

Welche Verbindungslinien gibt es zwischen einer chinesischen Porzellanfigur in maoistischer Uniform, Tropenhelmen wie aus der Kultfilmreihe *Indiana Jones*, bunt gemusterten Stoffen und einer Ausgabe des Magazins *National Geographic* aus dem Jahr 1983, dessen Umschlag einen Vertreter des afrikanischen Nomadenstamms der Wodaabe zeigt? Und warum spiegeln sich all diese Gegenstände in einer hochglanzpolierten Stahlkugel, als würden sie die Oberflächenlandschaft unseres Planeten neu zeichnen wollen? Diese Dinge sind Elemente, die Lisl Ponger zu einem dreidimensionalen Stillleben mit dem Titel *Work on Progress* arrangiert hat. Darüber hinaus handelt es sich um Requisiten, die sie für ihre Fotografien genutzt hat, um Geschichten in Form visueller Verdichtungen zu inszenieren.

Seit mehreren Jahrzehnten führt Ponger den Betrachter*innen ihrer Werke vor, wie Sehgewohnheiten historisch tief in uns verankert sind und Objekte und Bilder Stereotype (re)produzieren. Verfestigt doch unser Blick, wieder und immer wieder, klischeehafte, asymmetrische, von Privilegien geprägte Vorstellungen und formt damit auch die Lebensrealität derjenigen, die diese Stereotype betreffen. Ponger erzählt in den bis ins kleinste Detail durchkomponierten Bildern etwa von ihrer eigenen Reisetätigkeit oder jener historischer Persönlichkeiten, die aus Europa zum Zweck der Erkundung „unbekannter Territorien“ aufbrachen – von Kolonialismus also –, verknüpft mit aktuellen Ausformungen des (Massen-) Tourismus sowie Migrationsbewegungen, die unsere Nachrichtenkanäle nahezu täglich mit Bildern von gekenterten Schiffen und toten Menschen füllen. Protestkultur zieht sich in Form von Sprüchen durch das gesamte Werk; Zeichen des Widerstands, aktuelle, historische, ob aus einem hiesigen Kontext oder aus dem Globalen Süden, in dem die Mehrheit der Menschen lebt: „Rise and resist!“ In Pongers Werk treffen Popkultur und Kunstgeschichte auf Indigene Religionen und mischen sich ethnologisch-kulturhistorische Fragestellungen zu einem akribisch recherchierten Beziehungsgeflecht von offenen Bedeutungslinien.

Die Umriss der thematisch vielfältigen, immer politischen Denkfiguren, die die Künstlerin mit ihren Bildern entwirft, lassen sich entlang der in der Installation *Work on Progress* zum Einsatz gebrachten Objekte wie in einem Zahlenbild Punkt für Punkt nachzeichnen. Nur geht es Ponger nicht um die Silhouetten irgendeines Objekts, einer weiteren festgeschriebenen Vorstellung über unsere Welt. Ihr Interesse gilt vielmehr dem Akt des Zeichnens von Konnektoren und des Begreifens ebendieser in ihren sozialen, politischen und historischen Zusammenhängen. „Denn Menschen“, so der Sozialanthropologe Tim Ingold, „bewohnen eine Welt, die nicht primär aus Dingen besteht, sondern aus Linien.“¹ Linien zwischen den Dingen. In seiner Studie über die Geschichte der Linien, in der er die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs „Ding (*thing*)“ als Ort beschreibt, an dem sich Menschen wie in einem Parlament trafen, um Angelegenheiten des Zusammenlebens zu klären, fragt er: „Was ist letztlich ein Ding, oder auch eine Person, wenn nicht ein Bündel der Linien – der Wege des Wachstums und der Bewegungen –, die sich in ihm oder ihr sammeln?“ Laufende Arbeit an Beziehungen und Verhältnissen, ein „work in progress“ in Lisl Pongers *Work on Progress*.

Indem die Künstlerin die Requisiten als Museumsobjekte auf einem großen, an die Architektur des Hauses adaptierten Podest präsentiert und darüber hinaus Referenzen zu ausgewählten Werken der Klassischen Moderne knüpft, legt sie nicht nur ein inhaltliches Naheverhältnis zu historischen künstlerischen Fragestellungen offen. In selbstreflexiver Manier rückt sie auch die Methoden der Institution „Museum“ samt ihren historischen wie

aktuellen Gesten des Zeigens in den Fokus. Ponger zieht ihre narrativen Linien weiter hinein in die Sammlungsbestände des mumok und verschiebt dabei, wie auch in ihren eigenen Werken, die Aufmerksamkeit vom Gesamtbild aufs Detail – und wieder zurück. Vergrößern, verkleinern, einzoomen, auszoomen.

Was haben Edward Steichen, Albert Paris Gütersloh, Florence Henri, August Sander und Alexander Rodtschenko miteinander zu tun? Lisl Ponger zeigt Arbeiten dieser Vertreter*innen der Klassischen Moderne in einer Reihe, ganz knapp nebeneinander gehängt und ergänzt um zwei eigene Fotografien. *Lasst tausend Blumen blühen* (2007) ist ein Stilleben der Künstlerin zur sogenannten „Hundert-Blumen-Bewegung“ im China Mao Zedongs. Dabei handelte es sich um einen Aufruf des Parteiführers an das Volk zur konstruktiven Kritik am eigenen System, um dieses in seiner Entwicklung voranzubringen. Fortschritt? Mitnichten. Als die ablehnende Haltung gegenüber der kommunistischen Partei letztlich überhandnahm, wurde ihr mit Repressalien und hunderttausenden von Hinrichtungen begegnet. Ob das eine Strategie war, um kritische Stimmen zu identifizieren und gezielt aus dem System zu entfernen, bleibt bis heute umstritten. Im zweiten Bild, *Teilnehmende Beobachterin* (2016), ist die Künstlerin selbst zu sehen. Ihre Kamera über der Schulter und in ein Ensemble gekleidet, dessen afrikanischer Waxprintstoff mit hunderten Augen bedruckt ist, blickt sie in den Spiegel einer Kommode. Sie betrachtet sich selbst. Die Szenerie ist ergänzt um Dinge wie Tücher mit Weltkarte- oder Kamera-Motiv oder ein Paar „Eagle Wing Totem“-Schuhe der Marke Adidas, die der US-amerikanische Designer Jeremy Scott im Stil der Identitätssymbole Indigener Völker Nordamerikas gestaltet hat. Deren „Gesichter“ blicken in Richtung Betrachter*innen.

Das Werk ist eine Gratwanderung zwischen kultureller Aneignung, einer respektlosen Übernahme von Ausdrucksformen fremder Kulturen und ihrer Artefakte, und teilnehmender Beobachtung, jener wissenschaftlichen Methode der Anthropologie, die zum Ziel hat, durch aktives Involviertsein in soziale Situationen besondere Nähe zum Untersuchungsgegenstand zu gewinnen. Ja, auch Lisl Ponger eignet sich kulturelle Elemente an, gleichzeitig macht sie diesen Akt der Appropriation aber deutlich sichtbar. Wie wir alle ist sie teilnehmende Beobachterin am Weltgeschehen. Die Künstlerin spricht klar aus der Perspektive einer weißen Frau aus Mitteleuropa. Sie beobachtet die (eigenen) Beobachtungen und betreibt Selbstreflexion im Spiegel der Geschichte mit dem Ziel, Identität in ihrem hybriden Wesen zu fassen. Als rhizomatisches Geflecht, nicht als lineare Genealogie.

Die Bilderabfolge lässt sich entlang von Dingketten lesen: Blumen, Fächer, Kugeln, Spiegel und Kameras. Auf Edward Steichens *Heavy Roses* (Schwere Rosen, 1914) folgt Albert Paris Güterslohs *Stilleben mit gelbem Fächer* (1925); ein Seidenblumenstrauß, ein Fächer und eine Stahlkugel in Pongers *Lasst tausend Blumen blühen*; Florence Henris *Komposition II* (1928) und *Selbstportrait* (1928) sind mit spiegelnden Kugeln bestückt; *Teilnehmende Beobachterin*, das Selbstporträt Pongers mit Kamera, platziert neben dem Porträt eines Porträtierenden, *Heinrich Hörle malt den Boxer Hein Domgörgen* (1929), von August Sander. Alexander Rodtschenkos *Mädchen mit Leica (Porträt der Fotoreporterin E. Lemberg)* (1934) schließt die Reihe, die sich auch in andere Richtungen hin auffädeln ließe.

Im Zentrum einer weiteren Werkgruppe ist *Geisterbeschwörung* (2012) zu sehen. Mit diesem auf dem Kopf stehenden Gruppenfoto dreier Männer bezieht sich die Künstlerin auf *Nachtessen in Dresden* von Georg Baselitz aus den frühen 1980er-Jahren, der in dieser Malerei wiederum Vertreter des Deutschen Expressionismus wie Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff zeigt. Baselitz ist dafür bekannt, seine Werke um 180 Grad zu drehen,

um die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen weg vom Bildinhalt und hin zur malerischen Form zu lenken. Im Unterschied dazu hat Lisl Ponger in *Geisterbeschwörung* Fotos sowie mit Malereien von Picasso, Van Gogh und Gauguin bedruckte Trinktassen so positioniert und abfotografiert, dass sie erkannt werden können, ohne den Kopf drehen zu müssen. Der Blick ist hier wieder beim Inhalt. Das gesamte Bild ist von afrikanischen Elementen durchsetzt, Skulpturen und Masken, die von den porträtierten Männern gehalten werden, aber auch von Fotografien afrikanischer Artefakte, die sich zu den anderen Bildern gesellen. In der Nähe von *Geisterbeschwörung* liegt eine Archivmappe aus dem analogen Handapparat der Gründungszeit des mumok, die Informationen zu Werken von Georg Baselitz aus der Sammlung bereitstellt. Ponger hat sich entschlossen, nicht Baselitz' Gemälde zu zeigen, sondern den Modus, in dem dieses im Museumsbetrieb gehandhabt wird, als Datensatz nämlich – und zusätzlich als Fußnote zu ihrer eigenen Arbeit. Daneben Karl Schmidt-Rottluffs *Haus am Bahnhof* (1908) und Ernst Ludwig Kirchners *Grünes Haus* (1923), beides Originale von Mitbegründern der 1905 in Dresden ins Leben gerufenen, vornehmlich männlichen Künstlergruppe Die Brücke.

Wie es der Zufall will, oder nennen wir es eine glückliche Fügung, ist *Grünes Haus* in der mumok Sammlung eines jener Werke Kirchners, das auf beiden Seiten der Leinwand bemalt ist. Verso das Porträt eines Mannes. Kirchner hat die Leinwand jedoch nicht vertikal, sondern horizontal gedreht, was zur Folge hat, dass die Rückseite auf dem Kopf steht und so – im Kontext der Ausstellung von Lisl Ponger – zu einer temporären, historischen, aber in die Zukunft gerichteten Referenz auf Georg Baselitz wird. Die Farben Rosa, Blau und Schwarz dominieren nicht nur das Kopfüberporträt, sondern auch *Geisterbeschwörung* von Ponger und nicht zuletzt Baselitz' *Nachtessen in Dresden*. Wer beschwört hier eigentlich wessen Geister?

Lisl Pongers Ausstellungsbereich von *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein* führt immer wieder auf das Möbelobjekt im Zentrum zurück, das gleichermaßen Depot, Archiv, museale Heimstatt und Kunstwerk ist. *Destroy Capitalism* (2005), ein Stillleben in Anlehnung an Antonio de Peredas *El sueño del caballero* (Der Traum des Ritters) aus Mitte des 17. Jahrhunderts, ist etwa mit den in der Komposition vorkommenden Kleidungsstücken des Hauptdarstellers, dem Globus und den Totenköpfen auf dem Podest von *Work on Progress* vertreten. Daneben Karl Blossfeldts Fotografien von Pflanzen wie der *Kleinblütigen amerikanischen Roßkastanie* oder des *Orientalischen Mohns* (1900–1928), jedoch als Reproduktionen auf Parfümverpackungen der Marke Loewe – aus kapitalistischen Strukturen geschöpfte Grassroot-Alternativen zum Kapitalismus. *Wild Places* (2001), das Foto einer Frau, die sich die Wortkette „Missionary Mercenary Ethnologist Tourist Artist“ auf den Unterarm tätowieren lässt, findet sich in Form jener Postkarte wieder, die der Künstlerin die Idee zur Arbeit geliefert hat. Auf dieser lässt sich eine Frau den Namen ihres neuesten Liebhabers in die Haut stechen, die alten werden durchgestrichen.

Hier vereint sind also künstlerische Positionen als logische genealogische Fortführung eines Kolonialismus „in progress“. Aber nicht nur das, *Work on Progress* ist auch die Reflexion ebendieses Fortschreitens im Lauf der Zeit – einer Idee von Fortschritt, die nicht (mehr) hält. Lisl Ponger führt vor, wie verflochten, sequenziell und zusammengesetzt die von ihr erzählten Geschichten sind und wie sehr sie selbst als Künstlerin, als private und öffentliche Person, in ihrer Praxis als Fotografin und Filmemacherin in hegemonialen Diskursen und den neoliberalen Fragmentierungen unserer Gesellschaft verhaftet ist.

Lisl Ponger

What are the lines of connection between a Chinese porcelain figure in a Maoist uniform, pith helmets like those from the cult film series *Indiana Jones*, brightly patterned fabrics, and an issue of *National Geographic* from 1983, whose cover features a member of the African nomadic Wodaabe tribe? And why are all these objects reflected in a glossy polished steel sphere, as if their contours were the redrawn surface landscape of our planet? These things are part of Lisl Ponger's arrangement forming the three-dimensional still life titled *Work on Progress*. They are also props she has used in her photographs to stage stories as accumulations of visual elements.

For several decades now, Lisl Ponger's photographs have exemplified how viewing habits are historically engrained in us and how objects and images incessantly produce and perpetuate stereotypes. Time and again, our gaze reinforces clichéd, asymmetrical conceptions rooted in privilege and, in doing so, shapes the realities of those impacted by the stereotypes. Coordinated down to the tiniest detail, Ponger's images speak of her own travels or those of historical figures who set off from Europe to explore "unknown territories"—in other words, colonialism—interspersed with present-day forms of (mass) tourism and migration movements, which flood our news channels with pictures of capsized ships and dead bodies on an almost daily basis. Protest culture runs through the work in the form of slogans—symbols of resistance, current and historical, from a local context or the Global South, where the majority of people live: "Rise and resist!" In Ponger's work, pop culture and art history mingle with Indigenous religions and ethnological and cultural-historical issues to form a meticulously researched meshwork of open-ended lines of relationship.

The outlines of thematically diverse, yet always political figures of thought populating the artist's imagery can be traced point by point along the objects found in the installation *Work on Progress*—like drawing-by-numbers. However, Ponger is not interested in the silhouettes of one particular object, of another fixed idea about our world. Rather, she is fascinated by the act of making connections and comprehending them in their social, political, and historical contexts. "For people inhabit a world that consists, in the first place, not of things but of lines," writes social anthropologist Tim Ingold.¹ Lines between things. In his study on the history of lines, he describes the original meaning of the term "thing" as a gathering of people, as in a parliament, a place where they would meet to resolve their affairs, and asks: "After all, what is a thing, or indeed a person, if not a tying together of the lines—the paths of growth and movement—of all the many constituents gathered there?" Lisl Ponger's *Work on Progress* is a work in progress on relationships and conditions.

By presenting her props from the photographs as museum objects on a large, specially adapted pedestal and drawing references to selected works of classical modernism, the artist not only reveals underlying parallels with historical artistic concerns: her self-reflexive approach also frames the methods and practices of the "museum" institution, including its historical and contemporary gestures of exhibiting. Ponger casts her narrative lines deeper into the mumok Collection and, as in her own works, shifts the attention from the overall impression to the details—and back again. Zoom in, zoom out, zoom in, zoom out.

What do Edward Steichen, Albert Paris Gütersloh, Florence Henri, August Sander, and Alexander Rodchenko have to do with each other? Lisl Ponger displays works by these

representatives of classical modernism in a row, hung very close together and supplemented by two of her own photographs. *Lasst tausend Blumen blühen* (2007, Let a Thousand Flowers Bloom) is a still life by the artist about the so-called Hundred Flowers Campaign in Mao Zedong's China. The party leader appealed to the people to constructively criticize their own system in order to advance its development. Progress? Far from it. When the negative response towards the Communist Party eventually became all too obvious, it was met with reprisals and hundreds of thousands of executions. Whether this was a strategy to identify critical voices and selectively remove them from the system remains controversial to this day. The second picture, *Teilnehmende Beobachterin* (2016, Participant Observer), portrays the artist herself. With the camera over her shoulder and dressed in an African batik fabric patterned with hundreds of eyes, she gazes into the dressing mirror above a chest of drawers. Looking at herself. The scenery is complemented by items such as scarves with a world map or camera motif, or a pair of Adidas Eagle Wing Totem trainers by US designer Jeremy Scott, who styled them with identity symbols of North American Indigenous peoples. Their "faces" catch the viewer's gaze.

The work is a balancing act between cultural appropriation, a disrespectful adoption of expressions of foreign cultures and their artifacts, and participant observation, the methodology in anthropology aimed at gaining a closer and intimate familiarity with the subjects of investigation by participating in their social lives. Indeed, Lisl Ponger appropriates cultural elements too, yet her works openly admit to this act. Like all of us, she is a participant observer of world events. The artist clearly speaks from the perspective of a white woman from Central Europe. When Ponger observes (her own) observations and engages in self-reflection in the mirror of history, she tries to grasp the hybrid nature of identity. As a rhizomatic network, not a linear genealogy.

The sequence of images can be read as a chain of things: flowers, fans, spheres, mirrors, and cameras. Edward Steichen's *Heavy Roses* (1914) is followed by Albert Paris Gütersloh's *Stilleben mit gelbem Fächer* (1925, Still Life with Yellow Hand Fan); a bouquet of silk flowers, a fan, and a steel sphere in Ponger's *Lasst tausend Blumen blühen*; Florence Henri's *Komposition II* (1928, Composition II) and *Selbstportrait* (1928, Self-Portrait), both decorated with reflecting spheres; then *Teilnehmende Beobachterin*, Ponger's self-portrait with a camera, placed next to the portrait of a portraitist, *Heinrich Hörle malt den Boxer Hein Domgörgen* (1929, Heinrich Hörle Painting the Boxer Hein Domgörgen) by August Sander. Alexander Rodchenko's *Mädchen mit Leica (Porträt der Fotoreporterin E. Lemberg)* (1934, Girl with Leica [Portrait of Reporter E. Lemberg]) closes the series, which could also be strung together in other directions.

At the center of another group of works is *Geisterbeschwörung* (2012, Evocation). With this upside-down group photo of three men, the artist refers to *Nachtessen in Dresden* (Dinner in Dresden) by Georg Baselitz from the early 1980s, which in turn depicts representatives of German Expressionism such as Ernst Ludwig Kirchner and Karl Schmidt-Rottluff. Baselitz is known for turning his works 180 degrees in order to direct the viewer's attention away from the content of the picture and towards the painterly form. In contrast, Lisl Ponger's *Geisterbeschwörung* features photos and mugs with prints of Picasso, Van Gogh, and Gauguin paintings positioned and photographed in such a way that they can be recognized without having to turn one's head. The focus here is back on the content. The entire image composition is interspersed with African elements, sculptures, and masks held by the portrayed men, but also photographs of African artifacts

among other motifs. Very close to *Geisterbeschwörung* is an archive folder from mumok's founding period containing information on works by Georg Baselitz in the collection. Ponger decided not to show original Baselitz works but rather the way they are handled in the museum, namely as data sets—and as a footnote to her own work, too. Next to it are Karl Schmidt-Rottluff's *Haus am Bahnhof* (1908, House at the Station) and Ernst Ludwig Kirchner's *Grünes Haus* (1923, Green House), both originals by co-founders of the (pre-dominantly male) artists' group Die Brücke, established in Dresden in 1905.

As chance would have it, or call it serendipity, *Grünes Haus* is one of those works by Kirchner in the mumok Collection that is painted on both sides of the canvas. On the reverse is the portrait of a man. However, as Kirchner flipped the canvas vertically as opposed to horizontally, the reverse appears upside down, making it—in the context of Lisl Ponger's exhibition—a temporary, historical, yet future-oriented reference to Georg Baselitz. The colors pink, blue, and black dominate not only the upside-down portrait but also Ponger's *Geisterbeschwörung* and, not least, Baselitz's *Nachtessen in Dresden*. Who is conjuring whose spirits here?

Lisl Ponger's exhibition area in *The World of Tomorrow Will Have Been Another Present* orbits the furniture object at its center, at once a depot, archive, museum home-stead, and work of art. *Destroy Capitalism* (2005), for example, a still life based on Antonio de Pereda's *El sueño del caballero* (The Knight's Dream) from the mid-seventeenth century, is represented on the *Work on Progress* pedestal together with the main character's attire, the globe, and the skulls from the original composition. Next to them, Karl Blossfeldt's plant photographs such as *Aesculus parviflora. Kleinblütige amerikanische Roßkastanie* (Horse Chestnut, 1900–28) or *Papaver orientale. Orientalischer Mohn* (Oriental Poppy, 1900–28)—albeit as reproductions on Loewe brand perfume packaging, grassroots alternatives to capitalism mined from capitalist structures. *Wild Places* (2001), the photo of a woman who has the word chain "~~Missionary Mercenary Ethnologist Tourist Artist~~" tattooed on her forearm, turns up again in the form of the postcard that inspired the work. It shows a woman having the name of her latest lover immortalized in her skin—with the old ones crossed out.

Work on Progress unites artistic positions here as a logical genealogical continuation of a colonialism "in progress." But above that, it is also a reflection of this very progress over time—an idea of progress that is not (or no longer) tenable. Lisl Ponger demonstrates how interwoven, sequential, and pieced together the stories she tells are, and how much she as an artist, as a private and public person, in her practice as a photographer and filmmaker is caught up in hegemonic discourses and the neoliberal fragmentation of our society.

1 Tim Ingold, *Lines: A Brief History* (London and New York: Routledge, 2007), p. 5.