (Julian Sharp und Marie – Christine Friedrich) vorhanden sind, die noch am ehesten eine klassische, Spielfilmartige Filmszene mit der Darstellung eines Theaterstückes übermitteln, hebt Pongers Ansatz keineswegs auf; denn auch die beiden werden nicht bloß als solche repräsentiert, sondern zusätzlich in ihren anderen gesellschaftlichen Rollen und Funktionen (DarstellerInnen in der Fotoarbeit, Sharp ist als Vorleser am Tisch zu sehen etc.) gezeigt.

„Bei dem Film hatte ich die Idee, dass all die Leute, die in meinem Film auftreten und vorkommen, auch als diejenigen gezeigt werden sollen, die sie in ihrem realen Leben sind. Daher ist der Engel in meiner Bildinszenierung auch als Tänzerin zu sehen, der Soldat als Schauspieler, usw.“ (Ponger: 2009).²⁵⁶ So dekonstruiert Ponger nicht nur den Prozess des „Filme – Machens“, sondern repräsentiert gleichzeitig die AkteurInnen von „Imago Mundi“ in ihren verschiedenen Rollen und Funktionen im realen Leben.

Bevor noch genauer auf die Inhalte und das mediale cross – over (mit der Fotoinszenierung von „Destroy Capitalism“ in der Filmerzählung) eingegangen wird, sollen kurz die Produktionsbedingungen und Pongers Vorgehensweise am Set besprochen werden, die zu einer veränderten Praxis ihrer Kunstproduktion geführt haben.²⁵⁷ Welche Veränderungen damit einhergehen und wie sie sich auf Pongers Bildgestaltung auswirken können, ist im Folgenden nachzulesen.

Dass Ponger die Filmaufnahmen nicht selbst dreht, sondern diese von der französischen Kamerafrau Caroline Champetier aufgenommen werden, stellt die erste wesentliche Veränderung dar.²⁵⁸ Die ehemalige Assistentin von Jean Luc Godard lernt Ponger über die Kontakte ihres Sohnes kennen und arrangiert zwei Treffen vor dem Filmdreh, um das Drehbuch und das Konzept zu besprechen.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Da ich an den beiden Drehtagen als „Akteurin/Tänzerin“ beteiligt bin, basieren manche der Beschreibungen auf der Grundlage meiner Erfahrungen aus dem Zeitraum.

²⁵⁸ Außer Pongers Montagen der Found – Footage „Filme“, was ganz allgemein eine andere Filmpraxis darstellt, dreht die Künstlerin alle ihre Filme bis dahin selbst. In „Imago Mundi“ übergibt Ponger diese Rolle erstmals einer Kamerafrau und übernimmt selbst die Aufgaben einer Regisseurin.

Bereits bei dem ersten Gespräch (in Paris) lernt Ponger „von einer wirklich professionellen Kamerafrau“ wesentliche filmtechnische Möglichkeiten, die sie bei ihren weiteren (Foto -) Arbeiten anwendet. (Ponger: 2009).²⁵⁹ ²⁶⁰ „Champetier hat mir etwas gesagt, das ich nie zuvor von jemanden gehört habe, nämlich, dass ich für jede einzelne Filmszene eine Liste anfertigen soll, in der ersichtlich wird, was das Licht „erzählen“ und bewirken soll. Natürlich! Denn eigentlich arbeite ich auch sonst so, dass bis zum Staubkorn der Inhalt vorhanden ist. Und wieso soll man da nicht auch auf die Idee kommen, dass das Licht einen „Inhalt“ hat? Erst da habe ich mir zum ersten Mal überlegt, was das Licht „erzählen“ soll“ (Ponger: 2009).²⁶¹

Bis zur Umsetzung von „Imago Mundi“ (im Jahr 2006) arbeitet Ponger größtenteils mit natürlichem Licht und macht viele ihrer Fotoinszenierungen und Filme im Freien, weswegen sie vorerst keine spezifische Auseinandersetzung mit der „Bedeutung“ von Licht verfolgt. Die Filmbilder von „Imago Mundi“ hingegen werden mit Kunstlicht (für die Bildinszenierung von „Destroy Capitalism“ verwendet Ponger Kinolicht) gemacht und im Studio (Filmstudio Nemeč) aufgenommen, wofür Ponger ein eigenes Konzept entwirft: „Ich habe mir damals zum ersten Mal überlegt, was es (Licht) erzählen soll. Also beschloss ich, bei den „Diskussionen“ Neonlicht zu verwenden, weil es eine Arbeitssituation wiedergibt. Bei der „Klavier – Szene“ habe ich überlegt, ob es ein „Bar – Licht“, oder ein „Konzert – Licht“ sein soll. Denn Licht beinhaltet viele Emotionen und transportiert Inhalte“ (Ponger: 2009).²⁶²

Das Licht, wie es Champetier in den verschiedenen Szenen setzt, ordnet Ponger dem französischen Film zu und spricht dabei von dem ‚französischen Licht‘, das aus einer anderen Filmgeschichte hervorgeht und anderen Traditionen hat, als es beispielsweise in der ‚amerikanischen Lichttraditionen‘ der Fall ist. In Österreich hingegen vermisst die Künstlerin generell eine solche ‚Lichttradition‘: „Französische Filme sind anders beleuchtet, als es zum Beispiel österreichische sind, oder amerikanische Filme, die auch eine faszinierende Lichttradition haben. Die (Franzosen und Amerikaner) gehen mit Licht ganz anders um. Ich weiß nicht wie sie es machen, aber dieses französische Licht schafft in meinen Augen etwas, das bislang nicht viele (Filmgenres) geschafft haben. Vielleicht übertreibe ich hier auch ein bisschen, aber das ist nicht so wie bei uns, wo es eigentlich keine Lichttradition gibt und

²⁵⁹ III. Persönliches Interview mit Ponger; 6. Februar 2009

²⁶⁰ Das zweite Treffen findet einen Tag vor dem Filmdreh im Café Kafka in Wien statt, bei dem nahezu alle Beteiligten des Filmes anwesend sind, um einander kennen zulernen, die Inhalte zu besprechen und den Ablauf des nächsten Tages durchzugehen.

²⁶¹ III. Persönliches Interview mit Ponger; 6. Februar 2009

²⁶² IV. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Februar 2009

angenommen wird, „Licht“ bedeutet lediglich „es soll hell sein““ (Ponger: 2009).²⁶³ Dass die Lichtführung in dem Film eine so wesentliche Bedeutung hat (ebenso wie kameratechnische und andere Ansprüche, die Ponger mit diesem Projekt verbindet) führt sie darauf zurück, dass in „Imago Mundi“ `dichte´ und teilweise sehr theoretische Diskurse thematisiert werden und eine besondere ästhetische Repräsentation erfordern. „Da ich wusste, dass der Film sehr kopflastig sein wird, wollte ich sehr schöne Bilder zeigen. Vor allem das Licht war dabei sehr wichtig. Damit sollten die ZuseherInnen zum Zuhören verführt werden“ (Ponger: 2009).²⁶⁴

Abgesehen von diesen Veränderungen (den Studioaufnahmen, der Kamerafrau und dem Kunstlicht) sind bei der Umsetzung des Filmes konsequenterweise mehrere Personen beteiligt (LichttechnikerInnen, eine Visagistin, Produktionsassistentin u.a.), was bei Pongers vorherigen Arbeiten keineswegs der Fall ist. Mit der Ausnahme der DarstellerInnen (in den Fotoarbeiten) setzt Ponger ihre Projekte meist im Alleingang um. Bei „Imago Mundi“ hingegen übernimmt sie nicht nur die Regie eines Filmes, der auf einem Drehbuch basiert (auch wenn es ihr Drehbuch ist), sondern ist für die Requisite und den Schnitt verantwortlich. Trotz der (neuen) Anforderungen, die „Imago Mundi“ für die sie bereitstellt, sieht Ponger zwischen dem Prozess einer Fotoinszenierung und der Struktur eines Filmdrehs mehrere Parallelen, die ihr eine Art Vorwissen zum Filmprojekt erlauben. „Schon vor dem Film habe ich mir gedacht, dass Fotoinszenierungen Vorarbeiten für einen Film darstellen können. Im Grunde gibt es da nicht so viele Unterschiede. Auch bei einer Fotoinszenierung hat man SchauspielerInnen, oder DarstellerInnen, Kostüme, Lichtverhältnisse, eine Art Bühne und einen Aufbau. Da ist alles schon vorhanden, und deswegen kann man das (Vorgehen) durchaus mit einem Film vergleichen. Nur eben in einem kleineren Maßstab“ (Ponger: 2009).²⁶⁵

Die Erfahrungen, die Ponger bei den Vorarbeiten und am Filmset macht, sind insofern für alle weiteren Arbeiten (die nach 2006 entstehen) von Bedeutung, da die Künstlerin nun mit einem neuen Verständnis und Wissen über Licht (und dessen Möglichkeiten) ihre Fotoarbeiten inszeniert. „Nach dem Film konnte ich nicht mehr zurück, zu dem früheren weniger guten Licht. Insofern haben sich meine Fotostandards danach sehr verändert, mit Studioarbeit, dem Lichttechniker, der Inszenierung und vielen anderen Dingen“ (Ponger: 2009).²⁶⁶

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ III. Persönliches Interview mit Ponger; 6. Februar 2009

²⁶⁵ IV. Persönliches Interview mit Ponger; 18. Februar 2009

²⁶⁶ III. Persönliches Interview mit Ponger; 6. Februar 2009

Im Folgenden soll nun auf eine weitere zentrale Ebene des Filmes eingegangen werden, die hier die Inszenierung der Fotoarbeit „Destroy Capitalism“, meinen mit der Ponger erstmals das mediale `cross over` vornimmt. Mit der Inszenierung einer Fotoarbeit (Aufbau bis hin zur Aufnahme) weist der Film damit außerdem einen dokumentarischen Aspekt auf.

„Alles ging von der Frage aus, wie kann man politischen Diskurs filmen?“ (Ponger: 2009)

Die Idee, eine Fotoinszenierung filmisch zu repräsentieren, hat Ponger Jahre vorher als ein Theaterregisseur nachfragt, ob sie Interesse hätte, ein Foto auf der Bühne vor Publikum zu inszenieren. Damit würde Ponger erstmals eine Fotoinszenierung im öffentlichen Raum und im Rahmen einer performativen Situation vornehmen. Von der unrealisiert gebliebenen Idee inspiriert, greift Ponger sie Jahre später wieder auf und setzt die beiden Medien ihrer Arbeitsweise in „Imago Mundi“ gleichzeitig ein.

Gleich zu Beginn (Min. 2:21) des Filmes (nach einer Einführung in die thematischen Schwerpunkte mittels der Repräsentation der `Diskussionsrunde`) ist die Künstlerin selbst zu sehen, die aus einer Schachtel verschiedene Bildgegenstände herausholt und aus Zeitungspapier löst. Darunter sind eine Büste und eine Muschel, die sie auf einem Tisch positioniert. Auf letzterem sind weitere Bildaccessoires abgelegt, wie ein Globus, eine Weltkarte, Münzen und zwei Totenschädel (mit Gravuren), die Teile des Arrangements der Bildinszenierung sind. Ponger hat während dieses Prozesses die Hilfe einer Assistentin (Anne S.), welcher die Künstlerin Anweisungen gibt und die eine Stehleiter unmittelbar vor dem eben erwähnten Arrangement aufstellt. Ganze drei Minuten lang ist Ponger bei dem Aufbau von „Destroy Capitalism“ zu beobachten. Die fotografische Aufnahme selbst hingegen wird erst einige Minuten (und Filmszenen) später gezeigt. Davor sieht man das (flämische) Gemälde „Der schlafenden Ritter“ von Antonio de Pereda (aus dem 17. Jahrhundert), abgebildet in einem Katalog, den die Assistentin in den Händen hält. Anhand dieser Illustration überprüft sie mehrmals, ob der Bildaufbau mit dem Gemälde übereinstimmt und die Bildgegenstände alle auf ihrem richtigen Platz positioniert sind.

Die Abbildung 55 zeigt das historische Gemälde, das Ponger als Ausgangspunkt ihrer Fotoarbeit „Destroy Capitalism“ aufgreift und dessen ikonografischen Aufbau mit zeitgenössischen Objekten bzw. Kontextualisierungen wiederherstellt.



Abb. 55.: `Der Traum des Ritters´ von Antonio de Pereda

Das Gemälde von Antonio des Pereda „steht dabei in „Imago Mundi“ für ein ganzes Genre, das im Barock die absolutistische Machtenfaltung der westlichen Regime kommentiert hat. Es gibt deutliche Entsprechungen zu dem Bild `Allegorie der Vergänglichkeit´, das zum Besitz des Kunsthistorischen Museums in Wien gehört und auf dem eine von Kaiser Karl V. in die Reihe der Motive der Vanitas integriert ist. Der Name dieses Herrschers wird bis heute mit einer globalen Machtentfaltung assoziiert, aus deren Zusammenbruch eine österreichische habsburgerische Linie hervorging.“ (Rebhandl 2007: 44)

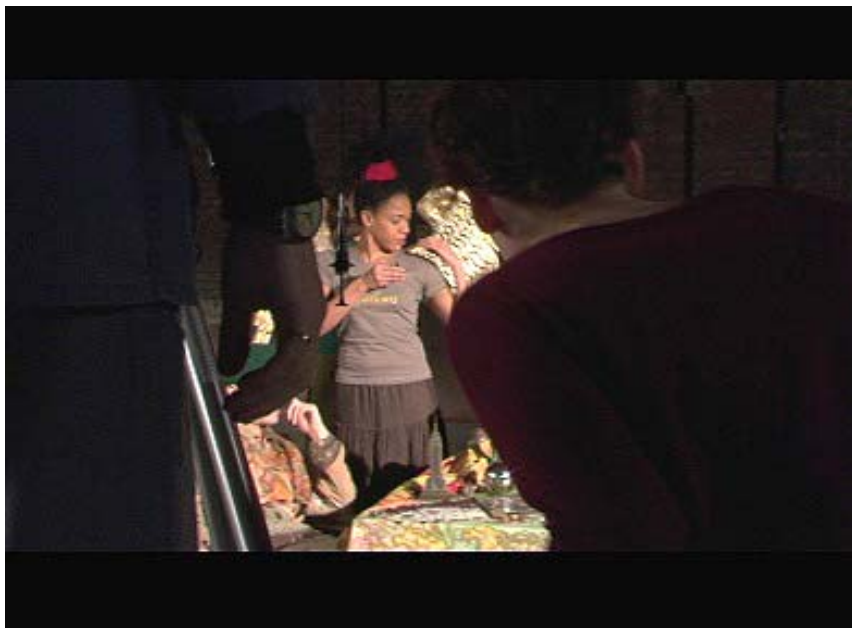


Abb. 56.: `Inszenierung von „Destroy Capitalism“`

Die Abbildung 56 zeigt ein Filmbild in dem die letzten Arbeiten und die beteiligten Personen gezeigt werden. Außer den DarstellerInnen (Julian Sharp und Moravia Naranjo) ist rechts neben der Bildproduzentin die Assistentin Anne S. zu sehen, die ein letztes Mal den Bildaufbau überprüft. Des Weiteren wird hier gerade dem Engel zu Flügeln verholfen, welche die Kostümassistentin anbringt. Von der Künstlerin selbst ist nur ein kleiner Ausschnitt zu erkennen. Sie ist hier bereits auf der Stehleiter in Stellung und nimmt die Einstellungen der Mittelformatkamera vor.

Die Abbildung (Abb. 57) zeigt nun den Moment der Aufnahme von „Destroy Capitalism“ aus der Sicht (wie die beiden vorhergehenden Bilder) der Kamerafrau Champetier. Die folgende Abbildung (Abb. 58) hingegen zeigt die Fotoarbeit „Destroy Capitalism“. Ohne hierbei eine umfassende Bildbeschreibung vorzunehmen, wird die Fotoarbeit der Künstlerin im Folgenden erörtert, und zwar in Bezug auf die historische Vorlage, die Ponger hiermit reinszeniert.²⁶⁷



**Abb. 57.: `Moment der Aufnahme von „Destroy Capitalism“`
Filmstudio Nemeč; 2006**

²⁶⁷ Wie eingangs schon darauf hingewiesen wird, befindet sich in Kap. 8.9. der Arbeit eine umfassende Bildbeschreibung der Fotoarbeit, die sich speziell dem ikonografischen Aufbau und den vielen Bildgegenständen widmet.



Abb. 58.: „Destroy Capitalism“, C- Print, 126 x 150 cm; 2005

Abbildung 58 zeigt Pongers Reinszenierung von Peredas Gemälde bei der dieselben DarstellerInnen wie im Film zu sehen sind und indem der Schauspieler Julian Sharp (als Darsteller der Fotoarbeit) die Rolle des „Ritters“ bzw. des „Edelmannes“ übernimmt. Die Tänzerin Moravia Naranjo (ebenfalls als Darstellerin) hingegen ersetzt den „Engel“, der schützend auf den Ritter und auf die Welt blickt, die die Bildgegenstände des (Vanitas-) Stillleben und Pongers Fotoarbeit repräsentativ darstellen. Auch wenn die Künstlerin mit ihrer Reinszenierung am ikonografischen Aufbau des Gemäldes strukturell festhält, so sind viele kleine Details zu finden, die auf ihre zeitgenössische Analyse und selbstreflexive Interpretation des historischen Bildes verweisen.

So ist anstelle des Ritters ein uniformierter (US- amerikanischer) Soldat (mit einem grünen Barett) zu sehen. Am Oberteil seiner Kleidung sind Landkarten aufgedruckt, die ein weiteres Mal (als Motiv) auf dem Mobiltelefon in seiner rechten Hand zu finden sind; ein Bedeutungsträger, der unmittelbar auf einen zeitgenössischen Kontext schließen lässt:

Insofern wird bei Ponger der Ritter aus einer historischen Epoche (17. Jahrhundert) durch einen zeitgeschichtlich jüngeren Repräsentanten staatlicher Gewalt und territorialer Eroberungspolitik dargestellt und ausgetauscht. Dieser `Rollentausch´ verweist einerseits auf Pongers Auseinandersetzung mit gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Phänomenen (und deren Diskursen), die sie auf ihre historischen (und damit verbundenen kolonialen) Wurzeln untersucht und so einen kausalen Zusammenhang zwischen `alter´ und `neuer´ Ordnung (visuell) herstellt.

Andererseits kann Pongers Interpretation von Peredas Sujet dahingehend gedeutet werden, dass die Bildproduzentin weniger eine Veränderung historischer hierarchischer Bedingungen feststellt, als eine Verschiebung von staatlicher Organisation und deren Kontrollmechanismen, die heute in Form nationalstaatlicher Bestrebungen und gebunden an die Marktgesetze des kapitalistischen Systems fortwirken. Weitere Hinweise auf diesen Zusammenhang sind in Pongers

Darstellung des `Engels´ zu sehen, dem sie neue Attribute zuordnet und so jene Peredas in die heutige Zeit übersetzt. Die Entscheidung, den `Engel´ durch eine Darstellerin dunkler Hautfarbe zu zeigen, kann vorweg als eine subversive Handlung und als ein Gegenbild klassischer `Glorien – und Heiligenbilder´ gedeutet werden, womit Ponger jene stereotypen Darstellungen unterwandert, die Johnston – Arthur zuvor (`Diskussionsrunde´) im „Image Regime“ verortet sieht.

Der `Engel´ in „Destroy Capitalism“ stellt für den/die BetrachterIn noch andere Anhaltspunkte bereit, die nun den Bezug zum Bildtitel herstellen und eine weitere Bildgeschichte offen legen: Hält der Engel in Peredas Bild ein Band mit der Inschrift „Aeterne pungit, cito volat et occidit“ (das übersetzt „Ewig sticht es, rasch fliegt und fällt es“ bedeutet) in den Händen, so trägt jener in der Fotoarbeit ein T – Shirt mit dem Aufdruck „Destroy Capitalism“ womit Ponger ein klares, politisches Statement im Bild verankert. Verweist der Aufdruck doch (ohne den tatsächlichen Namen der weltweit bekanntesten Getränkemarkte zu nennen) mit dem charakteristischen Schriftzug auf `Coca Cola´, auf ein westliches Kulturgut, das seit jeher (zu unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenen

Kontexten) als eines der repräsentativsten Exportgüter der westlichen Welt gehandelt wird.²⁶⁸

In Hinblick auf den Soldaten kann hier noch eine Verbindung zur Marke `Coca Cola´ hergestellt werden, die im zweiten Weltkrieg wesentlicher Bestandteil der amerikanischen Kriegspropaganda ist und letztere in dieser Zeit zur weltweiten „bildlichen sowie physischen Omnipräsenz“ der Getränkemarkte beigetragen hat, „die nicht zuletzt durch die Fürsprache von General Dwight D. Eisenhower, dem Oberbefehlshaber der alliierten Streitkräfte“, unterstützt wird (Vgl. Gries: 2008: 12). Dieser versichert den Soldaten, dass überall wo sie sich (im Kriegsgebiet) befinden, dort ein Stück Heimat – mit Coca Cola – gegeben sein soll und ordert (1943) zehn komplette Abfüllanlagen aus Atlanta, welche dieses Vorhaben gewährleisten sollen. „Die visuelle und die wirkliche Präsenz der Marke auf den Kriegsschauplätzen galt offenbar nicht wenigen Soldaten als tief empfundenes Zeichen der Heimat. Wo es Coca-Cola gab, war Amerika.“ (Gries 2008: 13)

Die indirekte Repräsentation von `Coca Cola´ in Pongers Bild kann außerdem als ein signifikanter Hinweis auf gegenwärtige Globalisierungsprozesse verstanden werden, deren Auswirkungen weltweit viele Bereiche des gesellschaftlichen Lebens verändert und neue Formen von Organisation (wirtschaftliche etc.) hervorgebracht haben. Dieser postkolonialen, transnationalen und globalen Gegenwart stellt Ponger Peredas Gemälde gegenüber, das „in „Imago Mundi“ für ein ganzes Genre (steht), das im Barock die absolutistische Machtentfaltung der weltlichen Regime kommentiert“ (Rebhandel 2007: 44).

Wie Pereda, der einen politischen Blick auf die Welt (des 17. Jahrhunderts) wirft und in seinem Gemälde visualisiert, verfolgt auch Ponger in ihrer Kunstproduktion die gesellschaftlichen Veränderungen, die Machtstrukturen und die daraus resultierenden Ausschlussmechanismen der gegenwärtigen politischen Situation und sieht diese als ein Erbe der europäischen Geschichte, die es mit einzubeziehen und zu untersuchen gilt.

Pongers Bildaufbau („Destroy Capitalism“) ist im Laufe des Filmes mehrmals im Hintergrund der fortlaufenden Filmszenen zu sehen, bzw. wird während der Gespräche der `Diskussionsrunde´ aufgebaut und bearbeitet. Gegen Ende von „Imago Mundi“ wird mit dem

²⁶⁸ Laut Rainer Gries haben weltweite Umfragen zu Beginn des 21. Jahrhundert ergeben, das `Coca Cola´ nahezu jedem Menschen bekannt ist (und 98 von 100 Menschen die Getränkemarkte kennen). Vgl. Gries: 2008: 7. Siehe dazu: Gries, Rainer: Produktkommunikation. Geschichte und Theorie. 2008

Arrangement eine weitere wesentliche Schlüsselszene unternommen, die Ponger im Rahmen einer `improvisierten Performance´ gestaltet.

Von der Frage ausgehend, wie man aus dem Gemälde (das hier auch repräsentativ für die weiße, bürgerliche Geschichte der Repräsentationspolitik steht) etwas Neues hervor bringen kann, das eine veränderte Bildpolitik erlaubt (oder wie Unterdrückte zu politischen Subjekten werden können), überlässt Ponger der Kulturtheoretikerin Johnston Arthur die freie Entscheidung darüber, was mit dem inszenierten `Stilleben´ geschehen soll.

In einer überlegten Geste entscheidet sich diese für die Zerstörung des Arrangements und wirft die Bildgegenstände auf den Boden, wo sie zerstreut und zerbrochen (in einer langen Kameraeinstellung) von Champetier festgehalten werden. Damit löscht Johnston – Arthur metaphorisch die Geschichte der rassistischen (und u.a. visuellen) Produktion und Konstruktion von kultureller Differenz aus; denn für sie besteht die Möglichkeit zur Veränderung (der Bildpolitik und der Geschichtsschreibung) in der Zerstörung des gesamten Repräsentationsrahmens. Nur so kann nach Johnston – Arthur etwas Anderes und Neues entstehen, womit der Film in einem offenen Ende ausklingt. „Der Film wird nun erst recht zu einem offenem Kunstwerk, dem nicht so sehr an einer abgeschlossenen Montage gelegen ist, als an einer freien Anordnung von Beiträgen.“ (Rebhandel 2007: 46)²⁶⁹

²⁶⁹ Ein weiteres Projekt, das aus dem Film hervorgeht ist die Video – Installation „work on progress“, die die eben beschriebene Szene (Zerstörung des Stillebens) in zwei unterschiedlich langen Sequenzen zeigt und u.a. im Rahmen des „remapping mozart“- Projektes (Konfiguration IV) im Brick 5 Teil einer Ausstellung ist. Zu den weiteren Orten an denen „work on progress“ präsentiert wird siehe Kapitel 8.1. „Ausstellungspraxis und Auszeichnungen“.

VI. Abschließende Worte und Ausblick

In der vorliegenden Arbeit sind ausgewählte visuelle Objekte der Wiener Künstlerin Lisl Ponger als Gegenstand kulturanthropologischer Praxis angewandt und im Kontext von bildorientierten Diskursen besprochen worden. Mittels der Verwendung eines anthropologischen Bildbegriffes (Belting 2001) konnten Pongers fotografische und filmische Arbeiten als 'lebendige Archive' von Wissen gehandhabt und vor dem Hintergrund verschiedener Fragestellungen zu visueller Kultur und der Bedeutung von angewandten Bildpraktiken untersucht werden. Besonders zentral schien, nach der ersten Durchsicht des Bildmaterials, die visuelle Konstruktion kultureller Differenz, die mit nahezu allen Bildern aufgegriffen und mittels verschiedener Bildstrategien kritisch visualisiert wird. Insofern stellte sich gleich zu Beginn meiner Untersuchungen des selektierten Bildmaterials die Frage nach den Topoi von Pongers Oeuvre. Was sind die zentralen gesellschaftspolitischen Anforderungen, Fragen und Themen der Künstlerin und inwiefern kann eine kultur – und sozialanthropologisch ambitionierte Arbeit dazu beitragen, den Wert dieser Kunstwerke offenzulegen und die Kontexte zu erschließen? Zweierlei Aspekte waren eingangs besonders relevant:

Erstens, die Bilder, ihre Bildstrukturen und die darin liegenden 'Bildgeschichten' (man könnte auch von Bildwelten sprechen) als Ausgangsort wissenschaftlichen Arbeitens zu definieren und mittels einer kritischen Betrachtung den Versuch zu unternehmen, kultur – und sozialanthropologisches Wissen zu generieren. Im Zuge dessen sollten die bestehenden empirischen Methoden des Faches auf ihre Möglichkeiten untersucht und angewandt werden. Das Betrachten von Pongers Kunstobjekten ist dabei - wie zu Beginn der Arbeit bereits betont wurde - als partizipatives Handeln gestaltet worden und die 'Bildgeschichten' sowie die Ikonologie stellten den Ort der ersten entscheidenden Erkundungen dar. Die Untersuchung von Repräsentationstechniken, ihre Funktionen, die historischen Verbindungen und die zeitgenössischen Varianten davon, erlaubte die Lektüre einschlägiger Literatur, wie beispielsweise aus dem Bereich der visuellen Anthropologie. Erkenntnistheoretisch wertvoll waren hier die Ansätze und Modelle, die visuelle Objekte als Repräsentationssysteme und – Regime definieren, die kultureller Differenz herstellen, ethische Werte und Ideale transportieren, Identität stiften und die imaginierten, fantastischen Orte des 'Anderswo' hervorbringen. Für den hiesigen Forschungsgegenstand außerdem sinnvoll waren jene Ansätze, die zur Sichtbarmachung verschiedener Ausgrenzungsmechanismen beitragen und

die Aufrechterhaltung hegemonialer Verhältnisse (mittels visueller Repräsentationsweisen und – Traditionen) angreifen. Bei Pongers Visualisierungen drängte sich mir auch die Frage nach subversiven Gegenbildern auf, die die Darstellung des kulturell Fremden kritisch reflektieren. Wie kann mittels inszenierter Kunstfotografien die normative Geschichtsschreibung und – Auffassung (u.a. des kulturell anderen) angegriffen und die durch sie verborgen gebliebenen Erzählweisen wieder ins Bild gesetzt werden? Für die Freilegung dieser `Bildgeschichte`, die ich als eine der zentralsten in Pongers Arbeiten sehe, waren nicht nur die Theorien und Konzepte der Kultur –und Sozialanthropologie relevant. Auch die Beiträge der *postcolonial-*, der *cultural-* und der *whiteness studies* trugen zu einer umfassenderen Analyse und Interpretation des visuellen Materials bei.

Zweitens sollte Pongers Beitrag in der Wiener `Kunstwelt`, das Umfeld, in dem sie agiert und die Aufgaben, die sie mit ihrer Arbeit verfolgt, beleuchtet werden. Wie Schomberg – Scherf bereits 1986 mit ihrer `Ethnologie der Ästhetik` feststellte, muss Ästhetik „im Sinne des Ausdrucks von Lebenspraxis“ verstanden werden und die Untersuchung dessen sollte „die Theorie und Praxis als Teile eines Ganzen“ erfassen (Schomberg-Scherf nach Fillitz 2002: 298). Insofern war Pongers Kunstproduktion ein weiteres Feld kultur – und sozialanthropologischen Arbeitens, dass auf seine Örtlichkeiten (Institutionen wie Museen, Galerien, die Hochschulen, an denen sie unterrichtet hat etc.), sozialen Netzwerke (die Personen, die sie als SpezialistInnen für ihre Arbeiten aufsucht oder die DarstellerInnen ihrer Inszenierungen u.a.), die angewandten Strategien und die bestehenden kunstspezifischen und gesellschaftspolitischen Diskurse untersucht wurde.

Von diesen Fragen und Ansätzen ausgehend, weist der gesamte Forschungsverlauf retrospektiv vier markante Phasen auf, die verschiedene Aufgaben verfolgen und zu unterschiedlichen Erkenntnissen geführt haben:

Die *erste Phase* (Kap.I.) widmete sich der theoretischen Aufarbeitung bestehender Theorien, Ansätze und Begriffe. Hierbei sollte der Stand der Forschung in Erfahrung gebracht werden, um die erkenntnistheoretisch relevanten Beiträge für den hiesigen Forschungsgegenstand zu besprechen.

Mit dem Aufgriff Dantos „Kunstwelt“ (1964), Beckers „Kunstwelten“ (1982), Dickies „Institutionen – Theorie“ (1975) und Stuart Halls Repräsentationsmodellen (h. 1998) konnten

die visuellen Objekte als Teil einer `Kunstwelt` beschrieben werden und erlaubten es, den Forschungsgegenstand im Fach zu beleuchten. Allesamt stellen kunst – und kulturphilosophische Konzepte dar, die für die Einbettung der visuellen Objekte grundlegend sind, wenn man die Bilder als Teil einer `Kunstwelt` verstehen und behandeln will und die darin bestehenden Diskurse über visuelle Kultur reflektieren möchte. Diese Begriffe stellen demnach das grundlegende Vokabular zur Analyse und Interpretation der Bilder dar. Auch Panofskys dreistufige ikonografisch – ikonologische Methode der Bildanalyse und – Interpretation (1932) wurde im Zuge dessen beleuchtet; besonders deutlich ist jedoch auf die kultur – und sozialanthropologischen Beiträge aus den 1990er – Jahren eingegangen worden, die sich der Definition einer Theorie der Kunst und den Aufgaben der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst widmen:

Mit Jeremy Cootes und Anthony Sheltons „Anthropology, Art and Aesthetics“ (1992) wurde die bislang marginale Stellung der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst innerhalb der allgemeinen Forschungsdisziplin kritisiert. Die beiden Autoren forderten, dass Kunstobjekte nicht länger als sekundär betrachtet werden dürfen, sondern ein „prime medium“ kulturanthropologischer Forschung darstellen sollten. Davon ausgehend, dass ästhetisches Empfinden eine universelle Kategorie darstelle und demnach in allen Kulturen vorhanden sei, sehen sie die zentrale Aufgabe der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst in der Untersuchung der symbolischen Ordnung ästhetischer Prinzipien und ihre Relevanz für die Produktion von Kultur. Des Weiteren habe sie sich von der Kunstgeschichte zu separieren, auch wenn letztere mittlerweile mit ähnlichen Fragestellungen an die Kunstwerke und ihre Kontexte herangeht.

Allerdings fordern Coote und Shelton reine kulturanthropologische Untersuchungen, die sich generell nur auf „traditionelle Kunst“ beziehungsweise auf Kunst, die auf diesem alten Kanon beruhe, fokussieren. Eine Anforderung, die mit Benzings `Ethnologie der Bildenden` (1978) und Schomburg-Scherfs `Ethnologie der Ästhetik` (1986) bereits ausgeräumt wurde und für eine zeitgenössische Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst nicht haltbar ist. Schließlich laufe eine Projekt, das solch einen Ansatz verfolgt wieder Gefahr, Kunstobjekte aus außereuropäischen Ländern lediglich in den westlichen Kunstdiskurs zu übersetzen, sie „in ethnologische Museen zu verbannen und ihnen ihren vollen Wert als `Kunst` zu leugnen.“ (Fillitz 2002: 297)

Benzing setzt mit ihrer `Ethnologie der bildenden Künste´ (1978) meines Erachtens einen sinnvollen Beitrag für die Auseinandersetzung mit außereuropäischen Kunstwerken, wenn sie das „ästhetisch agierende, also strukturschaffende Subjekt“ in das Zentrum der Untersuchungen setzt. Für sie hat die Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst demnach die zentrale Aufgabe „(...) komparative, auf Empirie begründete Studien über verschiedene Aspekte von Ästhetik bereitzustellen (wie ästhetische Aktivitäten und Kommunikation) (Benzing nach Fillitz 2002: 298). Schomburg-Scherf, die ihr Konzept auf dem – laut Benzing – „strukturschaffenden Subjekt“ aufbaut, legt den Schwerpunkt der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst, in ihrer `Ethnologie der Ästhetik´ (1986), wiederum auf die Untersuchung der Ästhetik „im Sinne des Ausdrucks von Lebenspraxis“ (Schomburg-Scherf nach Fillitz 2002: 298).

George E. Marcus und Fred R. Myers („The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology“ von 1995) hingegen setzten die Untersuchung der Beziehungen zwischen der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst und der modernen westlichen Kunstwelt in den Mittelpunkt kultur – und sozialanthropologischer Forschung und waren für diese Arbeit besonders wertvoll; nicht zuletzt, weil hier ebenfalls ein Beitrag zu zeitgenössischer westlicher Kunst versucht wurde, sondern auch, weil sie die zentralste Aufgabe einer reflexiven und kritischen Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst vorstellen. Denn für die beiden Autoren gilt, die alte Übersetzungsarbeit, die hegemoniale Aneignung außereuropäischer Kunst und die damit verbundene ideologische Vormundschaft über den Rest der Welt anzugreifen und neue Möglichkeiten wissenschaftlichen Arbeitens aufzuzeigen. Die Untersuchung der Beziehungen zwischen der Kultur – und Sozialanthropologie und der Kunst ist vor allem auch insofern unerlässlich, da “more recently, in contemporary cultural life, art has come to occupy a space long associated with anthropology, becoming one of the main sites for *tracking, representing, and performing the effects of difference in contemporary life*. From this perspective, the two arenas in which culture is examined are in more and overlapping relationship to one another than ever before” (Marcus und Myers 1995: 1). So stellen sie nun die Wirkungsweisen von Kunstwerken und “die Art und Weise, wie kulturelle Werte durch die Artikulierung und Evozierung von Differenz konstruiert werden” und die Produktionsfelder in den Fokus der Untersuchungen (Fillitz 2002: 298). Für die Analyse der Machtverhältnisse innerhalb und durch die europäisch – amerikanische Kunstwelt schlagen sie die drei Kategorien *Appropriation, Boundary und Circulation* vor.

Mit Alfred Gells 'anthropological theory of art' ist eine sozialanthropologische Theorie der Kunst innerhalb der Kultur – und Sozialanthropologie besprochen worden. Er versucht eine Theorie der Kunst zu postulieren, die rein auf den bereits bestehenden kultur – und sozialanthropologischen Theorien aufzubauen ist. Dabei stellt er die im Kunstwerk implizierten Handlungen des Menschen in den Mittelpunkt der Analysen. Das Wesenhafte von Kunstwerken hat für Gell keinerlei Bedeutung, stattdessen nimmt das „Kunstwerk eine Vermittlerrolle im sozialen Prozess ein“ und „ersetzt in bestimmten Situationen den Menschen als sozial Handelnden“ (Fillitz 2002: 301) Um Gells Theorie der Kunst nur kurz wiederzugeben, sei auf seinen „art nexus“ – den er in „Art und Agency“ (1998) ausformuliert – hingewiesen, der die folgenden vier Begriffe 'index', 'artist', 'recipient' und 'prototypes' umfasst, die er des Weiteren in die beiden Kategorien 'agent' und 'patient' unterteilt. Die vier Begriffe sind nach Gell als 'social agents' zu verstehen, die alle auf die eine oder andere Weise auf den 'agent' bzw. den 'patient' einwirken. Nach dieser Vorstellung wäre der Mensch beispielsweise dann 'agent', wenn er der Ausführende des Kunstwerkes ist; er kann aber auch als Ausführender zum 'patient' werden, wenn der schöpferische Prozess der Realisierung des Kunstwerkes einer höheren Macht zugeschrieben wird. Als BetrachterIn des Kunstwerkes wäre er bzw. sie demnach auch als 'patient' zu bezeichnen.

Auch wenn mit Gell eine sozialanthropologische Theorie der Kunst (mit allen Varianten, die er dabei vorschlägt) vorgestellt werden konnte, so hatte diese, im Vergleich zu den anderen Theorien und Ansätzen – für die Analyse Pongers 'Bildgeschichten' und Ikonologie der Bilder keinerlei Nutzen. Weder im deskriptiven Teil der Arbeit, noch in der empirischen Phase mit dem Bildmaterial konnte ich den 'art nexus' in irgendeiner Weise einfließen lassen bzw. anwenden. Den einzigen Nutzen, den diese Theorie für kultur – und sozialanthropologische Belange haben kann, hat Fillitz meines Erachtens auch richtig platziert, wenn er schreibt „Gells Theorie ist dort am überzeugendsten, wo es sich um Objekte mit religiösen und /oder magischen Bedeutungen handelt (...)“ (Fillitz 2002: 303). Ansonsten vereinfache seine Theorie die Komplexität künstlerischer Darstellungssysteme und beachte außerdem nicht die Tatsache, dass „sich die Konzepte, wie Realität oder Imaginäres dargestellt werden soll“, stets verändern. (Fillitz ebd.)

Zu den Erörterungen der ersten Phase lässt sich zusammenfassend sagen, dass Beckers Begriff der 'Kunstwelten', Benzings und Schomburg-Scherfs formulierten Ansätze der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst, sowie Marcus und Myers Aufforderung, das Verhältnis

zwischen moderner westlicher Kunstwelt und der Wissenschaften zu beleuchten, für den hier behandelten Forschungsgegenstand erkenntnistheoretisch in zweierlei Hinsicht wirksam waren:

Zum einen ließ sich die daran anschließende empirische Phase mit einem erweiterten Wissen über künstlerische bzw. ästhetische Aktivitäten, die lokalen Diskurse über die Kunst und die Kunstwelten allgemein gestalten, die die Kontextualisierung der Arbeiten in einem größeren Themenfeld erlaubte. Beckers und Dickies Perspektiven auf die `Kunstwelten´ bzw. die darin bestehenden Institutionen und Machtverhältnisse verhalfen mir u.a. auch bei der Konstruktion meines Forschungsfeldes, das auch Pongers Orte der Kunstproduktion und ihrer Repräsentation in den diversen Kunstorten (Museen, Galerien etc.) miteinbezog.

Zum anderen wurde mit den obigen Beiträgen auch auf die Aneignung außereuropäischer Kunst durch die westliche Kunstwelt und die ideologische Vormundschaft letzterer aufmerksam gemacht, was für eine Reflexion der frühen ethnologischen Praxis unbedingt besprochen werden muss. Wenn Marcus und Myers die Untersuchung der Beziehungen zwischen westlicher moderner Kunstwelt und der Kultur – und Sozialanthropologie als die zentrale Aufgabe der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst definieren, so legen sie meiner Meinung nach den wesentlichsten Grundstein für eine zeitgenössisch - aufgeklärte und kritisch - reflexive Kultur – und sozialanthropologische Praxis; nämlich einer, die sich der historischen Verbindungen bewusst ist, ihre Quellen kritisch handhabt, und auch die weiterhin bestehenden hegemonialen Verhältnisse in der Wissensproduktion und anschließenden Konstruktion aufzeigt. Dass manche dieser anstehenden Aufgaben und Aufforderungen an wissenschaftliches Arbeiten auch in Pongers Visualisierungen zu finden waren, sei an dieser Stelle nur am Rande bemerkt. Auch hierfür waren die Darstellungen der obigen Beiträge notwendig.

Die zweite Phase (Kap.II.) verschreibt sich hingegen ganzheitlich der empirischen Praxis. Hierbei wurden die visuellen Objekte als Möglichkeiten einer *mise en scène* verstanden und die zentralen Methoden Kultur – und sozialanthropologischer Forschung angewandt. An vorderster Front standen dabei die qualitativen, leitfadenorientierten Tiefeninterviews mit der Künstlerin, die beiden teilnehmenden Beobachtungen im Fotostudio (bei der Inszenierung der

Fotoarbeit „No Futures!“) und die fotografische Dokumentation der entscheidenden Momente ihrer künstlerischen Arbeitsweise.

Um die Subjektivität im Forschungsfeld und die Wissensgenerierung – sozusagen den Weg von anfänglichen Fragestellungen, zu den Antworten und dem erworbenen Wissen – auch im Text offenzulegen, sind einige Ausschnitte aus dem Feldtagebuch und den Notizen der Interviews wiedergegeben worden. Ein kurzer Exkurs bespricht beispielsweise das erste Interview mit der Künstlerin und die Schwierigkeiten, mit denen ich dabei konfrontiert war. So hatte ich für das erste Treffen zu viele Fragen für einen relativ kleinen Sachverhalt formuliert, den Ponger in kurzer Zeit beantwortet hatte; da ich aber bis dato keine genaueren Recherchen zu ihren jüngeren Arbeiten betrieben hatte, fiel es mir schwer, weitere Fragen zu stellen und ich musste das Interview für eine Weile unterbrechen. Des Weiteren habe ich mehrere Fragen gleichzeitig gestellt, worauf mich Ponger auch aufmerksam machte und nachfragte, welche Frage ich nun beantwortet haben möchte. Solche Situationen lassen sich im Nachhinein als klassische *faux pas* der offenen Leitfadeninterviews zusammenfassen, die ich dem bzw. der LeserIn nicht vorenthalten wollte und die ich bei den weiteren Sitzungen zu vermeiden wusste. Soweit die weiteren Interviews (fünf ca. eineinhalbstündigen Sitzungen) nicht vollständig in der Arbeit vorgelegt werden konnten, sind mittels eines *Themenparcours* die Inhalte sämtlicher Gespräche stichwortartig zusammengefasst worden. Damit kann auch nachvollzogen werden, welche Inhalte im Kontext welcher Bilder erfasst und ausgearbeitet wurden. Darüber hinaus skizziert er den gesamten Verlauf der Tiefeninterviews hinsichtlich der Dauer, den dazwischen liegenden Intervallen, die Orte der Sitzungen und das Material, mit dem vor Ort gearbeitet wurde.

Wie der erste kurze Exkurs veranschaulichte, stellen empirische Arbeitsweisen nun spezifische Anforderungen an den bzw. die ForscherIn, sodass in dieser Phase Raum für flexibles Handeln und freie Improvisationen gelassen werden musste. Schließlich ist man vor Ort (der Feldforschungssituation) nicht im Alleingang tätig, sondern mit den persönlichen Anliegen und den subjektiven Einstellungen der betreffenden Personen konfrontiert, die nach Konsensbildung (auch in der anschließenden Repräsentation im Text) verlangen.

Da ich bis zu diesem Zeitpunkt kaum Erfahrungen mit dem österreichischen Kunstgeschehen und der bildenden Kunstszene im Besonderen hatte, waren alle Informationen, die ich hierbei erfassen konnte, von essentiell Wert und mussten weiteren Recherchen unterzogen werden.

Erst auf der Grundlage dieses neu erworbenen Wissens konnte ich mich in der Empirie angemessen positionieren und selbstständig agieren.

Arbeitstechnisch betrachtet, stellte sich diese Phase zugleich als die intensivste und wertvollste heraus. Hier konnten die theoretisch erörterten Methoden nicht nur angewendet, sondern ihre Stärken und Schwächen auch überprüft werden. Als effektivste Technik erwies sich das Tiefeninterview, mit welchem der umfangreichste Fundus an Informationen erhoben werden konnte. Auch wenn der Schwerpunkt eingangs auf die Ikonologie der Bilder und die 'Bildgeschichten' selbst gerichtet blieb, verlagerte er sich im Verlauf der Sitzungen auf den Entstehungskontext des Bildmaterials und die Praxis der Künstlerin. So sind neben den Informationen zum Entstehungskontext und dem ikonografischen Aufbau auch Erkenntnisse über die zeitgenössische Kunstproduktion in Wien gesammelt worden. Damit war das Grundgerüst für die Analyse des Bildmaterials gebaut.

Die teilnehmenden Beobachtungen setzten im Gegensatz zu den Interviews weniger Arbeit im Vorfeld voraus, da keinerlei Recherchen vonnöten waren. So konnte ich mich als Beobachterin vor Ort begeben und dem Prozess einer Bildinszenierung beiwohnen. Maßgeblich waren hier die ungeteilte Aufmerksamkeit und das Erkennen der zentralen Ereignisse der Kunstproduktion. Außerdem erforderlich war die schnelle Skizzierung der Abläufe in einem dafür vorgesehenen Feldtagebuch, in dem stichwortartig die wichtigsten Daten festgehalten worden sind. Auf ihnen basierte die anschließende dokumentarische Darstellung der Feldforschungssituation. In Form eines Berichtes konnten so die beiden Tage der Bildinszenierung in ihrer Gesamtheit nacherzählt und der Weg von der Bildidee bis zu deren Umsetzung dargestellt werden. Denn „ein Bild darzustellen bedeutet erst einmal, ein Bild physisch herzustellen“, (Belting 2001: 25), und wie die hier behandelte Künstlerin dem nachkommt, wurde mit den teilnehmenden Beobachtungen erfasst. Da die visuellen Objekte hier auf unterschiedliche Aspekte hin beleuchtet werden sollten, hielt ich auch die fotografische Dokumentation für sinnvoll und machte Aufnahmen vom Bildaufbau und anderen Abläufen, die für die Bildgestaltung essentiell sind.

Rückblickend agierte ich in dieser Phase als Interviewerin, Feldforscherin und Fotografin. Besonders spannend empfand ich die Feldforschungssituation im Fotostudio, wo ich erstmals die Rolle der Ethnografin innehatte, der ich selbst kritisch gegenüber stand. Umso

befriedigender waren die Ergebnisse dieser Erfahrungen und die Möglichkeiten, die sich für die anstehenden Auseinandersetzungen ergaben.

Die Problematiken, die sich aus dem Umgang mit empirischem Datenmaterial ergeben können, haben sich meines Erachtens besonders in der dritten Phase (Kap. III) des Forschungsverlaufes niedergeschlagen. Diese Phase hatte die Repräsentation der Quelleninhalte im Text zur Aufgabe und sollte die in der ersten Phase vorgestellten theoretischen Ansätze mit dem neu erworbenen Wissen verbinden. Diese Verbindung ist mir - rückblickend betrachtet - weniger gut gelungen. Einer der Gründe dafür liegt im Umfang der Datenfülle, die ich eingangs nicht erwartet hatte zu erheben, weswegen sich Kapitel III zu einer groß angelegten biografischen Dokumentation der Künstlerin entwickelte und weniger eine Verknüpfung zwischen empirischem Datenmaterial und theoretischen Ansätzen stattfand. Dennoch legt diese Phase den Grundstein für die Kontextualisierung der visuellen Objekte und zeichnet ein kohärentes Bild von Pongers Werdegang und ihren Schaffensperioden nach. Beginnend bei ihren Ausbildungsjahren an der Grafischen Lehr – und Versuchsanstalt in den 1970er – Jahren sind die Lehrinhalte letzterer und Pongers ersten Erfahrungen mit der Kamera und der Portraitfotografie im Speziellen besprochen worden. Hier ging es vor allem darum aufzuzeigen, unter welchen Bedingungen Ponger das fotografische und das filmische (in den letzten Jahren ihrer Ausbildung wird auch das Fach „Schmalfilmtechnik“ angeboten) Medium erlernte. Hierfür wurde das Archiv der Grafischen aufgesucht und die Unterrichtsmaterialien, die noch bestehenden Arbeiten ihrer Klasse und ihre Zeugnisse eingesehen, um zu Einblicken über die vermittelten Lehrinhalte und die Perspektiven, mit denen das Medium damals vorzugsweise behandelt worden ist, zu gelangen. Dass sich das Umfeld der Grafischen und die Aufgaben, denen sie mit der Kamera nachkommen sollte, für Ponger als nicht passend erwies, schlug sich schließlich auf ihren Umgang mit dem fotografischen Medium in den weiteren Schaffensperioden nieder. So waren die Jahre nach der Schule durch ein gebrochenes Verhältnis zur Kamera charakterisiert.

In diesem Abschnitt der Arbeit wurde auch auf das Umfeld der Wiener Aktionisten Bezug genommen, indem Ponger die Aktionen von Otto Muehl, Peter Weibel und Hermann Nitsch in ihren Fotos dokumentierte. Mit diesen ersten Arbeiten konnte Ponger sich in einer stark männlich dominierten Künstlerszene aufhalten, ohne die Rolle eines Groupies oder die der

Geliebten einnehmen zu müssen. Denn Künstlerin zu werden war für Ponger, laut eigenen Angaben, damals kaum vorstellbar.

Wesentlich zu erörtern schienen mir außerdem Pongers Reisen in Süd –und Mittelamerika sowie den USA, wo sie erstmals ihrem lang gehegten Wunsch, Filme zu machen, nachkommt. Im Laufe dieser Aufenthalte entstanden nicht nur ihre ersten Kurzfilme, wie beispielsweise „Train of Recollection“ (1988), auch das Motiv des Reisens, des Transitorischen, ihre Auseinandersetzung mit interkulturellen Bildstrukturen und allgemeiner der visuellen Darstellung fremder Kulturen, hat hier seine Ursprünge. Dass ihre ersten Erfahrungen mit dem Super – 8 – Film, nach ihrer Rückkunft in der (rückwirkend sogenannten) Avantgardefilmszene – wie sie unter anderen von Peter Kubelka und Ferry Radax begründet wurde – münden und Ponger in den darauffolgenden Jahren ausschließlich Filme (wie „Semiotic Ghosts“ 1990, „Passagen“ 1996 oder „déjà – vu“ 1999 u.a.) macht, konnte in Hinblick auf ihre weiteren künstlerischen Arbeiten nicht unerwähnt bleiben. Schließlich entstehen ihre ersten fotografischen Arbeiten in den 1990er – Jahren auf der Grundlage ihrer filmischen Aktivitäten, wie ihr Fotokatalog „Fremdes Wien“ (1993), dessen Fotos aus der Vergößerung von Filmkadern entstehen. „Fremdes Wien“ stellt meines Erachtens auch Pongers erste politische Arbeit dar und widmet sich der Frage: wer ist ein/e Fremde/r? Vor dem Hintergrund dieser Fragestellung begibt sich die Künstlerin in den Jahren 1991 und 92 auf die Suche nach dem kulturell Fremden in Wien und Wien Umgebung und wendet dabei auch die Werkzeuge empirischer Forschungsmethoden der Kultur – und Sozialanthropologie an. Auch diese Arbeit war wegweisend für die `Bildgeschichten´ und die Ikonologie jener visuellen Objekte, die den zentralen Gegenstand der vorliegenden Arbeit ausmachen.

Hierfür sei außerdem noch auf Pongers Beteiligung an der documenta IX 2002 in Kassel hingewiesen, welche sie als Sprungbrett für ihre weiteren Vorhaben mit der Kunst nützt, dabei eine Galerie findet (die ihre Arbeiten an internationalen Ausstellungen präsentiert) und Ponger damit die Möglichkeit zuteil wird, neue Standards in ihrer künstlerische Praxis zu setzen. Auch die zukünftigen Vorhaben und Ziele, die sie mit dem Film und der Fotografie verbindet, sind in dieser Phase berücksichtigt worden.

Für die Darstellung der oben erwähnten Ereignisse hielt ich eine Zweistimmigkeit im Text für unerlässlich, sodass vielerorts markante Ausschnitte aus den transkribierten Interviews in die Ausführungen eingeflossen sind. So hatte Ponger auch die Möglichkeit, ihre Erfahrungen mit

der `Kunstwelt` selbst zu erzählen. Soweit dieser Abschnitt einen relativ großen Zeitabschnitt (von den 1970ern bis heute) behandelt und aus der Tatsache heraus, dass die Inhalte aus erster Hand stammen, könnte man diesen deskriptiven Teil als eine kurze Nacherzählung entscheidender Momente und Vorkommnisse des Kunstgeschehens in Wien (z.B. in bezug auf den Avantgardefilm oder die Wiener Aktionisten) bezeichnen. Auch hier waren die Bilder der Ausgangsort der Recherchen, die mich zu den notwendigen Antworten und Inhalten geführt haben, denn die Fragen zu Pongers Biografie sind allesamt anhand der Fotoarbeiten und deren Kontexte formuliert worden.

Letztlich bestand die zentrale Aufgabenstellung dieser Phase in der Beleuchtung der Person hinter der Kamera, denn die Schlüsselfigur zur Offenlegung der `Bildgeschichten` besteht immerhin aus der Bildproduzentin selbst. Es sind ihre Einstellungen und gesellschaftspolitischen sowie persönlichen Anforderungen an die `Kunstwelt`, deren Diskurse und Netzwerke, die in den Bildern zu finden sind; und diese vermitteln wiederum ein Bild über die Situation der österreichischen Gegenwartskunst, wie sie von Ponger praktiziert wird und die sie als Akteurin aktiv zum Kunstgeschehen beiträgt. Welche Bilder sie nun der Öffentlichkeit repräsentiert, wo sie diese zeigt und in welchem Kontext eine Ausstellung organisiert wird, gibt Einblicke in die sozialen Begebenheiten, den politischen Diskurs über die Kunst und die Aufgaben, die Ponger damit verbindet.

Mit der *vierten Phase* (Kap. IV) wiederum wurden die künstlerische Praxis und die Tätigkeitsfelder Pongers in den Fokus der Auseinandersetzungen gestellt. Da Ponger seit den 1970er – Jahren fotografisch und filmisch aktiv ist, wurde die Darstellung entlang einzelner Fotoarbeiten festgesetzt; aufgrund der Entstehungsjahre der hier behandelten visuellen Objekte ergab sich eine Zeitspanne von sieben Jahren. Um bei diesem kurzen Zeitabschnitt ein homogenes Bild der Arbeitsweise und der verschiedenen Produktionsweisen zu vermeiden, griff ich Bilder auf, die für eine veränderte Praxis innerhalb ihres Oeuvre standen und die Ponger zu neuen ästhetischen sowie inhaltlichen Anforderungen an ihre Kunst führten.

Anhand der Arbeit „Xenographische Ansichten“ (1995), ein weiterer Bildband, der als Fortführung von Pongers „Fremdes Wien“ (1993) gesehen werden kann, wurde die Rolle der „Xenographin“ besprochen, die Ponger bei der Umsetzung dieser Arbeiten einnimmt; die Aufgaben und Funktionen, die mit der „Xenographin“ verbunden sind, übernimmt die Künstlerin auch bei Vorgehensweise vieler weiterer Arbeiten, sodass sie als eine der

zentralsten Charakteristiken Pongers Kunstpraxis bezeichnet werden kann. Bei der Auseinandersetzung mit der „Xenographin“ (die für Ponger so etwas ähnliches wie eine Ethnografin darstellt) sind die Parallelen zwischen ihrer Arbeitsweise und der einer Kulturanthropologin im Feld aufgezeigt worden; hier wären das Sammeln der Requisiten und das intensive Recherchieren zu erwähnen, ebenso wie die Hinwendung zum kulturell Fremden, und Pongers künstlerische Praxis im Vorfeld der Fotoinszenierungen, in dem sie beispielsweise mit dem Diktafon die DarstellerInnen ihrer Arbeiten aufsucht und Interviews in deren Heim durchführt usw.. Aus diesen und anderen Gründen hielt ich im Zuge dessen auch eine kurze Erörterung des *ethnographic turn* innerhalb der westlichen Moderne und Hal Fosters Modell des „Artist as ethnographer“ für relevant, die simultan zu Pongers Portraits von „Xenographische Ansichten“ besprochen wurden. Schließlich wurden hierbei die Verknüpfungspunkte zwischen der Kunst und der Kultur – und Sozialanthropologie hinsichtlich der Konstruktion von Wissen und dessen Repräsentationsweise, beispielsweise in Bezug auf kulturelle Differenz dargelegt und die historischen Verbindungen aufgezeigt.

Der kurze Exkurs zur Ethnografie und der Feldforschung behandelte Malinowskis bereits 1922 formulierte Prämissen an den bzw. die FeldforscherIn und beleuchtete die elementaren Bestandteile einer adäquaten Feldforschungssituation; die Dauer, die Herangehensweise des/der ForscherIn, die Sprache, die erlernt werden muss, der Aufenthalt im zu Hause der untersuchten Gruppe, um nur wenige zu benennen. Mit dem Exkurs sollten des Weiteren die kritischen Stimmen in Bezug auf die Forschungssituation, die Sub – und Objektverhältnisse im Feld und die Ambivalenz bezüglich der Wissensgenerierung behandelt werden, weswegen auch die „Writing – Culture“ – Debatte und die sogenannte Postmoderne (Wende) (die in den 1980er – Jahren vor allem in den Human – und Geisteswissenschaften Einzug hielt) miteinbezogen wurde. Mit James Clifford und George Marcus wurde das reformierte Programm vorgestellt, das nun den Objektivitätsanspruch angriff, für die Egalität im Feld plädierte, die WissenschaftlerInnen dazu anhielt, sich als AutorInnen zu identifizieren, um auch die Subjektivität (der reflexiven Anthropologie) zu beleuchten. Ethnografische Texte sollten außerdem eine Polyphonie (Vielstimmigkeit) aufweisen und der Methodenpluralismus, der nun gefordert wurde, sollte den notwendigen Dialog zu anderen Disziplinen fördern.

Pongers ambivalentes Verhältnis zur Kultur – und Sozialanthropologie und ihre kritische Aneignung empirischer Techniken konnten anhand von „Xenographische Ansichten“

festgemacht werden, wo sie die signifikante Bildrhetorik der ethnografischen Fotografie aufgriff und gleichzeitig die Sub – und Objektverhältnisse entschärfte, indem sie den Portraitierten die Entscheidung überließ, wie sie fotografiert werden wollten. Des Weiteren wählte sie für die Bildbeschreibungen im Bildband die Zitate aus den vorhergehenden Interviews der DarstellerInnen aus, die sich so selbst beschreiben konnten. Zwei Kriterien ihrer Arbeitsweise, die darauf verweisen, dass sich Ponger der kritischen Ansätze der Kultur – und Sozialanthropologie bewusst ist, welche sie sich mittels intensiver Recherchen aneignet.

Die Darstellung von Pongers künstlerischer Praxis und ihrer Tätigkeitsfelder wäre unvollständig, würde die Recherche als künstlerische Strategie nicht erwähnt werden. Sie stellt den nächsten Eckpfeiler ihrer Werkform dar. Auch hier sind empirische Methoden eingesetzt worden: so suchte ich beispielsweise die Wohnung der Künstlerin auf und machte dokumentarische Fotos von ihrer Requisitensammlung, ihrer ehemaligen Dunkelkammer, in der sie das Film – und Fotomaterial archiviert, ihrer umfassenden Literatursammlung und von diversen Objekten, von Bildern und von Fotografien, die in der Wohnung an den Wänden und in den Regalen zu finden waren. Dies ermöglichte wertvolle Einblicke in die Aufgabenbereiche, die sie auf ihrem Weg von der Idee eines Bildes bis zu dessen Realisierung im Fotostudio verfolgt. Eine vor Ort zusammengestellte Bibliografie wiederum erlaubt einen Einblick in die Wissenskomplexe und die Thematiken, innerhalb derer ihre Kunstproduktion angesiedelt werden kann. Zusammenfassend lassen sich Pongers kritische Aneignung von Wissen und ihre Recherchetätigkeiten in folgenden Bereichen als charakteristisch bezeichnen: den Kunstsparten, wie dem Theater, der Malerei, dem Tanz, der Musik, dem Film und der Fotografie u.a., sowie verschiedene Wissenschaftsdisziplinen, wie Geschichte, Philosophie, Kunstgeschichte und, wie mehrfach berichtet wurde, die Kultur – und Sozialanthropologie; auch die jüngeren *cultural studies* sind hier anzuführen.

Den Abschluss der Darstellung von Pongers Werkform bildet ihre Suche nach neuen Darstellungsprinzipien und ihre Vorgehensweise beim Schulen ihres (fotografischen) Sehens. Pongers jüngste Inspirationsquellen stellen dabei Gemälde dar, im Besonderen jene der Flämischen Malerei, die einen Einfluss auf ihre Imagination und Bildkompositionen haben. Auch die teilweise radikalen Inhalte ihrer Arbeiten und der ästhetische Anspruch, den sie bei deren Visualisierung anstrebt, waren Gegenstand dieser Phase.

Die *fünfte Phase* (Kap. IV) behandelte letztendlich das Foto – und Filmmaterial aus den Jahren zwischen 2001 bis 2007. Vier Fotoarbeiten, eine Serie und der Film `Imago Mundi´ sind dabei einer vor-ikonografischen Bildbeschreibung unterzogen und anschließend mittels der Interviewquellen und den bestehenden kunstkritischen Texten über Pongers Arbeiten interpretiert worden. Während die materielle Bildbeschreibung (Ikonografie) die formal-ästhetischen Aspekte des Bildaufbaus, die Bildstrukturen und Pongers charakteristischen (oder generelle) Kriterien der Bildkomposition behandelte, ging es daran anschließend um die Nacherzählung und Deutung der Inhalte in Bezug auf die bestehenden Diskurse zu den jeweiligen Themenkomplexen (Ikonologie). Diese Struktur ergab sich aus der Anlehnung an Panowskys dreistufiges ikonografisch- ikonologisches Modell der Bildbeschreibung und – Analyse, welches er für die Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst 1932 erstmals formulierte. Demnach dienten die Bildinterpretationen nicht nur der Freilegung der Inhalte, die direkt im fotografischen Ausschnitt repräsentiert waren; hierfür waren Pongers Angaben zum Entstehungskontext der Bildinszenierungen, zu den inhaltlichen Hintergründen der Bildtitel und zu ihren thematischen Recherchen im Vorfeld der Bildumsetzung essentiell. Die Interpretationen sollten aber schließlich auch dazu führen, dass jene Inhalte, die nicht unmittelbar visualisiert waren, in neues Wissen, in diesem Fall aus dem Bereich der Kultur – und Sozialanthropologie u.a., eingebettet werden.

Anhand der Fotoarbeit „Out of Austria“ (2000) sind Pongers Themen ihrer Serie der Selbstportraits, wie ihr Selbstverständnis als Künstlerin, ihre Positionierung im gesellschaftspolitischen Raum und die Rollen sowie Identitäten, mit denen sie im Zuge ihrer Visualisierungen spielt, besprochen worden, worunter vorrangig die der Ethnologin, der Kolonialistin, der `Eingeborenen´ zu erwähnen sind. Hier untersuchte Ponger die westlichen Denkstrukturen über gesellschaftspolitisch präsente, inter – und soziokulturelle Perspektiven über Norm und Historisierung, auf deren Grundlage auch ihr eigenes Umfeld konstituiert ist. Der ikonografische Aufbau von „Out of Austria“, (die Fotografie verfügt über einen gemalten Hintergrund, der eine afrikanische Savannenlandschaft und halbnackte, schwarze Träger zeigt) verwies auf die ethnologische Praxis und die Funktionen sowie Aufgaben, die der Kamera damals als authentisches Aufzeichnungsverfahren zukamen. Hier wurde der manipulierende und konstruierende Aspekt vermeintlich objektiver Darstellungsweisen fremder Kulturen und deren Erscheinungsformen im kolonialen Raum behandelt. Beginnend bei der stereotypen Darstellung der nackten, schwarzen Träger und dazu die gemalte idyllische Savannenlandschaft Afrikas. Auch Pongers Kleidungsstück, auf dem das Meinl –

Firmenlogo mehrfach zu finden war, verwies auf die Zeit des Kolonialismus, auch wenn es in diesem Fall die wirtschaftlichen Aspekte eines weltweit bekannten Exportgutes Afrikas aufzeigte. Die Bildgeschichte von „Out of Austria“ verhandelte demnach die Praxis des Stereotypisierens und die fotografischen Regeln, die in Bezug auf die Authentizität des Kolonialisierten angewendet wurden. Wenn Ponger diese Bildpolitik mittels verschiedener Bildstrategien unterwandert (beispielsweise wendet sie, wie für die Portraitfotografie unüblich ist, ihren Blick von der Kamera ab), so übersetzt sie historische Bedingungen wieder ins Bild, ohne eine Reproduktion davon vorzunehmen.

Mit „Meet in Saint Louis, Louis“ (2000) wurde hingegen die Geschichte der museale Darstellung kultureller Differenz visualisiert. Hier untersucht Ponger die populakulturellen Einrichtungen wie Museen auf ihre historischen Wurzeln und bezieht sich auf die Ausstellungspolitik und die Zuordnung außereuropäischer Kulturen im Bereich der Natur. Gerade der Aufnahmeort von „Meet me in Saint Louis, Louis,“ weist auf diese Thematiken hin, wenn Ponger das ehemalige Afrikamuseum in Schloss Marchegg auswählt und die Darstellerin zentral im Bild neben Zebras und Antilopen positioniert. Hier wird eine Verbindung zu den Dioramen der Natur – und völkerkundlichen Museen hergestellt, die eine Zuschreibung fremder Kulturen zur biologischen Umgebung als den adäquaten kontextuellen Rahmen wählte. Wird der kulturell Fremde dem Bereich der Natur zugeordnet, so sind die charakteristischen Identifikationsmerkmale des Europäers die Rationalität, die Fähigkeit zur Abstraktion und der technische Fortschritt. Ein weiterer Teil der Bildgeschichte wird mit dem Arbeitstitel vorweggenommen, der zur Zeit der Weltausstellung 1904 in Saint Louis gespielt wurde. Hier soll „(...) die Geschichte des anthropologischen Spektakels“ (Kravagna 2008: 132), die Völkerschauen, die wissenschaftliche und populäre Zurschaustellung des Anderen und dessen Degradierung zum fantastischen Abenteuer der ZuschauerInnen reflektiert werden. Die ausgestopften Tiere im Bildaufbau sind zudem aus dem Nachlass des österreichischen Großwildjägers und Sammlers Ernst Zwilling, der für das Naturhistorische Museum in Wien Tiere aus Afrika schoss und in den 1940er und den 1950er – Jahren für seine Reiseliteratur sowie seine politische Zugehörigkeit zum Nationalsozialismus bekannt war. Damit stellt die Arbeit auch einen Ausschnitt österreichischer Kolonialgeschichte wieder her, ebenso mit dem Aufgriff von Angelo Soliman, der 1796 vermutlich im nördlichen Kamerun geboren, im Alter von sieben Jahren versklavt und den Rest seines Lebens im Dienste des Prinzen von Liechtenstein als hochangesehenes Mitglied der Wiener Gesellschaft verbrachte. Dass er nach seinem Tod gehäutet und ausgestopft wurde und anschließend mit

einem Federschmuck und halbnackt in der Naturgeschichtlichen Sammlung des Kaisers zur Schau gestellt wurde, stieß auf keinerlei Empörung unter seinen langjährigen Bekannten.

Die Arbeit „Wild Places“ (2001) erlaubte eine Auseinandersetzung mit exotischen und kolonialen Orten und den darin bestehenden Machtverhältnissen. Ausgehend von einer Tätowierung der Begriffe „Missionary, Mercenary, Ethnologist, Tourist“ und „Artist“ visualisiert Ponger die historische Abfolge jener AkteurInnen, die innerhalb kolonialer Verhältnisse als die machtausübenden Subjekte zu identifizieren sind. Die Verwendung des Tattoos, welches als unauslöschliche Insignie für individuelle Selbstgestaltung steht, verdeutlicht, wie unwiderruflich auch die koloniale Geschichte in Hinblick auf die kulturelle, wirtschaftliche, religiöse und sonstige Zerstörung der Kolonialländer ist, bzw. dass diese hegemonialen Verhältnisse keineswegs obsolet sind, sondern in neuen, globalisierten Formen fortbestehen. Vor allem aber visualisiert Ponger mit dieser Arbeit die Rolle des/der KünstlerIn, ihre Aufgaben und Funktionen als solche, ebenso wie die Geschichte der Kunst. Es ist die eigene `Kunstwelt`, die sie hier zur Diskussion stellt, wenn sie die „Wild Places“ in der Praxis des Künstlers der Moderne widerspiegelt und auf die heutigen Destinationen der Kunsthochschulen und – Akademien Bezug nimmt. Hier fixiert sie ihre Position als Künstlerin und nimmt sich in der Konfiguration der historischen Abfolge keineswegs aus, auch wenn sie den „Artist“ einem offenen Schicksal überlässt.

Eine Verbindung zwischen den `Bildgeschichten` und den wissenschaftlichen Beiträgen zur Konstruktion von Differenz ist auch mit der Arbeit „En Couleur“ (2007) versucht worden. Hier wurden das Umfeld der französischen Surrealisten der 1920er - und der 1930er – Jahre, ihre antikolonialistische Haltung und der politische Aktivismus mittels und durch die Kunst angesprochen, ebenso wie die *gender studies* und *critical whiteness studies*. Letztere sind mittels eines Exkurses ausführlicher erörtert worden, um Weissein aus historischer Perspektive zu beleuchten und die durch die normative Kategorie des Weisseins ausgelöste Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus zu besprechen. Das wissenschaftliche und politische Programm der Weisseinsforschung ist dabei von den bekanntesten VertreterInnen, wie bell hooks, Toni Morrison und – aus dem deutschsprachigen Raum kommend – Susan Arndt skizziert worden.

Die Serie „Si j`avais eu l`autorisation“ (2004), die Ponger im Senegal, im Rahmen der Dak`Art – Off (Biennale), umsetzt, befasst sich u.a. mit der afrikanischen Großausstellung

zeitgenössischer Kunst, deren Geschichte und mit Pongers Erfahrungen im Zuge der Beteiligung, die sich auch direkt im ikonografischen Aufbau und der `Bildgeschichte´ niederschlugen. Immerhin visualisierte Ponger mit dieser Serie ihre Geschichte des Wartens in einem Hotelzimmer, da die Genehmigung, im IFAN – Museum zu inszenieren, ausblieb. Mit der Serie sind des Weiteren der ethnografische Film (Jean Rouch), anthropometrische Vermessungen des Menschen zur Zeit des Kolonialismus und Pongers Ausstellung in einer Literaturwerkstatt besprochen worden, bei der die Künstlerin auch mehrfach danach gefragt wurde, warum ihr eigentlich eine Genehmigung, im IFAN – Museum zu inszenieren, verwehrt blieb. Hier zeigt sich besonders gut, wie erhellend die Darstellung des Entstehungskontextes einer Bildserie für die Interpretation der darin liegenden `Bildgeschichten´ sein kann.

Anhand des Filmes „Imago Mundi“ (2007) konnten wiederum die filmischen Veränderungen zwischen den 1980er – Jahren und heute besprochen werden, ebenso wie das *mediale cross – over*, das Ponger bei der Realisierung des Filmes und der Inszenierung „Destroy Capitalism“ unternimmt. „Imago Mundi“ schließt die Untersuchungen des Bildmaterials ab und stellt Pongers zentralen Wunsch an ihre eigene Kunstpraxis in den Mittelpunkt der Analysen. Hier geht es um die Frage nach den künstlerischen und stilistischen Möglichkeiten, politischen Diskurs zu filmen. Der Film sollte außerdem Pongers zweites Standbein als Künstlerin und ihre Arbeitsweise am Filmset als Regisseurin beleuchten. Auch hier sind Erfahrungen aus erster Hand für die Darstellung der Vorgehensweise erbracht worden und wurden in die Interpretationen der Filminhalte eingebettet. „Imago Mundi“ lässt sich vor allem als eine Zusammenführung verschiedener Kunstsparten und deren jeweiliger Diskurse über die Kunst und politische Belange beschreiben; inhaltlich wurde auch hier auf die Politik des Ausstellens (ausgehend vom 18. Jahrhundert), auf Fragen nach *race* und *gender* und auf das Verhältnis zwischen Kunst und Politik in Bezug auf diese Themenbereiche eingegangen. Auch die österreichische Mehrheitsgeschichte und die Objektivierung kulturell Anderer wurde im Rahmen inszenierter Gesprächsrunden bestehend aus KunstkritikerInnen, - HistorikerInnen, SchriftstellerInnen und einer Kulturwissenschaftlerin erörtert. Bleibt hinsichtlich der Produktionsbedingungen und Pongers Vorgehensweise zu erwähnen, dass sie seit der Realisierung von „Imago Mundi“ nun auch neue Standards an die Bildinszenierung setzt, sofern sie beispielsweise ausschließlich mit Kinolicht arbeitet, das ihr mehr Ruhe und Genauigkeit beim Aufbau des Bildausschnittes und dessen Ausleuchtung bietet. Immerhin kann sich Ponger nun schon vor dem Fotografieren genauer ansehen, wie das Bild, die

Farben, das Licht, die einzelnen Gegenstände und deren Schatten auf dem Foto aussehen werden.

Abschließend möchte ich betonen, dass eine Hinwendung zu visuellen Kunstobjekten und eine umfassende Auseinandersetzung damit (anhand verschiedener wissenschaftlicher Beiträge zum Bild und visueller Kultur, ebenso wie die Inbezugnahme kunstkritischer und kunsthistorischer Texte, die zur Freilegung der Bildinhalte essentiell waren) einen geeigneten Forschungsgegenstand für eine kultur – und sozialanthropologische Abschlussarbeit darstellen. Es ist meines Erachtens eine überholte Vorstellung, sich im Bereich der Kultur – und Sozialanthropologie ausschließlich mit außereuropäischen Kunstwerken oder anderen sozio – kulturellen Phänomenen zu befassen, die nicht - westlichen Ursprungs sind und als `fremd´ begriffen werden. Mit den zeitgenössischen Kunstwerken einer Wiener Künstlerin kann ebenso kultur – und sozialanthropologisch gearbeitet werden, vor allem dann, wenn man eine kritische Perspektive zur Analyse der Bilder wählt, sie auf ihre Bildtraditionen und die damit verbundenen Repräsentationssysteme und deren Geschichte untersucht und dabei einen Bezug zur gegenwärtigen visuellen Kultur herstellt. Wie im obigen gezeigt wurde, sind einige Beiträge der Kultur – und Sozialanthropologie, die sich mit Kunstwerken und den `Kunstwelten´ befassen, bereits besprochen und die verschiedenen Techniken empirischen Arbeitens angewendet worden. Zeitgenössische europäische Kunst gehört meines Erachtens zu den zentralen Aufgabenbereichen einer zeitgerechten Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst. Wir leben immerhin in einem Zeitalter der Bilder. Mit diesen Bildern verbinden wir automatisch die Normen und Werte unserer Gesellschaft und die Rollen, die wir darin einnehmen. Bilder sind niemals objektiv oder neutral, egal ob man sich der Analyse von Werbebildern oder bildenden Kunstwerken widmet, sie alle geben Aufschluss über kulturelle und soziale Wahrnehmungsweisen von Geschlechterverhältnissen, die Sicht auf den kulturell `Fremden´, wie wir uns als Nation im Bilde sehen möchten, oder wie wir mit dem Dilemma zwischen dem Eigenen und dem Fremden umgehen.

Um einen reflexiven Blick auf Bilder und Bildwelten zu gewährleisten, halte ich eine kritische Lesart der visuellen Objekte, sowohl im wissenschaftlichen Gebrauch von Bildquellen, als auch im Alltag für unumgänglich. Nur so können Klischees und Stereotypen auf ihre historischen Wurzeln und die damit verbundenen Absichten bestimmter Bildpraktiken untersucht werden. Welche Ausblendungen bei der Geschichtsschreibung beispielsweise vorgenommen worden sind oder wie manipulativ das fotografische

Aufzeichnungsverfahren verwendet werden kann, erfordert eine kritische Hinwendung zu visuellen Objekten.

Mit der Arbeit sollte darüber hinaus gezeigt werden, dass die Kunst und die Wissenschaft, in Hinblick auf ihre Praktiken und die Themen der Auseinandersetzungen, mehr Gemeinsamkeiten haben, als Unterschiede zu finden sind. Ein weiteres zentrales Anliegen bestand darin, den Dialog zwischen den beiden Domänen und eine beiderseitige Entlehnung von Ansätzen und Praktiken ins Feld zu führen und zu fördern. Gerade die Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst hat meines Erachtens die Aufgabe zu bewältigen, verschiedene Modelle und Möglichkeiten der Wissensgenerierung und anschließenden Repräsentation anzuwenden und dabei neue Formen zu versuchen.

VII. Quellenverzeichnis

7.1. Bibliografie

ARAEEN, Rasheed: Die Kunstgeschichte und ihre Anderen. In: Kravagna Christian (Hg.): Agenda. Perspektiven kritischer Kunst. 2000 Wien/Bozen

ARNDT, Susan: Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. 2005 UNRAST Verlag, Münster

BANKS, M. u. MORPHY, H. (ed.): Rethinking Visual Anthropology. 1997 Yale University Press, New Haven

BARNARD, Malcom: Approaches to Understanding Visual Culture. 2000, Palgrave, London

BARTHES, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie. 1985 Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main
Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Essays III. 1990 Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main

BERGER, John: Ways of Seeing. 1972 British Broadcasting Corporation and Pinguin Books, London

BURGIN, Victor: Thinking Photography. 1982 Macmillian Publishers Ltd.; London University Press; Oxford

CAMP, T. u. GILROY, P. (ed.): Der Black Atlantik. 2004 hg. Haus der Kulturen; Berlin

CLIFFORD, James: Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century. 1997 Cambridge Press

The Predicament of Cultur. Twentieth Century
Ethnography, Literature and Art. 1988
Cambridge/London

COOTE, J. u. SHELTON, A. (ed.): Anthropology, Art and Aesthetics. 1994
Calendro Press, Oxford

CRARY, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19.
Jahrhundert. 1996 Verlag der Kunst, Dresden

CRASEMANN, Lena, KRÜGER, Claus, WEIß, Matthias (HG.): Um/Ordnungen:
Fotografische Menschenbilder zwischen Konstruktion und
Destruktion. 2010 Wilhelm Fink, München

DYER, Richard: The Matter of Images: Essays on Representations. 2002
Routledge, (u.a.) London

EDWARDS, Elizabeth: Anthropology and Photography. 1992 Royal
Anthropological Institute, London
Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material
Objects. 2006 Wenner- Gren Foundation for
Anthropological Research Photographic Types. The Pursuit
of Method; S. 235- 238; In: Visual Anthropology 3. 1992

EVANS Jessica, HALL Stuart (ed.): Visual Culture. The Reader. 1999 London

ERRINGTON, Shelly: The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress.
1998 Berkeley-Los Angeles-London.

FABIAN, Johannes: Timen and the Other. How Anthropology makes his Objects.
1983 Columbia University Press, New York

- FIRTH, Raymond: Art and Anthropology. S. 15- 40, In: COOTE, Jeremy u. SHELDON Anthony: Anthropology, Art and Aesthetics. 1992 Oxford University Press Inc., New York
- FREEDBERG, David: The Power of Images. Studies in History and Theory of Response. 1989 University of Chicago Press. London
- GELL, Alfred: Art and Agency. An Anthropological Theory. 1998 Oxford University Press. Oxford, New York
- GRIMSHAW, Anna: The Ethnographer`s Eye. 2001 Cambridge University Press; Cambridge
- HAL, Foster: The Artist as Ethnographer S. 256- , In: MARCUS, G., u. MYERS, F. (ed.): The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology. 1995 University of California Press, London
- HALL, Stuart (ed.): Ideologie, Identität und Repräsentation. (1997) 2004 Argument Verlag, Hamburg
Representation. Cultural Representation and Signifying Practices. 1997 Sage, London/Thousands Oaks/New Dehli
Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht; in: RÄTZEL, N. (ed.): Rassismus und kulturelle Identität (Ausgewählte Schriften 2), 1994 Argument Verlag, Hamburg/ Berlin
- HOOKS, bell: Black Looks. Popkultur- Medien- Rassismus. 1994 Orlanda Frauenverlag Berlin
- KRAVAGNA, Christian (hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. 1997 Berlin
- MALINOWSKI, Bronislaw: Argonauten des westlichen Pazifiks. Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten Melanesisch – Neuguinea. 1979

- MYERS, Fred: 'Primitivism', Anthropology, and the Category of 'Primitive Art,' in
Ch. Tilley, W. Keane, S. Küchler, M. Rowlands, P. Spyer (eds.), Handbook
of Material Culture. 2006 London-Thousand Oaks-New Delhi: 267-84.
- MITCHELL, W.J.T.(ed.): Picture Theory. Essays on Visual and Verbal
Representation. 1994 Chicago and London
What do Pictures really want? 1996 In: October . 71- 82.
Showing Seeing. A critique of visual culture. S. 86- 101,
In: MIRZOFF, N. (ed.):The Visual Culture Reader. 2003
Routledge, u.a. London
- PANOFSKY, Erwin: Ikonografie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem
Dreistufenmodell. 2006 Dumont, Köln
- PINNEY, Christopher u. THOMAS, Nicolas (eds.): Beyond Aesthetics. Art and the
Technologies of Enchantment. 2001 Berg, New York
- PINNEY, Christopher: The Parallel Histories of Anthropology and History. S. 74-
95; In: EDWARDS, Elizabeth: Anthropology and
Photography. 1992, Yale University Press
- PONGER, Lisl: Fremdes Wien. 1993 Wieser Verlag, Klagenfurt/Celovec-
Salzburg, Wien
Xenografische Ansichten. 1995 Wieser Verlag, Salzburg
Wiener Einstellungen. 1999 Wieser Verlag Klagenfurt
Phantom Fremdes Wien. 2004 Wieser Verlag, Klagenfurt/Salzburg
Fotografien/Photographs. 2000 Druck: Walla Druck 1050 Wien
- PRICE, Sally: Primitive Art in Civilized Places. 1989 University of Chicago Press,
London
- RUBY, Jay: Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology. 2000
University of Chicago Press, Chicago

- SINZ, D.: Afrikanische Kunst heute. Gespräche über Kunst, Künstler und Kunstproduktion mit André Magnin. Kunstforum. 122: 165 – 176; 1993; Afrika, Iwalewa
- SCHERER, Joanna Cohan: Ethnographic Photography in Anthropological Research; S. 201-216 in Hockings, Paul (Hg.): Principles of Visual Anthropology. 1995 Mouton de Gruyter, Berlin, New York
- SCHNEIDER; Arndt u. WRIGHT, Christopher: Contemporary Art and Anthropology. 2006 Berg, New York
- SONTAG, Susan: Über Fotografie. 1978 Hanser Verlag; München
- TAYLOR, Lucien (ed.): Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990-1994. 1994 Routledge, New York u. London
- THOMAS, Nicolas: In Oceania. Visions, Artifacts, Histories. 1997 Duke University Press. USA
- THOMET, Ursula: Kunstwerk/Kunstwelt/Weltsicht: Arthur C. Dantos Philosophie der Kunst und der Kunstgeschichte. 1999 Wien, Bern Stuttgart
- WAGNER, Roy: Asiwinarong: Ethos, Image and Social Power among the Usen Barok of New Ireland. 1986 Princeton
- WEIBEL, Peter: Inklusion: Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und Migration. 1996 Köln
- WRIGHT, Terence: The photographic handbook. 1999 Routledge, London
The photographic image. (S.67- 83), In: The photographic handbook.1999 Routledge, London

7.2. Internetquellen

<http://www.documenta.de/archiv/d11/data/german/index.html>

<http://documentaarchiv.stadt-kassel.de>

http://www.documenta.de/d13_info.html

www.sixpackfilm.com

<http://www.documenta12.de/archiv/d11/data/german/index.html>

www.kunstaspekte.de/index.php?k=5932&action=webpages

www.charimgalerie.at

www.lislponger.com

http://remappingmozart.mur.at/joomla/component/option,com_frontpage/Itemid,1/lang,en/

<http://www.universes-in-universe.de/car/dakar/index.htm>

<http://group30afrique.ifrance.com/eppifan.htm>

7.3. Bildregister

1. Bilderskalen I und II der Inszenierung von „No Futures!“
2. Abb. 1.: „No Futures!“; Ponger; C- Print; 150 x 126 cm; 2009
3. Abb. 2.: „Free – Jazz Band I.“ Aus: Schularchiv d. Grafischen (Bundes) Lehr – und Versuchsanstalt; Ponger; Wien 2009
4. Abb. 3.: „Free – Jazz Band II.“; Ponger; ebd.
5. Abb. 4.: „Free – Jazz Band III.“ Ponger; ebd.
6. Abb. 5.: „Jahresabschlusszeugnis v. 18. Juni 1970
7. Abb. 6.: „StudentInnen bei den Retuschearbeiten“; Werbefoto der Grafischen; Wien 1963
8. Abb. 7.: „Studentin am Farbkopiergerät“; ebd.
9. Abb. 8.: „Student bei Werbeaufnahmen im Atelier der Grafischen“; ebd.
10. Abb. 9.: „Männerportrait´ aus dem Wintersemester“; Ponger; 1969/70
11. Abb. 10.: „Männerportrait´ aus dem Wintersemester“; Ponger; 1969/70
12. Abb. 11.: „Mühl – Aktion, Pause“; Ponger; 1971
13. Abb. 12.: „Galerie – Grüngasse 12, Vernissage Christian Ludwig Attersee: Peter Weibel und Hermann Nitsch; Ponger; 1972
14. Abb. 13.: „Semiotic Ghosts“, Filmbild; Ponger; 1990
15. Abb. 14.: „Passagen“, Filmbild; Ponger; 1996
16. Abb. 15.: „dèjà – vu“, Filmbild; Ponger; 1999
17. Abb. 16.: „Taiwanesisches Tanzfest“, Filmbild aus „Fremdes Wien“; Ponger; 1993
18. Abb. 17.: „Sudantag“, Filmbild „Fremdes Wien“; Ponger; 1993
19. Abb. 18.: „Trauer und Gedenken an Carlo Guigliani“; Ponger; 2002
20. Abb. 19.: „Rote Zone“; Ponger; 2002
21. Abb. 20.: „Gelbe Zone“; Ponger; 2002
22. Abb. 21.: „Hängung im Kulturbahnhof I“; Ponger; 2002
23. Abb. 22.: „Hängung im Kulturbahnhof II“; Ponger; 2002

24. Abb. 23.: „Die Malaysierin“, aus: „Xenographische Ansichten“; Ponger; 1995
25. Abb. 24.: „Arbeitsfoto´ der Xenographin“; Ponger und Wolfgang Divijakin in den Quarzwerken Zelking; Niederösterreich; 1995
26. Abb. 25.: Die `Literaturquellen´ der Künstlerin; Wien; 2009
27. Abb. 26.: Die `Literaturquellen´ der Künstlerin; ebd.
28. Abb. 27.: Die `Literaturquellen´ der Künstlerin; ebd.
29. Abb.: 28.: `Lesezimmer´ der Künstlerin; ebd.
30. Abb. 29.: `Objekte´ der Künstlerin; ebd.
31. Abb. 30.: `Requisitensammlung´ der Künstlerin; ebd.
32. Abb. 31.: `Requisitensammlung´ der Künstlerin; ebd.
33. Abb. 32.: `Requisitensammlung´ der Künstlerin; ebd.
34. Abb. 33.: `Filmequipment´ in der ehemaligen Dunkelkammer; ebd.
35. Abb. 34.: `Filmrolle, historische Fotografie u. Bücher´; ebd.
36. Abb. 35.: `Filmrollen´; ebd.
37. Abb. 36.: `Normal – und Super 8 Filmrollen´ ebd.
38. Abb. 37.: `Archivierte Kader – Vergrößerungen´; ebd.
39. Abb. 38.: `Filmfotos´; ebd.
40. Abb. 39.: „Meet me in Saint Louis, Louis“; s/w – Fotografie; 102 x 126 cm; Ponger; 2000
41. Abb. 40.: „Out of Austria“; C- Print; 126 x 102 cm; Ponger; Wien; 2000
42. Abb. 41.: „Wild Places“; C – Print; 126 x 102 cm; Ponger; Wien; 2001
43. Abb. 42.: „En Couleur“; C – Print; 60 x 80 cm; Ponger; Wien; 2007
44. Abb. 43.: „Si j`avais eu l`autorisation...“; C- Print; 50 x 60 cm; Ponger; Dakar; 2004
45. Abb. 44.: „j`aurais pu mettre en scène“; C – Print; 50 x 60 cm; Ponger; ebd.
46. Abb. 45.: „l`ethnologue,“; C – Print; 50 x 60 cm; Ponger; ebd.
47. Abb. 46.: „le peintre,“; C – Print; 50 x 60 cm; Ponger; ebd.
48. Abb. 47.: „le photographe,“; C – Print; 50 x 60 cm; Ponger; ebd.
49. Abb. 48.: „le touriste,“; C – Print, 50 x 60 cm; Ponger; ebd.
50. Abb. 49.: „plutot que rester dans l`hotel“; C – Print; 50 x 60 cm; Ponger; ebd.
51. Abb. 50.: „et d`attendre“; C – Print; Ponger; ebd.
52. Abb. 51.: „Installation im Ausstellungsraum“; C – Print; Ponger; ebd.
53. Abb. 52.: `Kostümbildnerin Anna Wukounig´, Filmbild aus „Imago Mundi“; Ponger; 2007
54. Abb. 53.: `Probe des Pianisten Peter Ponger´; Ponger; ebd.
55. Abb. 54.: `Essensszene am Filmset´; Ponger; ebd.
56. Abb. 55.: „Der Traum des Ritters“; Antonio de Pereda y Salgado; 17. Jahrhundert
57. Abb. 56.: `Inszenierung von „Destroy Capitalism“´; Wien; 2007
58. Abb. 57.: `Moment de Aufnahme von „Destroy Capitalism“´; ebd.
59. Abb. 58.: „Destroy Capitalism“; C – Print; 126 x 150 cm; Ponger; 2005

7.4. Angaben zu den Interviews

Interviews mit der Künstlerin Lisl Ponger 2008 und 2009:

- I. Gespräch am 17. Juni 2008, Stadtpark, Wien
- II. Gespräch am 23. November 2008, Apostelgasse, Wien
- III. Gespräch am 06. Februar 2009, Apostelgasse, Wien
- IV. Gespräch am 18. Februar 2009, Apostelgasse, Wien
- V. Gespräch am 11. März 2009, Apostelgasse, Wien

Interview mit Univ. Prof. Elke Mader:

- I. Gespräch am 19. Februar 2009, am Institut für Kultur-, und Sozialanthropologie, Wien

Interview mit Univ. Prof. Mag. Christian Kravagna:

- I. Gespräch am 26. März 2009, an der Akademie der Bildenden Künste, Wien

VIII. Anhang

8.1. Ausstellungspraxis und Auszeichnungen

Dieses Kapitel erweitert die obigen Beschreibungen um den Aspekt der Ausstellungspraxis, der wesentlicher Bestandteil einer Künstlerbiografie ist. In Form einer Auflistung sind Pongers Einzelausstellungen und Ausstellungsbeiträge zusammengefasst.

In einer ersten Annäherung ermöglicht die Darstellung, Pongers Präsenz in der Kunst(szene) zu bestimmten Zeitpunkten nachzuvollziehen. Im Überblick werden Chronologie, Kontinuität, Häufigkeit und Geografie ihrer Ausstellungspraxis zugänglich. Der Überblick kann somit als Index oder Referenzsystem gehandhabt werden. Damit wird es leichter, das Verhältnis der Künstlerin und ihrer Repräsentation zu erörtern.

Von der Darstellung ausgehend, können darüber hinaus auch weiterführende Informationen eingeholt werden, die mit den Orten ihrer Repräsentation in Zusammenhang stehen. Beispielsweise dahingehend, dass die Institutionen, Häuser, Galerien oder auch die Festivals auf ihren Status, ihr inhaltliches Programm, den internen kuratorischen (und sonstigen) Netzwerken untersucht werden könnten.

Ebenfalls in diesem Kapitel einzusehen sind die Auszeichnungen, die Ponger zwischen 1988 bis 2005 fünf Mal zuteil werden. Darunter Förderungs- und Würdigungspreise, die ihre Filme und Fotoarbeiten honorieren.

Neben der Darstellung der Ausstellungspraxis und den Auszeichnungen sind außerdem Pongers Filmvorführungen separat nachzulesen. Hier bezieht sich die Zeitspanne auf die Jahre zwischen 1979 bis 2009 und markiert somit den größten Zeitraum, in dem Ponger mit ihren Arbeiten repräsentativ vertreten ist. Innerhalb dieser dreißig Jahre werden ihre Filme mit Ausnahme der Jahre 1993, 1998 und 2008 jährlich gezeigt. Das erste Jahr, in dem eine Filmvorführung angeführt ist, ist zugleich das Entstehungsjahr ihres ersten Filmes „Space Equals Time – Far Freaking Out“. Auf diese Filmvorführung, die im Filmmuseum in Wien stattfindet, folgen sechzig weitere. Die Liste der Filmvorführungen ist die internationalste, hinsichtlich ihrer Repräsentationspraxis. Bis 1984 ist Ponger zwar hauptsächlich in Österreich, der Schweiz und den europäischen Ländern vertreten. Mit 1985 ist sie dann erstmals in den USA zu Gast.

Insgesamt ist Ponger mit ihren Filmen in neunzehn verschiedenen Länder präsent, darunter (um nur einige zu nennen) in Frankreich, Spanien, Portugal, Großbritannien, Schweden, Holland, Irland, Polen, der tschechischen Republik, Ägypten, Türkei, den USA, Kanada und Australien. Am stärksten vertreten ist Ponger in Österreich (dreizehn Filmvorführungen), in Deutschland (zehn

Filmvorführungen), in den USA (acht Filmvorführungen) und der Schweiz (sieben Filmvorführungen). Weiters ist sie viermal in Frankreich, dreimal in Italien und Spanien zu Gast, zweimal in Kanada und Australien, sowie jeweils einmal in den Ländern Dänemark, Schweden, der Türkei, Portugal, Großbritannien, Holland, Irland, Ägypten, Argentinien und der tschechischen Republik präsent.

Neben den sieben Filmvorführungen im Jahr 2007, markiert 2004 das zweitstärkste Jahr ihrer filmischen Repräsentation. In den anderen Jahren hat sie maximal drei, meistens zwei bis eine Filmvorführung.

Die Ausstellungspraxis (hinsichtlich der Beteiligungen) hingegen umfasst eine kürzere Zeitspanne. Die erste Beteiligung ist 2001, gefolgt von einundsiebzig weiteren, deren letzte im Jahr 2009 angeführt ist. In diesen acht Jahren ist 2006 (mit sechzehn Ausstellungsbeiträgen) das stärkste Ausstellungsjahr, gefolgt von 2005 und 2008, in denen sie jeweils an fünfzehn Ausstellungen beteiligt ist. Gleichzeitig ist innerhalb dieses Zeitraums keine einziges Jahr vermerkt, in dem keine Ausstellungsbeiträge angeführt sind. Mit den Beteiligungen ist ebenfalls eine gewisse Internationalität gewährleistet, wenn Ponger insgesamt in sechzehn verschiedenen Ländern vertreten ist. Neben den Ländern, in denen sie über die Filmvorführungen vertreten ist, ist sie mit einer Ausstellungsbeiträge auch in Rumänien und in Bulgarien zu Gast. Am häufigsten ist sie allerdings in Österreich präsent (insgesamt achtundzwanzigmal), gefolgt von Deutschland (sechzehnmal) und Holland (viermal).

Bleibt die Darstellung der Einzelausstellungen kurz zu beschreiben, welche die Zeitspanne zwischen 1993 bis 2008 umfasst, innerhalb der insgesamt zwölf Ausstellungen angeführt sind. Dabei ist Ponger am häufigsten in der österreichischen Öffentlichkeit (auch hinsichtlich der Filmvorführungen und Ausstellungsbeiträge) repräsentativ tätig. Acht Einzelausstellungen finden in Österreich (sieben davon in Wien) statt, zwei in Deutschland und eine weitere im Senegal. Auffallend ist, dass sie in den Jahren 1996 und 1999 in ethnologischen Institutionen ausstellt, vorerst im Völkerkunde Museum in Wien und anschließend im Genfer Musée d'ethnographie. 2001 ist Ponger in der Arbeiterkammer in Wien vertreten. Von 1993 bis 2004 finden vier Einzelausstellungen statt, gefolgt von drei weiteren im Jahr 2004. Damit ist das Jahr 2004 neben 2008 (in dem drei Einzelausstellungen vermerkt sind) das stärkste Jahr in Hinblick auf ihre Einzelausstellungen.

8.1.1. Ausstellungsbeteiligung

- 2009 Because it's like that now, it won't stay that way, Galeria Arsenal, Bialystok, Polen
- 2008 Recollecting, Raub und Restitution, MAK, Wien
- 2008 I will, Engagement: Richtungen einer intentionalen Kunstpraxis; Kunsthalle Exnergasse; Wien
- 2008 Orientalism and Ephemera, College Building Gallery, Saskatoon, Kanada
- 2008 WIE DU MIR, Gegenbilder für transkulturelles Denken und Handeln; Graz
- 2008 Typical! Clichés of Jews and Others, Spertus Museum, Chicago
- 2008 Zur Tektonik der Geschichte, Motorenhalle Dresden
- 2008 Performance and Mimicry, BodhiNewYork
- 2008 Kunst + Politik, MUSA, Wien
- 2008 Beyond Paradise, Stedelijk Museum Bureau; Amsterdam
- 2008 Planetary Consciousness, Kunstraum Lüneburg
- 2008 Orientalism and Ephemera, CENTER A, Vancouver
- 2008 Rückblende, Neue Galerie Graz
- 2008 On Xenophobia Redux, Open Space, Wien
- 2008 Typisch! Klischees von Juden und Anderen, Jüdisches Museum, Berlin
- 2008 Einführung in die Kunstgeschichte 3, Fotohof Salzburg
- 2007 Krieg der Knöpfe, Landesgalerie, Linz
- 2007 Le Souvenir I Kult Kitsch Kunst, ACC Galerie Weimar
- 2007 Documenta 12 (Filmprogramm), Kassel
- 2007 21Positions, Austrian Cultural Forum, New York
- 2007 Smash False dreamlands! Galeria Grodzka, Lublin, Polen
- 2007 Zur Tektonik der Geschichte, Wyspa Institute of Art, Gdansk/Poland
- 2007 Krieg der Knöpfe/Kunstmuseum Århus, Dänemark
- 2006 All our Tomorrows, KunstRaum Lüneburg
- 2006 Wahre Bilder, FO.KU.S, Stadtforum Innsbruck
- 2006 Zur Tektonik der Geschichte, Center for Contemporary Central European Art
Usti nad Labem
- 2006 Eine Frage (nach) der Geste, Weimar
- 2006 Xposeptember, Stockholm
- 2006 Krieg der Knöpfe, Ursula Blickle Stiftung
- 2006 Moz Art, Museum Moderner Kunst, Stiftung Wörlen, Passau
- 2006 Verborgenen Geschichte/n-remapping Mozart (Es ist kein Traum) Brick 5, Wien
- 2006 Not Sheep, New Urban Enclosures and Commons, Artspeak Gallery, Vancouver
- 2006 Verborgenen Geschichte/n-remapping Mozart (Frisch zum Kampfe, frisch zum
Streite) Stuwerviertel, Wien

2006 Es ist schwer das Reale zu berühren, Grazer Kunstverein

2006 Orientalism & Ephemera", Art Metropole, Toronto
 Art Gallery of Windsor
 Ottawa Art Gallery, Ottawa

2006 Qua e La, Palazzo Constantini, Triest

2006 Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie bis zum Andenken
 Museum für angewandte Kunst, Frankfurt

2006 Verborgenen Geschichte/n-remapping Mozart (Wer alles zu verlieren hat muss alles
 wagen) Bösendorfer Säle, Wien

2006 Report (Not Announcement) <http://www.bak-utrecht.nl/report>

2005 Schweizer Krankheit + die Sehnsucht nach der Ferne, Kunsthaus Dresden

2005 Hidden Rythms, Nijmegen, Holland

2005 Zur Tektonik der Geschichte, Forum Stadtpark, Graz

2005 Shedhalle, Zürich

2005 Projekt Migration, Kölnischer Kunstverein

2005 Wahrer als wahr, Galerie Charim, Wien

2005 Realitäten II, Fotogalerie Wien

2005 State of the Art, SOS Embassy, Wien

2005 Police, Landesgalerie, Linz

2005 Reisen ins Paradies, Kunsthalle Erfurt

2005 Das Neue II, Atelier Augarten, Wien

2005 Museum in Progress/Standard, Wien

2005 Projective Memories mit Adidal Abou-Chamat, Galerie Christa Burger, München

2005 Die Regierung, Secession, Wien

2005 Zone 2005, IG Kunst, Wien

2004 Ethnic Marketing, Centre d'art contemporain, Genf

2004 Nomads & Residents, BAK, Utrecht

2004 Black Atlantic, Haus der Kulturen, Berlin

2004 Minority Report, Aarhus, Dänemark

2004 Formate, MNAC, Bukarest

2004 Shake, OK, Linz

2004 Shake, Villa Arson, Nizza

2004 Trading Places, Pumphouse Gallery, London

2004 Gegenpositionen, Museum für Moderne Kunst, Passau

2004 Tour-ism, Tapies Foundation, Barcelona

2004 Salzburger Kunstverein mit Destiny Deacon

2003 The Bourgeois Show, Dunkers Kulturhus, Helsingborg, Schweden

- 2003 Künstlerinnen, 1945- 2000, Kunsthalle Krems
- 2002 Organisational Forms, Galerie Skuc, Ljubljana
- 2002 Routes, Grazer Kunstverein / Steirischer Herbst
- 2002 Double Bind, ATA Galerie, Sofia 2002
- 2002 Documenta XI, Kassel
- 2001 Du bist die Welt, Künstlerhaus, Wien

8.1.2. Einzelausstellungen

- 2008 Happy Birthday, History,CUC, Berlin
- 2008 Lasst tausend Blumen blühen, Kunsthhaus Dresden
- 2008 There's no Place, Vienna Stripe, Museum of Progress, Wien
- 2007 Imago Mundi, Landesgalerie Linz
- 2006 Die Beute, Galerie Charim
- 2004 Place Myths, Galerie Charim
- 2004 Si j'avais eu l'autorisation...Dak'art Off Dakar, Senegal
- 2004 Phantom Fremdes Wien, Wien Museum, Karlsplatz
- 2001 AK Galerie, Wien
- 1999 Musée d'ethnographie, Genève
- 1996 Museum für Völkerkunde, Wien
- 1993 Kunsthalle Exnergasse, Wien

8.1.3. Auszeichnungen

- 2005 Preis für Bildende Kunst der Stadt Wien
- 2005 Golden Gate New Vision Award 48th San Francisco International Film Festival
- 2003 Niederösterreichischer Würdigungspreis/NÖ Bildende Kunst
- 1994 Österreichischer Würdigungspreis für Filmkunst
- 1988 Österreichischer Förderungspreis für Filmkunst

8.2. Werkliste

In der Darstellung der Werkliste werden Pongers Arbeiten in den verschiedenen Medien zusammengefasst. Darunter sind vorerst die fotografischen und filmischen Leistungen einzusehen.

Bei der Darstellung wird eine Unterteilung in die verschiedenen Medien (Fotografie und Film) vorgenommen, sowie eine chronologische Abfolge (von den älteren hin zu den jüngeren Arbeiten) beibehalten. Neben dem Titel und dem Entstehungsjahr werden das Format, die Größe, die Anzahl der Bilder aus den Serien, sowie Angaben zum Material angeführt. Nicht angegeben sind die Edition sowie die Anzahl der Artist Proofs.

Neben den Fotoarbeiten und den Filmen sind in der Werkliste ihre Publikationen (acht insgesamt) enthalten, die zwischen 1990 und 2004 entstehen. Die Videoinstallationen²⁷⁰ und figuralen Objekte werden hingegen nicht berücksichtigt.

Da Ponger auch DVDs, CD – /bzw. DVD – ROMs herstellt, die wesentlich in Hinblick auf ihre Arbeitsweise und Inhalte sind, werden auch diese miteinbezogen. Insgesamt handelt es sich dabei um eine CD – ROM, eine DVD und zwei DVD – ROMs, die zwischen 2004 und 2007 produziert werden.

Vorweg sind die Fotoarbeiten zusammengefasst, die zwischen 1971 – 2009 entstehen. In dieser Zeitspanne von achtunddreißig Jahren gibt es eine einundzwanzig Jahre andauernde fotografische Pause, zwischen 1971 und 1992. Eine weitere liegt zwischen 1992 und 1995 und eine letzte im Zeitraum von 1995 bis 2000.

Im Jahr 2000 hingegen macht Ponger insgesamt elf einzelne Fotoarbeiten. 2001 entsteht, sowie im darauf folgenden Jahr, lediglich eine einzelne Fotoarbeit und jeweils eine Serie (2001 „Sommer in Italien – „Genua August 2001“ und 2002 „If I was an Orientalist today“. Im Jahr darauf ist gar keine einzelne Fotografie vermerkt. Stattdessen macht Ponger zwei Serien („If I was Michel Leiris today“ und „If I was Emil Nolde today“), die die umfangreichsten ihrer sämtlichen Serien sind. „Si j’avais eu l’autorisation...“ markiert das Jahr 2004, das sieben Fotoarbeiten umfasst und die vorletzte Serie darstellt (letzte Serie ist „Wien, 2000/01“ 2005).

In den Jahren bis 2009 arbeitet Ponger mit Videoinstallation und video loops und führt in ihrer Werkschau vier solcher Art an.

²⁷⁰Insgesamt umfasst die Zahl ihrer Videoinstallationen acht Stück, von denen eine im Jahr 2000, zwei 2003 sowie zwei weitere 2006 und drei im Jahr 2007 entstehen.

Neben den Installationen sind ihre jüngsten fotografischen Arbeiten zu finden, darunter auch „Die Beute“ (2006), „Destroy Capitalism“ (2005), und „En Couleur“ (2007). Neben diesen Dreien entstehen bis 2009 acht weitere Fotografien, unter welchen „No Futures!“ (2009) die jüngste Arbeit ist.

Zusammenfassend sind im Jahr 2007 vier Fotografien angeführt, 2006 eine und 2005 drei, sowie eine Serie, die aus fünf Bildern besteht. 2004 wiederum macht Ponger zwei Fotoarbeiten und eine Serie („Si j`avais eu l`autorisation...“). 2003 entstehen die beiden Serien „If I was Michel Leiris today“.... und „If I was Emil Nolde today...“. 2002 und 2001 sind jeweils eine Serie und eine Fotografie angeführt. 1999 hingegen keine, ebenso wie in den Jahren 1998, 97, 96. 1995 macht Ponger „Xenografische Ansichten“ (ein Werk, das aus 36 Fotos besteht). Bis 1992 mit „Fremdes Wien“ sind keine weiteren Fotoarbeiten oder Serien angegeben.

Die Filmografie markiert die Zeitspanne zwischen 1979 bis 2007. Innerhalb dieser achtundzwanzig Jahre macht Ponger achtzehn Filme, worunter acht Stummfilme zu verorten sind. Pongers Vorzugsmedium stellt dabei das Super 8 Filmformat dar, sodass sich unter den achtzehn Filmen sechzehn Super 8 Filme befinden; zwei dieser Werke macht Ponger auf der Grundlage von Found – Footage Material. Der Film „Imago Mundi“ ist der erste, bei dem Ponger digitale Filmtechniken nutzt und ihren siebenunddreißigminütigen Film auf Digi Beta dreht. Neben „Imago Mundi“ stellt der Film „If the Lumière Brothers...“ die zweite Ausnahme dar, bei dem Ponger nicht mit Super 8 arbeitet, sondern mit Videomaterial filmt.

8.2.1. Fotoarbeiten

1971/72: aus der Serie *Doppleranarchie* s/w Fotografien; Vintage Prints

1992: *Fremdes Wien* 20 Cibachromes; 80 x 80 cm; Unikate

1995: *Xenografische Ansichten* 36 gerahmte s/w Fotografien; 33 x 33 cm
handkoloriert von Konstanze Zinsler

2000: *Measures in the Afternoon* C- Print 126 x 102 cm

Made for Europe s/w Fotografien; 102 x 126 cm

Meet me in St. Louis, Louis s/w Fotografie; 102 x 126 cm

Shangri – La s/w Fotografie; 102 x 126 cm

The Strange Mission s/w Fotografie; 126 x 102 cm

The Big Game C- Print; 126 x 102 cm
Out of Austria C- Print; 126 x 102 cm
Gone Native C- Print; 126 x 102 cm
Lucky Us C- Print, 77 x 63 cm
u.a. Angelo Soliman i. R. s/w Fotografie; 63 x 77 cm
Congo Blues s/ w Fotografie; 63 x 77 cm

2001: *Sommer in Italien – Genua August, 2001* 20 C- Prints; je 30 x 40 cm und 40 x 30 cm
Wild Places C- Print; 126 x 102 cm

2002: *From the Wonderhouse* C- Print und 12 Originale; gesamt 192 x 168 cm
If I was an Orientalist today Serie:
Al Arish C- Print; 50 x 40 cm
Damaskus I C- Print; 50 x 40 cm
Palmyra I C- Print; 50 x 40 cm
Ethnografic Museum in Palmyra C- Print; 50 x 40 cm
Kairo I C- Print; 50 x 40 cm
Kairo II C- Print; 50 x 40 cm
Damaskus II C- Print; 40 x 30 cm
Nofretete Kunstharz; Höhe 4,5 cm; gesamt ca. 147 cm

2003: *If I was Michel Leiris today* Serie:
Äthiopien 10 C- Prints; je 40 x 50 cm und 50 x 40 cm
Senegal 6 C- Prints; je 40 x 50 cm und 50 x 40 cm
(The Colours of the Road) Installation;
If I was Emil Nolde today Serie:
The mask has been danced I C- Print; 77 x 66 cm
The mask has been danced II C- Print; 66 x 77 cm
Ethnologische Skizze I C- Print; 21 x 18 cm
Ethnologische Skizze II C- Print; 18 x 21 cm
Asaro Mudmen C- Print; 40 x 50 cm
Das Boot C- Print; 24 x 30 cm
Die Uhr C- Print; 24 x 30 cm
(Papua Neuguinea Kunstharz; Höhe 22 cm; Unikat
Installation Asaro Mudmen)

2004: *Riefenstahl Diptychon: Sidy Mamadou Wane, Kurator aus Wien spielt einen Nuba*

C- Print; 160 x 125 cm

Olympiastadion Berlin C- Print; 160 x 125 cm

Si j'avais eu l'autorisation... 7 C- Prints, je 50 x 60 cm

2005: *Destroy Capitalism* C- Print; 126 x 150 cm

verzogen C- Print; 126 x 102 cm

Where do we come from, where are we, where are we going C- Print; 126 x 102 cm

Wien 2000/01 Serie: 5 C- Prints; je 50 x 40 cm

2006: *Die Beute* C- Print; 126 x 156 cm

2007: *Lasst tausend Blumen blühen* C- Print; 156 x 126 cm

There`s no place... C- Print; 156 x 126 cm

Somewhere over the rainbow; video loop

En Couleur C- Print; 60 x 80 cm

2008: *Gute Nacht Dogmatismus* Triptychon; C- Print; 81 x 100 cm

Horror Vacui C- Print; 126 x 160 cm

2009: „*No Futures!*“ C- Print; 126 x 147 cm

2010: „*Fact or Truth*“ – *Indianer Jones I.*“ C – Print; 173 x 126 cm

8.2.2. Filmografie

2007 *Imago Mundi- Das Gültige, Sagbare und Machbare verändern*, Digi Beta, 37 min,
deutsch mit englischen und französischen Untertiteln

2005 *If the Lumière Brothers...*Mozart Minute, 35mm von Video, 1 min

2004 *Phantom Fremdes Wien*, 35mm, (Blow up von S- 8), 27 min, deutsche und englische
Sprachversion

1999 *déjà-vu*, 35mm, (Blow up von N- 8 und S- 8), found footage, 23 min

1998 *Panorama*, Diagonale - Trailer, 35mm, (Blow up von N- 8 und S- 8), 1 min 30

1996 *Passagen*, 35 mm, (Blow up von N- 8 von S- 8), found footage, 12 min, deutsch mit
englischen Untertiteln

1990 *Semiotic Ghosts*, 16mm (Blow up von S- 8), Ton, 17 min

- 1988 *Train of Recollection*, 16mm (Blow up von S- 8), stumm, 5 min
- 1988 *Lichtblitze*, 35mm (Blow up von S- 8), stumm, 5 min
- 1987 *Substantial Shadows*, 16mm (Blow up von S- 8), stumm, 17 min
- 1986 *Sound of Space*, S- 8, Ton, 9 min
- 1985 *Container - Contained*, S- 8, stumm, 5 min
- 1984 *Tendencies to Exist*, S- 8, stumm, 17 min
- 1983 *Film - an Exercise in Illusion II* , 35mm,(Blow up von S- 8), stumm, 5 min
- 1981 *Souvenirs*, 16mm (Blow up von S- 8), stumm, 12 min
- 1981 *The Four Corners of the World*, 35mm, (Blow up von S- 8), stumm, 17 min
- 1980 *Film - an Exercise in Illusion I*, 35mm, (Blow up von S- 8), stumm, 3 min
- 1979 *Space Equals Time - Far Freaking Out*, S- 8, stumm, 10 min

8.2.3. Publikationen

- 1990: *Doppleranarchie. Wien 1967- 72* Falter Verlag; Wien; Österreich
- 1993: *Fremdes Wien* Wieser Verlag; Klagenfurt; Österreich
- 1995: *Xenografische Ansichten* Wieser Verlag; Klagenfurt; Österreich
Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute Horvath, Alexander; Ponger, Lisl;
 Schlemmer, Gottfried (Hg.); Wespennestfilm Verlag; Wien; Österreich
- 1998: *Ein Wortland* Peter Handke/Lisl Ponger; Wieser Verlag; Klagenfurt; Österreich
- 1999: *Wiener Einstellungen* Felicitas Heimann/ Lisl Ponger; Wieser Verlag; Klagenfurt;
 Österreich
- 2000: *Lisl Ponger Fotoarbeiten* Arbeiterkammer; Wien; Österreich
- 2004: *Phantom Fremdes Wien* Wieser Verlag; Klagenfurt; Österreich

8.2.4. DVD, CD/DVD – ROM

- 2004: *ImagiNative* Ponger, Lisl; Sharp, Tim; CD – ROM; Haus der Kulturen; Berlin;
 Deutschland
- 2005: *Travelling Light: Passagen, déjà – vu, Phantom Fremdes Wien*; Index DVD Edition
 010
- 2006: *Verborgene Geschichten – Remapping Mozart* DVD – ROM; Wiener Mozartjahr; 2006
- 2007: *Eine bulgarische Reise: Logbuch 2006- 2007* DVD – ROM; evn sammlung; Maria
 Enzersdorf; Österreich

Mit der Werkliste ist eine umfassende Zusammenfassung von Pongers Oeuvre gewährleistet, welche die Jahre zwischen 1971 bis 2009 nachzeichnet. Somit kann der Verlauf ihrer fotografischen, filmischen und sonstigen Auseinandersetzungen nachvollzogen werden. Darüber hinaus ermöglicht die Darstellung das Einbetten der vorangegangenen Bildbeschreibungen und Interpretationen in weitere Zusammenhänge. Beispielsweise dahingehend, dass eingesehen werden kann, welche Arbeiten außerdem zu einer gewissen Zeit entstanden sind und was möglicherweise verschiedene inhaltliche Parallelen bedingt.

8.3. Materielle Bildbeschreibungen der visuellen Objekte

8.3.1. Fotoarbeit „Out of Austria“ 2000

Der Fotografie mit dem Titel *Out of Austria* zeigt eine Frau, die auf einen dreibeinigen Holzstuhl sitzt und einen Strauß weißer Lilien in den Armen hält. Der Körper der Frau ist seitlich positioniert und dabei der Kamera abgewandt. Der Kopf ist geradeaus gerichtet, sodass lediglich die linke Gesichtshälfte im Profil zu sehen ist. Ihr Blick schweift in die Ferne. Außer den Lilien trägt sie ein weites, weißes Leinenkostüm auf dem in dicken, schwarzen Buchstaben die Worte „Meinl Kaffee“ und ein schwarzes Gesicht abgebildet sind.

Dieses Gesicht (das ich im Weiteren als Meinl – Gesicht Meinl – Kopf bezeichne) trägt als Kopfbedeckung einen hohen, roten Hut, an dessen oberem Ende eine schwarze Quaste angebracht. Die beiden Gesichter, also das der Frau und das des Meinl – Kopfes sind im Profil abgebildet worden; so erkennt man bei letzterem ganz deutlich einen goldenen Ohrring.

Außer dem Ohrring sind auch noch zwei nah bei einander liegende, goldene Kette sowie drei kleine goldenen Perlen (die vertikal herab hängen) zu sehen.

Das eben beschriebene Gesicht ist im Begriff einen Schluck Kaffee (aus einer weißen Tasse) zu trinken. Die Farbe des Kaffees ist identisch mit der Hautfarbe des Gesichts und hebt sich von der weißen Tasse ebenso kontrastreich ab, wie die Tasse von der schwarzen Handfläche, in der sie liegt. Dieses Meinl- Gesicht ist mehrfach, stets in derselben Größe, auf dem Kostüm aufgedruckt. Das untere Ende des Kostüms bildet ein ca. 10cm breiter roter Stoff, dessen Farbton identisch mit dem hohen Hut des Meinl- Gesichts ist. Unter dem Kostüm der Frau stechen goldene, offene Schuhe hervor. Die Zehennägel sind aufgrund ihrer roten Lackierung besonders auffällig. Rot ist auch die Kopfbedeckung der Frau, der drei goldene Ösen in Form eines Dreiecks aufweist. Der Stil der Kopfbedeckung erinnert an Safari -, bzw. Kolonialhelme. Die Frau hat kurz geschnittenes braunes Haar und trägt eine schmale goldene und eine etwas breitere schwarze Halskette als Accessoires.

Unter ihr befindet sich ein rissiger Zementboden aus dem vereinzelt Gräser und Blumen, bis zu einem halben Meter und höher noch, emporwachsen. Diese Gräser bilden, bzw. kaschieren den Übergang von der eben beschriebenen Szene, zu einem gemalten Bild, das sich innerhalb des fotografischen Ausschnittes befindet und fast den gesamten Bildhintergrund ausmacht. Es ist unmittelbar vor der sitzenden Frau positioniert worden. Dieses Bild ist die Darstellung einer Landschaft (die ich als Savannenlandschaft identifizieren würde) und vier schwarzen Männern. Sie sind umgeben von Wäldern und vereinzelt Bäumen, die vor dem Hintergrund eines schneebedeckten Berges dargestellt worden sind. (Im linken vorderen Bildrand (des Bildes im Bild) sind noch Palmbblätter zu erkennen.) Sie durchlaufen diese Landschaft und schreiten direkt auf die davor sitzende Frau zu. Auf ihren Köpfen tragen sie Tongefäße oder Kisten und sind mit der Ausnahme von weißen Tüchern (die um die Lenden gewickelt sind), nackt. Die Gesichter der Träger sind allesamt völlig schwarz, sodass keinerlei Gesichtszüge (wie Augen oder Nasen) zu erkennen sind. Lediglich die purpurroten Lippen und weiß funkelnden Zähne sind als Gesichtszüge charakteristisch. Auf den Gesichtern der beiden vorderen Männer (diejenigen, die näher am vorderen Bildrand abgebildet sind) ist ein breites Lächeln zu sehen. Der Mann an der Spitze hat zwei Armreifen an seinem rechten Oberarm und einen Ohrring am linken Ohr. Drei dieser Männer haben einen relativ großen Vorsprung zum vierten eingenommen.

Die Platzierung des gemalten Bildhintergrund erweckt den Eindruck, dass die abgebildeten Männer dem/der BetrachterIn (und er Frau) entgegen kommen. Die vereinzelt „echten“ Gräser und Blumen tragen zu dieser Illusion bei. Man hat den Eindruck, als würden die Träger tatsächlich beim nächsten Schritt die Gräser niedertreten und unmittelbar vor der sitzenden Frau stehen. Der Blick der Frau ist aber von ihnen abgewandt und in die Ferne gerichtet. Am rechten, oberen Bildrand der Fotografie, ist (rechts hinter dem gemalten Bild) noch der Überrest einer brüchigen Mauer zu erkennen; darunter Steine und ein ruinenartiges Mauerwerk. An dieser Wand ist ein offen stehendes Fenster, ohne Glasscheiben. Nur ein kleiner Spalt gewährt Einblick in einen dunklen Raum.

8.3.2. Fotoarbeit „Meet me in Saint Louis, Louis“ 2000

Das s/w Fotografie kann als ‚gestaltete Fläche‘ oder ‚räumlich – strukturierte Ebene‘ betrachtet in zwei Bereiche aufgeteilt werden: einen vorderen, der stärker ausgeleuchtet ist (demnach besser erkennbare Objekte und helle Flächen aufweist) und einem hinteren Bereich, der zunehmend im Dunkeln verschwindet. Das letzte Erkennbare in diesem dunklen Hintergrund sind kleine weiße Flächen, bei denen nicht klar ist, ob es sich um Spiegelungen des Lichtes oder eigene, separate Lichtquellen handelt.

Das Bild kann außerdem in eine vertikale und horizontale Ebene unterteilt und beschrieben werden: Die vertikale Linie schafft eine abgebildete Person, die zentral im Bildaufbau positioniert ist und das

Bild in zwei Hälften unterteilt: einer Rechten und einer Linken, wobei letztere den hinteren Bereich markiert, der im Dunkel verschwindet. Die rechte Seite hingegen ist die der Helligkeit, des Erkennbaren und bildet den vorderen Bereich. Die Person in der Mitte des Bildes schafft auch den Kontrast zu den horizontalen Elementen innerhalb der Bildgestaltung, die durch Tiere (von denen sie umgeben ist) gegeben sind.

Von den fünf erkennbaren Tieren sind zwei im vorderen hellen Bereich zu verorten und schließen die Person im Zentrum des Bildes ein. Die anderen drei Tiere sind in ihrer Gestalt und ihrem Äußeren von den beiden vorderen verschieden und markieren den Übergang in die Dunkelheit.

Um der Bildbeschreibung eine weitere Anordnung zu geben, kann man außerdem eine Unterteilung in ein `Oben´ und `Unten´ vornehmen, die folgenden visuelle Eindrücke vermittelt: Das Oben verläuft von links nach rechts betrachtet in seinen Helligkeitsabstufungen von ganz hell bis hin zur Dunkelheit, mit Ausnahme der kleinen, weißen Flächen am linken Bildrand. Dort sind auch weiße, horizontale Linien zu sehen. Von der Person als Markierung der Mitte ausgehend, kann man im oberen Teil des Bildes, der weißen Fläche im vorderen Bereich zwei vertikale Linien erkennen, wobei die rechte der beiden an eine weitere dunkle vertikale Linie anschließt. Diese dunkle Linie bildet die linke Seite einer weiteren Fläche in diesem Bild, die zur Linken von der dunklen vertikalen Linie ihr Ende findet und an der eine horizontale Linie anschließt, die eine Parallele in der Mitte dieser Fläche aufweist. Diese Fläche ist zum Großteil von der Person im Bildvordergrund verdeckt und nicht klar erkennbar, was allerdings noch zu sehen ist, ist dass die eben beschriebene Fläche in eine oberer hellere und eine untere dunklere Fläche aufgeteilt ist. Der rechte Teil dieser Fläche ist von der Person und dem Tier im Vordergrund verdeckt. Um den oberen Teil des Bildes vollständig zu beschreiben, befindet sich auf halbem Wege zwischen der Person und den weißen, kleinen Lichtquellen am rechten Bildrand noch eine helle, rechteckige Fläche. Unten links sind s/w Linie des Tieres zu sehen, die Distanz zwischen Tier und Person, von links nach rechts weist eine dunkle Fläche mit einer hellen, kegelförmigen Fläche auf, bevor der unter Bildrand durch die Kleidung der Person in s/w Flächen und Linien übergeht. Von der Mitte des Bildes hin zum rechten Bildrand ist nochmals ein weitere, fast weiße Fläche zu sehen, die kurz vor dem tatsächlichen Bildrand in eine dreieckige, dunkle Fläche übergeht. Den oberen und unteren Bereich der Bildoberfläche (in horizontaler Ausrichtung von links nach rechts) beschrieben, bleibt lediglich der mittlere Teil des Bildes übrig:

Sehr markant ist der `visuelle Eindruck´ durch die s/w Linien, die bei den Tieren diagonal von links nach rechts verlaufen und an der Kleidung der Person vertikal sind. Das Kleid weist neben den s/w Linien außerdem dunkle Flächen auf, die am unteren Bildrand in der Form von zwei Trapezen organisiert sind, die allerdings nicht gänzlich zu sehen sind und an der Mitte durch den Bildausschnitt

abgeschnitten werden. Die oberen dunklen Flächen des Kleides hingegen sind in kleine Rechtecke unterteilt, die wiederum eine sternförmige Figur im Inneren aufweisen.

Die herab - fallenden Arme bilden links und rechts neben dem Kleid zwei hellere Flächen und somit einen weiteren Kontrast. Die linke Hand ist mit Ausnahme des Daumens von dem Kopf des Tieres im vorderen, linken Bildausschnitt verdeckt und die rechte Hand ist mit einem s/w linierten Reifen am Übergang zum Handgelenk versehen und auch am rechten Ringfinger ist eine weiße horizontale Linie zu finden.

Von der Person ausgehend, hin zum linken Bildrand ist die Mitte mit einem dunklen und zwei hellen Tieren zu beschreiben, wobei die Beine der vorderen beiden Tiere und die Kopfhaltung des hinteren drei kleine Diagonalen bilden.

8.3.3. Fotoarbeit „Wild Places“ 2001

Die im Verhältnis eher schlicht inszenierte Farbfotografie „Wild Places“ eröffnet dem Betrachter die Situation einer Tattoositzung. Zu sehen ist die Tattoo-Künstlerin (in weiß gekleidet, mit schulterlangem, schwarzen Haar) in einer hockenden Körperhaltung und dem/der BetrachterIn abgewandt. In ihren Händen hält sie den linken Unterarm des Modells, das unmittelbar vor ihr auf einer Holzbank sitzt. Die Tattoo-Künstlerin ist gerade dabei (auf diesen Unterarm), in schwarzer Tinte die Begriffe: Missionary, Mercenary, Ethnologist, Tourist und Artist zu tätowieren. Wobei die ersten vier dieser Begriffe bereits durchgestrichen sind. Ob die Künstlerin auch „Artist“ durchstreichen wird, weiß man nicht. Sie hält das dazu notwendige Utensil in ihrer rechten Hand, die (ebenso wie die Linke) einen weißen Gummihandschuh übergezogen hat.

Von der Künstlerin ist ein Teil des Profils zu erkennen. Ebenso ihr Rücken, die Beine und vor allem ihr rechter Schulterbereich, auf dem sich ein beflügeltes Einhorn in schwarzer Umrandung und unterschiedlichen Grüntönen befindet. Ein zweites und größeres Tattoo befindet sich außerdem auf ihrem rechten Oberarm. Da es sich bei dem Tattoo um eine `figurativ – abstrakte´ Darstellung handelt, lässt es sich am Ehesten mit den Worten geschwungene Linien, die teilweise wellenartig sind, umschreiben. Im Kontrast dazu, sind die blau und grün gehaltenen Kreise im Inneren, besonders augenfällig. Ansonsten trägt die Künstlerin wenig Körperschmuck, zumindest ist lediglich ein silberner Ohrring am rechten Ohr zu erkennen. Zuletzt ist an der Künstlerin noch die schwarze Hose zu erwähnen, die unter dem weißen Oberteil (das wie eine Kleid getragen wird) zum Vorschein kommt.

Die Person, die gerade im Begriff ist, sich tätowieren zu lassen, ist von der Schulter abwärts dargestellt. Mit diesem Ausschnitt, kann auch ihr Gesicht nicht erkannt werden. An ihrer linken Hand trägt sie einen Ring, der durch die auffallenden Motive auf dem Kleidungsstück im Hintergrund (das am Oberkörper getragen wird) beinahe untergeht. Dieselbe Hand zieht auch den Ärmel zurück, um der Künstlerin Platz zu schaffen. Das T- Shirt ist weiß, mit verschiedenen bunten Symbolen und Figuren bedruckt. Zu erkennen sind zwei Drachen, ihre Krallen und aufgerissenen Münder, die Feuer speien. Es scheint so als würden die beiden aus einem Munde Sprechen, da das Feuer in einer Art Sprechblase kulminiert, die eine Botschaft in japanischen Zeichen vermittelt. Da ich diese Sprache nicht spreche, kann ich ihren Inhalt nicht entschlüsseln. Ansonsten trägt die Frau eine schwarze Hose, die es unmöglich macht, die Körperhaltung genauer zu erkennen.

Hinsichtlich des Raumes, in dem die eben beschriebene Situation stattfindet, kann noch erwähnt werden, dass die dunkle Wand im Hintergrund weiße, vertikal ausgerichtete Linien aufweist, die mit den horizontalen Linien der durchgestrichenen Begriffe, kontrastieren. An dem Ort der Aufnahme gibt es außerdem einen Holzboden. Ein kleiner Ausschnitt davon ist zwischen den beiden Personen zu erkennen.

8.3.4. Fotoarbeit „En Couleur“ 2007

Die Farbfotografie ist querformatig und weist einen Großteil an grauen Flächen, unterschiedlicher Helligkeitsstufen, auf. Das Bild kann in drei horizontale Ebenen unterteilt werden, wobei die erste am unteren Bildrand verläuft, in der Bildmitte durch die Abbildung einer weißen, schwarzhhaarigen Frau unterbrochen wird und ihren Fortlauf zwischen der Frau und dem oberen Bildrand wieder findet. Die untere graue Fläche ist etwas heller und die darin enthaltenen schwarzen Flächen, bedeuten die Schatten des Kopfes der Frau, der hochformatigen Zeitschrift (die sie in der linken Hand hält), sowie den Schatten des aufgestützten Armes. Die mittlere horizontale Ebene bildet - am linken Bildrand - eine Frau ab. Ihr Kopf ist stark nach rechts geneigt und nimmt eine gesenkte Haltung ein. Die Augen hält sie verschlossen. Sie hat auffallend weiße Haut, trägt Lippenstift, Lidschatten und ordentlich gehaltene Haare. Auf den Lippen ist ein sanftes Lächeln zu sehen. Wären die Augen nicht verschlossen, wäre ihr Blick auf die Zeitschrift gerichtet, deren äußerer Rahmen durch einen gelben Rand gekennzeichnet ist.

Diese Zeitschrift (ebenfalls als eine Bildfläche betrachtet, sozusagen ein `Bild im Bild´) lässt den Betrachter in weißem Schriftzug „National Geographic“ lesen. Der Schriftzug hebt sich besonders durch den schwarzen Hintergrund ab, der das Haar bzw. die Kopfbedeckung einer Person darstellt, die

in diesem Bildausschnitt abgebildet ist. Das Geschlecht kann nicht genau identifiziert werden, aber die Person ist stark geschminkt und trägt Schmuck.

Charakteristisch ist auch die Gesichtsbemalung: Vom Scheitel, über die Mitte der Stirn bis hin zur Nasenspitze, ist eine weiße Linie gezogen worden, die das Gesicht in zwei Hälften teilt. Außerdem sind in beiden Mundwinkel drei weiße Punkte zu sehen, wobei einer der Punkte jeweils direkt im Mundwinkel gemalt worden ist, die beiden anderen hingegen jeweils darüber und darunter, sodass sich ein Dreieck ergibt. Auch die beiden Wangenknochen sind bemalt worden. Man sieht zwei rote Kreise, die von weißen Punkten umrandet sind. Zwischen den Wangenknochen und der Nase sind die letzten Bemalungen zu erwähnen: Erneut handelt es sich um Punkte, diesmal um zwei weiße und einen schwarzen (jeweils in der Mitte, zwischen den beiden weißen Punkten), die auf einer Geraden angeordnet sind. Auffallend sind auch das starke Augen Make-up und die dunklen Augenbrauen. Das Dunkel der Augen stimmt mit dem der Lippen überein.

Hinsichtlich des Schmuckes ist noch zu erwähnen, dass an einem roten Band befestigt (das über die Stirn verläuft), links und rechts neben dem Gesicht (bis zu den Schultern) Bänder herabfallen. Auf den Bändern sind Perlen, weiße Muscheln und andere kleine Gegenstände aufgefädelt. Vor allem am unteren Ende der Bänder sind weiße Muscheln in unterschiedlichen Größen befestigt. Um den Hals trägt die Person des Weiteren noch zwei Ketten (mit kleinen silbernen Plättchen) und schwarze Bänder.

Letztlich bleibt zu beschreiben, was außer der eben vorgestellten Person noch auf diesem inneren Bildausschnitt (im Bild „En Couleur“) zu erkennen ist: Entlang der rechten Gesichtshälfte (genau genommen bis hin zu den Bändern die am Gesicht entlang herabfallen) und dem linken äußeren Bildrand (der wie beschrieben wurde, in diesem inneren Bild durch einen gelben Rahmen gekennzeichnet wird) sind fünf von einander abgetrennte Textabschnitte oder Absätze zu sehen. Durch einen größeren Abstand und vier (durchgezogene) Linien, sind die Abschnitte räumlich voneinander getrennt. Einzelne Wörter (ebenfalls in demselben weißen Schriftzug dargestellt, indem auch „National Geographic“ geschrieben ist) sind deutlich erkennbar; beispielsweise fällt u.a. besonders der Begriff „Luther“ ins Auge, da er die größte Schriftgröße wiedergibt. Diese Textabschnitte sind jedenfalls die Vorankündigungen der verschiedenen Inhalte dieser Ausgabe.

Bezüglich der Ausgabe können aber noch andere Informationen herausgelesen werden: Am oberen Bildrand der Zeitschrift, zwischen dem Schriftzug „National Geographic“ und der gelben Umrandung ist von links nach rechts noch „Vol. 164, Nr. 4“ zu erkennen. Auf der gegenüberliegenden Seite (am rechten äußeren Bildrand) ist zusätzlich „Oktober 1983“ zu erkennen. Zwischen „Vol. 164, Nr. 4“ und „Oktober 1983“ befindet sich ein Symbol, dargestellt in weißen und geschwungenen Linien, die

ineinander übergehen und Blütenblättern ähneln. Direkt in der Mitte dieses Symbols befindet sich eine Kugel.

8.3.5. Serie „Si j`avais eu l`autorisation...“ 2004

Insgesamt umfasst die Serie acht Bilder, worunter sieben inszenierte Farbfotografien und die fotografische Dokumentation einer Installation zu unterscheiden sind²⁷¹. Unter den Bildern, die Gegenstand der Bildbeschreibung sind, haben drei der inszenierten Fotoarbeiten einen Raster als Untergrund (geometrisch einheitliche schwarze Kästchen, vor weißem Hintergrund). Den Untergrund der anderen vier Bilder bilden verschiedenste Stoffe und Tücher. Allen diesen Fotografien ist aber gemeinsam, dass sie dieselbe Größe haben, über einen eigenen Bildtitel (oder Bildunterschrift) verfügen und aus der Vogelperspektive aufgenommen sind. Innerhalb der beiden verschiedenen Bildergruppen, (denen die einen Raster als Hintergrund haben und jenen mit den Tüchern) gibt es ebenfalls Gemeinsamkeiten: Beispielsweise sind die Gegenstände (auf den Bildern mit „Raster – Untergrund“) immer in drei vertikal - ausgerichteten Reihen aufbereitet. Darüber hinaus ist auf jedem dieser Bilder eine Filmklappe stets zentral im Bildaufbau (in der mittleren der drei vertikalen Reihen) verortet. Auch bei den Bildern die Stoffe als Untergrund haben, gibt es wiederkehrende Motive und Gemeinsamkeiten: In jeder dieser Fotografien ist die Darstellung ein und derselben Frau – in verschiedenen Situationen – zu finden. Dabei ist der Bildaufbau so inszeniert, dass die Darstellung der Frau immer in einem kleineren fotografischen Ausschnitt im Bild (dem eigentlichen Bild der Serie) repräsentiert wird. Insofern kann von „Bildern im Bild“, bzw. von einem inneren und äußeren Bildausschnitt gesprochen werden (was die folgenden Beschreibungen erleichtern soll). In „le photographe“ – dem sechsten Bild der Serie – findet diese methodische Vorgehensweise ihren Höhepunkt, da sämtliche Darstellungen der Frau (in ihren verschiedenen Rollen) in einem Bild repräsentiert werden. Damit verweist „le photographe“ als einziges Bild dieser Serie auf sämtliche anderen Bilder, die Stoffe als Untergrund haben. Aber auch andere Bildgegenstände referieren innerhalb der einzelnen Bilder und der Serie aufeinander. In den folgenden Bildbeschreibungen sollen alle weiteren Bildgegenstände in ihrer Anordnung vorgestellt und beschrieben werden.

Das erste Bild der Serie, mit der Bildunterschrift „Si j`avais eu l`autorisation ...“, weist drei vertikale Reihen auf, in deren linken äußeren drei Gegenstände platziert sind worunter folgendes zu erkennen ist: Ein Buch bzw. ein Katalog dessen Cover die Abbildung Picassos „Les Demoiselles d`Avignon“ ist, unmittelbar darunter die Abbildung des Meinl – Logos (dessen Erscheinungsbild bereits in der

²⁷¹ Der Katalog, der mir bei der Bildbeschreibung dient, zeigt acht Bilder worunter auch die Installation im Ausstellungsraum dokumentiert ist, die im Rahmen der DakArt Off Biennale in einer Literaturwerkstatt stattfand. Die Installation war zwar Teil der Ausstellung, ist aber kein Bestandteil der Fotoarbeiten aus denen die Serie besteht und ist demnach auch nicht Gegenstand der Bildbeschreibung.

Bildbeschreibung von „Out of Austria“ genau erörtert ist), gefolgt von dem kleinsten der ersten drei Gegenstände, auf dem eine Frau schwarzer Hautfarbe mit Kopfbedeckung und einem weißen Oberteil zu sehen ist. Ebenfalls darauf deutlich zu lesen sind die beiden Worte (in dicker, schwarzer Schrift) „Senegal“ und „Gambia“. In der mittleren vertikalen Reihe ist an oberster Stelle eine Tasche mit Leoparden – Fell, darunter das Buch „Das Auge des Ethnologen“ von Michel Leiris und eine Filmklappe zu sehen. Sie stellt dem/der BetrachterIn folgende Informationen (von oben nach unten und von links nach rechts betrachtet) bereit: Lisl Ponger – Roll 9, Scene 4, Take 117 – Si j´avais eu l´autorisation – Date 16.4.2004, Mos, Day, Nite. Unter der Filmklappe ist der größte der vier Gegenstände zu erwähnen. Er ist hochformatig und man liest darauf „Stern von“ in rosa Schriftzug. Ebenfalls darauf zu erkennen sind Figuren menschlicher Gestalt, aber auch Tiere und verschiedene Gebäude. Die Symbole sind untereinander mit roten und schwarzen Punkten sowie weißen Linie verbunden. Diese Verbindungslinien könnten darauf schließen lassen, dass es sich bei dieser Darstellung um ein Brettspiel handelt. Die Reihe links außen hält in üblicher Anordnung drei Gegenstände bereit: oben ein zusammengelegtes Tuch, das blau ist und dessen Rahmen ein innerer weißer und äußerer roter Streifen ist. Links außen ist auf diesem Tuch die österreichische Flagge abgebildet. Darunter ist eine relativ kleine Farbpalette und daran anschließend ein ordentlich zusammen gelegtes Hemd zu sehen; letzteres ist schwarz – weiß liniert und zeigt neben einem Motorrad noch die Worte „Paris – Dakar“.

Das nächste Bild der Serie trägt den Titel „j´aurais pu mettre en scène“ und weist ebenfalls die drei vertikalen Reihen auf, in deren linken (von oben nach unten) eine zusammen gefaltete Landkarte, ein Buch mit dem Titel „Architektur der Dogon“ (das ein Gebäude und einen Mann der unmittelbar davor steht zeigt) und zwei Postkarten zu sehen sind. In der mittleren Reihe sind ein Fez (mit schwarzer Quaste), erneut eine Filmklappe (diesmal mit den Eintragungen „IFAN Musèe – Roll 15, Scene 1, Take 11 – j´aurais pu mettre en scène – Date 18.4.2004, Mos, Day Nite“) und an unterster Stelle ein Bild aufbereitet (darauf kann man deutlich „Musèe d`art Africain“ lesen und sieht einen Eingang mit Palmen, sowie ein Gebäude im Hintergrund). In der letzten der drei Reihen sind ebenfalls drei Gegenstände als Bildaccessoires zu beschreiben: Darunter sind ein Buch, gefolgt von einer Holzfigur (die einen Mann dunkler Hautfarbe und Safari Hut beim Filmen darstellt) und ein Stoff, auf dem ein Rollschuh abgebildet ist.

Die folgenden vier Bilder gehören zu denjenigen, die als Untergrund Stoffe haben und deren Gegenstände keiner geometrischen Anordnung folgen, sondern eher unter-, und übereinander gelegt sind. Das erste dieser Bilder, mit der Bildunterschrift „l`ethnologue,“ ist das einzige Bild (dieser Bildergruppe), bei dem am linken oberen Bildrand unter dem Stoff auch der Raster zu erkennen ist. Der Stoff ist dunkelblau bzw. schwarz, auf dem weiße Figuren, Palmen und Unterkünfte abgebildet sind. Relativ zentral in diesem Bild ist eine Fotografie positioniert, die die oben erwähnte Frau sitzend

(auf einer großen Metallkiste) und in beigefarbiger Kleidung abbildet. Ihre Aufmerksamkeit ist Unterlagen gewidmet, die sie im Schoß hält. Der oben beschriebene Stoff ist auch in dieser Fotografie zu finden. Unmittelbar hinter ihr an der Wand befestigt, vorläuft er über ihr linkes Bein zu ihren Füßen, die in diesem Bildausschnitt nicht enthalten sind. Ebenfalls nicht vollständig zu erkennen ist die Person, deren Arme vom linken Bildrand (des `Bildes im Bild`) in die abgebildete Szene ragen und eine Filmklappe in den Händen hält. Was genau auf der Filmklappe geschrieben steht, kann mit freiem Auge nicht gelesen werden. Die eben beschriebene Fotografie im Bild „l'ethnologue“ verfügt (wie alle weiteren Bilder mit Stoffen als Untergrund) über denselben Bildtitel, der mit schwarzem Stift und handgeschrieben am unteren Bildrand der Fotografie (inneren fotografischen Ausschnitt) zu lesen ist. Am oberen Bildrand, in gleicher Manier, sind die Worte „Ifan – Dogon“ zu lesen. „Dogon“ ist zum Teil von einem beigefarbenen Kolonialhelm verdeckt, der über die eben beschriebene Fotografie (das `Bild im Bild`) gelegt ist. Das Motiv des Kolonialhelmes ist insofern charakteristisch, weil es in diesem Bild der Serie insgesamt drei Mal vorzufinden ist. Neben dem eben Beschriebenen, trägt auch die Frau im Bild dieselbe Kopfbedeckung und ein letztes Mal ist dieser Helm in einer kleinen Holzfigur dargestellt. Diese Figur zeigt einen Mann schwarzer Hautfarbe, blau – grün bekleidet im Begriff zu filmen. Auch das Motiv der Filmklappe ist zwei Mal enthalten: Einmal in dem oben beschriebenen `Bild im Bild` und ein zweites Mal unmittelbar links neben diesem Bild. Diesmal ist auf der Filmklappe folgendes klar zu lesen: Lisl Ponger - Roll 1, Scene 4, Take 2 – Moi, une Blanche – Date 24.4.2004 – Mos, Day, Nite. Die Filmklappe verdeckt eines der vier Bücher, die zwischen der Filmklappe und der kleinen Holzfigur (die den filmenden Mann darstellt) vorzufinden sind. Das verdeckte Buch zeigt dem/der BetrachterIn allerdings einen Ausschnitt des Buchcovers, das bereits im dem zweiten Bild „j'aurais pu mettre en scene“ als Bildgegenstand beschrieben ist. Es handelt sich um jenes, mit dem Titel „Architektur der Dogon“. Außerdem über dieses Buch gelegt ist das zweite Buch von links (nach rechts fortlaufend) mit dem Titel „The Cinematic Griot“ (und dem Untertitel „The Ethnography of Jean Rouch). Daran anschließend ist erneut das Buch „Das Auge des Ethnographen“ zu sehen, das zum Teil von dem letzten der vier Bücher überdeckt wird, das wiederum Jean Rouch zum Inhalt hat und letzteren auch am Cover fotografisch abbildet. Bleibt letztlich eine weitere Figur zu erwähnen, die einen Teil des eben beschriebenen Buches verdeckt und unmittelbar vor der Figur mit dem „Kameramännchen“ positioniert ist. Bei dieser kleineren Figur handelt es sich um die Darstellung einer menschlichen Gestalt, die eine auffallende Kopfbedeckung trägt, die ungefähr 1/3 der Körpergröße ausmacht.

„le peintre,“ ist das vierte Bild der Serie und weist, was den Bildaufbau betrifft, viele Gemeinsamkeiten mit „l'ethnologue,“ auf, insofern auch in diesem Bildausschnitt ein `Bild im Bild` verortet ist, das die selbe Frau zeigt. Auch hier sind verschiedene Bildaccessoires sowohl im `Bild im Bild` als auch im Bild „le peintre“ enthalten. Sehr auffällig ist beispielsweise der Übergang oder die Schnittstelle zwischen diesen beiden Bildern. Der Pinsel, den die Frau (diesmal als Malerin

dargestellt) in ihrer linken Hand hält, ist so positioniert, dass er sowohl Bildgegenstand des `Bild im Bild´, als auch des Bildes „le peintre“ ist und vermittelt dem/der BetrachterIn einen fließenden Übergang zwischen den beiden Bildausschnitten. Der kleinere der beiden, der die Frau wiedergibt (die den/die BetrachterIn direkt ansieht) trägt ebenfalls denselben Bildtitel, der auch hier mit schwarzem Stift und handgeschrieben am oberen Bildrand „Ifan/Mende de Sierra Leone“ und am unteren „Le Peintre“ lesen lässt. In diesem Bild sind es eine Farbpalette, mehrere Pinsel und ein Stoff, die jeweils zwei Mal als Motiv gewählt sind. Der Stoff, der am linken Bildrand positioniert wurde, gleicht dem Hemd, das die Frau trägt. Auch die Pinsel und die Farbpalette sind Bildgegenstand beider Bildausschnitte. Der Raum in dem die Frau aufgenommen ist, gleicht demjenigen in „l’ethologue,“. Außer den eben beschriebenen Gegenständen sind im äußeren Bildausschnitt noch zwei Bücher zu erwähnen, darunter ein aufgeschlagenes Buch, das verschiedene Holzfiguren in Menschengestalt wiedergibt und ein weiteres Mal (wie bereits in dem ersten Bild „Si j’aurais eu l’autorisation...“) das Buch an dessen Cover Picassos Bild „Les Demoiselles d’Avignon“ darstellt ist. Zum Stoff ist noch zu sagen, dass schwarze Figuren, bzw. Köpfe darauf abgebildet sind, deren Frisuren vier hoch stehende Zacken sind, die ihren Fortlauf in wellenartigen Linien finden. Auf dem Stoff, der dem Hemd der Frau ähnelt ist außerdem noch ein längliches und bemaltes Objekt zu erwähnen (das möglicherweise aus Holz ist) auf dem in schwarzer Farbe ein verzerrtes Gesicht gemalt ist.

„le photographe,“ ist hinsichtlich des Bildaufbaus die Fotografie aus der Serie, die inhaltliche Bezüge zwischen den verschiedenen Fotografien herstellt und darauf referiert. Denn in diesem Bild werden sämtliche Darstellungen der Frau (in den verschiedenen Situationen) in Form von `Bildern im Bild´ repräsentiert. Damit wird auf alle anderen Bilder dieser Serie (die Stoffe als Untergrund haben) Bezug genommen. Demnach verweist „le photographe“ durch die Darstellung der inneren Bildausschnitte auf die Bildinhalte der vorhergehenden und auch folgenden Fotografien der Serie. Aber auch der innere fotografische Ausschnitt, der die Darstellung der Frau (diesmal in der Rolle einer Fotografin, ausgestattet mit den nötigen Gegenständen wie zwei Kameras) zum Inhalt hat, findet eine identische Reproduktion. Insgesamt sind in dieser Fotografie sieben `Bilder im Bild´ enthalten. Der einzige Unterschied der zwischen dem kleineren Foto (das den inneren zentralen Bildausschnitt von „le photographe,“ wiedergibt) und dem üblichen inneren Bildausschnitt (der die Frau darstellt) besteht darin, dass der Bildtitel bzw. die Unterschrift bei dem kleineren Foto weggelassen wurde. Bei dem inneren zentralen Bildausschnitt hingegen ist in üblicher Form der Bildtitel am unteren Bildrand zu lesen sowie die Worte „Ifan/Bambari Du Mali“ am Oberen. Auf einem der beiden Tücher, die unter sämtlichen Accessoires aufbereitet sind, ist eine eingeschaltete (Glüh-) Lampe und ein Kabel zu sehen. Die Bildgegenstände darauf, sind (wie in den vorhergehenden Fotos) sowohl im inneren kleinen Bildausschnitt als auch in dem Bild „le photographe“ zu finden. Passend zum Bildtitel und dem Inhalt dieser Fotografie, sind auch zwei Kameras enthalten, die kein herkömmliches Erscheinungsbild aufweisen. Eine davon ist gelb und mit der Aufschrift „Schweppers“ versehen, bei der anderen

wiederum ist in der Verschlusskappe (des Objektivs) ein Kopf mit einem roten Fez zu erkennen. Die eben beschriebene (rote) Kamera wird von der Darstellerin verwendet, die durch das Sucherfenster blickt und im Begriff ist zu fotografieren. Die „Schweppers“ – Kamera hat sie dabei um den Hals gehängt. Zuletzt ist ein verschlossener Kodak – Koffer und ein Umschlag mit der Aufschrift „Photographs“ zu sehen, an dessen unteren Seite außerdem die Worte „Safari Photo en 25 mn“ zu lesen sind. Drei Filmstreifen sind in dem offenen Umschlag enthalten.

„le touriste,“ besteht auf den ersten Blick hauptsächlich aus Stoffen deren Musterung derart dominant ist, dass sämtliche anderen Gegenstände darauf unterzugehen scheinen. Am deutlichsten hebt sich dabei die fotografische Abbildung der Frau ab (die in allen Fotografien mit Stoffen als Untergrund enthalten ist) die hier im Unterschied zu ihren anderen Darstellungsweisen keinerlei Tätigkeit nachgeht, sondern am ehesten als Betrachterin beschrieben werden kann. Wohin sie blickt, bleibt dem/der BetrachterIn allerdings verborgen, denn sie trägt Sonnenbrillen. Außer denen auch noch eine Kopfbedeckung, genau genommen ein gewickeltes Tuch, das sich von dem Hintergrund, vor dem sich die Frau gestellt hat kaum abhebt, da die Musterung (Leopardenfell) identisch ist. Diesmal ist das ‚Bild im Bild‘ (welches immer die Darstellung derselben Frau in unterschiedlichen Situationen zum Bildinhalt hat) nicht zentral positioniert, aber die Bildunterschrift ist auch hier mit jener der Fotografie selbst (äußerem Bildbezug) identisch. Man kann deutlich die Worte „Le Tourist“, sowie „Ifan/Bassari du Senegal“ lesen. Verdeckt wird ein Teil dieses inneren Bildes durch ein Pflanzenbüschel. Unmittelbar darunter sind zwei Muscheln, die über zwei Karten gelegt sind, zu sehen. Die Karten erinnern an Eintrittskarten und sind weiß und rosa. Links neben den Karten ist ein aufgeschlagenes Buch zu sehen, in dem verschiedene Vogelarten abgebildet sind. Die obere Ecke der linken Buchseite ist durch ein Stoff verdeckt, der in der Musterung jenem aus dem ‚Bild im Bild‘ gleicht. An diesem Stoff grenzen zwei weiter an, die beide schwarz – weiß sind. Auf den Tüchern ist noch ein heller Holzarmreifen gelegt. Im rechten oberen Bildbereich bleibt abschließend eine geflochtene Kopfbedeckung mit rotem Leder zu erwähnen.

Das nächste Bild mit der Bildunterschrift „plutot que rester dans l’hotel“ ist das dritte und letzte Bild derjenigen Bilder, die einen Raster als Untergrund haben und deren Gegenstände in drei vertikal ausgerichteten Reihen angeordnet sind. Zentral im Bild positioniert ist erneut eine Filmklappe, die den mittleren der drei Gegenstände aus der mittleren Reihe ausmacht. Darauf zu lesen ist „Saint Louis Sun – Roll 26, Scene 1, Take 3 – Plutot que rester dans l’hotel – Date 24.4.2004 – Mos, Day, Nite. Die acht weiteren Gegenstände dieser Fotografie werden von der Filmklappe als Zentrum ausgehend beschrieben. Demnach befindet sich darüber eine Fotografie die in dem Bild „le photographe“ ebenfalls vorkommt und diverse Stoffe übereinander gelegt wiedergibt.

Unter der Filmklappe hingegen zeigt ein Bildausschnitt eine Häuserfront mit zwei vergitterten Fenstern, einer Eingangstür und einen Balkon. Auch die Tür ist vergittert und man erkennt außerdem

den Gehsteig und einen Teil der Straße unmittelbar vor dem Gebäude. Vom Mittelpunkt ausgehend links hingegen ist eine zusammen gefaltetes Tuch, oder ein Hemd zu sehen, auf das vier Bilder aufgedruckt sind; darunter beispielsweise Pyramiden. Rechts neben der Filmklappe ist ein Buch zu finden, auf dem der Titel (in rotem Schriftzug) „J'apprendre le Wolof“ zu lesen ist. Ebenfalls darauf zu erkennen ist der Stamm eines Baumes und einiger Äste vor dem Hintergrund einer Landschaft. Die letzten hier vorkommenden Bilder sind jeweils rechts oder links (oben bzw. unten) diagonal vom Zentrum ausgehend zu finden. Diagonal links oben befindet sich ein Buch, das der kleinste aller Gegenstände dieses Bildes ist und an dem mit freiem Auge lediglich die Worte (und weißem Schriftzug vor schwarzem Hintergrund) „Avril Mai 2004“ zu erkennen sind. Zieht man von diesem Gegenstand aus eine durchgehende Diagonale nach rechts unten, so erkennt man dort einen Gegenstand der bereits in dem ersten Bild dieser Serie enthalten war und den ich dort als ein Spielbrett beschrieben habe. Vom Zentrum aus diagonal links oben befindet sich ein holzgerahmtes Bild, das zwei Menschen dunkler Hautfarbe (beide im Profil), einander gegenüber gestellt, darstellt. Die linke der beiden Personen trägt ein weißes Hemd, eine dunkle Halskette und hat die Haare nach hinten zusammen gebunden. Die Person gegenüber trägt Halsketten und ein schulterloses Oberteil. Der Bildhintergrund ist weiß, wodurch sich die beiden Personen sehr kontrastreich abheben. Diagonal rechts unten, befindet sich der letzte Gegenstand den „plutot que rester dans l'hotel“ abbildet. Charakteristisch daran ist, dass auch dieses Bild einen Holzrahmen aufweist und schwarz – weiß ist. Man erkennt einen öffentlichen Platz, vor dem Hintergrund von Gebäuden unterschiedlicher Architektur. Im Vordergrund fällt eine Person auf, die gerade im Begriff ist die Stiegen zu einem Gebäudeeingang zu nehmen. Neben diesem Passanten sind auch andere Personen auf diesem Platz zu verorten.

Das letzte Bild der Serie hat den Bilduntertitel „et d'attendre...“. Von allen Bildern die hier beschrieben werden, weist dieses lediglich drei Bildgegenstände auf. Es ist das fünfte jener Bilder, die als Untergrund Stoffe haben. Der Stoff welcher hier zu sehen ist weist die Farben grün, gelb, orange, weiß und schwarz auf, die in horizontal ausgerichteten Linien zur Geltung kommen. Die Abstände und Breite dieser Querlinien sind unterschiedlich, charakteristisch ist aber das Auftreten eines runden Symbols, das in jeder der breiteren Linien drei mal im selben Abstand vorkommt. Bei diesem kreisförmigen Symbol, handelt es sich um eine Uhr; die Zeiger im Inneren und zwölf schwarzen Punkte lassen darauf schließen. Die eben erwähnten Punkte zeigen die Uhrzeiten an. Aufgrund der Position der Zeiger steht die Uhr auf 17:10. Auf dem Stoff darauf gelegt sind eine Filmklappe auf der folgendes zu lesen ist: Lisl Ponger – Roll 31, Scene 14, Take 91 – Et d'attendre... – Date 26.4.2004 – Mos, Day, Nite.

Zuletzt ist noch ein Buch in rot – gelben Buchumschlag zu sehen, das den/die BetrachterIn „Profil“ in weißen Buchstaben vor schwarzem Hintergrund lesen lässt sowie den Titel und den Autor des Buches, nämlich „A la recherche du temps perdu“ von Marcel Proust.

Fasst man die Bildunterschriften (oder Bildtitel) der einzelnen Fotoarbeiten aus „Si j`avais eu l`autorisation...“ zusammen, so ergibt sich die Satzstellung: „Si j`avais eu l`autorisation, j`aurais pu mettre en scène l`ethnologue, le peintre, le photographe, le tourist, plutot que rester dans l`hotel et d`attendre.“

8.4. Film „Imago Mundi“ 2007²⁷²

8.4.1. `AkteurInnen – Liste`

Diskussionsrunde: Luisa Ziaja
Araba Evelyn Johnston – Arthur
Nora Sternfeld
Lisl Ponger
Ljubomir Bratic

Assistentin Stillleben: Susanne Schmaderer
Kostümfrau: Anna Kounig
Pianist: Peter Ponger
Engel und Tänzerin: Moravia Naranjo
Soldat, Woyzeck, Marie u. Leser: Julian Sharp
Kostümassistentin und Tänzerin: Miriam Schumi
Marie, Woyzeck: Marie – Christine Friedrich
Visagistin: Ina Ottahal – Hagenhöfer

Und alle (sowie die folgenden) als sie selbst:

Anja Salomonowitz
Hanni Gräfinger
Katharina Cepak
Bruno Pisek
Elsa Okazaki
Tim Sharp

Regie, Drehbuch und Schnitt: Lisl Ponger
Kamera: Caroline Champetier
Musik: Peter Ponger
ProduzentInnen: Gabriele Kranzelbinder
Alexander Dumreicher Ivanceanu
Co – Produzentin: Lisl Ponger
Ton: Bruno Pisek
Ton – Assistent: Harald Heindl
Oberbeleuchter: Emmanuel Demorgon
Lichtassistent: Emmanuel Aubry
Volontär: Stefan Nemeč
Make up 1: Ina Ottahal – Hagenhöfer
Make up 2: Hanni Gräfinger
Make up Volontärin: Katharina Cepak
Kostüm: Anna Wukounig
Requisite und Ausstattung: Tim Sharp
Sprechtrainer: Vera Albert
Produktionsleitung: Elsa Okazaki
Produktionsassistentin: Marie Zahir
Studio: Filmstudio Nemeč

²⁷² AkteurInnen werden nach ihrem Erscheinen vorgestellt.

8.4.2. Filmbild „Destroy Capitalism“ 2005

Die querformatige Farbfotografie zeigt einen jungen Mann in signifikanter Kleidung, deren Schnitt und Muster auf eine Uniform verweisen. Auch das Grün der Kopfbedeckung deckt sich mit jenem aus dem Militär. Lediglich die Landkarte die am Oberkörper, von seinem Schlüsselbein bis zum Gürtel hinab aufgedruckt ist, bricht mit diesem Stil. Schlafend sitzt er auf einem Stuhl mit grüner Armlehne. Die linke Hand ist darauf abgestützt, und hält seinen Kopf. Die rechte Hand hängt herab und hält einen Gegenstand, der nicht genau erkennbar ist. Auf dem Gegenstand ist allerdings eine Landkarte abgebildet. Seine Haare und Augenbrauen sind sehr dunkel und kontrastieren mit dem hellen Teint des Gesichtes, das (auf seine rechte Hand gestützt) nach rechts geneigt ist. Unmittelbar vor ihm befindet sich ein Tisch, überhäuft mit Gegenständen. Dahinter ist eine zweite Person zu sehen. Es handelt sich um eine Frau, dunkler Hautfarbe, die große goldene Flügel, ein T – Shirt mit der Aufschrift „Capitalism“ und einen schimmernden, dunklen Faltenrock trägt. In ihrer linken Hand hält sie einen runden kleinen Gegenstand, der weiße Zeiger im Inneren aufweist. Es könnte sich also um eine Uhr oder einen Kompass handeln. Sie blickt den schlafenden Jungen an und hat dabei ihr linkes Bein auf dessen Stuhl abgestützt. Auch ihre linke Hand stützt sie an ihrer Hüfte ab. Neben den Flügeln ist außerdem ein rotes, dick gebundenes Haarband sehr augenfällig, mit dem sie ihre Haare nach hinten zusammen gebunden hat. Auf dem Tisch, der einen Großteil des Bildausschnittes einnimmt, ist ein Hut in demselben Rot zu sehen. Daneben ein anderer in derselben Form, allerdings in beige.

Das Motiv der Landkarte ist in diesem Bild(ausschnitt) mehrmals zu finden:

Erstens an der Kleidung des schlafenden Jungen, zweitens ist die Tischdecke, die nur am Rande zu erkennen ist (da der Tisch eben voll mit Dingen angeräumt ist), zugleich die Darstellung einer Weltkarte; drittens steht auf dem äußeren linken Rand des Tisches ein Globus, der von innen beleuchtet ist und ein letztes Mal findet man das Motiv außerdem noch an dem Gegenstand, den der Junge in seiner rechten Hand hält.

Der Tisch hat genauer betrachtet zwei verschiedene Tischdecken: Zum einen die eben beschriebene Landkarte, die eine ältere zu sein scheint, denn die Darstellung der Meere, ihrer Verbindungen und auch die der Kontinente entsprechen nicht der heutigen Konstellation. Zum anderen ist auch noch eine grau- schwarze Tischdecke zu sehen, die vom linken äußeren Rand des Tisches, bis ca. zur Mitte hin verläuft und Falten schlägt.

Am Tisch, vom vorderen zum hinteren Ende betrachtet beschrieben, sind folgende Gegenstände zu sehen: Ein zerstreutes Kartenspiel, Kaffeebohnen, das Modell eines Hochhauses, Silber -, und Goldmünzen, eine kleine Glaskugel, eine Schusswaffe, ein offenes Schmuckkistchen in dem Perlen und eine Kette aufbewahrt sind. Nicht weit davon entfernt liegt eine dunkelfarbige Maske mit auffallend großen, roten Lippen. Unmittelbar dahinter liegen rote Blumen mit großen Blüten und links davon eine kleine weiße Figur, die den Oberkörper eines Menschen abbildet. Zwischen den Karten

und der Glaskugel ist auch ein Bild (erneut ein 'Bild im Bild') zu sehen. Darauf sind zwei Männer abgebildet, wobei einer der beiden in prachtvollen Gewändern (die eindeutig an eine frühere Epoche erinnern) gekleidet ist. Im Vergleich dazu wirkt die Kleidung der zweiten Person sehr schlicht.

Sie stehen links und rechts am gegenüberliegenden Bildrand, abtrennt voneinander durch ein Regal, das im Mittelfeld des Bildaufbaus zu verorten ist. Die Gegenstände die darauf verwahrt sind, können nicht genau erfasst werden. Im Hintergrund ist eine grüne Wand aber auffällig. Die Darstellung des prachtvoll gekleideten Mannes, spiegelt sich in einer silbernen Kugel (die sich unmittelbar hinter dem Bild befindet) wieder. Wiederum dahinter ist die Darstellung eines gelben Papageis zu sehen, der gerade auf einem (von Efeu bewachsenen) Baumstumpf sitzt. In der Mitte des Tisches liegt ein aufgeschlagenes Buch, auf dessen Seiten ein Bild in s/w zu sehen ist. Auf dem Buch selbst, liegt einer von zwei Toten - Schädel. Der eben Fokussierte weist über den ganzen Schädel verlaufend geschwungene Linie auf, die stellenweise in Schlingen und knotenartigen Formen kulminieren. Der zweite Schädel ist ähnlich gekennzeichnet und liegt mit der rechten Gesichtshälfte zu Seite geneigt, horizontal links neben dem Buch. Unter dem Buch ist auch noch ein weiteres deutlich zu erkennen.

Zumindest der dunkle, harte Buchumschlag, denn das Buch ist geschlossen gehalten. Die eingangs beschriebenen Kopfbedeckungen (am rechten Tischrand) und der Globus (an der linken äußeren Seite) befinden sich eindeutig am hinteren Ende des Tisches. Ebenfalls dort aufgebahrt sind Tücher und Stoffe, eingewickelt und übereinander gelegt.

Sieht man über die eben beschriebene Situation hinweg, erkennt man links außen einen Bruchteil des Ortes an dem diese Aufnahme gemacht worden ist. Man sieht einen Teil der Häuserwand beleuchtet. Das Licht kommt also von rechts vorne, erhellt einen geringen Teil der Wand im Hintergrund, sodass Ziegel zu erkennen sind. Der Hintergrund am linken Bildrand bleibt im Dunklen verborgen. Letztlich zeichnet der Lichteinfall Schatten sämtlicher Gegenstände, sowohl von jenen auf dem Tisch, als auch den beiden Personen.

Abstract

Die vorliegende Arbeit verhandelt verschiedene Modelle, Methoden und Theorien aus dem Bereich der visuellen Anthropologie sowie der Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst am Beispiel zeitgenössischer Kunstfotografien der Wiener Künstlerin und Filmemacherin Lisl Ponger. Zu den zentralen Schwerpunkten zählen die Aufarbeitung des Oeuvres und die Einbettung der Bildinhalte in rezente Theorien und Diskurse zu Kunst, dem Medium Fotografie sowie dem Bild als anthropologische Kategorie. Der Untersuchung visueller Repräsentationsregime und - Strategien wird dabei besonderes Gewicht verliehen. Diese Auseinandersetzung wird im Schnittfeld zwischen Kunst, Wissenschaft und der historischen Konstruktion des kulturell `Anderen´ im Bild angesiedelt und anhand der zeitgenössischen Fotoarbeiten beispielhaft erörtert. Zum Tragen kommen außerdem die empirischen Forschungsmethoden des Faches und die künstlerischen Strategien von Lisl Ponger. Die Verbindung zwischen Pongers gelebter Bildpraxis und die Anwendung wissenschaftlicher Beiträge zu visuellen Objekten, führt hier zur Erörterung der Parallelen der beiden Domänen. Vor allem aber soll der Anforderung kritischer Kultur – und SozialanthropologInnen Genüge getan werden, die die westliche `Kunstwelt´ und das `Eigene´ zum zentralen Gegenstand einer zeitgerechten Kultur – und Sozialanthropologie der Kunst machen.

Abstract

This thesis discusses different models, methods and theories from the field of visual anthropology as well as from Cultural and Social Anthropology of the arts based on contemporary art photography of the Viennese artist and filmmaker Lisl Ponger.

Key issues include the examination of the Oeuvre and the integration of the picture contents in recent theories and discourses relating to art, the medium of photography as well as the picture as anthropological category.

Particular attention is paid to the examination of visual regulations governing representation and strategies. The analysis is lying at the interface between arts, science and the historical construction of the cultural 'Other' in the picture. The discourse is drawing upon contemporary photographic works.

Empirical research methods of the subject and the artistic strategies of Lisl Ponger are applied as well. Connecting Ponger's implemented visual practice and making use of scientific contributions to the visual object, leads to a discourse of parallels from both fields.

Above all, the most important goal is to satisfy the requirements of critical culture and social anthropologists, who put the western "Artworld" and the "Self" in the center of contemporary Cultural and Social Anthropology of arts.

Curriculum

Geboren am 09. Mai 1983 in Kärnten. Von 1994 – 2001 Besuch der höheren Internatsschule des Bundes Wien. Mai 2001 Absolvierung der AHS Matura und des Bühnenreife Diploms an der Ballettschule der Wiener Staatsoper. September 2001 Immatrikulation an der Universität Wien in den Fächern Kultur – und Sozialanthropologie und Germanistik. Seit diesem Zeitraum verantwortlich und beteiligt an diversen Tanz, - Performance, - Film, - und Theaterproduktionen, sowie Assistenz an der Akademie der Angewandten Künste im Bereich zeitgenössischen Tanz und Choreografie. Zusammenarbeit mit Fotografie, Film, – und VideokünstlerInnen in Wien und Umgebung. 2003 – 2005 PR – und Öffentlichkeitsarbeit im Rahmen des Mapob – Moduls. 2006 – 2007 individuelles Auslandspraktikum in sechs Ländern Südamerikas sowie Projektarbeit im Bereich der visuellen Anthropologie. Seitdem Vertiefung in diesem Bereich im Rahmen von Praktikas, u.a. an der Kunsthalle Wien. 2005 – 2008 Besuch des Spanisch – Lehrgangs der Stufen I – IV am Lateinamerika Institut in Wien. In denselben Jahren Mitbelegerin an der Akademie der Angewandten Künste und der Akademie der Bildenden Künste im Bereich der *postcolonial* und *cultural studies*. Ab 2009 tätig in diversen Museen im Vermittlungsbereich und seit 2010 an der der Arch+Ing Akademie in Wien.