



**Identitätskonstruktionen und Repräsentation in den fotografischen  
und filmischen Portraits von Friedl Kubelka und Lisl Ponger – Zur  
Genese der Selbst- und Fremdwahrnehmung**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln

im Fach Kunstgeschichte

vorgelegt von  
Katharina Kaup  
geb. am 14. August 1990  
in Warendorf

Köln, den 26. Oktober 2022

## **Dank**

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Herta Wolf, die mich bei der Anfertigung meiner Dissertation mit ihrem umfangreichen Fachwissen betreute und motivierte. Ebenfalls gilt mein Dank Prof. Dr. Christian Spies für seine freundliche und hilfreiche Betreuung.

Bedanken möchte ich vor allem auch herzlich bei Lisl Ponger und Friedl Kubelka. Sie ermöglichten mir durch ihre Unterstützung und freundlichen Gespräche erst die Durchführung meines Projekts.

Mein Dank gilt ebenfalls dem Fotohof, der mir Zugang zu seinen Archiven und damit zahlreichen Recherchematerialien ermöglichte und mir wertvolle Kontakte vermittelte. Außerdem möchte ich mich bedanken bei Dietmar Schwätzer und Sixpackfilm, bei der Generali Foundation und dem Museum der Moderne Salzburg sowie der Charim Galerie.

Nicht zuletzt gilt mein Dank meinen Eltern, meinem Lebensgefährten und meinen Freund:innen, die mich in jedem Moment bei meinem Studium unterstützt und ermutigt haben. Ohne sie wäre die Umsetzung der Arbeit ebenfalls nicht möglich gewesen.

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	6
1.1 Die Künstlerinnen .....	6
1.2 Arbeitsvorhaben und Leitfrage .....	8
1.3 Forschungsstand .....	13
2. Das Kunstwerk im Spiegel von Identitätsdiskursen und Reflexionskonzepten ..	16
2.1 Identität und Repräsentation .....	17
Das Subjekt und seine Identität .....	17
Repräsentation .....	21
2.2 Kunst als Reflexionsmedium .....	23
Zum Topos des Bildes als Reflexionsmedium .....	24
Das Selbstportrait als Dialogpartner .....	27
2.3 Weiblichkeit als Geschlechtstopos und Rollenbild in der Kunstgeschichte ..	30
3. Arbeitsansätze und Strategien der Künstlerinnen .....	36
3.1 Arbeitsansatz und Herangehensweisen .....	36
Friedl Kubelka vom Gröller, geboren Bondy .....	36
Pongers Heimatbegriff .....	39
3.2 Der Untersuchungsgegenstand der Künstlerinnen .....	41
Das Portrait bei Friedl Kubelka .....	41
Die Umsetzung von Portraitarbeiten bei Lisl Ponger .....	46
4. Schaffensphasen in der Werkgenese und Entwicklungstendenzen der Künstlerinnen .....	49
4.1 Schaffensphasen in den Oeuvres von Kubelka und Ponger .....	49
4.1.1 Frühe Auftragsarbeiten .....	50
Pongers dokumentarische Fotografien .....	50
Friedl Kubelka als Modefotografin .....	52
4.1.2 Perspektivwechsel der Künstlerinnen: Ihre Loslösung von rein kommerziellen Belangen .....	53
Friedl vom Gröllers erste Filme .....	54
Kubelka als Fotografin .....	57
Kubelkas Doppel- und Mehrfachportraits .....	61
Kubelkas Portraits amerikanischer Filmemacher:innen .....	63
Resümee .....	65
Kubelkas frühe Pin-up-Serien .....	66
4.1.3 Die experimentellen, dekonstruierenden Arbeiten .....	71

Kubelkas erstes Jahresportrait .....	74
Zwischen-Resümee .....	79
Lisl Pongers frühe filmische Arbeiten .....	83
Lisl Pongers Semiotic Ghosts .....	84
Resümee .....	86
4.1.4. Thematische Präzisierung der Portraits - Die Entwicklung individueller inhaltlicher Schwerpunkte .....	87
Lisl Pongers frühe Selbstbildnisse .....	87
Pongers und Kubelkas Selbstportraits im Vergleich .....	93
Kubelkas psychoanalytische Ausbildung .....	94
Das Eingreifen als künstlerische Strategie .....	96
4.1.5 Der Bruch mit traditionellen Repräsentationsmustern .....	97
Die Genese der Doppelportraits von Friedl Kubelka .....	97
Kubelkas Auftreten und ihre Selbstinszenierung in Portraits und in Selbstportraits .....	99
Kubelkas Verhandlung persönlicher Beziehungen in ihren Filmen ab 2009 .....	101
Veränderung der Darstellung von Repräsentation und Identität in Pongers Fotografien .....	102
Resümee .....	107
4.2 Weiterentwicklung und Rückbezüge (Reflexion als hermeneutischer Zugang) .....	109
4.2.1 Der Entwicklungsprozess der Oeuvres .....	109
Kubelkas Pin-up-Selbstportraits .....	110
Der Prozess des Alterns .....	112
Die Darstellungen des ‚Fremden‘ in Pongers Fotografien .....	116
Die Repräsentation des ‚Fremden‘ im Vergleich .....	120
Pongers Umgang mit Repräsentationsstrukturen 1995 und 2016 im Vergleich .....	122
Resümee .....	128
4.2.2 Pongers und Kubelkas Einsatz von kunsthistorischen Referenzen in ihren Werken .....	129
Kunsthistorische Motive in den Werken Lisl Pongers .....	129
Friedl Kubelkas Verarbeitung kunsthistorischer Referenzen .....	131
Resümee .....	134
5. Die Rollenkonstellation der Akteur:innen und ihre wechselseitige Beziehung. 135	
Die Rollenverhältnisse .....	135
Dokumentarische und inszenierte Fotografie .....	137
5.1. Produzentinnen, Porträtierte, Betrachter:innen .....	139
Die Künstlerinnen .....	139

Lisl Ponger als Regisseurin .....	144
Die Rolle der Protagonist:innen bei Lisl Ponger.....	145
Die Rolle der Protagonist:innen bei Friedl Kubelka .....	148
Die Rezipient:innen .....	151
Die Rezipient:innen der Arbeiten Friedl Kubelkas .....	152
Kubelkas Werkpräsentation.....	157
Die Rolle der Rezipient:innen bei Lisl Ponger .....	159
Pongers Werkpräsentation .....	160
Resümee.....	162
5.2 Die Narrationsstrategien der Künstlerinnen .....	164
6. Entwicklungstendenzen der Künstlerinnen im Kontext von (Selbst-)Reflexionen.....	171
6.1 Künstlerische Referenzen – Eine Tradierung oder konstruktive Aufarbeitung?.....	171
Die Critical Whiteness Studies.....	172
Die Verhandlung von westlichen Normativen im Werk von Lisl Ponger ...	176
Die Dekolonialismus-Debatte .....	181
Anwendung der dekolonialen Theorie auf die Werke von Ponger und Kubelka .....	184
Das Forschungsfeld der Gender Studies .....	185
Friedl Kubelkas Werke im Kontext der Gender Studies .....	186
Resümee.....	192
6.2 Zum Diversitätsbegriff: Selbst- und Fremddarstellungen im Reflexionsprozess.....	193
Subjekt-Objekt-Beziehungen .....	193
Die Reflexionsstrategien der Künstlerinnen .....	198
Resümee.....	200
7. Auswertung des Vergleichs: Reflexionsstrategien zur Bild- und Subjektgenese .....	201
Quellenverzeichnis.....	216
Glossar .....	235
Abbildungsverzeichnis .....	239

## **1. Einleitung**

### **1.1 Die Künstlerinnen**

Friedl Kubelka wurde 1946 in London geboren und lebt und arbeitet in Wien. In ihren fotografischen und filmischen Arbeiten widmet sie sich hauptsächlich den Themen Identität und Selbstdarstellung mittels Portraits. Während sie zunächst noch versuchte, sich mit Werbefotografien künstlerisch zu etablieren, orientierte sie sich bald schon experimenteller im avantgardistischen Bereich. Hierbei hinterfragte und untersuchte sie sowohl Identitätsbilder in Geschlechterrollen als auch einen psychologischen Ausdruck durch die genaue Betrachtung von Gestik und Mimik ihrer Protagonist:innen. Dabei verwendet sie die Kamera als Mittel zur Beobachtung. In diesem Rahmen hinterfragt Kubelka vor allem die Rolle der Frau als Aktmodell und Muse innerhalb ihrer Kunst. Dabei setzt sie sich bereits früh mit dem Frauenbild sowie Pin-up-Darstellungen mittels ihrer Selbstbildnisse auseinander. Sie nutzt ihren Körper zum einen als Instrument zur Präsentation von Erotik und Sexualität sowie zum anderen ihre physischen Veränderungen als Sinnbild des Alterns und den natürlichen Verlauf des Lebens. Diese Untersuchungen erhebt sie in ihren Fotografien und Filmen zur Kunst.<sup>1</sup>

Lisl Ponger wurde 1947 in Nürnberg geboren, zog aber bald darauf nach Österreich, wo sie aufwuchs und noch heute lebt. Nach ihrer Ausbildung zur Fotografin wechselte sie temporär zum Medium Film. In ihren avantgardistischen Umsetzungen beschäftigte sie sich thematisch zunächst mit Reisen, Tourismus, Migration sowie Identität. Schon bald widmete Ponger sich in ihren fotografischen und filmischen Arbeiten gesellschafts- und kulturkritischen Themen, die sie um die Wiedergabe und Reflexion von kolonialen Extensionen und Implikationen erweiterte. Ein zentrales Anliegen der Österreicherin ist die kritische Aufarbeitung tradierter Vorstellungen wie etwa dem Eurozentrismus sowie der noch heute rezipierbaren Auswirkungen der Kolonialzeit. Seit 2000 beschäftigte sich die Künstlerin thematisch mit der Globalgeschichte, der Kolonialgeschichte, transkulturellen Studien sowie mit Ethnologie in ihren Werken. So versucht sie vor allem wiederkehrende Muster, die innerhalb der Darstellungen von ‚fremden‘<sup>2</sup> Kulturen auftauchen, sichtbar zu machen.

---

<sup>1</sup> Vgl. Dietmar Schwärzler, „Aging – An ideal condition – Photography and Film in relationship to each other“, in: Ders. (Hg.), *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough – Photography and Film*, London: Koenig Books, 2018, S. 9-18, S.15f.

<sup>2</sup> Im Folgenden werde ich Termini wie ‚Rasse‘, ‚fremd‘, ‚exotisch‘ oder ‚anders‘ in Anführungszeichen setzen, um ihren konstruierten Charakter herauszustellen. Insbesondere in der Kolonialzeit wurde der

Beide Künstlerinnen verbinden sowohl persönliche Parallelen, inhaltliche Konzepte als auch diskursive Ansätze innerhalb ihrer fotografischen und filmischen Arbeiten. Beide Frauen wurden Mitte der Vierzigerjahre geboren und absolvierten mit nur einem Jahr Unterschied die Fotoklasse der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Während Ponger und Kubelka zunächst hauptsächlich kommerzielle Arbeiten anfertigten, prägten ihre in den Siebziger- und Achtzigerjahren entstandenen Werke den österreichischen Avantgardismus, innerhalb dessen sie retrospektiv als Teil der dritten Generation betrachtet werden.<sup>3</sup>

Ponger und Kubelka sind unter den Verhältnissen politischer Konflikte der Nachkriegszeit aufgewachsen. Beide setzten sich bereits früh mit den Themen Reisen, Migration und damit auch mit ‚Fremdheit‘<sup>4</sup> auseinander.

---

Dualismus zwischen dem Westen und dem ‚Nicht-Westen‘ geprägt und bis heute tradiert. Durch die Fixierung auf visuelle Merkmale von verschiedenen Menschen wurden Stereotypisierungen begünstigt.

Da eine Kritik jedoch nur gegen etwas vorgebracht werden kann, das auch benannt wird, tauchen visuelle Bezüge zu ebendiesen Konstrukten in den Werken der Künstlerinnen auf. Um die kolonial- und gesellschaftskritischen Bilder von Ponger und Kubelka beschreiben und interpretieren zu können, müssen diese konstruierten Termini auch in dieser Arbeit geklärt und kritisch genutzt werden. Im Verlauf der Arbeit werde ich dementsprechend die Begriffe sowie ihren Ursprung jeweils definieren und durch die Nutzung der Anführungszeichen eine kritische Positionierung diesen gegenüber unterstreichen.

<sup>3</sup> Die österreichische Avantgarde gliedert sich in mehrere, sogenannte Generationen. Vgl. Gabriele Jutz, „Film als Kunst – Zur Österreichischen Filmavantgarde“, in: Wieland Schmied (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, 20. Jahrhundert, Band 6, München: Prestel 2002*, S. 383-394, S.383.

Da die Arbeitsweisen der Generationen inhaltlich nicht immer klar abzugrenzen waren, wurde eine Einordnung der Künstler:innen erst retrospektiv in drei Generationen vollzogen. Die Einordnung entspricht weniger der aktiven Gruppierung der Künstler:innen etwa durch gemeinsame Arbeiten, im Gegenteil hatten sie oft nur wenig Kontakt zueinander. Vielmehr beschreibt die Einordnung eine zeitliche Parallele des Kunstschaffens und ähnliche inhaltliche Fragestellungen und Vorgehensweisen, die die Künstler:innen der jeweiligen Generationen miteinander verbinden. Vgl. Hans Scheugl (Hg.), Ernst Schmidt (Hg.), *Eine Subgeschichte des Films - Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, Bd. 2, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 671.

Zu den bekanntesten Vertreter:innen der ersten Generation gehören Kurt Kren und Peter Kubelka. Die Zweite vertreten etwa Valie Export, Ernst Schmidt jr., Hans Scheugl und Peter Weibel, während zur Dritten neben Lisl Ponger und Friedl Kubelka Peter Tscherkassky, Dietmar Brehm und Mara Mattuschka gehören. Vgl. Patrick Dorner, *Die Charakteristika des Avantgarde- und Experimentalfilms in Österreich – die Arbeit des Filmemachers und Filmwissenschaftlers Peter Tscherkassky*, Diplomarbeit Universität Wien, 2010, S. 15, 17f.

Die Arbeitsweisen der jeweiligen Generationen sind als Fortsetzung oder Verweigerung der jeweils vorangehenden zu verstehen. Die dritte Generation prägte vor allem die Siebzigerjahre künstlerisch. Insbesondere im filmischen Bereich unterscheidet sie sich von den vorangehenden, indem sie hauptsächlich den Super-8-Film anstelle des zuvor gebräuchlichen 16-mm-Films nutzte und auch Found-Footage mit integrierte. Vgl. Jutz, *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, S. 383f; und vgl. Miriam Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, Magisterarbeit, Wien, September 2011, S. 73.

<sup>4</sup> Das Konstrukt des ‚Fremden‘ tritt in unterschiedlichen Formen auf: Es kann über kulturelle und soziale Aspekte hinaus auch historische, materielle oder geografische Faktoren umfassen. Obwohl sich der Terminus ‚Fremd‘ als Überbegriff über die ‚Rasse‘, Kultur oder Nationalität erhob, unterscheidet er sich

Ein ähnlicher Kontext sowie ein ähnliches künstlerisches Interesse stellt die beiden in Verbindung und ermöglicht ihren Vergleich. In meiner Arbeit möchte ich untersuchen, inwieweit diese Parallelen ihre Oeuvres prägen und vergleichbar machen oder an welchen Stellen unterschiedliche künstlerische Entwicklungstendenzen nachzuvollziehen sind.

Ziel der Künstlerinnen ist es, sowohl neue Sichtweisen auf den Dualismus von ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘ zu erzeugen als auch sich als Individuum immer wieder zu hinterfragen und sich ihrer Selbst zu vergewissern. Wie die Künstlerinnen sich diesem Ziel annähern und inwieweit sie Reflexionen über sich und ihre Umgebung als Mittel dazu nutzen, möchte ich in meiner Dissertation anhand ihrer Portratarbeiten untersuchen. Insbesondere sollen dazu die künstlerischen Herangehensweisen sowie die Repräsentation des Subjekts in Pongers und Kubelkas Kunst vergleichend herausgearbeitet werden.

Die Arbeit erhebt nicht den Anspruch als Gegenüberstellung zweier umfassender Monografien betrachtet zu werden, sondern soll anhand von ausgewählten Werkbeispielen die folgende Leitfrage kritisch diskutieren.

## **1.2 Arbeitsvorhaben und Leitfrage**

Das Selbst, die eigene Identität, die eigene Umgebung und das Fremde sind Dualismen, mit denen sich die Philosophie, Soziologie und Anthropologie ebenso wie die Globalgeschichte insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, beschäftigen.<sup>5</sup> Im Zentrum meiner Dissertation steht die Frage nach Identität als soziologisches Konstrukt, im Spezifischen bei Ponger und Kubelka im kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhang.

---

dennoch in seiner Grundstruktur kaum von seinen Vorläufern. Bei der Terminologie des ‚Fremd-Seins‘ handelt es sich zwar eher um einen diffusen Begriff, während ‚Hautfarbe‘ oder ‚Rasse‘, wie eben dargestellt, als visuelle Markierung expliziter bestimmbar sind. Das sich im Dualismus des ‚Eigenen‘ und des ‚Fremden‘ ausdrückende Ein- und Ausschlussprinzip liegt in der Geschichte sowie Entwicklung der westlichen Welt verwurzelt als soziale Praxis. Vgl. Helga Amesberger u. Brigitte Halbmayr, *Das Privileg der Unsichtbarkeit – Rassismus unter dem Blickwinkel von Weißsein und Dominanzkultur*, Wien: Braumüller 2008, S. 25f.

<sup>5</sup> Das Hinterfragen von Identität reicht zurück bis in die Antike. Dennoch lege ich den Fokus dieser Arbeit auf die jüngeren Theorien. Hierzu werde ich neben der Identitätsforschung (deren Wurzeln im ausgehenden 19. Jahrhunderts zeitlich zu verorten sind) auch die Hinterfragung von geschlechtlicher und kultureller Identität im Rahmen des Kulturaustausches des 20. Jahrhunderts thematisieren. Dazu werde ich mich mit den Ausführungen von Autoren wie Edward Said oder Stuart Hall beschäftigen, die bereits zu Beginn der Debatte maßgebliche Beiträge zur Sicht auf das ‚Eigene‘ und das ‚Fremde‘ im Rahmen des Eurozentrismus veröffentlichten.

Als Forschungsfrage und damit als Leitgedanke, der durch meine Arbeit führen soll, stelle ich die Frage, wie Ponger und Kubelka das Subjekt und seine Identität in ihrer künstlerischen Praxis sowie in ihrer Rolle als Kunstschaffende verhandeln und wie sie damit einhergehend Identitätskonstruktionen konstituieren und diskutieren. Dazu soll die künstlerische Genese der beiden anhand von ihren filmischen und fotografischen Portratarbeiten untersucht werden, um herauszustellen, welche Veränderungen sich im Umgang mit der Darstellung eines Subjekts in den Werken ausmachen lassen. Ebenso gilt es in diesem Zusammenhang zu untersuchen inwieweit sich dies mit einer persönlichen Entwicklung der beiden zum einen in ihrer Rolle als Künstlerinnen und zum anderen als individuelle Persönlichkeiten in Verbindung stellen lässt. Während ich mich mit diesen Fragen befasse, werde ich außerdem herausarbeiten, inwieweit der Prozess der Identitätssuche bei den Künstlerinnen mittels der Betrachtung ihrer Arbeiten nachgezeichnet und dadurch nachvollziehbar gemacht wird. Somit soll die Rolle des Bildes als Reflexionsmedium unter der Betrachtung der Selbst- und Fremddarstellung schließlich auch genauere Betrachtung finden.

Was das Medienspezifische der Fotografie ausmacht, beschreibt Herta Wolf rekurrend auf Hollis Frampton wie folgt: Nicht das zu sehende Bildobjekt mache den zentralen Inhalt eines Fotos aus, sondern der Prozess, wie es zu jenem wurde. Die Bedeutung eines Fotos konstruiere sich also aus seinem Repräsentationssystem.<sup>6</sup> Im Vergleich etwa zur Malerei kann sie also als System und nicht als Substitut der Wirklichkeit benannt werden.<sup>7</sup>

Dies scheint insofern interessant für meine These, als dass der Zusammenhang, indem ein fotografisches Bild entsteht, insbesondere bedeutend für dessen Reflexion ist, spricht der Moment, aus dem es entnommen wurde, spiegelt sich in seiner Rezeption, also seiner Betrachtung wider. In meiner Forschungsthese benenne ich das Bild als Reflexionsmedium, was die Betrachter:innen – zu denen auch die Künstlerinnen selbst zählen – als Referenzobjekt für Rückbezüge auf den Aufnahmemoment oder die abgebildete Szene nutzen können. Als solches kann es visuell einen Vergleich zu weiteren Momenten liefern, die zeitlich von der Aufnahme unabhängig sind, wie etwa der Moment des Betrachtens, als Rückblick auf den

---

<sup>6</sup> Vgl. Herta Wolf, „Artists and Photographs, Künstler und Fotografien, 1962/1963 und 1970“, in: N.N., *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Vol. LXX, Köln: DuMont 2009, S. 265-280, S. 267.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 269.

Augenblick der Aufnahme. Wäre also nur das Bildobjekt zentral für die Fotografie, könnte lediglich ein Vergleich des Objekts – in diesem Falle über die optischen Veränderungen der Künstlerinnen und deren Modelle – über äußere Unterschiede oder Parallelen in dem zeitlichen Rahmen, der durch die Zeitpunkte der Aufnahmen definiert wurde, informieren. Viel wichtiger jedoch ist die Kontextualisierung der Bildinhalte, welche das fotografische Medium ermöglicht. So lassen sich die psychoanalytischen Intentionen Kubelkas oder die soziokulturellen Fragestellungen Pongers mittels der Bilder interpretieren. Die Fotografien spiegeln schließlich die Haltungen und die Entwicklung Kubelkas und Pongers, dadurch, dass der Kontext ihrer Entstehung immer zugleich auch Teil ihres Repräsentationssystems ist. Damit können sie für die Künstlerinnen als Folie eigener Reflexionen dienen und für weitere Rezipient:innen die Verhandlungen der Identität der Künstlerinnen kontextualisieren. Wie die Künstlerinnen das Potential der Fotografie nutzen und wie sie ihre eigenen Perspektiven vermitteln, werde ich in dieser Arbeit diskutieren.

Methodisch werde ich mich sowohl mit den Biografien der Künstlerinnen beschäftigen als auch den Blick auf einzelne ausgewählte Werke richten.

Für die Betrachtung der Werke werde ich einen strukturanalytischen Ansatz nutzen, der von Roland Barthes medienspezifisch definiert wurde. Seine Publikationen *Die helle Kammer*<sup>8</sup> ebenso wie *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*<sup>9</sup> prägten das Verständnis des fotografischen Mediums maßgeblich. Dieser Ansatz wird es erlauben, die Werke formal differenziert zu betrachten. In diesem Rahmen möchte ich den Umgang der Künstlerinnen mit den Medien Film und Fotografie analysieren. Um die von den Künstlerinnen genutzten Stile einzuordnen, werde ich mittels eines hermeneutischen Ansatzes ausgewählte Bildbeispiele jeweils einzeln analysieren, um die Bildsprache, die Ponger und Kubelka nutzen, herauszuarbeiten. Wolfgang Kemp<sup>10</sup> beschäftigte sich mit der Rezeptionsästhetik, mittels der hinterfragt wird, wie ein Werk vermittelt, beziehungsweise intelligibel und emotional von eine/n Rezipient:in wahrgenommen wird. Sein Ansatz der Bildrezeption scheint für die

---

<sup>8</sup> Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

<sup>9</sup> Vgl. Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

<sup>10</sup> Vgl. Wolfgang Kemp, „Kunstwerk und Betrachter – Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Belting, Hans (Hg.), Kemp, Wolfgang (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 5. Aufl., Berlin: Reimer 2003, S. 247-265.

Anwendung auf die Werke Pongers, insbesondere aber für die als psychologische Untersuchungen angelegten Arbeiten Kubelkas vielversprechend.

Mittels unterschiedlicher Vergleichspunkte sollen im Kontext postmoderner und postkolonialer Repräsentationskritik sowie im Dialog mit relevanten Forschungsgebieten, wie etwa der Globalhistorik oder Subjekttheorien, die Herangehensweise sowie die Umsetzung ihrer fotografischen und filmischen Werke untersucht werden. Dabei widmen sich einzelne Kapitel unterschiedlichen Vergleichskategorien, die ich im Folgenden skizziere.

Um meine Arbeit thematisch zu verorten, habe ich einleitend die gesetzten inhaltlichen Schwerpunkte dargestellt und mein methodisches Vorgehen erläutert. Im zweiten Teil meiner Einleitung werde ich den Forschungsstand in Bezug auf Ponger und Kubelka sowie die zu diskutierenden Themenbereiche vorstellen.

In Kapitel 2 möchte ich meine These in die wissenschaftlichen Forschungsgrundlagen einbetten. Dazu werde ich den Stand der Identitätsforschungen interdisziplinär unter philosophischen, psychologischen und pädagogischen Aspekten beleuchten, unter anderem beziehe ich dabei die Subjekttheorie sowie die transkulturellen Studien ein. In diesem Rahmen arbeite ich insbesondere das Verhältnis und die Repräsentation zwischen Subjekt- und Objektrollen heraus. Hierbei betrachte ich sowohl den Forschungsstand der Siebziger- und Achtzigerjahre, in denen sich die Künstlerinnen erstmals mit diesen Themen auseinandersetzten, als auch aktuelle Theorien und Konzepte. Diese Erkenntnisse sollen dann in Bezug zum Topos des Bildes als Reflexionsmedium gesetzt werden. Dazu hinterfrage ich, ob und inwiefern Kunst, im Speziellen Fotografie und Film, als Projektionsfläche die Möglichkeit für Reflexionsarbeit bieten kann.

Im dritten Teil meiner Arbeit beschäftige ich mich zunächst mit biografischen und formalen Faktoren, die die Künstlerinnen sowie ihre Arbeitsweisen näher bestimmen und eine Grundlage für den darauffolgenden inhaltlichen Vergleich bieten. Hier thematisiere ich zum einen die verwendeten Medien (beide arbeiten mit analogen Filmen und Fotografien) und zum anderen ihre Umsetzung des Sujets des Portraitarbeiten.

Der analytische Hauptteil meiner Arbeit gliedert sich in drei Hauptaspekte (Kapitel 4 bis 6).

Im 4. Kapitel werde ich die filmischen und fotografischen Arbeiten betrachten.

Anhand mehrerer Werkbeispiele von Ponger und Kubelka werde ich sowohl formal als auch inhaltlich ihre künstlerische Praxis und Werkgenese untersuchen. Das Kapitel wird hierzu in zwei Teile gegliedert: Im ersten Unterkapitel (4.1) nehme ich eine chronologische Einordnung in die Schaffensphasen der Künstlerinnen vor, um etwaige Parallelen und Unterschiede der künstlerischen Praxis und ihrer Werkgenese auszumachen. Daraufhin möchte ich im zweiten Teil (4.2) herausarbeiten, welche (wiederkehrenden) Darstellungsmuster und -inhalte die Werke prägen. Dabei werde ich Referenzen zwischen eigenen Arbeiten sowie zu kunsthistorischen Werken untersuchen, um mögliche Entwicklungs- und Reflexionsmuster auszumachen.

In Kapitel 5.1 beleuchte ich die reziproken Beziehungen zwischen den Rollen der Künstlerinnen, den Portraitierten und den Rezipient:innen. Im Anschluss daran werden in Kapitel 5.2 die von Ponger und Kubelka gewählten Narrationsstrukturen analysiert.

Mit meinem letzten Analysekapitel (6.) werde ich die Arbeiten im Kontext der drei Forschungsfelder (Critical Whiteness Studies, den Theorien zum Dekolonialismus sowie den Gender Studies) verorten und kritisch das künstlerische Vorgehen Pongers und Kubelkas im Rahmen der Diskurse analysieren. Hier wird vor allem die Repräsentation verschiedener Identitäten betrachtet. Dabei hinterfrage ich, wie die Künstlerinnen ihre Protagonist:innen im kulturellen, geschichtlichen und gesellschaftlichen Kontext darstellen und inwieweit eine Differenzierung des ‚Eigenen‘ und des ‚Fremden‘ inszeniert wird.

Im Anschluss daran werde ich den Umgang mit dem Subjekt-Objekt-Verhältnis der Künstlerinnen als Individuen sowie im Rahmen ihrer Kunst auf Grundlage der bis dahin herausgearbeiteten Ergebnisse analysieren.

Abschließen werde ich meine Arbeit in Kapitel 7 mit einer Auswertung der soeben beschriebenen Vergleiche und einem daraus resultierenden Resümee.

Für die Hinterfragung von Identitätskonstruktionen nutzen Ponger und Kubelka die medienspezifischen Qualitäten von Film und Fotografie auf unterschiedliche Arten: als Einzelbilder oder durch serielle Multiperspektivität, als Mittel zur Dokumentation oder Inszenierung, in Schwarz-Weiß oder in Farbe, zwischen Studiofotografie und Schnapsschussästhetik. Dabei variieren zusätzlich ihre Abbildungskonzepte zwischen traditionellen, repräsentativen und erzählerischen Portraitformaten sowie der bewussten Abwendung von den traditionellen Strukturen hin zur Konzeption

individueller Ansichten. Mit ihren Selbst- und Fremddarstellung konstruieren die Künstlerinnen visuelle Deskriptionen des Subjekts und schreiben diesem eine soziokulturelle Zugehörigkeit ein. In diesem Zusammenhang greifen sie zum Teil auf kunsthistorische Bilder zurück und entwickeln sie durch eigene Interpretationsansätze und individuelle Umsetzungsformen weiter. Ziel der Künstlerinnen ist es sowohl neue Sichtweisen auf den Dualismus vom ‚Eigenen‘ und ‚Fremden‘ zu erzeugen als auch sich selbst immer wieder zu hinterfragen und sich ihrer Rolle als Individuum im gesellschaftlichen Kontext zu vergewissern. Wie ihre Genese verläuft und inwieweit sie Reflexionen über sich und ihre Umgebung als Mittel dazu nutzen, möchte ich in meiner Dissertation versuchen zu klären.

### **1.3 Forschungsstand**

Als Quelle für die Untersuchungen, die ich in dieser Arbeit anstelle, dient primär das Bildmaterial der Künstlerinnen, welches ich in Ausstellungen, Archiven, Depots und in Galerien sichten konnte. Um dies im kunsthistorischen Diskurs zu kontextualisieren, nutzte ich Monografien, Anthologien, Aufsätze und Ausstellungskataloge. Der zweite Schwerpunkt meiner Arbeit liegt auf der Verortung der Fotografien und Filme in den jeweiligen thematischen Forschungsdiskursen. Über die Arbeit mit den forschungstheoretischen Erhebungen hinaus besteht der Quellenfundus dieser Arbeit auch aus Interviews, die ich mit den Künstlerinnen sowie Kurator:innen und Galerist:innen geführt habe. Diese dienen vor allem als Grundlage für wertvolle Erkenntnisse über die Personen Lisl Ponger und Friedl Kubelka, die die Literatur kaum erfasst. Mit Hilfe der Gespräche erhielt ich einen vertiefenden Eindruck zu den Künstlerinnenpersönlichkeiten, der mir bei der Untersuchung der Werkgenese und der persönlichen Genese der Künstlerinnen ein näheres Verständnis ermöglichte.

Insbesondere Lisl Pongers kolonialkritische Arbeiten wurden mehrfach in der kunsthistorischen Forschung thematisiert. Dagegen wurden ihre (dokumentarischen) Portraitfotografien vor 1993 ebenso wie ihr avantgardistisches filmisches Werk in der Forschung deutlich weniger beachtet. Der Hauptanteil ihrer Foto- und Filmarbeiten, die vor 2007 entstanden, wurden in Anthologien anlässlich der Ausstellungen 2000 und 2007 vor allem inhaltlich thematisiert. Neben einem Katalog zu ihrer Werkschau 2010, der sich vor allem mit den Kunstwerken beschäftigte, die Ende der 2000er-Jahre entstanden, setzten sich Miriam Schumi 2011 mit der Ikonologie und Elfriede

Hochleitner 2012 mit dem inhaltlichen Aspekt des ‚Fremden‘ in den Werken der Künstlerin in ihren Diplomarbeiten auseinander. Ferner befasste Andrea Maria Dusl sich 2014 in ihrer Dissertation mit der fotografischen Strategie der Künstlerin. Pongers Website bietet zusätzliche Kommentare und Ausführungen zu den von ihr bearbeiteten Themen.

Die Forschungsarbeiten zu Pongers künstlerischer Praxis beziehen sich meistens auf ihre fotografischen Werke aus den Neunziger- und beginnenden 2000er-Jahren. Die Arbeiten ab etwa 2010 wurden bislang kaum wissenschaftlich kontextualisiert. Zumeist fand nur eine Betrachtung von Einzelwerken in Aufsätzen oder Ausstellungstexten statt. Dementsprechend wurden die jüngeren Werke oftmals nur unter der Perspektive der Kolonialkritik bezüglich ihrer Inhalte beleuchtet und kaum formal und in Bezug auf die Medienspezifik betrachtet.

In seinen zwei Anthologien – *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film* (2013) und *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough* (2018) – veröffentlichte Dietmar Schwärzler zahlreiche Fotografien von Friedl Kubelka und ordnete diese zum Teil thematisch unterschiedlichen Werkgruppen zu. Im Vergleich zu Lisl Pongers Arbeiten ist Kubelkas künstlerisches Werk weniger in der Fachliteratur beachtet und diskutiert worden. So dienen mir zum Großteil Aufsätze und Presseartikel sowie veröffentlichte Interviews mit der Künstlerin als kunsthistorische Forschungsgrundlage. Ausstellungskataloge sowie Publikationen zu einzelnen Werkserien, wie etwa *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportraits Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980* (1984), *Portraits of independent American Filmmakers* (2006) oder *Atelier d'Expression (Dakar)* (2016), stellen die gleichnamigen Werke vor. Zu nennen ist in diesem Rahmen insbesondere auch ein Katalog zur Werkschau 2005, der Kubelkas Vorgehen und ihre Arbeit über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten thematisiert. 2015 beschäftigte sich Julia Pegritz in ihrer Diplomarbeit mit Kubelkas Langzeitraumfotografien. Ferner veröffentlichte der Filmverleih *Sixpackfilm* neben dem Vertrieb von Kubelkas Filmen mehrere Werkbeschreibungen. Kubelka veröffentlichte darüber hinaus über ihren eigenen Verlag *Antiphone* mehrere Publikationen zum Thema ihres Kunstschaffens.

Neben den Forschungsquellen zu den Künstlerinnen selbst, baut diese Arbeit auch auf Forschungsliteratur zum ‚Postkolonialismus‘ und ‚Dekolonialismus‘ ebenso wie zur ‚Subjekt‘- und ‚Identitätsforschung‘ auf.

Bereits in den 1970er-Jahren lassen sich erste Ansätze zum Abbau kolonialer Strukturen finden. Postkolonialismus und Dekolonialismus sind demnach keine neuen Konzepte, sondern schon in der frühen Schaffenszeit der Künstlerinnen als politischer Gedanke in der europäischen Geschichte verankert:<sup>11</sup> Theorien zu Konstruktionen von Kulturen sowie interkulturelle Abhängigkeiten, die auch die westliche Gesellschaft prägten, wurden dann vermehrt in den Achtzigerjahren in theoretischen Abhandlungen behandelt. Zu den Autoren, die sich als erste mit diesen Themen beschäftigten, zählen etwa Edward Said, der mit *Orientalism* (1978) ein einflussreiches Werk schuf, ebenso wie Homi K. Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak und Frantz Fanon.

Im gleichen zeitlichen Rahmen bildete sich neben den Postcolonial Studies auch ein Diskurs zu Identität sowie der Differenz zwischen Identitäten heraus. Somit wurden auch das Subjekt-Objekt-Verhältnis und damit einhergehend eine kritische Betrachtung von Repräsentationsstrukturen zu zentralen Forschungsdiskursen der Zeit.<sup>12</sup> Seit den 1980er-Jahren wurden vermehrt kulturtheoretisch basierte Abhandlungen formuliert, in denen sowohl das Subjekt und von ihm ausgehende Ausschlussmechanismen als auch Diskussionen zu Hybridität und Subalternität thematisiert wurden. 1985 beschrieb etwa Stuart Hall die kulturelle Repräsentation als ein Konstrukt, welches die Wirklichkeit konstruiert und prägt.<sup>13</sup>

Auch die Kunstwelt orientierte sich seit dem Ende der Achtzigerjahre vermehrt an den eurozentrismuskritischen Themen. Neben einer steigenden Nachfrage an Kunstausstellungen, die Exponate aus unterschiedlichen Teilen der Welt gegenüberstellten, beteiligten sich auch zunehmend Künstler:innen und Kunstinstitutionen an der Offenlegung kolonialer Strukturen.<sup>14</sup>

Das Thema ‚Globalisierung‘ gewann ebenfalls in Österreich in der Kunst immer mehr Bedeutung. Mehrere Ausstellungen beschäftigten sich mit der

---

<sup>11</sup> Vgl. Jan C. Jansen u. Jürgen Osterhammel, *Decolonization – A short history*, übers. v. Jeremiah Riemer, New Jersey: Princeton University Press 2017, S. 3f.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 167f.

<sup>13</sup> Vgl. Stuart Hall, „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie – Althusser und die poststrukturalistischen Debatten“ (1985), übers. v. Stefan Howald, in: Juha Koivisto (Hg.), Andreas Merckens (Hg.) u. Stuart Hall (Hg.), *Ideologie Identität Repräsentation - Ausgewählte Schriften 4*, Wiesbaden: Argument Verlag 2012, S. 34-65, S. 52f.

<sup>14</sup> Als frühe Ausstellungen wären zu nennen: *„Primitivism“ in 20th Century Art* im Museum of Modern Art in New York 1984/85, *Magiciens de la Terre* im Centre Georges Pompidou in Paris 1989, *Kunstwelten im Dialog – Von Gauguin zur globalen Gegenwart* im Museum Ludwig in Köln 1999/2000. 2002 rückte Okwui Enwezor mit der *documenta11* nichtwestliche Künstlerpositionen in den Fokus, um damit weitere dekolonisierende Strukturen in der Kunstwelt zu schaffen.

Zusammenführung unterschiedlicher Künstler:innen und Werken aus verschiedenen auch außereuropäischen Ländern. Beispielsweise kritisierte 1993 das Steirische Herbst Festival in Graz mit der Ausstellung *Kontext Kunst* den White Cube als Symbol der westlichen Moderne. Weiter sollte durch die Darstellung verschiedener künstlerischer Positionen die Globalisierung gespiegelt und reflektiert werden, welche vor allem durch die Zuwanderungsentwicklung in Österreich präsenter wurde.<sup>15</sup> Die Ausstellung *Inklusion : Exklusion – Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration* (ebendort 1996) beschäftigte sich vorrangig mit dem Ausschluss nichteuropäischer Künstler:innen.

Obwohl Österreich keine eigenen Kolonien besaß, ist es ebenso wie andere europäische Länder postkolonial geprägt: etwa durch Themen des Asyls, der Migration und der Zuwanderung.<sup>16</sup> Auch durch seine kolonialen (gescheiterten) Bestrebungen und seine eurozentristischen Perspektive, die etwa durch politische Verhältnisse des Habsburgerreichs geprägt wurde, befindet es sich in ähnlichen Prozessen der Dekolonialisierung und Globalisierung wie die ehemaligen europäischen Kolonialmächte.<sup>17</sup>

## **2. Das Kunstwerk im Spiegel von Identitätsdiskursen und Reflexionskonzepten**

In ihren fotografischen und filmischen Arbeiten beschäftigen sich Lisl Ponger und Friedl Kubelka unter anderem mit gesellschaftskritischen Fragestellungen. Das Thema Identität sowie die Verhandlung der eigenen Person als Subjekt – im Rahmen der Kunst sowie im Alltag – beinhaltet zentrale Aspekte, mit denen sich die Künstlerinnen beschäftigen und die sie in ihren Arbeiten spiegeln. Um die jeweiligen Perspektiven im Verlauf meiner Arbeit spezifisch zu konturieren und anhand der Betrachtung ihrer Werke herauszuarbeiten, stütze ich mich auf die

---

<sup>15</sup> Vgl. Peter Weibl, „Beyond the White Cube“, in: Ders. (Hg.) u. Andrea Buddensieg (Hg.), *Contemporary Art and the museum – a global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz 2007, S. 138-149, S. 139; und vgl. N.N., *Steirischer Herbst Retrospektive 1990-1995*, <<https://archiv.steirischerherbst.at/de/directors/13/horst-gerhard-haberl>> letzter Zugriff: 15.03.2022.

<sup>16</sup> Vgl. Shaheen Merali, „Bist du noch du? Warst du das jemals? Kannst du das jemals sein?“, in: Lisl Ponger, *Photo und Filmarbeiten – Photos and Films*, Klagenfurt: Wieser 2007, S. 15-28, S. 20; und vgl. Bert Rebhandl, „Exodus, Diaspora, Pauschalreise, Lisl Ponger Phantomweltbilder“, in: Lisl Ponger, *Photo und Filmarbeiten – Photos and Films*, Klagenfurt: Wieser 2007, S.39-48, S. 44.

<sup>17</sup> Vgl. Michael John, „Ethnizität und Ambivalenz – Krisen und Mehrfachidentitäten im Wien der Jahrhundertwende“, in: Traude Horvath (Hg.), *Die Maschekseite – Doppel und Mehrfachidentitäten von ÖsterreicherInnen*, Graz: Kanica 1997, S. 14-41, S. 36.

Konzeptualisierung von Identität im Spiegel der Subjektstheorie seit den Achtzigerjahren, die ich in diesem Kapitel skizzieren möchte. Beide Künstlerinnen haben eine durch ihre individuell geprägte Selbst- und Fremdbetrachtung voneinander abweichende Umsetzung der Selbst- und Fremddarstellungen in ihren Werken.

Um im Verlauf dieser Arbeit die Reflexionsarbeit von Lisl Ponger und Friedl Kubelka in Bezug auf ihre Werke zu analysieren und Repräsentationsstrukturen herauszuarbeiten, sollen zunächst die historischen Hintergründe sowie das westlich tradierte Subjektbild sowie die im Patriarchat entstandenen Machtverteilungen skizziert werden.

Mit diesem Kapitel möchte ich Parallelen zwischen verschiedenen Repräsentationsstrukturen aufzeigen. Während zum einen im Kolonialismus, zwischen dem von Hall so bezeichneten ‚Westen und dem Rest‘, auf kultureller und ethnischer Basis Dominanzen ausgeübt wurden, liegen zum anderen der binären Rollenverteilung der Geschlechter von männlich und weiblich soziale und biologische Hegemonien zugrunde. (Kunst-)historisch betrachtet, können in beiden Fällen ähnliche hegemoniale Verhältnisse (zwischen Subjekt- und Objektrollen) beobachtet werden. Dies möchte ich im Folgenden erläutern. Dazu werde ich die dichotome Beziehung des Westens und des ‚Fremden‘ sowie mögliche Ursprünge der Ungleichheiten zwischen Männern und Frauen in einem historischen Abriss nachzeichnen, um die Tradierung des Machtgefälles und der reziproken Verhältnisse beider nachzuvollziehen. Der Fokus soll im dritten Teil des Kapitels vor allem auf die Rollengeneese der Frau im westlichen Kontext gelegt werden. Nachfolgend ist zu diskutieren wie Ponger und Kubelka innerhalb ihrer Kunst die genannten westlich tradierten Repräsentationsstrukturen reflektieren.

## **2.1 Identität und Repräsentation**

### **Das Subjekt und seine Identität**

Zunächst möchte ich die Grundlage des Konzepts von Identität anhand von Subjekttheorien skizzieren. Dazu beziehe ich mich auf die Definitionen der diskursiven Begriffe ‚Identität‘, ‚Differenz‘ sowie ‚Repräsentation‘ des britischen Soziologen Stuart Hall.<sup>18</sup> Alle drei sollen nach ihrer Darlegung in Bezug zu einer Auswahl von

---

<sup>18</sup> Stuart Hall wurde in Jamaika im Jahr 1932 geboren. 1951 begann er sein Studium der Literaturwissenschaft in Oxford und lehrte danach in den Bereichen Cultural Studies in Birmingham und Soziologie

fotografischen Arbeiten von Lisl Ponger gesetzt werden. Dieser Abschnitt lässt sich als Argumentationsgrundlage für die Bild- und Positionsanalysen von Ponger und Kubelka in den folgenden Kapiteln verstehen.

Bevor genauer auf die Definition sowie die Spezifika des Identitätsbegriffs bei Stuart Hall eingegangen werden kann, soll zuvor geklärt werden, aus welchem Zusammenhang theoretischer Diskurse dieser entstammt. Um sich dem Begriff ‚Identität‘ anzunähern, bedarf es des Verständnisses des Zusammenhangs von Identität und Subjekt: Etymologisch betrachtet ist das Subjekt zunächst das Gegenstück zum Objekt und kann somit als selbstbestimmt, agierend und beobachtend eingestuft werden. Die Wurzeln des Begriffs liegen im lateinischen ‚subiectum‘, was ‚Unterwerfener‘ oder ‚unterordnen‘ bedeutet.<sup>19</sup> Theoretische Subjektanalysen gehen von beiden Bedeutungen sowie ihrer Korrelation aus: Ein Subjekt kann scheinbar autonom und eigenverantwortlich sein, während es sich zugleich entsprechenden bestehenden kulturellen, soziologischen oder geschlechtsspezifischen Kriterien unterordnet. Das klassische Subjekt der Subjektphilosophie erscheint als Ich, als eine für sich selbst transparente, autonome Instanz im Rahmen von Erkenntnis, Moral und Handeln. Im klassischen Diskurs werden ihm geistige Qualitäten, Rationalität und Vernunft zugeschrieben.<sup>20</sup>

Im Folgenden möchte ich mich mit dem ‚Subjekt‘ der kulturwissenschaftlichen Subjektanalyse nach Michel Foucault, Judith Butler und insbesondere Stuart Hall beschäftigen. Als Autor des Poststrukturalismus der Sechzigerjahre thematisierte unter anderem Michel Foucault eine Dezentrierung des Subjekts und implizierte hiermit eine Kritik an der bisher bestehenden Subjektphilosophie. Ebendiese

---

an der Open University bis 1997. Vgl. Linda Supik, *Dezentrierte Positionierung - Stuart Halls Konzept der Identitätspolitik*, Bielefeld: Transcript 2005, S. 9.

Die Frage nach kultureller und gesellschaftlicher Zugehörigkeit besaß für Hall, durch die eigene Vergangenheit begründet, große Bedeutung. Hall arbeitete kulturtheoretisch auf der Forschungsgrundlage von postkolonialen Theoretikern wie Edward Said oder Frantz Fanon und publizierte selbst entscheidende Abhandlungen für die heutige Sichtweise des Postkolonialismus wie etwa *Kodieren/Dekodieren* (1977), *Das Spektakel des ‚Anderen‘* oder *Wer braucht ‚Identität‘?* (beide 1997). Neben soziologischen Fragen, den Cultural Studies sowie postmoderner Theorie gewann seit den Achtzigerjahren insbesondere das Thema kultureller Identität zunehmenden Stellenwert in Halls Publikationen. Zu nennen wären an dieser Stelle *Die Frage der kulturellen Identität* (1992); *Alte und neue Identitäten* (1991); *Ethnizität: Identität und Differenz* (1989). Anders als zahlreiche andere Autor:innen verortet der Jamaikaner sich selbst innerhalb seiner Ausführungen und macht seine Person so zum diskursiven Gegenstand derselben.

<sup>19</sup> Vgl. Jacob Grimm (Hg.) u. Wilhelm Grimm (Hg.), *Deutsches Wörterbuch*, 10. Band, IV. Abteilung, strom-szische, Leipzig: Verlag von S. Hirzel 1942, S. 811.

<sup>20</sup> Vgl. Andreas Reckwitz, *Subjekt*, Bielefeld: Transcript Verlag 2012, S. 12-14 und 17. Autoren wie Descartes oder Kant sind in diesem Rahmen zu nennen.

Dezentrierung greift Hall später auf: Ihm zufolge sei das Subjekt nicht a priori mit finiten transzendentalen Eigenschaften ausgestattet und das Zentrum seiner Selbst, sondern abhängig etwa von gesellschaftlich-kulturellen Strukturen, die es prägen. Die Identität eines Subjekts ist sein Subjektkonzept: Dies beschreibt sein Selbstverständnis, das das Subjekt im Rahmen seiner kulturellen Vorprägung entwickelt.<sup>21</sup>

Mit der Skizzierung von Stuart Halls Ausführungen stelle ich im Folgenden nur eine der verschiedenen Positionen des Diskurses über kulturelle Identität beispielhaft vor:<sup>22</sup> Identität konstruiert sich Hall zufolge durch die Kombination unterschiedlicher, teils antagonistischer Diskurse, Praktiken und Positionen, denen ein Subjekt ausgesetzt ist. Damit ist Identität einem stetigen Erneuerungsprozess unterworfen, der sie immer wieder verändert und ihr die Möglichkeit von Kontinuität nimmt. Sie ist die Summe von Diskursen und ephemere eingenommenen Position.<sup>23</sup> Er beschreibt das Subjekt als eine Synthese aus passiv gewonnenen Eindrücken und aktiver Positionierung durch Handlungen, die etwa historisch, sozial oder kulturell begründet sind.<sup>24</sup> Hall betrachtet Identifikation als Prozess zur Identitätsfindung. Er gliedert den Begriff ‚Identifikation‘ zunächst in drei theoretische Ansätze: Auf der semantischen Ebene beschreibe Identifikation eine Abstammung oder Herkunft, auch Eigenschaften, Grundlagen oder Ideale, durch die sich eine Gruppe definiert. Diskursbegrifflich stellt sie einen immerzu infiniten Prozess dar, der nicht zu gewinnen oder zu verlieren ist, dem aber eine determinierte Existenzbedingung eigen ist.<sup>25</sup> Hall versteht Identität vornehmlich aus einem diskurstheoretischen Kontext und bezeichnet mit diesem Begriff den Schnittpunkt oder die „Nahtstelle“ (im Sinne unwiderruflicher Festlegung) zwischen Diskursen und Praktiken sowie Subjektivierungsprozessen.<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> Vgl. Supik, *Dezentrierte Positionierung - Stuart Halls Konzept der Identitätspolitik*, S. 70, 112. Vgl. Reckwitz, *Subjekt*, S. 13, 17.

<sup>22</sup> Halls Position wählte ich für diese Arbeit aus, da er Identität auf der Grundlage westlicher postmoderner Theorien verhandelte und das Identitätskonzept durch die Beschreibung von kultureller Identität sowie mit den Konzepten von Differenz und Repräsentation erweiterte.

<sup>23</sup> Vgl. Stuart Hall, „Wer braucht Identität?“, in: Juha Koivisto (Hg.), Andreas Merckens (Hg.) u. Stuart Hall (Hg.), *Ideologie Identität Repräsentation - Ausgewählte Schriften 4*, Wiesbaden: Argument Verlag 2012, S. 167-187, S. 170.

<sup>24</sup> Vgl. Supik, *Dezentrierte Positionierung - Stuart Halls Konzept der Identitätspolitik*, S. 70, 112.

<sup>25</sup> Als Prozess betrachtet, richtet sich Identifikation schließlich gegen Differenz und fordert eine stetige Diskursarbeit, um symbolische Grenzen zu definieren. Zuletzt ist Identifikation auch psychoanalytisch beschreibbar. Sie gründet sich nach Sigmund Freud in Fantasie, Projektion und Idealisierung. Ein Objekt oder ein anderes Subjekt, dient als Ideal und Ziel zur Gestaltung des Selbst, wobei die Beziehung zwischen beiden nicht ausschließlich positiv definiert sein muss.

Vgl. Koivisto, *Ideologie Identität Repräsentation - Ausgewählte Schriften 4*, S. 169.

<sup>26</sup> Vgl. Supik, *Dezentrierte Positionierung - Stuart Halls Konzept der Identitätspolitik*, S. 45f.

Identität sei somit eine Verbindungsstelle, die sich aus einem Prozess entwickelt und somit auch veränderbar sei.

Weiter nähert sich Hall dem Begriff Identität durch sein Gegenstück ‚Differenz‘ an. Abgrenzungen und Macht- oder Dominanzverhältnisse stehen für ihn im Zusammenhang mit der Differenzierung einer Identität gegenüber anderen. Dies erläutert Linda Supik am Beispiel von zwei Polen mit einer Dichotomie von männlich und weiblich: Ein Subjekt sucht die Stabilisierung einer eigenen Position – und somit seine Identifizierung – in der Unterdrückung und Hervorhebung bestimmter Eigenschaften, die dem anderen Pol jeweils nicht entsprechen.<sup>27</sup> Zur Stärkung seiner Differenzthese erklärt Hall rekurrierend auf Judith Butler, dass alle Identitäten (auch die Identitätspolitiken von Feminist:innen und Gendertheoretiker:innen) über Ausschließung funktionieren.<sup>28</sup> Allgemein formuliert Butler, dass die Formung eines Subjekts ein ambivalenter Prozess sei und dass es, um sich zu bilden, gleichzeitig eingeschränkt werden müsse. Nicht durch Differenzierung, sondern auch durch Unterordnung ergebe sich ein Formungsprozess, der zur Herausbildung eines individuellen Subjekts führe.<sup>29</sup>

Zusammenfassend definiert sich Halls Identitätsbegriff durch Differenz, Selbstreflexivität und Kontingenz: Durch die Differenzierung von anderen konstituiert sich das Subjekt selbst. Dies ist ein Prozess, der aus kontinuierlichen Wechseln von Ansichten besteht, die Hall als Unstetigkeit einer Identität erkennt. Die Selbstreflexivität des Subjekts<sup>30</sup> erscheint ihm zufolge als Paradox, da einer Identität ihre Positionierung bewusst sein kann, allerdings nicht ihr genauer Standpunkt. „Es ist dem Selbst nicht möglich, seine eigene Identität zu reflektieren und sie vollständig zu kennen[...]“<sup>31</sup> Da Positionierung immer gleich ein sich fortsetzender Prozess bis zur nächsten Positionierung sei, könne ein Subjekt nie seinen genauen Standpunkt, von dem aus er reflektiert, ausmachen, wenngleich ihm bewusst sein kann, dass es sich von einem bestimmten (aber undefinierten) Standpunkt aus äußert.<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 52.

<sup>28</sup> Vgl. Koivisto, *Ideologie Identität Repräsentation - Ausgewählte Schriften 4*, S.185.

<sup>29</sup> Vgl. Judith Butler, *Psyche der Macht – Das Subjekt der Unterwerfung*, übers. v. Reiner Ansen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 12.

<sup>30</sup> Auf die Selbstreflexivität des Subjekts werde ich im späteren Verlauf dieses Kapitels noch genauer eingehen. Der Vollständigkeit halber erwähne ich sie aber bereits an dieser Stelle.

<sup>31</sup> Stuart Hall: „Ethnizität: Identität und Differenz“, in: Jan Engelmann (Hg.), *Die kleinen Unterschiede. Der cultural studies reader*, Frankfurt: Campus 1999, S.83-98, S. 85.

<sup>32</sup> Vgl. diesen Absatz mit: Supik, *Dezentrierte Positionierung - Stuart Halls Konzept der Identitätspolitiken*, S. 89.

Kulturelle Identität ist wie auch die singuläre Identität nicht beständig, sondern veränderlich. Das kollektive Selbst handelt als autonomes Subjekt. Die kollektive Identität ist dabei auf einen gemeinsam (verhandelten) Ursprung zurückzuführen, etwa in Bezug auf eine gemeinsame Geschichte oder Abstammung, Sprache oder Kultur. Seine Grenzen konstituieren sich ebenfalls aus der Differenzierung von anderen und damit über das, was sie (bewusst) auslassen. Dabei kann kulturelle Identität zum einen als kollektive Referenz und zum anderen als strukturell anerkannte Repräsentationsform betrachtet werden. Das Individuum positioniert sich im Kollektiv immer nur nach einem Aushandlungsprozess, der auch aus Ablehnungen einzelner oder mehrerer Aspekte dieser bestehen kann.<sup>33</sup>

### **Repräsentation**

Nachdem ich Stuart Halls Konzept von Identität skizziert habe, werde ich nun die Rolle der Repräsentation als Bindeglied zwischen dem Individuum und der Positionierung dessen erläutern.

Kulturell betrachtet stellt das Konzept der Repräsentation einen bedeutenden Aspekt der Identitätskonstruktion und deren Reflexion sowie der Kommunikation und Meinungsbildung dar, dadurch, dass sie Bedeutung für Sprache, Zeichen oder Bilder erst erschafft.<sup>34</sup>

„Representation is the production of the meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to refer to either the ‚real‘ world of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people and events.“<sup>35</sup>

Identitäten konstruieren sich stets innerhalb von Repräsentation.<sup>36</sup> Repräsentation bezeichnet eine spezifische Vorstellung eines Subjekts von einem Objekt. Dieses sogenannte Repräsentationsobjekt kann sich als ein Abbild oder intelligibles Konstrukt ausdrücken, was in der Wirklichkeit nicht anwesend oder greifbar sein muss,

---

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 94f.

Für Hall kann der Kollektivgedanke einzig ein imaginäres Konstrukt darstellen. Entsprechend seiner eigenen Erfahrungen ergibt sich für ihn, dass Partizipation am kulturellen, geografisch bedingten Kollektiv keine Antwort auf die Frage nach Identitätsbestimmung sein könne. Vgl. ebd., S. 94.

<sup>34</sup> Vgl. Stuart Hall, „The Work of Representation“, in: Ders., *Culture, media and identities - Representation - cultural representations and signifying practices*, London: Open University Press 1997, S. 13-76, S.15.

<sup>35</sup> Ebd., S. 17.

<sup>36</sup> Vgl. Koivisto, *Ideologie Identität Repräsentation - Ausgewählte Schriften 4*, S. 171.

sondern imaginär sein kann.<sup>37</sup> Bei Repräsentationen handelt es sich um Prozesse, in denen und durch die Bedeutung konstruiert wird. Ob dabei die Perspektive der Repräsentation eine authentische oder eine konstruierte ist, hängt von der ‚agency‘ ab.<sup>38</sup>

In *The West and the Rest*<sup>39</sup> thematisiert Hall das Auftreten, die Ausbreitung sowie die Folgen der Konstruktion der westlichen Welt. Durch die Bedeutung, die dem Westen und seiner Gesellschaft zugeschrieben wurde, ergab sich Hall zufolge eine entscheidende Trennung zwischen dem ‚Westen‘ und dem so genannten ‚Rest‘, durch die die Kolonisatoren sich zur Expansion, Plünderung und Herrschaft legitimiert sahen. Für Hall ist der ‚Westen‘ als Teil eines komplexen Repräsentationssystems zu betrachten, das sich im Rahmen der Einnahme einer dominanten Position gegenüber dem ‚Rest‘ eine eigene Überlegenheit der Kultur, der Gesellschaften und des Landes zuschrieb. Der ‚Westen‘ repräsentiere Entwicklung, Industrie, Wissenschaft, der ‚Rest‘ dagegen Rückschrittlichkeit oder Ländliches. Diese Gegenüberstellung bezeugt die theoretisch bereits thematisierten binären Sichtweisen zur Erzeugung von Differenzdenken.<sup>40</sup>

Repräsentation kann folglich dazu beitragen, Identitäten sowie soziale Realitäten zu konstruieren. Wirklichkeitskonstruktionen und Repräsentation lassen sich auch in der Kunstgeschichte sowie in den modernen Medien finden. Künstler:innen bedienen sich diesen Konstruktionen oft weniger im politischen Sinne, als dass sie das Repräsentationsobjekt vielmehr als Vermittlungsobjekt nutzen. Letzteres wird

---

<sup>37</sup> Vgl. Leonie Ahmer, *Selbst/Erzählung - Konzepte narrativer (Lebens-)Geschichte in der biografisch-dokumentarischen Theaterarbeit*, Berlin, 2018, S. 16.

<sup>38</sup> Beispielsweise beschrieb Edward Said anhand seiner Theorie des ‚Orientalismus‘ 1978, dass der ‚Orient‘ eine einer bestimmten geografischen Region zugesprochene Beschreibung des Westens sei. Vgl. Edward Said, *Orientalism*, New York: Pantheon Books 1978.

Das Konstrukt lasse jedoch keine Rückschlüsse auf eine tatsächliche Einheit von Kultur, Politik oder Geografie zu. Stuart Hall beschreibt diese implizite Herrschaftskomponente der Repräsentation als „Politik der Repräsentation“. Als Aspekt von Kultur und Politik trägt sie maßgeblich dazu bei, Identitäten sowie soziale Realitäten zu konstruieren. Vgl. Stuart Hall, „Das Spektakel des Anderen“, in: Juha Koi-visto (Hg.), Andreas Merckens (Hg.) u. Stuart Hall (Hg.), *Ideologie Identität Repräsentation - Ausgewählte Schriften 4*, Wiesbaden: Argument Verlag 2012, S. 108-166, S.108.

Bleibt die Repräsentation unreflektiert, kann sie zu einem kulturpolitischen Machtinstrument werden. vgl. Ahmer, *Selbst/Erzählung - Konzepte narrativer (Lebens-)Geschichte in der biografisch-dokumentarischen Theaterarbeit*, S. 16.

<sup>39</sup> Stuart Hall, „Five –The West and the Rest: Discourse and Power“ (1992), in: Ders. (Hg.) u. David Morley (Hg.), *Identity and Diaspora, Essential Essays, Volume 2*, Durham u. London: Duke University Press 2019, S. 141-184.

<sup>40</sup> Vgl. Rainer Winter, „Die Differenz leben - Stuart Hall »Der Westen und der Rest« und »Wann war der Postkolonialismus«“, in: Julia Reuter (Hg.), Alexandra Karentzos (Hg.), *Schlüsselwerke der Post-colonial Studies*, Wiesbaden: Springer VS 2012, S. 131-142, S. 134.

eingesetzt, damit die Betrachter:innen durch Assoziations- oder Identifizierungsleistung eine Verbindung zu den Inhalten, den Protagonist:innen oder den Bildobjekten ziehen können. Dabei ergeben sich zugleich zahlreiche Möglichkeiten, eine abgebildete Wirklichkeit nicht nur erfassbar zu machen, sondern sie darüber hinaus auch umzuformen und neu zu strukturieren, was insbesondere in der Kunst von besonderem Interesse sein kann.<sup>41</sup> Ähnlich wie das Konzept der Repräsentation ist auch der Begriff der Reflexion auf mehreren inhaltlichen Ebenen deutbar.

## **2.2 Kunst als Reflexionsmedium**

Der Begriff ‚Reflexivität‘ stammt vom lateinischen ‚reflexio‘ oder ‚reflectere‘ und bezeichnet übersetzt ‚Rückbezüglichkeit‘.<sup>42</sup> Während das ‚Reflektieren‘ im Allgemeinen eine Selbstbetrachtung der eigenen Emotionen oder Gedanken beschreibt, kann das ‚sich reflektieren‘ als die Bewusstwerdung von Mustern bezeichnet werden, mittels derer das Subjekt anderen Menschen oder seiner Umgebung entgegentritt.<sup>43</sup> Selbstreflexion wird neben dem ursprünglichen philosophischen Ansatz seit den Achtzigerjahren in der Psychologie sowie insbesondere in pädagogischen Lerntheorien<sup>44</sup> eingehend thematisiert. Obwohl die Selbstreflexion immer wieder in unterschiedlichen Fachrichtungen als grundlegender Baustein vorausgesetzt wird, ist sie selbst kaum zum expliziten Diskussionsgegenstand geworden.

Grundlegend für Reflexionsarbeit ist das Bewusstsein des Dualismus zwischen Subjekt und Objekt.<sup>45</sup> Das Ich als Subjekt richtet bei der Reflexion sein Bewusstsein auf seinen Körper, sein Denken oder seine Gefühle als Objekte. Der Prozess bleibt ein mentaler Vorgang. Dieser ist die Voraussetzung eines nie absoluten

---

<sup>41</sup> Vgl. F.T. Meyer, *Filme über sich selbst - Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*, Bielefeld: Transcript 2005, S.11.

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 51.

<sup>43</sup> Vgl. Heinrich Dauber, „Selbstreflexion im Zentrum pädagogischer Praxis“, in: Ders. u. Ralf Zwiebel (Hg.), *Professionelle Selbstreflexion aus pädagogischer und psychoanalytischer Sicht*, Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt 2006, S.11-40, S. 13 und 18.

<sup>44</sup> Wissenschaftlich wurde die Reflexionsforschung, wie sie heute praktiziert wird, von Donald Schön durch seine Abhandlung *The Reflective Practitioner* 1983 begründet. Vgl. Donald A. Schön, *The Reflective Practitioner – How professionals think in action*, New York: Basic Books 1983.

<sup>45</sup> In der Philosophie zeichnen sich zwei Tendenzen ab, um Subjektivität (und damit Selbstreflexivität) zu betrachten. Während im Idealismus, besonders geprägt durch Immanuel Kant, die Subjektivität als losgelöst von der Welt, für sich und absolutistisch betrachtet wird, beschreibt das nachidealistische Denken (Existenzphilosophie) Subjektivität als objektiv als zu untersuchender Sachverhalt innerhalb der Welt. Jean-Paul Sartre beschreibt im existenzphilosophischen Ansatz die Reflexion als Vermittlungsversuch vom Für-sich-Sein (Existenz) zum An-sich-Sein (das ruhende Sein). Vgl. Walter Schulz, *Ich und die Welt*, Pfullingen: Neske 1979, S.15, 33 und 41.

Selbstverständnisses, sondern immer relativer Transzendenz. Reflexion bezeichnet folglich eine dialektische Methode zur Erfassung von Subjektivität, die auf zwei Ebenen stattfindet und damit zwei verschiedene Resultate hervorbringen kann: entweder Selbsterkenntnis oder Auswirkungen auf Beziehungen zur Außenwelt.<sup>46</sup>

### **Zum Topos des Bildes als Reflexionsmedium**

Im Rahmen meiner Forschungsthese untersuche ich in den Arbeiten beider Künstlerinnen auch einen psychologisierenden Aspekt. Ob und inwieweit sich dieser durch bewusste Reflexion der eigenen Person sowie der Bildwerke als Reflexionsmedien ausdrücken kann, diskutiere ich im Folgenden.

Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich mich mit dem Begriff ‚Reflexionsmedium‘ aus kunstwissenschaftlicher Perspektive beschäftigen. Um im Folgenden den Begriff des ‚Reflexionsmediums‘ für meinen weiteren Gebrauch in dieser Arbeit zu präzisieren, skizziere ich den kunsthistorisch weitgefassten Begriff des ‚Bildes als Reflexionsmedium‘: Das Bild kann als visuelle Trägerfläche für Überlegungen dienen, die Künstler:innen anstellen. Bilder sind folglich die Materialisierung ihrer Ideen. Dementsprechend möchte ich im Folgenden den Begriff des ‚Reflexionsmediums‘ im Sinne eines Trägers von Inhalten nutzen: Für Inhalte, die eine künstlerische Umsetzung erfahren, und mittels des Trägers sichtbar, erfahrbar und rezipierbar gemacht werden, nicht nur für die Betrachter:innen, sondern auch für die Künstler:innen selbst. Das ‚Bild als Reflexionsmedium‘, also der Bildträger als Objekt bietet eine Projektionsfläche durch seine Bildinhalte, von denen ausgehend sich das Subjekt – in diesem Fall die jeweilige Künstlerin selbst – hinterfragen kann. Ein Objekt besitzt Roland Barthes zufolge die Funktion, ein Vermittler zwischen Handlungen und Mensch, um Informationen weiterzugeben.<sup>47</sup> Das Bild kann demzufolge auch als Mittel zur Standortbestimmung, zur Selbstvergewisserung oder zum Hinterfragen von Identität genutzt werden. Ein Bild bietet die Möglichkeit, über Dinge zu reflektieren und später über die eigene Wahrnehmung der festgehaltenen Augenblicke Rückbezüge zu tätigen sowie diese neu zu bewerten. Eine Reihung von Bildern

---

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 12 und 41; und vgl. Dauber, *Professionelle Selbstreflexion aus pädagogischer und psychoanalytischer Sicht*, S. 23.

<sup>47</sup> Vgl. Roland Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 189.

Dabei definiert Barthes das Objekt durch zwei von ihm so benannte Koordinaten: 1. Die metaphorisch Tiefe mit der es sich (symbolisch) immer einem Signifikat zuordnet. 2. Die einteilende oder taxonomische Koordinate macht das Objekt klassifizierbar und zu ortbar. Vgl. ebd., S. 192.

dagegen, lässt einen Prozess nachvollziehbar werden; etwa eine Entwicklung, die ein/e Künstler:in individuell durchlebt hat. Wie Roland Barthes beschrieb, wird die/der Fotograf:in Zeug:in der eigenen Subjektivität, anhand derer er feststellen kann, wie er/sie sich zu einem Objekt, also zu einem äußeren Gegenstand, oder zu sich selbst als Objekt der Selbstreflexion verhält.<sup>48</sup> Sabina Becker und Barbara Korte erklären, dass die dabei fixierten Szenen etwa individuelle, eigene oder kollektive allgemeine Erinnerungen der/des Fotograf:in enthalten können.<sup>49</sup> Aus dieser These lässt sich schließen, dass das Bild als Referenz auf diverse Repräsentationsobjekte, die zur Reflexion dienen, nicht nur für die Fotograf:innen selbst, sondern auch für weitere Personen lesbar und damit reflektierbar sein können. Denn, wie Barthes beschreibt, werden die in einer Fotografie repräsentierten Werte oder Botschaften, die reflektiert werden können – zwar von der Kultur und Gesellschaft abhängig, aber innerhalb dieser –, als universelle symbolische Rhetorik aufgenommen und verstanden.<sup>50</sup>

Nachdem das Bild folglich auf der ersten Ebene eine Reflexionsgrundlage für die/den Künstler:in selbst sein kann, lässt es sich in Folge der Veröffentlichung für Rezipient:innen zugänglich machen. Durch das Aufgreifen oder Verstehen der abgebildeten Inhalte kann das Bild wiederum als Grundlage für eigene Reflexionsarbeit genutzt werden. Dabei können die Betrachter:innen das Bild dann etwa auf der Folie von eigenen Forschungen oder persönlichen Erfahrungen für sich selbst reflektieren. Das jeweilige Kunstwerk ist folglich ein persönlicher Ausschnitt aus dem Leben der Künstler:innen, den sie ihrem Publikum sowohl als Kunstobjekt, als auch als Diskussionsgrundlage für Reflexionsarbeit bewusst zur Verfügung stellen.

Fotografie suggeriert Objektivität: als sei sie ein Spiegel des aktuellen Zustandes, in den die Künstler:innen hineinblicken können, um das entstandene Bild als Beweis für die Gegenwart zu begreifen. Fotografie ist, wie Susan Sontag beschreibt,

---

<sup>48</sup> Vgl. Roland Barthes, „Über Fotografie“, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 82-88, S. 84.

<sup>49</sup> Vgl. Sabina Becker, (Hg.) u. Barbara Korte (Hg.), „Visuelle Evidenz? Zum Reflex der Fotografie in Literatur und Film: Einführende Überlegungen“, in: Dies. (Hg.), *Visuelle Evidenz – Fotografie im Reflex von Literatur und Film*, Berlin 2011, S. 1-24, S. 15.

<sup>50</sup> Vgl. Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 13.

Roland Barthes unterteilt die abgebildeten Objekte in Signifikat und Signifikant: Signifikanten sind materielle Einheiten in einem Zeichensystem (Farbe, Form, Attribute, Accessoires). Signifikate von Objekten definieren sich durch den Empfänger der Mitteilung und nicht durch den Sender: Sie sind Produkt seiner individuellen Interpretation. Vgl. Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, S.192 und 197.

dennoch nur eine Interpretation und manipulierbar.<sup>51</sup> Beim Akt<sup>52</sup> des Fotografierens korrelieren das Sehen und die Vorstellungen der Fotograf:innen, die Kamera wirkt dabei als Operator. Der Prozess des Entwickelns mit Chemikalien und die Wahl des Bildträgers definieren durch ihr Zusammenspiel die Fotografie.<sup>53</sup> Im Vorwort zu *Der Fotografische Akt* beschreibt Herta Wolf, dass der Akt des Fotografierens kein bloßes Kopieren eines Moments sei, sondern die Fotograf:innen immer ihren persönlichen Stil einbringen und damit eine jeweils einzigartige Autorenschaft in das entstehende Bild einschreiben.<sup>54</sup>

Die Möglichkeiten, die die Fotografie als Abbildungsmedium bietet, wurden kunsthistorisch unterschiedlich eingeordnet. Insbesondere seine Qualität Personen abzubilden und damit Identitäten wiederzugeben, wurden unterschiedlich interpretiert. Während Roland Barthes vor allem vom Potential der analogischen Fixierung eines Bildes auf einem Bildträger sprach,<sup>55</sup> fokussierte sich Jaques Lacan vornehmlich auf die Dezentrierung des Subjekts, das durch die Reduzierung eines Objekts von drei auf zwei Dimensionen hervorgerufen wird.<sup>56</sup> Berry King beschreibt diese ontologische Transformation als subjektive Aussage, die vor allem von dem/der Fotograf:in ausgeht.<sup>57</sup> Rosalind Krauss betrachtet die Fotografie als Darstellungsmittel, das unterschiedliche Repräsentationen ermöglicht: Indem es Objekte als Zeichen, Codes und Prinzipien, die der Kunstgeschichte innewohnen, als indexikalische Implikationen verhandelt, macht das Bild diese für seine Rezipient:innen lesbar.<sup>58</sup>

Fotografien unterminieren folglich den Topos einer unmissverständlichen und objektiven Narration und überlassen das kontextualisierende Verständnis je nach Vermittlung schließlich den Betrachter:innen. Gleiches gilt für das Objekt des Portraits. Das

---

<sup>51</sup> Vgl. Susan Sontag, *Über Fotografie*, übers. v. Mark W. Rien u. Gertrud Baruch, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1980, S. 10.

<sup>52</sup> Den Begriff des Akts möchte ich hier direkt übernehmen, da er, wie Wolf weiter beschreibt, das Moment des Auslösens sowie den performativen Aspekt miteinschließt, den die Fotograf:innen im selben Moment leisten. Vgl. Herta Wolf, „Vorwort“, in: Philippe Dubois (Hg.), *Versuch über ein theoretisches Dispositiv, herausgegeben und mit einem Vorwort von Herta Wolf*, Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst 1998, S. 7-14, S. 12.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 8.

<sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 7.

<sup>55</sup> Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, S.90.

<sup>56</sup> Vgl. Jaques Lacan, *Das Seminar von Jacques Lacan – Buch 11 (1964) - Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übers. v. Norbert Haas, Olten: Walter-Verlag 1978, S. 113f.

<sup>57</sup> Vgl. Berry King, „Über die Arbeit des Erinnerens. Die Suche nach dem perfekten Moment“, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 173-214, S. 179.

<sup>58</sup> Vgl. Kerstin Brandes, *Fotografie und „Identität“ - visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre*, Bielefeld: Transkript 2010, S. 70.

Bildnis eines Menschen zeigt nicht seine wahre individuelle Identität, sondern vielmehr das Bild, das die Künstler:innen von den Portraitierten haben. Bei einem Selbstportrait wird dementsprechend der Blick auf die eigene Person oder eben ein bewusst verzerrtes Bild auf sich selbst, zur Verschleierung der wahren Identität, eingearbeitet. Obwohl das Selbstportrait im postmodernistischen Diskurs nicht mehr als Repräsentant vollständigen Selbstausdrucks betrachtet werden kann, sondern eher eine relative Selbstreferenz ermöglicht, so lässt sich eine Annäherung an die eigene Subjektivität mittels der eigenen Abbildung erreichen.<sup>59</sup> Insbesondere in der Gegenwart wurde das Einzelbild durch serielle Schnappschüsse abgelöst,<sup>60</sup> da die Produktion von Fotografien durch die Industrie effizienter wurde.

### **Das Selbstportrait als Dialogpartner**

Selbstbildnisse entstehen in Abhängigkeit von vorhandenen kulturellen, ideologischen und geschlechtsbezogenen Mustern und sind somit oftmals eher ein Rollen- oder Wunschbild von Traditionen und Kultur, als dass sie das Selbstverständnis eines positionierten Individuums widerspiegeln. Das Selbstportrait wird in der westlichen Kunsthistorik „[...] traditionell als die bildliche Verarbeitung biographischer Erfahrung und als Visualisierung »psychologischer Einsichten« angesehen.“<sup>61</sup> Die patriarchale Rolle, die innerhalb der westlichen Gesellschaft konstruiert wurde, haben Künstler:innen oft innerhalb von (Selbst-)Portraits aufgegriffen.<sup>62</sup> Dabei fungierten gerade Selbstbildnisse nicht nur als Spiegelbild des Ichs, sondern auch als Medium, in das die Kunstschaffenden ihre Autorenschaft explizit einschreiben konnten. Künstler:innen nutzten vor allem die Kontrolle über die Art ihrer Selbstpräsentation und den Eindruck, den ihr Abbild an die Betrachtenden vermittelt. Somit diente das Selbstportrait nicht immer als bloßer Dialogpartner ähnlich wie ein Spiegel, sondern immer zugleich auch als kontrollierbares Medium zur Inszenierung der eigenen Person.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> Vgl. Ingrid Hölzl, *Der autoportraitistische Pakt – Zur Theorie des fotografischen Selbstportraits am Beispiel von Samuel Fosso*, München: Wilhelm Fink 2008, S. 114.

<sup>60</sup> Vgl. Robin Kelsey, *Photography and the Art of Chance*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press 2015, S. 1.

<sup>61</sup> Irit Rogoff, „Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne“, in: Ines Lindner (Hg), Sigrid Schade (Hg), Silke Wenk (Hg) u. Gabriele Werner (Hg.), *Blick-Wechsel – Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1989, S. 21-40, S. 22.

<sup>62</sup> Vgl. ebd., S. 22.

<sup>63</sup> Vgl. Sigrid Schade, „Vom Versagen der Spiegel“, in: Farideh Akashe-Böhme (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 139-163, S. 139-141.

Die Selbsterkenntnis ist nicht immer nur Ziel, sondern kann auch als Mittel dienen, um Denkanstöße zu geben. Dabei kann die Selbstreflexion als methodischer Ansatz betrachtet werden,<sup>64</sup> bei dem sich auch die beiden Österreicherinnen Lisl Ponger und Friedl Kubelka immer wieder selbst hermeneutisch thematisieren und problematisieren; letztendlich auch mit dem Ziel, durch ihre Kunst eine Projektionsfläche für kritische Auseinandersetzungen der Betrachter:innen zu schaffen.

Eine Fotografie kann wie eine dauerhafte Fixierung eines Spiegelbildes fungieren, die zwar das Sichtbare reflektiert, der jedoch darüber hinaus keine Bedeutungsebene implizit ist. Eine spezifische Bedeutung wird der Fotografie als Abbild vor allem durch den (inhaltlichen) Kontext eingeschrieben, der etwa mittels Titeln und Texten oder etwa durch ihre Einordnung in Serien, Kategorien oder Ausstellungen erweitert werden kann.

Fotografie verändert die Raum-Zeit-Strukturen und fungiert damit als „subjektstituierender Spiegel par excellence“,<sup>65</sup> wie Kerstin Brandes bestätigt. Sein Potential, die Wirklichkeit authentisch wiederzugeben, stand jedoch immer wieder zur Disposition. Damit ist diese, wie Brandes weiter beschreibt, ein Mittel des ‚Ent-/Fixierens‘, was gleichzeitig das Festschreiben und das Stillstehen in sich vereint.<sup>66</sup> Über die Möglichkeiten der analogischen Abbildung einer Fotografie hinaus bezeichnet Roland Barthes das Medium Film als wirklichkeitsnaher:

„Weil hier das in einem Kontinuum aufgenommene Photo fortwährend zu anderen Bildformationen hin gestoßen und gezogen wird; zwar gibt es im Film ohne Zweifel immer einen photographischen Referenten, doch dieser Referent ist gleitend, er erhebt keinen Anspruch auf seine Wirklichkeit, beruft sich nicht auf seine einstige Existenz[...].“<sup>67</sup>

Somit kann die Qualität der Orientierung an einem Foto oder einem Film durch ihre spiegelähnlichen Potentiale zwar medienspezifisch divergieren, beide lassen durch ihre analogische Wiedergabe jedoch Vergleiche zwischen Subjekt und Abbild zu.

---

<sup>64</sup> Vgl. Schulz, *Ich und die Welt: Philosophie der Subjektivität*, S.19f und 45; und vgl. Dauber, *Professionelle Selbstreflexion aus pädagogischer und psychoanalytischer Sicht*, S. 15.

<sup>65</sup> Brandes, *Fotografie und „Identität“ - Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre*, S. 21.

<sup>66</sup> Vgl. ebd., S. 21.

<sup>67</sup> Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, S. 100.

Die Orientierung an (Rollen-)Bildern, an allgemeinen Normen oder anderen Personen ist kein spezifisch westliches oder weibliches Phänomen. Zwischenmenschliche Beziehungen prägen grundsätzlich das Individuum und seine Identität. Die Macht des Blickes einer anderen Person prägt, wie Farideh Akashe-Böhme erläutert, bereits in frühen Kindheitsjahren die Identität eines Menschen.<sup>68</sup> Durch die bewusste und unbewusste Reflexion in Rückbezug auf die eigene Person kann sich ein Individuum in sein soziales Umfeld einfügen. Der Blick eines anderen reflektiert das Handeln oder den Ausdruck des Selbst zurück auf die eigene Person. Durch das Reagieren auf den Blick der anderen lässt sich die eigene Wirkung auf die Außenwelt begreifbar machen und dadurch regulieren. Dabei bedarf es jedoch nicht unbedingt eines Blickes einer anderen Person. Dieser kann auch substituiert werden: Auch in der Kunstgeschichte ist der Spiegel ein beliebtes ikonographisches Objekt. Der Blick in den Spiegel kann Akashe-Böhme zufolge etwa als Zeichen für Eitelkeit, Unsicherheit oder die Suche nach Mängeln gewertet werden.<sup>69</sup> Das im Spiegel erscheinende Simulakrum geht in der Kunstgeschichte oft mit der weiblichen Inszenierung von Selbstbezüglichkeit einher.<sup>70</sup> Wie bereits oben erläutert, braucht es, um sich zu erkennen oder zu reflektieren, immer auch ein Gegenüber. Übertragen auf die Kunst nimmt diese Rolle der/die Künstler:in oder der/die Betrachter:in ein, der/die mit dem eigenen vorgeprägten Blick auf die Person oder die/den Abgebildete/n schaut.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Vgl. Farideh Akashe-Böhme, „Frau/Spiegel – Frau und Spiegel“, in: Dies. (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 9-14, S. 10.

<sup>69</sup> Vgl. ebd., S. 11.

<sup>70</sup> Vgl. Theresa Georgen, „Das magische Dreieck. Über Blickkontakte in Spiegelbild-Darstellungen neuzeitlicher Malerei“ (1986), in: Farideh Akashe-Böhme (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 69.

Die Darstellung der Venus mit Spiegel ist eine bekannte Abbildungsform einer spiegelnden und gespiegelten Figur (die sich ansieht). Die in diesem Bildtypus profanisierte Göttin, die zugleich ein Schönheitsidol sowie ein Symbol für Weiblichkeit ist, versichert sich ihrer Äußerlichkeiten mittels des Spiegels. Sie vermittelt die in der patriarchalen Vorstellung erstrebenswerten Aspekte für Weiblichkeit, Keuschheit, Lieblichkeit, Zurückhaltung, Begehrenswert. Auch über dieses antike frühe Exempel hinaus beschäftigten sich Künstler immer wieder mit der Darstellung von Spiegeln im Bild. Besonders die Wiedergabe einer Dame bei der Toilette oder dem kritischen Blick eines/r Künstler:in in ihr/sein Spiegelbild sind beliebte Motive und tauchen in zahlreichen Variationen in der Kunstgeschichte auf. Vgl. ebd., S. 70-72.

<sup>71</sup> Vgl. ebd., S. 68f.

### **2.3 Weiblichkeit als Geschlechtstopos und Rollenbild in der Kunstgeschichte**

Das Patriarchat der westlichen Welt prägte die Begriffe ‚Subjekt‘ und ‚Individuum‘ und verklärte das Bild der Frau zu einer Männerfantasie.<sup>72</sup> Der westliche Identitätsdiskurs setzt im 18. Jahrhundert an. Dieser definiert nicht den Menschen allgemein, sondern den Mann als Standard zum Verständnis von Identität, Handlung und Ausstrahlung. Weiblichkeit wurde als eine Variante dessen betrachtet. Über die männliche Perspektive wurde die Frau, als ‚schwaches Geschlecht‘, zur Projektionsfläche und zum Träger des Blickes männlicher Fantasien geformt und unter anderem zum Schauobjekt von Reizen.<sup>73</sup> Dieses Dispositiv beeinflusste, wie Akashe-Böhme weiter folgert, die Frau in ihrem Selbstbild und somit in ihrer Subjektwerdung bis in die Moderne. Sie erklärt, dass der Blick einer Frau auf sich selbst ebenso wie ihre Selbstwahrnehmung durch den männlichen Blick gefiltert ist.<sup>74</sup>

Die weibliche Subjektivität auf Grund von biologischen oder historischen Parametern festzulegen, kann einer authentischer Vorstellung von Weiblichkeit nicht genügen.<sup>75</sup> Da mit dem Subjekt in der patriarchalen Vergangenheit Vernunft, Macht und Idealismen (eben die den Männern zugeschriebenen Attribute) verbunden wurden, sei folglich der Begriff des weiblichen Subjektes nicht einfach zu übernehmen,

---

<sup>72</sup> Vgl. Farideh Akashe-Böhme, „Fremdheit vor dem Spiegel“, in: Dies. (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 38-49, S. 44; und vgl. Abigail Solomon-Godeau, „Reconsidering erotic Photography“, in: Dies., *Photography at the dock – Essays on Photographic History Institutions and Practices*, 4. Aufl., Minneapolis: University of Minneapolis Press 2003, S.220-237, S. 232.

<sup>73</sup> Vgl. Laura Mulvey, „Weiblichkeit als Maskerade“, in: Liliane Weissberg, (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 48-65, S. 55.

Die Frau im Portrait war meist nicht Hauptakteurin im Sinne eines autonomen Individuums. Zumeist wurde sie neben Rollenbildern in mythologischen oder sakralen Darstellungen als Modell, Mutter, Ehefrau oder Beiwerk in der Peripherie eines Bildes portraitiert. Ihre Darstellung war oft ein Sinnbild für Familienleben, Häuslichkeit, Ehe und Unterstützung. Vgl. Lindner, *Blick-Wechsel – Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, S. 24.

Die Konstruktionen von Weiblichkeit zeichnen sich insbesondere durch deren stetige Tradierung in der Vergangenheit aus, die etwa durch Vorbilder immer wieder verstärkt wurden: Beispielsweise die patriarchal geprägten antiken Griechen ließen in ihrer Mythologie Paris aus drei Frauen Venus erwählen und somit ihre Schönheit vor den anderen Merkmalen dominieren. Später, in Grimms berühmten Märchen, entschied dann ein magischer Spiegel, dass Schneewittchen die Schönste im Lande sei. Vgl. Margrit Brückner, „Schönheit und Vergänglichkeit“, in: Farideh Akashe-Böhme (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, 3.Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 175-216, S. 184f.

Der männliche Blick diktiert jedoch nicht nur die Merkmale von Weiblichkeit, ähnliche Klassifikationen und Zuschreibungen finden auch in Bezug auf Ethnien oder Sexualität und Gender statt. Im Folgenden soll jedoch vor allem auf die weibliche Perspektive eingegangen werden, da diese die Arbeiten von Friedl Kubelka in direktem Sinne betrifft.

<sup>74</sup> Vgl. Akashe-Böhme, *Reflexionen vor dem Spiegel*, S. 44-47.

<sup>75</sup> Vgl. Sigrid Schade, „Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung“, in: Judith Conrad (Hg) u. Ursula Konnertz (Hg), *Weiblichkeit in der Moderne – Ansätze feministischer Vernunftkritik*, Tübingen: Edition Diskord 1986, S. 229-243, S. 229.

sondern geschichtlich, philosophisch vor allem aber gesellschaftlich neu zu klären, wie Judith Conrad und Ursula Konnertz fordern.<sup>76</sup> Judith Butler zufolge ist Geschlechtsidentität immer von politischen und kulturellen Dispositionen bestimmt. Auch im Entwicklungsverlauf eines Subjekts konstituiert sie sich immer wieder im Rückbezug auf diese sowie auf ihr Gegenstück, das „Männliche“.<sup>77</sup> Aus einer feministischen Perspektive ließe sich Butler zufolge die Geschlechteridentität (unter dem Aspekt des Gender, nicht des Sexus) als Performance betrachten und somit weniger als ein Attribut bezeichnen.<sup>78</sup> Auffällig ist dabei folglich der Unterschied der machthierarchischen Darstellungen. Indem etwa Frauen lange Zeit vom Repräsentationssystem ausgeschlossen wurden, galten sie weniger als Subjekt, vielmehr als Objekt der Repräsentation.<sup>79</sup>

Die Annahme und Umsetzung der männlichen Projektionen und Ansprüche durch die Frau lässt sich als Maske bezeichnen: Die Frau konstruiere sie als dekorative Schicht, wie Mary Ann Doane beschreibt, um die wahre Identität, oder die ‚Nicht-Identität‘ zu verhüllen. Diese Nicht-Identität der Frau beschrieb auch Sigmund Freud in seinen Abhandlungen über das weibliche Geschlecht, indem er dem ihm einen stetigen Penisneid zuschrieb. Dieser sei nicht nur der sinnbildliche Spiegel für den Mangel der Frau an Männlichkeit, sondern bringe auch das Bewusstwerden, ohne Penis eine andere Identität finden zu müssen (die später als weibliche Maskerade bezeichnet wurde). Doane erklärte 1994 als Anspielung auf Freuds Theorie: „Weiblichkeit war daher etwas, das sie [die Frau] vortäuschten und wie eine Maske tragen konnte, sowohl um den Besitz von Männlichkeit zu verbergen als auch um der Vergeltung zu entgehen, die sie nach der Entdeckung erwartete [...]“<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Vgl. Judith Conrad u. Ursula Konnertz, „Vorwort“, in: Judith Conrad (Hg) u. Ursula Konnertz (Hg), *Weiblichkeit in der Moderne – Ansätze feministischer Vernunftkritik*, Tübingen: Edition Diskord 1986, S. 7-20, S. 14.

<sup>77</sup> Vgl. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. v. Kathrina Menke, 18. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 18.

<sup>78</sup> Vgl. ebd., S. 48f.

<sup>79</sup> Dies wird etwa auch in der akademischen Fotografie des 19. Jahrhunderts deutlich, bei der die Frau im Rahmen des Repräsentationsregimes als sexuelles Objekt dargestellt wurde.

Vgl. Solomon-Godeau, *Photography at the dock – Essays on Photographic History Institutions and Practices*, S. 225.

<sup>80</sup> Mary Ann Doane, „Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers“, in: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 66-89, S. 38; und der vorangehende Absatz beruht auf: Joan Riviere, „Weiblichkeit als Maskerade“, in: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 34-47, S. 76-78.

Neben der anthropologischen und soziologischen Forschung schrieb sich die Vorstellung der ‚Frau in Maskerade‘ auch in die Kunst ein. Eine mögliche Variante der Hervorhebung von Weiblichkeit und zur Erhöhung des Reizes für den männlichen Blick ist die Inszenierung von Geschlechtercodes mittels Kleidung. Hierbei kann der Fetisch des weiblichen Körpers und dessen (Ver-)Kleidung den Männern als Objekt für Verführung dienen.<sup>81</sup> Unter der Bezeichnung ‚Maskierung‘ lässt sich nicht nur die Maske als Objekt an sich verstehen, sondern vielmehr auch eine Maskerade, hinter der die individuelle Person zurücktritt, um ein vorab definiertes Bild nach außen darzustellen. Diese lässt sich auch als eine Leerstelle definieren, die eine bewusste Distanz zwischen dem – zu verschleiern den – Selbst und dem – zu inszenierenden – Bild erzeugt.<sup>82</sup> Die Maskerade diene der Frau zur Eingliederung in bestimmte Rollen und bezeichnet somit eine Konstruktion von weiblicher Identität: Sie erlaubt es der Frau auszuwählen, entweder die durch den männlichen Blick zugewiesene Identität anzunehmen, oder durch das Konstruieren eines maskenhaften Bildes von sich die Distanz zwischen eigener Identität und der entsprechenden Rolle zu erzeugen und aufrechtzuerhalten.<sup>83</sup>

(Feministische) Kunsthistoriker:innen fordern dazu auf, die problematische Rolle der Frau (in der Kunstgeschichte) aufzuarbeiten. Um diesen adaptiven Strategien entgegenzuwirken und die Weiblichkeit als autonome Subjektivität auszugestalten, bräuchte es Julia Kristeva zufolge eine authentische Erfahrung zur substanziellen Bildung einer weiblichen Identität und eines weiblichen Denkens mittels der Reflexionen aus weiblichen Perspektiven.<sup>84</sup> Dazu fordern Conrad und Konnertz unter anderem ein Differenz-Denken und eine Differenz-Voraussetzung, um das menschliche Subjekt neu und modern zu definieren.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Vgl. Marjorie Garber, „Fetisch-Neid“, in: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 231-248, S. 205.

Die Kleidung markiert und verstärkt in diesem Moment den Unterschied von männlich und weiblich. Über Bekleidung hinaus wurden zudem bestimmte Accessoires mit der Zeit zu Attributen von Weiblichkeit erhoben. Eines der bedeutendsten scheint dabei die Maske selbst zu sein. Die Maskerade ist somit vor allem als weiblicher Kleidungs fetischismus zu verstehen, bei welchem die Definition von Weiblichkeit mit den materiellen Schichten von Schleiern gleichzusetzen ist. Vgl. Weissberg, *Weiblichkeit als Maskerade*, S. 78 und 209.

<sup>82</sup> Vgl. Vgl. Weissberg, *Weiblichkeit als Maskerade*, S. 78.

<sup>83</sup> Vgl. ebd., S. 86.

<sup>84</sup> Vgl. Julia Kristeva, *Kein weibliches Schreiben? Fragen an Julia Kristeva*, in: *Freibeuter 2*, 1979, S. 79–84, S. 82.

<sup>85</sup> Vgl. Conrad u. Konnertz, *Weiblichkeit in der Moderne*, S. 12 und 15f; und vgl. Craig Owens „Der Diskurs der Anderen - Feminismus und Postmoderne“, in: Silvia Eiblmayr (Hg.), *Kunst mit Eigen-Sinn: aktuelle Kunst von Frauen, Texte und Dokumentationen*, Wien: Löcker 1985, S. 75-88, S.84.

Die Problematik der autonomen Identitätsbildung (der Frau) wurde insbesondere seit den Sechzigerjahren neu aufgegriffen und theoretisch behandelt. Künstler:innen begannen sich gegen den Konservatismus der Gesellschaft zu wenden, der sich nicht nur durch die Traditionen der vergangenen Jahrhunderte, sondern nun vor allem auch durch die Starre der Nachkriegszeit und den Katholizismus ausdrückten.<sup>86</sup> Im 20. Jahrhundert wurde das weibliche Selbstbildnis immer mehr zu einem Mittel der Positionsbestimmung, auf das insbesondere die Künstler:innen der frühen Avantgarde zurückgriffen.<sup>87</sup> Dabei verwarfen diese zunehmend den Versuch dem Selbstportrait eine zeitlos gültige Authentizität einzuschreiben oder das Bild der männergefälligen Frau nur zu reproduzieren. Dagegen wurde nun das Problematisieren und Inszenieren des Selbstportraits an sich zum Ziel der Kunstpraxis erhoben. Die Künstlerinnen stützen sich nun Sigrid Schade zufolge auf die drei Faktoren: „[...] Den] Anachronismus einer Autoritätsfigur der traditionellen Kunstgeschichte, die konstitutionelle Verfehlung eines »autonomen« Blickes des Subjekts an sich selbst und die besondere Un-möglichkeit einer Behauptung weiblicher Identität.“<sup>88</sup> Der Diskurs, mit dem man der Kunst hier begegnen könne, sei kein soziologischer oder matriarchatshistorischer, sondern eine „[...] medial indifferente wahrnehmungstheoretische und ästhetische Reflexion [...]“, <sup>89</sup> die sich nicht innerhalb eines Bildes sondern im gesamten Präsentationsgefüge abspiele.

Die Emanzipation der Frau im 20. Jahrhundert veränderte die Wahrnehmung der Frauen auf sich selbst sowie damit einhergehend auch die westliche Gesellschaft insgesamt. Die feministische Bewegung kritisierte die oben beschriebene traditionelle Rolle der Frauen. Das bestehende problematische Verhältnis der männlichen Vorstellungen sollte mit den weiblichen Bestrebungen, eine eigene Definition von ‚Schönheit‘ mit neuen postmodernen Maßstäben zu etablieren, überschrieben werden.<sup>90</sup> Die feministischen Künstler:innen nutzten ihren eigenen Körper als Basis für

---

<sup>86</sup> Vgl. Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Selbst und Andere – Das Bildnis in der Kunst nach 1960 – Sammlung Rupertinum*, Ausstellungskatalog, Wien: VBK 2003, S. 12.

<sup>87</sup> Etwa Frauen wie Paula Modersohn-Becker oder Frida Kahlo suchten mit ihren Selbstportraits nach Unabhängigkeit und Anerkennung (neben ihren Ehemännern). Vgl. Akashe-Böhme, *Reflexionen vor dem Spiegel*, S. 142.

<sup>88</sup> Ebd., S. 142.

<sup>89</sup> Ebd., S. 142.

<sup>90</sup> Vgl. Akashe-Böhme, „Ambivalenzen des Schönseins“, in: Dies. (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 15-20, S. 18.

Hiermit geht eine Reziprozität zwischen den Geschlechtern einher, bei der die veränderten Geschlechterrollen von Männern nicht nur anerkannt, sondern auch im kulturellen Alltag umgesetzt werden müssen. Vgl. Elisabeth Lenk, „Schizophrener Dialog oder wie wir unterm Druck der Verachtung unseren

neue (Re-)Präsentationsmuster. Somit wurde der weibliche Körper zum Objekt konzeptueller Kunst und Vermittler einer neuen Identifikation der Frau mit sich selbst, nicht nur in der Kunst, sondern auch für ein Umdenken innerhalb der Gesellschaft.<sup>91</sup>

Seit den Sechzigerjahren verorteten sich die Künstler:innen immer wieder in verschiedenen Identitätsmodellen, die eine Auseinandersetzung mit der eigenen Person und der Umgebung ermöglichen. Nicht nur Grenzüberschreitungen der traditionellen Rollbilder, sondern auch Zweifel an der Identität selbst tauchen immer häufiger auf und kulminieren schließlich in der Auflösung der Abbildfunktion der Kunst hin zur abstrakten Wiedergabe einer Idee des Selbstaudrucks durch die Avantgardist:innen.<sup>92</sup> Wie bereits in Kapitel 1.2 dargelegt wurde, rückten sie entgegen den kunsthistorischen Traditionen neue Darstellungsparameter in den Vordergrund, um das Subjekt (wenn vorhanden) nicht repräsentativ, sondern unmittelbar wiederzugeben. Auch Ponger und Kubelka setzen unter anderem ebendort an, um Repräsentation zu überwinden und somit Machtsysteme offenzulegen. Bei diesem Ziel überschneiden sich die feministische Kritik am Patriarchat und die postmoderne Kritik an der Repräsentation, wie Craig Owens beschreibt.<sup>93</sup> Entgegen dem binären Denken (zwischen männlich und weiblich), das die traditionellen Hierarchien unterstreichen würde, postuliert er „Differenz ohne Gegensätzlichkeit“<sup>94</sup> zu verstehen. Inwieweit Ponger und Kubelka auf diese Forderung mit ihrer Kunst antworten, soll im Folgenden erarbeitet werden.

Ähnlich wie die oben ausgeführten Subjektdiskurse in Bezug auf die Rolle der Frau in der Kunstgeschichte lassen sich die erläuterten Machtverhältnisse zwischen Subjekt und Objekt und die damit einhergehenden Repräsentationsstrategien auch auf andere Forschungsfelder übertragen. Die imperialen Machtstrukturen der Kolonialisten können mit einem ähnlichen Schema von hegemonialer Dominanz begriffen

---

angeborenen Narzißmus aufgeben mußten“, in: Akashe-Böhme (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 35-37, S. 34.

<sup>91</sup> Vgl. Melanie Ohnemus, „Previously Unreleased. On a Few Selected Topics in Friedl Kubelka’s Photographic Work“, in: Dietmar Schwärzler (Hg.), *Friedl Kubelka vom Gröller – Photographie and Film*, Zürich: Christoph Keller Editions/JRP Ringier 2013, S. 42-49, S. 43.

<sup>92</sup> Husslein-Arco (Hg.), *Selbst und Andere – Das Bildnis in der Kunst nach 1960 – Sammlung Rupertinum*, S. 12f.

Die Formen der abstrakten Selbstdarstellung sollen an dieser Stelle nur erwähnt werden, da sie zum Zeitgeschehen gehören, jedoch keine weitere Beachtung finden, da sie die künstlerischen Stile von Lisl Ponger und Friedl Kubelka kaum tangieren.

<sup>93</sup> Vgl. Eiblmayr, *Kunst mit Eigen-Sinn: aktuelle Kunst von Frauen, Texte und Dokumentationen*, S. 76.

<sup>94</sup> Vgl. ebd., S. 78.

werden. Kolonialisierte Gebiete oder Kulturen dienten ebenfalls als Projektionsflächen für Wünsche und Fantasien.

Bei dieser Übertragung nehmen die Kolonialisten ähnlich wie das Patriarchat die Rolle der agierenden Subjekte ein: Sie übernahmen die Macht über die von ihnen zum Objekt degradierten ethnischen Gruppen, Gebiete und Kulturen in den Kolonialgebieten. Dies gelang ihnen vor allem dadurch, dass sie – neben der Ausübung ihrer Macht durch Gewalt – die kolonialisierten Territorien und Menschen nicht als individuell betrachteten, sondern ein durch Vorurteile, Fantasien oder Ängste definiertes Bild von diesen erschufen. Dieses Vorgehen ist mit dem der Männer im Patriarchat zu vergleichen: Sie nutzen die Frau als Repräsentationsobjekt, das die eigene Identität daraufhin mittels einer Maskerade verschleiert. Die sogenannte Maske,<sup>95</sup> die die Frau im Patriarchat verdeckt, ist auch im kolonialen Verhältnis wiederzufinden. Die Konstruktionen ‚paradiesische Landschaften‘ oder des ‚edlen Wilden‘ sowie die Annahme dieser Topoi durch die Kolonialisierten dienten ähnlich einer Maskerade als Trugbild, als Folie für Repräsentation und schließlich als Legitimation der Machtposition für die Kolonialisten.

Bei beiden Beispielen (zur Weiblichkeit und zur Kolonialisierung) sind, wie nun dargestellt wurde, strukturelle Ähnlichkeiten sowohl im Dualismus zwischen Subjekt und Objekt als auch in der Repräsentation auszumachen. Aufgrund der inhaltlichen, soeben nachvollzogenen Parallelen lassen sich im Folgenden die beiden künstlerischen Positionen von Lisl Ponger und Friedl Kubelka trotz unterschiedlicher künstlerischer Umsetzungen dennoch inhaltlich miteinander in Vergleich stellen. Beide Künstlerinnen beschäftigen sich zwar mit unterschiedlichen Themen, dennoch gilt ihre Kritik den gleichen Konstrukten und Strukturen, die auf Hegemonien, Ausschlüssen und Projektionen beruhen, die die westliche Welt hervorrief. Beide zielen mit ihren Arbeiten darauf ab, die Machtverhältnisse und die darin eingeschriebenen Repräsentationsstrukturen zwischen den Positionen (Subjekt-Objekt: Mann-Frau, Kolonialisten-Kolonialisierte) offenzulegen. Die Künstlerinnen stellen durch die Herausarbeitung der Hegemonien die tradierten (kunsthistorischen) Bilder als Projektionen und Täuschungen infrage.

Um diese Thesen in den nächsten Kapiteln zu diskutieren, möchte ich herausarbeiten, wie die Künstlerinnen den Akteur:innen die Subjekt- und Objektrollen einschreiben und wie sie mit den dadurch entstehenden Zuschreibungen umgehen. Darüber

---

<sup>95</sup> Auf die Metapher der Maskerade werde ich in Kapitel 4.1.2 genauer eingehen.

hinaus werde ich hinterfragen, welche Reflexionsansätze dadurch ablesbar werden und inwiefern sich Pongers und Kubelkas Reflexionsprozesse als hermeneutischer Ansatz spiegeln.

### **3. Arbeitsansätze und Strategien der Künstlerinnen**

Lisl Ponger und Friedl Kubelka beschäftigen sich mit der eigenen Person und der Darstellung des handelnden Subjekts in ihrer Kunst. Beide Künstlerinnen hinterfragen ihre Selbstwahrnehmung mittels ihrer Arbeiten und untersuchen über die Aufzeichnung durch die Medien Film und Fotografie ihre eigene Position im diskursiven (postkolonialen und psychoanalytischen Kontext). Dies führte sie schließlich zu einer Hinterfragung der Medien an sich.

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den Personen Friedl Kubelka und Lisl Ponger, ihrer jeweiligen persönlichen Biografie und den Dispositiven, auf denen sie ihre Kunstpraxis aufbauen. Die Darstellung der persönlichen Hintergründe der Künstlerinnen sowie ihrer Motivation und Strategie, Kunst nachzuvollziehen, soll als Grundlage dienen, die individuellen Vorgehensweisen, Themenbezüge und Reflexionsstrategien, die in dieser Arbeit diskutiert werden sollen, für Ponger und Kubelka einzuordnen. Da das Selbstverständnis der Künstlerinnen in Bezug auf ihr Kunstschaffen eine der zentralen Fragestellungen dieser Arbeit ist, kann im weiteren Verlauf eine forschungswissenschaftliche Betrachtung der Arbeiten Pongers und Kubelkas nicht nur in Bezug zu den genannten Dispositionen gesetzt werden, sondern auch eine sich differenzierende kunstwissenschaftliche Einordnung erfolgen. Dazu werde ich im Folgenden anhand von drei Aspekten – den privaten Hintergründen der Künstlerinnen, den Untersuchungsgegenständen, durch die sie ihre Kunst definieren, sowie den Strategien und Umsetzungen – Pongers und Kubelkas Positionen jeweils gegenüberstellen.

#### **3.1 Arbeitsansatz und Herangehensweisen**

##### **Friedl Kubelka vom Gröller, geboren Bondy**

Friedl Kubelka wurde 1946 im Exil in London geboren, da ihre Eltern, aus Wien und aus Köln stammend, als Kommunist:innen Österreich verlassen mussten. 1951 zog

die Familie nach Ostberlin, um beim Aufbau des neuen Staats zu unterstützen.<sup>96</sup> Die frühen Lebensjahre der Künstlerin waren nach der Rückkehr nach Österreich durch Ungewissheit, Fremdheit und die Frage nach der nötigen Anpassung in die politische und gesellschaftliche Situation ihres neuen Umfeldes geprägt. Die politischen Einstellungen, Bestrebungen und Idole unterschieden sich in Wien deutlich von denen in Ostberlin, das noch immer durch Traditionen und Konservatismus geprägt war. Dadurch, dass die Künstlerin ihre Kindheitsjahre dort verbracht hatte, prägten sie die Zeit und die Umstände, die sie in Ostberlin erfuhr.<sup>97</sup> Die neuen, vor allem amerikanischen popkulturellen Einflüsse, die Kubelka in Wien begegnete, formten das neue Lebensumfeld der Künstlerin, mit dem sie sich nur zögerlich zu identifizieren vermochte. Die Anschauungen des Kommunismus beeinflussten sie noch stark in den Folgejahren nach dem Umzug. Durch die politische Aktivität der Eltern waren sie und ihre Geschwister in den frühen Jahren in Österreich oft auf sich allein gestellt und sahen sich somit teils allein mit der Bewältigung des Alltags konfrontiert, was insbesondere Kubelka immer wieder beängstigte.<sup>98</sup>

„Ich bin in die DDR gekommen, wie ich fünfeinhalb war, bin dort eingeschult worden. Meine Eltern waren beide Kommunisten und in der DDR damals. Und in Ostberlin waren sie wirklich guter Hoffnung. Im Großen und Ganzen – gewisse Taten waren noch nicht bekannt – war es so eine unglaublich positive Aufbruchsstimmung, dass die Welt mithilfe des Kommunismus verändert wurde. Aber mein Vater war Österreicher, wir konnten nach Österreich fahren, wir waren nicht so eingesperrt in Ostdeutschland wie meine Freundinnen und deren Eltern. Und dann kommen wir 1957 nach Wien zurück und plötzlich bin ich im Kapitalismus. Jedenfalls habe ich mich in Wien fremd gefühlt.“<sup>99</sup>

Diese frühen Prägungen wirkten sich noch in den Folgejahren auf Kubelkas Wahrnehmung ihres Umfeldes sowie ihrer eigenen Person und der Suche nach ihrer Identität aus. Verschiedene Aspekte dessen werden auch in ihrer Kunst, etwa im

---

<sup>96</sup> Vgl. Interview zwischen Friedl Kubelka und Katharina Kaup am 19.01.2018 in Wien; und vgl. Dietmar Schwärzler, „Life has Precedence. Dietmar Schwärzler in conversation with Friedl Kubelka aka Friedl vom Gröller, Vienna, August 24, 2012“, in: Dietmar Schwärzler (Hg), *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, Zürich: Christoph Keller Editions/JRP Ringier 2013, S. 334-355, S. 334.

<sup>97</sup> Vgl. Interview zwischen Friedl Kubelka und Katharina Kaup am 19.01.2018 in Wien.

<sup>98</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 334.

<sup>99</sup> Interview zwischen Friedl Kubelka und Katharina Kaup am 19.01.2018 in Wien.

Umgang mit den Akteur:innen oder durch die kritische Betrachtungsweise gesellschaftlicher und politischer Konventionen sichtbar.

„Ich habe die meisten Jahre in Wien gelebt, ich kenne mich hier am besten aus, auch mit den Menschen. Das heißt, es ist eine Heimat, aber ich habe ein sehr ambivalentes Verhältnis zu ihr.“<sup>100</sup>

Bis in die Gegenwart unternimmt Kubelka zahlreiche Reisen und hat längere Aufenthalte in Frankreich und den USA. Schwärzler sieht in ihren Reisen einen Motor für ihr künstlerisches Schaffen, denn auffällig ist, dass sie gerade bei diesen Aufenthalten außerhalb Wiens (etwa in New York, Rom, St. Louis, Dakar, Paris und Piemont) eine vergleichsweise hohe Zahl an Filmen und Fotografien anfertigte.<sup>101</sup>

Obwohl sie zunächst eine kaufmännische Ausbildung abschloss, entschied Kubelka sich dafür, die fotografische Lehre anzuschließen. Die Ausbildung in der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt, die in den Sechzigerjahren die einzige staatliche Institution dieser Art war, ermöglichte ihr einen professionellen Umgang mit den technischen Parametern der (Studio-)Fotografie. 1971 bis 1977 betrieb sie daraufhin ein eigenes Atelier. Diese Jahre sind auch die einzigen, in der Kubelka ihre Portraits in einem Studio aufnahm.<sup>102</sup>

Friedl Kubelka nutzt als Künstlerin unterschiedliche Namen.<sup>103</sup> Geboren wurde sie als Friedl Bondy. Nachdem sie 1978 Peter Kubelka heiratete, trug sie zunächst den Doppelnamen Friedl Kubelka-Bondy. Damit unterzeichnete sie ihre frühen Fotoarbeiten. Bald verkürzte sie diesen zu Friedl Kubelka, den sie bis heute als Fotografin

---

<sup>100</sup> Ebd.

<sup>101</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough – Photography and Film*, S. 16.

<sup>102</sup> Vgl. Ulrike Matzer, „Intim und irritierend“, in: *Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 34, Heft 131, 2014, <<https://www.fotogeschichte.info/bisher-erschienen/hefte-126-149/131/matzer-rezension-kubelka/>> letzter Zugriff: 15.8.2022.

<sup>103</sup> Mit dem jeweiligen Annehmen der Nachnamen ihrer Ehemänner rekurriert sie auf die traditionelle Übertragung der Familiennamen der Ehemänner auf ihre Ehefrauen, was im Kontext des Patriarchats die Definition der Frau über ihren Ehemann unterstreicht. Aus einer feministischen Perspektive betrachtet, wären dagegen die Fortführung des eigenen Namens oder das Verwenden eines Doppelnamens ein emanzipatorisches Mittel. Kubelka provoziert und unterminiert dieses Anliegen jedoch dadurch, dass sie für sich als Künstlerin sich nicht nur auf einen Namen festlegt, sondern ihn immer wieder wechselt. Durch die Nutzung des Einschubs ‚vom‘ in ‚Friedl vom Gröller‘ bezieht sie zudem noch eine weitere Ebene aus der traditionellen westlichen Nutzung von Familiennamen mit ein: Als Referenz auf das Adelsprädikat ‚von‘ sowie die Familiengeschichte der Gröllers, die bis 1919 ebendiesen Titel trugen, assoziiert Kubelka das ‚vom‘ in ihrem Pseudonym nach der Eheschließung mit Georg Gröller. Vgl. Dietmar Schwärzler, „Editor’s Note“, in: Dietmar Schwärzler (Hg), *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, Zürich: Christoph Keller Editions/JRP Ringier 2013, S. 11-13, S. 11.

verwendet. Nach ihrer Hochzeit mit Georg Gröller 2009 kreierte sie das Pseudonym Friedl vom Gröller, das sie seitdem als Filmemacherin nutzt.<sup>104</sup>

Durch die inkonsequente Nutzung ihrer Namen schreibt Kubelka sich selbst mehrere Identitäten zu. Als Pseudonym für sich als Künstlerin nutzt sie die Namen ihrer Ehemänner, nicht jedoch ihren Geburtsnamen Bondy.<sup>105</sup> Die Identitätssuche und die diskontinuierliche Strukturierung ihres Selbstbildes spiegeln sich nicht nur im Persönlichen, sondern auch in Kubelkas künstlerischer Praxis. Mit ihren Portraits und Selbstportraits unternahm sie immer wieder den Versuch, sich selbst sowie die Identität unterschiedlicher Personen durch analytische Fragestellungen voneinander abzugrenzen und dadurch zu konturieren.

### **Pongers Heimatbegriff**

Lisl Ponger wurde 1947 in Nürnberg geboren. Nur ein Jahr darauf reiste die Familie jedoch nach Wien, das für die darauffolgenden Jahre zum Lebensmittelpunkt für die Künstlerin wurde. Obwohl Ponger nur einen Umzug in ihrem ersten Lebensjahr erlebt hat – anders als Friedl Kubelka, die durch mehrere Wechsel der Lebensumgebung geprägt ist – wurden bei beiden die Umzüge durch die gleichen Zusammenhänge ausgelöst. Mit ihrem persönlichen Hintergrund gehen beide Künstlerinnen jedoch unterschiedlich um. Friedl Kubelka berichtet offen über das Exil ihrer Eltern in Großbritannien nach dem zweiten Weltkrieg. Sie nahm die Erfahrung des Umzugs von London nach Ostberlin 1951 und von dort aus 1957 nach Wien unter anderem als Motor für ihre künstlerische Beschäftigung mit dem Thema Identität. Dagegen berichtet Lisl Ponger selbst nicht über den Kontext ihres Umzugs von ihrem Geburtsort Nürnberg in die österreichische Hauptstadt, wenngleich dieser im Exil der Eltern – genau wie auch bei Kubelka – und der Rückkehr von Amerika nach Nürnberg und schließlich nach Wien wurzelte.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> In dieser Arbeit werde ich dementsprechend, wenn ich von der Künstlerin als Filmemacherin schreibe, sie als Friedl Kubelka vom Gröller benennen. Bei Bezügen sowohl auf Filme als auch auf Fotografien bleibe ich bei ‚Friedl Kubelka‘.

<sup>105</sup> Vgl. Schwärzler, „Editor’s Note“, in: *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 11.

<sup>106</sup> Gaby Falböck, „Nachrichten aus der Zwischenwelt. Die Austro American Tribune, eine Österreichische Exilzeitschrift, erschienen in New York“, in: John M. Spalek (Hg.), Konrad Feilchenfeld (Hg.) u. Sandra Hawrylichak (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur nach 1933*, Bd. 3, Berlin/New York, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG 2010, S. 419-448, 427.

Es lässt sich – wenn auch keiner kunsthistorischen, sondern einer Exilzeitschrift – entnehmen, dass dem Umzug politische Motive zugrunde lagen. Pongers Eltern wirkten nach ihrer Exilzeit in Amerika in Deutschland bei den Nürnberger Kriegsverbrecher-Prozessen mit und kehrten im Anschluss 1948 gemeinsam mit ihrer einjährigen Tochter nach Österreich zurück. Vgl. ebd. S. 427.

„Ich habe weder einen geografischen noch einen nationalen Heimatbegriff. Vielleicht ist Wien meine Heimat. [...] Meine Eltern waren Österreicher, ich bin zufällig in Nürnberg geboren.“<sup>107</sup>

Ponger begann ihre Ausbildung 1966 an der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, an der sich die Studierenden hauptsächlich mit den technischen Aspekten der Fotografie beschäftigten. Den Abschluss erhielt sie vier Jahre darauf, 1970. Den Anstoß zur Beschäftigung mit dem Medium Fotografie bekam sie durch ihren Vater, der selbst als Fotograf arbeitete. Die Ausbildung war jedoch nicht Pongers erste Wahl. Bereits in den Sechzigerjahren hegte sie den Wunsch, eine Filmakademie zu besuchen. Dies war als Frau aber in dieser Zeit gesellschaftlich nicht anerkannt und Ponger betrachtete die Aufnahme an der Hochschule in diesem Zusammenhang als nicht möglich. Sie entschied sich dazu, die fotografische Ausbildung aufzunehmen, da Fotografie, für sie das Nächstliegende sei.<sup>108</sup>

1974-1978 reiste sie mit ihrem Ehemann Tim Sharp nach Mittel- und Südamerika und in die USA. Hier beschäftigte sie sich erstmals mit dem Medium Film.<sup>109</sup> Der langjährige Auslandsaufenthalt prägte den Heimatbegriff der Künstlerin, die sich daraufhin zunehmend mit der Dichotomie des ‚Eigenen‘ und des ‚Fremden‘ im Rahmen der Hinterfragung von Heimat und des transitorischen Moments des Reisens auseinandersetzte.<sup>110</sup> Zusätzlich initiierte das Reisen die Beschäftigung mit der Konstruktion von kulturellen Differenzen und stereotypen Vorurteilen. Ponger assoziierte in diesen frühen Beschäftigungen mit den Reisen in die ‚Fremde‘ noch Sehnsüchte und Fantasien. Dagegen wird das ‚Fremde‘ in den späteren Arbeiten zu einer kritisierten Projektionsfläche. Ihr Blickwinkel veränderte sich durch die Recherchen und

---

<sup>107</sup> Vgl. Interview zwischen Lisl Ponger und Katharina Kaup am 15.01.2018 in Wien.

<sup>108</sup> Vgl. Alexander Horwath, „Memories are made of this - Alexander Horwath im Gespräch mit Lisl Ponger“ (1989), in: Ders. (Hg.), Lisl Ponger (Hg.) u. Gottfried Schlemmer, *Avantgardefilm Österreich – 1950 bis heute*, Wien: Edition Wespennest 1995, S. 223-234, S. 231.

Entgegen Pongers Einschätzungen war es Frauen erlaubt an der Filmakademie in Wien zu studieren. Die erste Absolventin schloss 1957 ihr Studium ab. Vgl. Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 60 und 70.

<sup>109</sup> Vgl. ebd. S. 7; und vgl. Brigitte Huck, „Lisl Ponger“, in: Lisl Ponger, *Travelling Light*, Wien: Arge Index, 2004, S. 3-7, S. 4.

<sup>110</sup> Vgl. Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 72.

die Erfahrungen, die Ponger durch ihre künstlerische Forschung und weitere Reisen im Laufe der Jahre sammelte..

Mit weiteren Künstler:innen gründete Ponger 1990 den Filmverleih Sixpackfilm, der experimentelle Filme vertreiben sollte.<sup>111</sup> Zudem nahm Ponger Lehrtätigkeiten wie beispielsweise 1998/99 und 2000/01 an der Universität der angewandten Künste in Wien an. Ihre Beteiligung an der Documenta11 in Kassel 2002 mit mehreren Fotografien, bedeutete einen Wendepunkt für Pongers künstlerische Karriere. Ponger nahm in den folgenden Jahren an nationalen und internationalen Ausstellungen wie etwa an der Dak'Art Off 2004 im Senegal teil, erhielt mehrere Kunstpreise und ab 2004 einen festen Galerieplatz in der Charim Galerie in Wien.<sup>112</sup>

### **3.2 Der Untersuchungsgegenstand der Künstlerinnen**

#### **Das Portrait bei Friedl Kubelka**

„[...] vom Gröller's work is unquestionably and knowingly imbued with the scrutiny of self, irrational drives, the visible manifestations of the unconscious and conflicts of representation, psychological resistance and free associations that result from direct and sustained viewing. Resolutely analogue thus far, her photographs and films adhere to a certain look entirely out of step with today's technological aesthetic and speed, and are markedly different from what has commonly become known as the Austrian avant-garde cinema with its notions of graphics abstraction and hyper-editing.“<sup>113</sup>

Andréa Picard fasste in ihrem Textbeitrag zur ersten umfassenderen Monografie über Friedl Kubelka deren Arbeitsweise als psychoanalytische Suche nach einer individuellen Darstellungsform entsprechend Kubelkas persönlichem Blick

---

<sup>111</sup> Vgl. Salzburger "Otto-Breicha-Fotopreis" an Lisl Ponger, 25. September 2017, <[https://www.kleinezeitung.at/kultur/kunst/5291651/Auszeichnung\\_Salzbuerger-OttoBreichaFotopreis-an-Lisl-Ponger](https://www.kleinezeitung.at/kultur/kunst/5291651/Auszeichnung_Salzbuerger-OttoBreichaFotopreis-an-Lisl-Ponger)> letzter Zugriff: 09.11.2017.

<sup>112</sup> Vgl. Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 96f und 119; und vgl. „Biographien“ in: *Werkschau XV Lisl Ponger – Fact or Truth*, Ausstellungskatalog, Fotogalerie Wien, Nr. 44, 2010, S. 39.

<sup>113</sup> Andéa Picard, „Caught in Vanity's Lair: Friedl vom Gröller (Kubelka)“, in: Dietmar Schwärzler (Hg), *Friedl Kubelka vom Gröller – Photographie and Film*, Zürich: Christoph Keller Editions/JRP Ringier 2013, S. 20-29, S. 29.

zusammen. Im weiteren Verlauf des Kapitels soll diese Aussage diskutiert und anhand der Analyse der Arbeitsweise Kubelkas überprüft werden.

Kubelka verfolgt mit ihrem filmischen und fotografischen Schaffen das Ziel, präzise Beobachtungen anzustellen und damit individuelle und intime Momente in ihren Bildern zu fixieren. Ihr konzeptuelles Vorgehen erinnert dabei an eine wissenschaftliche analytische Betrachtung eines Objekts von mehreren Perspektiven. Eine Wiedergabe mit Idealisierungen strebt die Künstlerin jedoch nicht an, sondern forciert im Gegenteil dazu einen Prozess, in dem es um Einfühlung sowie die Gestaltung eines Momentes von Nähe und Intimität geht, um ein ungehemmtes Agieren für die Protagonist:innen zu ermöglichen. Die Künstlerin strebt danach, zwischenmenschlich so nah wie möglich an die Portraitierten heranzutreten, selbst dann, wenn sie scheinbar persönliche Grenzen der Protagonist:innen überschreitet. Dies kann eine körperliche Nähe betreffen, die etwa durch die Wahl eines engen Bildausschnitts entsteht, in dem jedes Detail der Mimik mitzuverfolgen ist, oder dadurch, dass Kubelka mit ins Bild tritt und sich somit eine sichtbar werdende Beziehung zwischen den Personen aufbaut. Wenn vorab keine persönliche Beziehung zu den Portraitierten besteht – oft portraitiert sie Bekannte, Freund:innen oder Familienmitglieder – so ist es Kubelkas Anliegen, vor dem Aufnahmeprozess möglichst schnell eine Verbindung aufzubauen, um die Akteur:innen daraufhin individuell darstellen zu können. Dazu wählt Kubelka ihre Protagonist:innen weniger in Bezug auf ihre Äußerlichkeiten für ihre Portraits aus. Vielmehr interessiert sie deren Charisma und individueller Ausdruck, insbesondere wenn sie Menschen außerhalb ihres Bekanntenkreises portraitiert.<sup>114</sup>

Kubelka instrumentalisiert das Potential der Portraitfotografie und des Portraitfilms, um durch den Moment des Anblicks des Bildmaterials Nähe – zwischen einer fremden Person und sich selbst oder zwischen verschiedenen Menschen – zu erschaffen. Dabei zielt die Künstlerin darauf ab, nicht nur auf die inszenierte Fassade eines Individuums zu blicken, sondern seine/ihre innere Emotionswelt visuell zu fixieren. Ihr Ansatz besteht folglich aus einem „[...] Spiel von Nähe und Distanz, von

---

<sup>114</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 352.

Annäherung und Entfernung oder sogar Entzug [...]“<sup>115</sup> und handelt somit von der „Performance der Begegnung“, wie Maren Lübbke-Tidow es beschreibt.<sup>116</sup>

Obwohl jede Fotografie oder jeder Film an sich ein Ausschnitt aus der Zeit ist, versucht Kubelka durch einen subversiven Ansatz sich der Zeit zu verweigern und schließlich das Zeitempfinden bei den Betrachter:innen der Portraits zu verändern. Sie erstellt Filme, in denen sich die Protagonist:innen über die gesamte Zeitspanne der Aufnahme kaum merklich bewegen und das Bild nahezu stillsteht. Entgegen ihren Filmen wirken gerade die seriellen fotografischen Portraitarbeiten der Künstlerin, als ließe sich die Zeit miterleben.<sup>117</sup> Kubelkas künstlerisches Ziel ist es, mit ihren Werken gegen das klassische Portrait zu arbeiten, bei dem traditionell die Protagonist:innen durch Requisiten, Haltung oder Mimik ihrem Charakter oder Status entsprechend beschrieben werden.<sup>118</sup> Mit ihren konzeptuellen Arbeiten will Kubelka gegen genau dieses narrative Moment vorgehen und eine andere, eine psychologische Annäherung zwischen Künstlerin und Protagonist:innen, zwischen Protagonist:innen und Betrachter:innen sowie zwischen Künstlerin und Betrachter:innen schaffen.<sup>119</sup> So ist insbesondere das Eingreifen in den Filmen oftmals weniger ein Akt der Annäherung, um einen Einblick in die psychologischen Regungen des Individuums zu erlangen, als eine Manipulation der Aufnahmesituation zur Provokation einer Reaktion auf die Künstlerin selbst.

In ihren Portraits und Selbstportraits schreibt Kubelka ein Spannungsverhältnis zwischen Voyeurismus und Exhibitionismus ein. Obwohl sie sich nicht den feministischen Künstlerinnen der Sechziger- und Siebzigerjahre zuordnen lässt, beinhalten ihre Arbeiten doch feministisch-repräsentationskritische Inhalte. Beispielsweise ließ Kubelka sich bei den Umsetzungen von den Feminist:innen dazu inspirieren, nicht den männlichen Blick zu tradieren, sondern einen eigenen Blick auf den weiblichen Körper zu finden.<sup>120</sup> Die Selbstermächtigung, sich als Künstlerin ihres eigenen

---

<sup>115</sup> Maren Lübbke-Tidow, „Spielerische Gegenbewegungen – Zur Ausstellung »Friedl Kubelka: Atelier d'Expression (Dakar)«, in: Dies. (Hg.), *Friedl Kubelka: Atelier d'Expression (Dakar)*, Graz: Edition Cinema Austria 2016, S. 7-20, S. 8.

<sup>116</sup> Vgl. ebd., S. 8.

<sup>117</sup> Kubelka, Friedl (Hg.), *Unverkäuflich - Georg Gröller interviewt Friedl Kubelka*, Wien: Antiphon 2015, o.P.

<sup>118</sup> Vgl. Lübbke-Tidow, *Friedl Kubelka: Atelier d'Expression (Dakar)*, S. 8.

<sup>119</sup> Wie genau sich diese Beziehungen definieren, werde ich in Kapitel 5 weiter vertiefen.

<sup>120</sup> Vgl. Katharina Rustler, *30 Jahre Schule für Fotografie - Friedl Kubelka: "Die Gründung der Schule war eine Trotzreaktion"*, in: Der Standard, 17. Oktober 2020, <<https://www.derstandard.de/story/2000120962410/friedl-kubelka-die-gruendung-der-schule-war-eine-trotzreaktion>> letzter Zugriff: 20.10.2020.

Körpers als Objekt zu bedienen, spielt dabei eine zentrale Rolle. Die Korrelation zwischen Scham und Exhibitionismus begleitet Kubelka durch zahlreiche Werke. Nicht nur bei ihren Selbstportraits, bei denen sie sich teils komplett unbekleidet zeigt, sondern auch in ihren Portraits agiert sie in diesem Spannungsverhältnis. Mit den Themen Nacktheit, Verletzlichkeit und Scham setzt sie sich im Verlauf ihrer Arbeit immer bewusster auseinander. Bei ihren Portraits nackter Protagonist:innen wird sie als Fotografin zur Voyeurin des Geschehens vor der Kamera.<sup>121</sup>

Das reziproke Verhältnis von Kubelka als Künstlerin zu ihren Akteur:innen spiegelt sich in zahlreichen Ansätzen, die sich innerhalb ihrer Arbeitsweise ausmachen lassen: So beschreibt sie in einem Interview mit Dietmar Schwärzler, dass die ursprüngliche Intention, Portraits zu fotografieren und zu filmen, nicht darin lag, einen individuellen psychologischen Ausdruck ihrer jeweiligen Protagonist:innen zu finden. Tatsächlich suchte sie in den Regungen der Menschen vielmehr nach Reaktionen auf sich selbst, auf sie im Spezifischen als Künstlerin oder im Allgemeinen als Frau. Diese Reaktion in den Gesichtern oder Gesten der Menschen nachzuvollziehen und mittels der Kamera festzuhalten, lag somit anfänglich in ihrem Hauptinteresse: Die Protagonist:innen sowie ihre Portraits nahmen in den frühen Werken für Kubelka somit zunächst die Rolle eines Spiegelbildes ein, dessen sie sich als Beweis ihrer Existenz bediente. Kubelka nutzt die fotografische Abbildung als Fakt ihrer Existenz.<sup>122</sup> Die Befragung der Fotografien zur Versicherung des Seins erinnert an den Blick in einen Spiegel. Somit stehen weniger die Hintergrundgeschichten der einzelnen Akteur:innen im Fokus als vielmehr die Dokumentation des gerade in diesem Moment erscheinenden Ausdrucks eines Gefühls im Gesicht der Protagonist:innen. Dementsprechend können oftmals die Gefühle der Akteur:innen vom Betrachter nicht in einen Kontext gesetzt werden. Die Interpretation obliegt dem Betrachter.<sup>123</sup> Dieses Vorgehen möchte ich als eine analytische Betrachtung der Künstlerin und als Form der Selbstreflexion einordnen. Folgt man den psychologischen Theorien von Stuart Hall und Judith Butler, die bereits in Kapitel 2.1 vorgestellt wurden, so handelt es sich bei diesem Vorgehen um einen typischen Vorgang im Rahmen der Suche nach der eigenen Identität: Das Subjekt formt sich durch die

---

<sup>121</sup> Tom Seymour, *Feminist Actionism – Friedl Kubelka and Valie Export*, 16.04.2014 <<https://www.1854.photography/2014/04/richard-saltoun-friedl-kubelka-valie-export/>> letzter Zugriff: 02.08.2022.

<sup>122</sup> Vgl. Peter Weiermair, „Zur Arbeit von Friedl Kubelka“, in: Friedl Kubelka (Hg.), *Werkschau IX - Arbeiten von 1963 bis 2003*, Wien: Fotogalerie Wien, Nr. 32, 2004, S. 32-33, S. 32f.

<sup>123</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough – Photography and Film*, S. 12.

Reaktion auf äußere Eindrücke und orientiert sich an den Widerspiegelungen durch andere, zurück auf sich selbst. Genau diesen Prozess erlebt Kubelka nicht nur in direktem verbalem Austausch mit anderen Personen, sondern auch durch die Kamera als Vermittler, also auf künstlerischem Weg durch ihre Arbeiten. Die Fotografien und Filme können folglich zum einen als Kunstwerke eingeordnet werden, gleichzeitig dienen sie der Künstlerin aber auch als Mittel und Beweise im Prozess ihrer Selbsthinterfragung und -vergewisserung.<sup>124</sup>

Kubelka arbeitet experimentell, weshalb das jeweilige künstlerische Ergebnis für sie nicht vorhersehbar ist. Sie beschreibt ihr Vorgehen beim Filmen oder Fotografieren als intuitiv. Der Prozess des Filmens oder Fotografierens hat also eine zentrale Bedeutung für das Werk. Kubelkas Portratarbeiten sind konzeptuell angelegt und im Vordergrund steht die Umsetzung, in der die Akteur:innen frei agieren und das Ergebnis durch die Individualität der spontanen Reaktionen geprägt wird. Dies macht das zentrale Ansinnen der Künstlerin an ihre Werke aus. Dementsprechend bearbeitet oder schneidet sie ihre frühen Filme im Nachhinein kaum. Die eingestellten Parameter der Aufnahmen und der Umfang der Filmrollen entsprechen in den frühen Arbeiten meistens dem finalen Film ohne Postproduktion. Ponger dagegen räumt den Protagonist:innen lediglich in ihren früheren (Auftrags-)Arbeiten diesen Spielraum – selbst und frei vor der Kamera zu agieren – ein. Ihre Inszenierungen dagegen richtet sie nach inhaltlichen Erzählstrukturen aus und plant jeden Schritt durch ihre Vorarbeiten. Das finale Foto ist dann Ergebnis detaillierter Vorbereitungen. Davon ausgehend ist bei Ponger ein fast konträres Vorgehen zu beobachten. Sie spezialisiert sich im Gegensatz zu Kubelka nicht auf eine spezifische Person, die sie dann versuchen würde von allen Perspektiven zu beleuchten. Ihr geht es vielmehr darum, weitgreifende Prozesse durch ihre Arbeiten sichtbar zu machen. Dabei beruft sie sich zum einen auf ihre persönlichen Erfahrungen und ihre Wahrnehmung ihres Alltags in Wien, zum anderen auf wissenschaftliche Recherchen. Die Summe der daraus resultierenden Erkenntnisse bilden dann schließlich die Grundlage für ihre künstlerische Arbeit. Sie inszeniert eine Situation (etwa ein kolonialhistorisches Ereignis), um diese kritisch zu beleuchten und vor allem den jeweiligen Kontext dadurch begreifbar zu machen. Während Ponger von der einzelnen Situation aus

---

<sup>124</sup> Vgl. Dietmar Schwärzler u. Sylvia Szely, "A film ended when the reel is empty, Interview with Friedl Kubelka, Wien, 14.06.2006", in: Dies., *Rohstoff. Eine filmhistorische Recherche nach der kleinen Form 1-3*, 2006, o.P.

das Gesamtkonzept (Kolonialismus) beleuchten will, so reduziert Kubelka gegensätzlich dazu den Fokus immer weiter, um ihr Objekt – den/die Protagonist:in – aus seinem/ihrem Kontext herauszuholen und so individuell und fokussiert wie möglich wiederzugeben.

### **Die Umsetzung von Portraitarbeiten bei Lisl Ponger**

Lisl Ponger strebt mit ihrer Kunst danach, das Erbe der Kolonialgeschichte, das in der Gegenwart noch immer Bestand hat, nicht nur sichtbar zu machen, sondern auch abzubauen. Die bereits in Kapitel 1 angesprochenen Diskurse der Achtziger- und vor allem der Neunzigerjahre bildeten einen ersten Schritt in die Richtung der Dekolonialisierung. Wie Lisl Ponger sich in diesem Diskurs positioniert und insbesondere welche Strategie sie verfolgt, um rassistische Motive nicht zu reproduzieren oder bloß Klischees zu verarbeiten, soll im Folgenden dargestellt werden.

Lisl Ponger ist selbst weiße Europäerin. Ihre Perspektive ist (wie bei jedem Individuum) durch die Herkunft sowie den kulturellen und gesellschaftlichen Hintergrund geprägt. Ponger ist sich bewusst, dass sie selbst ein Faktor ihres Diskussionsgegenstandes ist:<sup>125</sup> Mittels einer dezidierten Verhandlung ihrer Perspektive sowie einer selbstreflexiven Einbeziehung ihrer eigenen Person versucht sie mit ihren künstlerischen Positionen eine eigene reflektierte ‚weiße‘ Perspektive herauszuarbeiten.

Um ihrem subjektiven Blick nicht zu viel Raum zu geben, legt die Künstlerin ihre Arbeiten, wie sie es selbst in einem Interview mit Miriam Schumi formuliert, optisch konservativ und auf Basis von ästhetischen Prinzipien an. Die Kritik soll inhaltlich Ausdruck finden und nicht äußerlich radikal hervortreten.<sup>126</sup> Ponger inszeniert ihre Werke somit im Rahmen von zwei parallel eingesetzten Strategien: zum einen auf ironisierende, zum anderen auf ästhetische Weise. Dies soll bewirken, dass ihre Arbeiten die Rezipient:innen zunächst ästhetisch positiv ansprechen, um sie dann einzuladen, sich näher mit den Inhalten zu beschäftigen und in den Diskurs einzutreten. Dabei arbeitet die Künstlerin mit den konstruierten Bildern der Geschichte und deren Wirkungsmacht. Dadurch, dass ihre Kompositionen die Gewohnheiten und Erwartungen von den Betrachter:innen kritisierend spiegeln, sollen letztere dazu angeregt werden, ihren eigenen Blick zu hinterfragen. Indem Ponger unter

---

<sup>125</sup> Vgl. Lisl Pongers (Hg.), *Phantom Fremdes Wien*, Klagenfurt: Wieser Verlag, 2004, S. 6.

<sup>126</sup> Vgl. Miriam Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 137.

anderem Selbstportraits erstellt, versetzt sie sich selbst in die Objektrolle, auf die ihre Kritik zielt.

Um ein Verständnis für die Kritik an der Kolonialzeit sowie für die Forderungen des Postkolonialismus zu generieren, beschäftigt sich die Österreicherin mit kunsthistorischen Bildern, die seit Jahrhunderten die Sichtweise der Rezipient:innen prägen. Unter anderem integriert Ponger diese Werke in ihre Arbeiten und konfrontiert die Betrachter:innen über bildinterne Bezüge mit deren Vorurteilen. Dabei hinterfragt Lisl Ponger unter anderem mittels der Darstellung unterschiedlicher ethnischer Gruppen sowie der Rekonstruktion von Ereignissen oder Szenerien aus der Kolonialzeit verbliebene Repräsentationsstrukturen.

Filmisch arbeitete Ponger hauptsächlich mit Super-8-Kameras und fotografiert meistens mit Mittelformatkameras.<sup>127</sup> Vorbild und Inspirationsquelle für ihre filmischen Umsetzungen ist Jean-Luc Godard. Insbesondere die Narrationsstrukturen in seinen Filmen weckten ihr Interesse.

„Mein Vorbild war [Jean-Luc] Godard, dessen Filme ich in sehr jungen Jahren gesehen und überhaupt nicht verstanden habe. Aber er hat mich sehr beeindruckt. Speziell der Film *Elf Uhr Nachts*. Das war mein Lieblingsfilm für viele Jahre, bis ich ihn dann wieder gesehen habe und gemerkt habe, wie langsam er ist. Für damalige Verhältnisse war er unglaublich schnell geschnitten.“<sup>128</sup>

Das Erzählerische bildet einen zentralen Aspekt in Pongers Arbeiten.

„Rückblickend habe ich mich aber damals schon mehr fürs Geschichtenerzählen interessiert, aber im Rahmen des strukturalistischen Films. Nachdem ich immer viel gereist bin, waren es meist Filmbilder von fernen Gegenden.“<sup>129</sup>

Die Hinterfragung des Narrativen war der Ausgangspunkt für Pongers Beschäftigungen mit dem Avantgardefilm. Während es zu Anfang noch das Ziel der Künstlerin war, narrativen Film zu zerlegen, um ihre eigene Perspektive wiederzugeben, fügt

---

<sup>127</sup> Beispielsweise nutzt sie eine Mamiya 7. Für ihre Studioaufnahmen nutzt sie zum Teil Kodak Portra Filme, insbesondere den 400 ISO VC (Vivid Colour) Farbfilm, der besser für Tageslichtaufnahmen als für Studioliicht geeignet wäre, Ponger jedoch dadurch einen ‚malerischen‘ Effekt erzeugt. Vgl. Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 261.

<sup>128</sup> Interview zwischen Lisl Ponger und Katharina Kaup am 15.01.2018 in Wien.

<sup>129</sup> Ebd.

sie dagegen erzählerische Aspekte insbesondere in die in den Neunzigerjahren entstandenen Filme ein.<sup>130</sup> Ponger gibt der Narration zunehmend Raum in ihren Arbeiten und lässt sie ab 2000 zum prägenden Element in ihren Inszenierungen werden.

Nachdem Ponger in ihrer Ausbildung die Fotografie als technisches Medium zu beherrschen lernte, hinterfragt sie bald schon deren Abbildungsmöglichkeiten zwischen Authentizität und Fiktion. Nach der Distanzierung von diesem Medium über einen Zeitraum von mehreren Jahren beginnt Ponger die mit der fotografischen Wiedergabe einhergehenden Abweichungen von der Realität als künstlerisches Mittel inhaltlich nutzbar zu machen. Denn wie Roland Barthes beschreibt, ist die Fotografie zwar ein „[...] Analogon der Wirklichkeit [...]“,<sup>131</sup> Christine Walter erklärt weiterführend jedoch, dass die durch eine Aufnahme abgebildete Wirklichkeit immer eine subjektiv erschaffene ist.<sup>132</sup>

Die Künstlerin erhebt das Medium und dessen Glaubhaftigkeit zu einem eigenen Thema innerhalb ihrer Arbeiten. Mit ihren gesellschaftskritischen Werken zielt Ponger darauf ab, die Stereotype, die Klischees und das eurozentristische Weltbild, die noch immer in den Denkstrukturen der Menschen verankert sind, bloßzustellen und aufzubrechen.

Lisl Ponger nutzt die Möglichkeiten der Fotografie, um diese als Ausdrucksmittel für gesellschaftskritische, politische, vor allem aber für ihren persönlichen subjektiven Überzeugungen entsprechende Aussagen argumentativ einzusetzen. Die Fotografie (und später auch der Film) dient Ponger somit als Vermittlungsmedium von Inhalten und Diskursen, die sie in ihren jeweiligen Arbeiten differenziert betrachtet. Um die Inhalte entsprechend und adäquat in ihren Werken zu reflektieren und zu vermitteln, greift die Künstlerin auf eine Strategie zurück, die auf zahlreichen Nachforschungen basiert. Um sich von den Stereotypen zu distanzieren, erhebt Ponger somit die Recherche zur künstlerischen Strategie.<sup>133</sup>

Lisl Ponger setzt das Portrait also als Instrument von medialen oder politischen Inszenierungen ein. Kubelka hinterfragt damit auch den Status des Portraits als

---

<sup>130</sup> Vgl. ebd.

<sup>131</sup> Vgl. Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 12.

<sup>132</sup> Vgl. Christine Walter, *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*, Weimar: VDG 2002, S. 26.

<sup>133</sup> Vgl. Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturalanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, Magisterarbeit, S. 122.

Abbildungsmedium an sich. Dieser Arbeitsprozess steht im Gegensatz zu Kubelkas Ausbildung an der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt, bei der sie als Berufsfotografin das produktorientierte Entwickeln spannender, leicht lesbarer Fotografien gelehrt wurde.<sup>134</sup>

#### **4. Schaffensphasen in der Werkgenese und Entwicklungstendenzen der Künstlerinnen**

Nachdem ich im vorausgehenden Kapitel die persönlichen Hintergründe von Lisl Ponger und Friedl Kubelka sowie ihre künstlerischen Strategien und persönlichen Interessenschwerpunkte dargestellt habe, werde ich in diesem Kapitel die zuvor aufgestellten Thesen durch Werkanalysen überprüfen. Weiterhin werde ich herausarbeiten, wie beide ihre künstlerischen Bestrebungen in der filmischen und fotografischen Praxis umsetzten und wie sich die Arbeiten im Rahmen der künstlerischen Genese entwickelten. Dabei werde ich insbesondere immer wieder auf die Rekurse und Referenzen der (Selbst-)Portraits und auf biografischen Aspekte Bezug nehmen.

##### **4.1 Schaffensphasen in den Oeuvres von Kubelka und Ponger**

Der nachfolgende Vergleich soll die Oeuvres der beiden Künstlerinnen nicht jeweils monografisch gegenüberstellen, sondern chronologisch verschiedene Werksphasen anhand von Werkbeispielen auf ihre Parallelen und Differenzen hin vergleichend untersuchen. Dazu werden die beiden Oeuvres in fünf Schaffensphasen untergliedert, die die Entwicklungsgenese der Künstlerinnen nachzeichnen sollen: 1. Die frühen Portraitarbeiten, 2. Perspektivwechsel als Loslösung von kommerziellen Belangen, 3. Das experimentelle, dekonstruierende Arbeiten, 4. Die thematische Präzisierung der Portraits und 5. Der Bruch mit Repräsentationsmustern. Diese Untergliederung bietet die Möglichkeit einer vergleichenden Betrachtung ähnlicher Schaffensphasen, auch wenn diese bei Ponger und Kubelka nicht immer im gleichen zeitlichen Rahmen zu verorten sind.

---

<sup>134</sup> Vgl. Monika Faber, „Schnitte durch Raum und Zeit“, in: Friedl Kubelka (Hg.), *Werkschau IX - Arbeiten von 1963 bis 2003*, Wien: Fotogalerie Wien, Nr. 32, 2004, S. 3-5, S. 4.

#### **4.1.1 Frühe Auftragsarbeiten**

##### **Pongers dokumentarische Fotografien**

Lisl Ponger absolvierte 1970 ihre Ausbildung in der Fotoklasse der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, deren Schwerpunkt weniger auf den inhaltlichen als vielmehr auf den technischen Aspekten der Fotografie lag. Während und nach ihrer Ausbildung fotografierte Ponger zahlreiche Portraits. Bilder, die noch im Archiv der Ausbildungsstätte vorliegen, zeigen Jazzkünstler (Abb. 1 und Abb. 2) beim Musizieren 1967 sowie Einzelportraits von nicht näher bekannten Frauen und Männern. Diese nahm die Künstlerin in Schwarz-Weiß auf und wählte dabei einen hohen Kontrast. Die Hintergründe sind meist einfarbig gehalten oder weisen lediglich wiederkehrende Muster und Strukturen auf. Die Ausschnitte enthalten kaum weitere Details, die die Szenerien verorten lassen würden. Bei den Aufnahmen handelt es sich um Dokumentationen von gesellschaftlichen Zusammenkünften und um Nahaufnahmen, die die Gesichter sowie die Oberkörper der Personen in dem Moment im Bild einfassen, in dem die Protagonist:innen direkt in die Kamera schauten.

In diesem Rahmen möchte ich auch die fotografische Serie von Künstlertreffen der Wiener Aktionisten betrachten. Ponger begleitete die Gruppe privat sowie fotografisch-dokumentarisch bei Performances von Otto Muehl, bei Arbeitsvorbereitungen von Peter Weibel und Herman Nitsch ebenso wie bei Vernissagen und später auch in ihren Gerichtsprozessen. Dabei entstand 1972 auch die Fotografie *Galerie – Grüngasse 12, Vernissage Christian Ludwig Attersee: Peter Weibel und Hermann Nitsch* (Abb. 3). Die Fotografien im Rahmen der Aktionen von Muehl und Nitsch entstanden in den Pausen zwischen den Performances und dokumentieren die Akteur:innen innerhalb des Performanceaufbaus. Ihre Fotografien sowie die Performances der Aktionisten versteht Ponger weniger politisch<sup>135</sup> – ebenso wie auch die

---

<sup>135</sup> Die Integration und Dokumentation von Subkulturen waren im Wien der Sechzigerjahre problematisch.

Obwohl Österreich keine Kolonialgeschichte hatte, gab es dennoch entsprechende imperiale Prozesse und Machtbeziehungen, die sich etwa in der Versklavung ‚Anderer‘ ausdrückten. Das Land war durch die Trennung von Gruppen geprägt und von Fremdenfeindlichkeit, die sich auf der historischen Folie des multinationalen Habsburgerreichs und der Immigrationsentwicklung in Wien trotz der Assimilationspolitik in der Bevölkerung verfestigte. Nationale Identität hatte in Österreich einen hohen Stellenwert, der sich über die Jahre erst abbauen musste, um die Perspektive einer pluralen Identität zuzulassen. Vgl. Horvath, *Die Maschekseite – Doppel und Mehrfachidentitäten von ÖsterreicherInnen*, S. 36. Randgruppen wurden unterdrückt und waren oftmals unerwünscht. Die Wahl der Sozialdemokratischen Partei Österreichs SPÖ 1971 in Österreich veränderte die politische Lage und schien eine Reformation des politischen Systems herbeizuführen. Auch ‚abweichende Äußerungen‘ zur aktuellen Politik waren möglich und boten (künstlerischen) Subkulturen einen Anstoß sich kreativ auszudrücken.

Aktionisten selbst – als vielmehr grundlegend künstlerisch. Für sie bot das Fotografieren die Möglichkeit, an der Kunstszene Wiens zu partizipieren.<sup>136</sup> Pongers Fotografien zeigen die Künstler sowie die Gäste in unterschiedlichen Portraitansichten. Dadurch, dass die Akteur:innen nicht in die Kamera Pongers schauen, verstärkt sich der ephemere Eindruck einer Schnappschussästhetik. Die Bilder nimmt Ponger wieder in Schwarz-Weiß auf. Die Kontraste wählt sie in den meisten Arbeiten nicht so hoch wie in den vorangehenden Portraits aus den Lehrjahren, sodass die Gradation den Sehgewohnheiten des Alltags mehr entspricht.

Die frühen fotografischen Arbeiten Pongers erinnern – nicht nur weil sie zum Teil bei und mit den Wiener Aktionisten entstanden – an Fotografien von diesen. Insbesondere deren Wahl der Schwarz-Weiß-Filme, die dokumentarisch anmutende Schnappschussästhetik oder auch die Perspektiven könnten die Künstlerin beeinflusst haben. Über die Ähnlichkeit bei der Nutzung des Mediums Fotografie hinaus, ist ebenfalls eine Parallele beim Einsatz von Filmen als Kunstmittel zu beobachten. Statt die Medien Film und Fotografie lediglich aufgrund ihrer dokumentierenden Eigenschaften zu nutzen, hinterfragten die Aktionskünstler und Ponger – besonders in ihren avantgardistischen Filmen – auch die den mechanischen und elektronischen Medien immanenten Eigenschaften.<sup>137</sup>

Kurz nach ihrem Abschluss, in derselben Zeit, in der Ponger die Wiener Aktionisten begleitete, war sie ebenfalls für unterschiedliche Arbeitgeber als Fotografin tätig. So arbeitete sie etwa in der Dunkelkammer von Georg Gubsco (einem freien Filmemacher und Journalisten) und übernahm Auftragsarbeiten für Kulturteile unterschiedlicher Zeitschriften. Ebenso wie die Fotografien der Aktionisten sind auch diese Auftragsarbeiten in einem dokumentarischen Stil umgesetzt.<sup>138</sup>

Auffällig ist, dass sich zu dieser Zeit bereits ein inhaltlicher Fokus von Ponger feststellen lässt, der auch in den folgenden Jahren ihr Oeuvre prägte: Schon in ihren frühen Arbeiten lässt sich Pongers Interesse an Personen und deren Beziehungen zueinander sowie damit einhergehend an deren sozialen Konstellationen

---

Vgl. Rolf Schwendter, o.T., in: Lisl Ponger, *Doppelanarchie, Wien 1967 – 1972*, Wien: Falter Verlag 1990, S. 13-18, S. 13.

<sup>136</sup> Vgl. Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 67; und vgl. Armin Thurnher, „Vorwort“, in: Lisl Ponger, *Doppelanarchie, Wien 1967 – 1972*, Wien: Falter Verlag 1990, S. 7.

<sup>137</sup> Vgl. Barbara Engelbach, *Zwischen Body Art und Videokunst – Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*, München: Verlag Silke Schreiber 2001, S. 10.

<sup>138</sup> Vgl. Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 69.

ausmachen. Diese Aspekte formulierte sie in ihren späteren Werken dann noch dezidierter aus.

Nach den ersten Erfahrungen, die die Künstlerin als Fotografin sammelte, entschied sie sich jedoch schon Anfang der Siebzigerjahre diese Arbeit aufzugeben. Ponger brach mit der Fotografie, deren Aspekte als rein technisches Medium sie bereits in ihrer Ausbildungszeit kritisch betrachtete. Sie verkaufte ihre gesamte Ausrüstung und nahm erst in den Neunzigerjahren mit einem neuen Blick auf das Medium die fotografische Arbeit wieder auf.<sup>139</sup>

Ebenso wie Ponger entschied sich auch Friedl Kubelka direkt nach ihrer Ausbildung fotografisch kommerziell zu arbeiten. In einem eigenen Studio nahm sie für verschiedene Auftraggeber Modefotografien auf.

### **Friedl Kubelka als Modefotografin**

Zwischen 1971 und 1977 betrieb Friedl Kubelka ein eigenes Fotoatelier. Mit ihren Bildern wollte sie jedoch nicht die herkömmlichen Modefotografien imitieren, die verschiedene Kleidungsstücke und Accessoires, die die Konsument:innen begehren, ins inhaltliche Zentrum der Abbildungen setzen.

Ihre Fotografien zeichnen sich durch ihre individuelle, teils romantisierende, teils provokative Wirkung aus. Die scheinbare Leichtigkeit im Ausdruck der Modelle betont Kubelka durch die locker umschmeichelnde und fließende Kleidung und die zurückgenommenen Posen. Diese kombiniert sie mit strukturgebenden Hintergründen, denen die ausgewählten geometrischen Kompositionen folgen, die in den Sechzigerjahren beliebt waren. Anders als bei üblichen Modefotografien stellt sie meist mehrere Aufnahmen desselben Modells gegenüber, wie etwa in *Model Unbekannt, Franz-Josefs-Station Wien, 1968* (Abb. 4). So legte sie den Fokus auf das Model selbst, anstatt auf die Modeobjekte.<sup>140</sup> Die Modelle repräsentieren derweil eine meist selbstbewusste Haltung, ihr Blick trifft die Kamera oft direkt. Teilweise stellt die Fotografin den Ausdruck der Modelle, der zwischen starken, provozierenden oder auch erotischen und nostalgischen Blicken wechseln kann, in den Fokus. Der Vermittlung von verschiedenen Emotionen und individuellem Ausdruck räumt Kubelka folglich mehr Platz ein, als es sonst in den Modefotografien der Siebzigerjahre üblich war. Während sie hier somit vorrangig Bilder von Individuen erstellte,

---

<sup>139</sup> Vgl. ebd., S. 69.

<sup>140</sup> Vgl. Faber, *Werkschau IX - Arbeiten von 1963 bis 2003*, S. 4.

rückte sie das Anliegen der Auftraggeber und damit die üblichen Konventionen der Modefotografie, Kleidung und Accessoires zu inszenieren, oftmals scheinbar bewusst in den Hintergrund.<sup>141</sup>

Visuell vereint die Künstlerin im Ausdruck ihrer Fotografien klassischen Glamour und den nostalgischen Schein, nach dem Vorbild italienischer oder französischer Filme, eingebettet in einen Hintergrund, der Wiener Architekturen und Landschaften dokumentiert. Dabei changiert Kubelka zwischen der klaren Bildwirkung des Cinéma vérité und der Rohheit der Frühwerke von Andy Warhol.<sup>142</sup> Als Inspirationsquellen für ihre Werke nutzte sie darüber hinaus die Arbeit der österreichischen Fotografin Elfie Semotan, die für ihre ausdrucksstarken Portraits und Modefotografien bekannt wurde. Die Wahl der Bildhintergründe, in denen sie Wiener Architektur zeigt, hatte gleichzeitig auch praktische Vorteile: Die Ausleuchtung der Modelle sollte bei Tageslicht einfacher für Kubelka sein als in ihrem technisch nur rudimentär ausgestatteten Studio.<sup>143</sup>

Kubelka zielte darauf ab, mit neuem, offenem Bildkonzept zu provozieren und somit gegen die bestehenden Konventionen des Marktes zu agieren. Dies entsprach auch den damaligen Forderungen der künstlerischen Avantgarde. Durch neue Einflüsse und die Vermischung verschiedener Genres und Sujets entwickelte sie eine individuelle Ästhetik. Hierzu vermischte sie Portrait, Fashion, Pop und für das Sujet ungewöhnliche Hintergründe, um jeweils ein individuelles Arrangement mit den Portraitierten, der Mode und den Kulissen zu schaffen. Kubelka rückte ihren Fokus bereits in diesen frühen Arbeiten auf die Individualität des Augenblicks und des Zusammenspiels aller Bildparameter. Damit prägte sich ihre Vorgehensweise und ihre Bildsprache, die sie in ihren späteren Arbeiten immer wieder aufgriff und noch weiter verfeinerte.

#### **4.1.2 Perspektivwechsel der Künstlerinnen: Ihre Loslösung von rein kommerziellen Belangen**

Ponger und Kubelkas erste Portraitarbeiten zeigen bereits ihr jeweils individuelles Interesse an unterschiedlichen Themen und Umsetzungen. Für Lisl Ponger steht bis

---

<sup>141</sup> Vgl. Ulrike Matzer, „Intim und irritierend“, o.P.

<sup>142</sup> Vgl. Picard, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photographie and Film*, S. 21.

Auf den Bezug zwischen Kubelka und Andy Warhol werde ich in Kapitel 4.2.2 noch näher eingehen.

<sup>143</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 338.

hierhin die fotografische Wiedergabe in ihrer dokumentarischen Funktion (die Aufnahme der Gesamtsituation, der Stimmung, der Umgebung und vor allem der Nachvollziehbarkeit der Handlung der dargestellten Personen) im Vordergrund, weniger noch der Mensch als Subjekt an sich. Kubelka fokussierte sich mit ihren Fotografien bis zum Anfang der Siebzigerjahre entgegen den Konventionen der Modebranche vor allem auf die dargestellte Person.

Werden also die Arbeiten von Lisl Ponger und Friedl Kubelka aus den Siebziger- und Achtzigerjahren genauer betrachtet, fällt auf, dass sie sich noch stark von traditionellen Darstellungsparametern der Ausbildungszeit und auch von den stilistischen Maßgaben kommerzieller Fotografie leiten ließen. Erst durch die Beschäftigung mit den Stilelementen, die seit den Sechzigerjahren von den österreichischen Avantgardisten mit in die Kunst gebracht wurden, lösten sich Ponger und Kubelka von den erlernten Strukturen.

### **Friedl vom Gröllers erste Filme**

Nachdem sie eine professionelle technische Ausbildung in der Fotografie erfahren hatte, bot der Film für Kubelka mehr scheinbare Freiheiten, da sie sich nicht an technischen Regularien orientieren konnte. Die Mängel beim Filmen, die mit ihrem amateurhaften Vorgehen einhergingen, betrachtete sie jedoch weniger als problematisch, als vielmehr als besondere und individuelle Merkmale, die ihre filmischen Arbeiten ausmachen. Während sie im filmischen Prozess spontan und ‚unschuldig‘ arbeiten konnte, musste sie aufgrund ihres Kenntnisstandes, den ihr ihre Ausbildung vermittelte, beim Fotografieren bewusst erlernte Parameter durchbrechen, um ihren eigenen individuellen Blick umzusetzen.<sup>144</sup>

Während Kubelka vom Gröller bereits 1968 ihren ersten Film veröffentlichte, begann Lisl Ponger sich erst etwa zehn Jahre später, 1979, diesem Medium anzunähern. Kubelka vom Gröller widmete sich bereits in direktem Anschluss an ihre fotografische Ausbildung auch der filmischen Praxis. Als ihre Protagonist:innen wählte sie hierzu Personen ohne schauspielerische Ausbildung aus: Familienmitglieder, Freund:innen sowie andere Künstler:innen.<sup>145</sup> Ähnlich ihrer fotografischen Portraits

---

<sup>144</sup> Vgl. ebd., S. 337.

<sup>145</sup> Vgl. Brigitte Reutner, „Zum filmischen Schaffen Friedl vom Gröllers“, in: *Friedl vom Gröller: Paris +33 621 24 11 37 - Filme und Fotografien, mit Essays von Harry Tomicek*, Ausstellungskatalog, Lentos Museum Linz, 29.04. - 10.07.2011, Weitra: Bibliothek der Provinz, 2011, S. 9-13, S. 9.

ist bei ihren zeitlich parallel entstehenden Filmen ein ähnliches Vorgehen zu erkennen.

Bei ihren frühen Filmen, die zeitlich zwischen 1968 und dem Beginn der Neunzigerjahre zu verorten sind, werden einzig die Gesichter der Akteur:innen im Close-up gezeigt, selten wählte sie zusätzliche Einstellungen, in denen die umgebende Szenerie eine Rolle spielt. Kubelka vom Gröllers experimentelle Herangehensweise ist insbesondere von den österreichischen Avantgardisten wie Peter Kubelka oder Hans Neuffer inspiriert. Darüber hinaus werden vor allem bei den frühen Filmen die Einflüsse der französischen ‚Nouvelle Vague‘ und deren Ästhetik im Hinblick auf ihre Strukturen und Lichtverhältnisse bemerkbar. Nach einer Übergangsphase in den Neunzigerjahren, in der Friedl vom Grölller sich nur marginal mit narrativen Kurzfilmen beschäftigte, gewannen die Portraitfilme ab den Neunzigerjahren an Bewegung und Dynamik. Mehrere Akteur:innen treten auf und Informationen zu geografischen Spezifika oder Arbeitskontexten der Portraitierten reichern die Werke an.<sup>146</sup>

Kubelka vom Gröllers erste Filme wie *Graf Zokan/Franz West* (Abb. 5) von 1969 sind ohne größere Bewegung der Protagonist:innen aufgenommen, letztere blicken lediglich in die Kamera, als würden sie sich in einem Spiegel betrachten. Der Wunsch der Künstlerin war es, jeweils ein ruhiges Portrait zu erarbeiten, das ausschließlich mimische und gestische Regungen wiedergibt. Kleinere Bewegungen, ein Umschauen im Raum oder mimische Veränderungen kommen ebenfalls vor. Die Betrachter:innen sollen die Manifestation der Gedanken in den Gesichtern der Portraitierten erkennen und somit einen Eindruck ihrer individuellen Persönlichkeit gewinnen können.<sup>147</sup>

In dem Film *Graf Zokan/Franz West* bietet der österreichische Künstler, gefilmt in einem Café, unterschiedliche Emotionen und somit unterschiedliche Facetten seiner Identität in einem mimischen Spiel vor der Kamera an,<sup>148</sup> unter anderem Melancholie, Unglück oder Freude.

Friedl Kubelka vom Grölller nutzt keine Skripts, Assistent:innen oder eine Postproduktion wie etwa Lisl Ponger. Zunächst bediente sich Kubelka vom Grölller nur selten

---

<sup>146</sup> Vgl. Dietmar Schwärzler, „Das Potential in der Begegnung – Zum Werk von Friedl Kubelka/vom Grölller“, in: *Österreichischer Kunstpreis 2016 – Hans Hollein Kunstpreis 2016*, Wien: Remaprint 2016, S. 31-37, S. 37; und vgl. Schwärzler u. Szely, *A film ended when the reel is empty*, o.P.

<sup>147</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Grölller – Photography and Film*, S. 49.

<sup>148</sup> Vgl. N.N. „Friedl Kubelka vom Grölller - Graf Zokan, 1969“, <http://foundation.general.at/sammlung/artist/kubelka-vom-groeller-friedl.html#work=3473&artist=301> letzter Zugriff: 01.12.2018.

dem Medium Film, was unter anderem durch die hohen Kosten des Materials begründet war. Auch ihre Kameras waren zum Teil defekt.<sup>149</sup> Die in Folge der daraus resultierenden technischen Mängel der Kameras entstandenen Unstimmigkeiten, wie Unschärfe, langsame Laufgeschwindigkeiten oder ruckelnde Bilder. Dadurch, dass sie diese formalen Unreinheiten nicht etwa in einer Postproduktion geglättet hat, wird der Fokus auf die inhaltliche Ebene der Arbeiten verlagert: Das jeweilige emotionale Verhältnis zu den Protagonist:innen steht noch vor der technischen Perfektion.<sup>150</sup>

Die präsenten Gedanken sowie der emotionale Ausdruck, die genau im Moment des Portraitierens durch Kubelka vom Gröller auftauchen, können über Äußerlichkeiten wahrnehmbar werden. Damit arbeitet sie auf eine ähnliche Art wie in ihren Fotografien, in denen sie das menschliche Befinden und dessen Veränderungen ebenfalls visuell untersucht. Kubelkas Bildwerke fungieren somit als wissenschaftliche Aufzeichnungen, um das Unbewusste, ein psychologisches Moment, aufzudecken.<sup>151</sup> Dabei werden jegliche Indizien einer Befindlichkeit zu einer Aussage über das Wesen der Portraitierten in die Aufnahmen transformiert, auch wenn in jedem Falle nur ein zeitlicher Ausschnitt des Lebens der Personen mit Kubelkas Kamera eingefangen werden kann. In den folgenden Jahren griff Kubelka vom Gröller genau dieses psychologische Moment auf und erhob es zum zentralen Element ihrer Filme.

Ihre frühen Portraitfilme bleiben zumeist ungeschnitten und ohne Tonspur. Dietmar Schwärzler vermutet, dass die Grundlage dieses Ergebnisses ein bereits im Vorfeld imaginierter Dreh- und Montageplan sei.<sup>152</sup> Meines Erachtens beläuft sich diese Vorgehensweise jedoch, neben Vorüberlegungen zu inhaltlichen Referenzen zwischen Protagonist:in, Setting und hinzuzufügenden Bildelementen, gleichfalls auch auf den Wunsch des Fixierens eines ephemeren Augenblicks. Da die Künstlerin darauf abzielt, spontane Regungen sowie einen individuellen Ausdruck mit ihren Bildern

---

<sup>149</sup> Vgl. Schwärzler u. Szely, *A film ended when the reel is empty*, o.P.

So war auch ihre erste Kamera, eine Eumig C16, ein Geschenk ihres damaligen Partners Hans Neuffer. Diese hatte einen technischen Defekt beim Belichtungsmesser, sodass sich die Helligkeit verändert. Den Wechsel glich Kubelka in der Nachbearbeitung nicht aus, sondern beließ ihn in Anlehnung an Andy Warhols rohe Filmästhetik. Später erwarb sie dann noch einmal dasselbe Modell als zweiten Apparat, obwohl dieser einen Defekt bei der Wiedergabegeschwindigkeit hatte. Vgl. ebd., o.P.; und vgl. N.N., „Vielteilige Fotoarbeiten 1974-1987 und Kollaborationen“, Fotohof-Info Nr.2, 1987, in: Wieland Schmied, *Zwischenbilanz 1981-1993 – Salzburg 1993, Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst*, Salzburg, 1993, S. 1.

<sup>150</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 337.

<sup>151</sup> Vgl. Schwärzler u. Szely, „A film ended when the reel is empty, Interview with Friedl Kubelka“, o.P.

<sup>152</sup> Vgl. Schwärzler, *Österreichischer Kunstpreis 2016 – Hans Hollein Kunstpreis 2016*, S. 31.

festzuschreiben, sind nicht alle Parameter im Voraus planbar. Folglich ist Kubelka vom Gröllers Konzept neben genannten inhaltlichen Aspekten strukturell zu begründen.

Durch ihre Portraitfilme, die oftmals auf die Präsentation von Gesichtern reduziert sind, hinterfragt Kubelka vom Grölller nicht nur die bisherigen Sehgewohnheiten in Bezug auf das Medium Film, sondern auch die Möglichkeiten von Darstellung und Inszenierung. Durch die Fokussierung auf die Mimik verwehrt sie es den Protagonist:innen, ausschweifende Erzähl- und Handlungsstrukturen darzustellen, obgleich sie sich dennoch für die Betrachter:innen interpretierbar artikulieren können. Der jeweilige Ausdruck hat allein in der Momentaufnahme Bestand und ist kaum wiederholbar.<sup>153</sup> Das Psychologische und seine adäquate Darstellung gehen für die Künstlerin folglich hauptsächlich von den Portraitierten aus und definieren sich im Zusammenhang mit dem Aufnahmeprozess durch sowohl ästhetische als auch unästhetische Aufnahmen, die immer gleich ein intimes Moment spiegeln. Hierdurch entsteht für die Rezipient:innen ein unbekannter, manchmal unangenehmer Voyeurismus, bei dem sie durch die Maskerade einer Person hindurch in deren gedankliche und emotionale Welt eindringen können.

### **Kubelka als Fotografin**

In den Siebzigerjahren wandte Kubelka sich zunehmend vom Medium Film ab und arbeitete zunächst nur noch fotografisch. Dies hatte einen spezifischen Grund: die Liierung mit dem Avantgarde-Filmkünstler Peter Kubelka. Peter Kubelka wurde 1934 in Wien geboren. Mit seinen Filmen leistete er einen bedeutenden Beitrag zum internationalen Avantgardefilm und gilt als Vorreiter für den österreichischen Experimentalfilm. In seinen Theorien definierte er den Film als autonomes künstlerisches Medium.<sup>154</sup> Seit 1966 begann er Kunst an amerikanischen und europäischen

---

<sup>153</sup> Vgl. Heimrad Bäcker (Hg.) u. Friedl Kubelka-Bondy, *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportraits Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980*, Linz: Edition Neue Texte 1984, o.P.; und vgl. Schwärzler u. Szely, „A film ended when the reel is empty, Interview with Friedl Kubelka“, o.P.

<sup>154</sup> Peter Kubelka interessierte insbesondere der materielle Aspekt der Filmkunst. Die bewusste Auswahl, nicht nur der Bilder oder des Tons in seinen Filmen, sondern auch die detaillierte Berechnung der Positionierung einzelner Kader zeichnen unter anderem Kubelkas präzises künstlerisches Vorgehen aus. Mehrere seiner Filme schrieb der Künstler eine metrische Ordnung ein, indem er der Anzahl und der Aneinanderreihung von Kadern eine eigene Bedeutung verlieh. Durch das Integrieren eines solchen jeweiligen Rhythmus gab er seinen Film eine eigene Ordnung. Vgl. Jutz, *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, S. 393. Damit hob Kubelka die Bedeutung der Kader an sich hervor und machte das sonst Unsichtbare im Film – die mechanische Aneinanderreihung – sichtbar und platzierte sie im thematischen Zentrum seiner Arbeiten. Vgl. Nicky Hamlyn, „Peter Kubelka's Arnulf Rainer“, in:

Hochschulen zu unterrichten.<sup>155</sup>

1974 lernte die Österreicherin Peter Kubelka kennen, ihre Ehe hielt von 1978-2003.<sup>156</sup> Dem Medium Film verweigerte Friedl Kubelka sich nun zum einen, da sie sich als Filmkünstlerin nicht mit Ihrem Ehemann in Vergleich stellen lassen wollte und zum anderen, um in der Ehe nicht in der Rolle der Kunstschaffenden aufzutreten, sondern dem Beziehungsleben und ihrer Rolle als Ehefrau den Vortritt zu gewähren.<sup>157</sup>

Friedl Kubelka ließ sich vom Kunstschaffen ihres Ehemanns dennoch maßgeblich beeinflussen. Sie adaptierte seine künstlerische Vorgehensweise, sich zunächst mit der Materialität ihres Mediums, in ihrem Falle der Fotografie, auseinanderzusetzen und sie mit anderen Genres zu vergleichen. Hierbei ließ sie sich nicht nur von Peter Kubelkas Schnitttechnik beeinflussen, sondern vor allem von seiner Vorgehensweise, einzelne Kader bis hin zu mehreren Sequenzen miteinander in Verbindung zu stellen. Dies bezeichnete sie als Artikulation zwischen den Bildern. Diese Artikulation erkannte Friedl Kubelka als Manko in der Fotografie, da sie zumeist aus einem Einzelbild und damit aus einem einzelnen Moment bestand und keine inhärenten Überleitungen zuließ.<sup>158</sup> Das Fotografieren als Ein-Bild-Prozess greift für die

---

Alexander Graf (Hg.), Dietrich Scheunemann (Hg.), *Avantgarde Film*, Amsterdam: Rodopi 2007, S. 249-260, S. 250.

Peter Kubelkas Ziel ist es, seine Filme als autonome Werke für sich selbst sprechen zu lassen, er verweigert es Interpretationen vorzugeben: (interpretative) Sprache und Film betrachtet er konsequent voneinander getrennt. Die Eindrücke, die beim Betrachten eines Films entstehen (über den Ton, das Bild und die Artikulation zwischen den Bildern) seien, ihm zufolge, zum einen immer individuelle und zum anderen durch Sprache nur unzureichend zu referieren. „Denn ich will ja zeigen, dass es keine objektive Wirklichkeit gibt, aber auch, dass alle [Filme] auf je eigene Art Wirklichkeit abbilden.“ Stefan Grisseemann, (Hg.), *Was ist Film – Peter Kubelkas zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum*, Wien: Österreichisches Filmmuseum; Synema, Gesellschaft für Film und Medien 2010, S.19; und vgl. den vorausgehenden Abschnitt mit ebd. S.6-8.

Ein ähnliches Verständnis der Interpretationsmöglichkeiten ist auch im Kunstschaffen Friedl Kubelkas wiederzufinden. Gerade ihre nahezu stillstehenden filmischen Portraits bieten kaum Raum für Kontextualisierungen, sodass die Betrachter:innen deren Ausdruck lediglich selbst interpretieren können. (Darauf werde ich in Kapitel 4.1.5 noch näher eingehen).

<sup>155</sup> Vgl. Schmied, *Zwischenbilanz 1981-1993 – Salzburg 1993, Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst*, S. 191.

<sup>156</sup> Vgl. Schwärzler, *Österreichischer Kunstpreis 2016 – Hans Hollein Kunstpreis 2016*, S. 31.

Über ihren Ehemann bekam vom Gröller Kontakt zu Filmemachern des American Independent Cinema, die sie fotografierte und durch die sie Inspirationen für ihre eigene Arbeitsweise erhielt, was ich im weiteren Verlauf des Kapitels noch genauer darstellen werde. Vgl. Schwärzler, *Österreichischer Kunstpreis 2016 – Hans Hollein Kunstpreis 2016*, S. 31.

<sup>157</sup> Vgl. Schwärzler u. Szely, *A film ended when the reel is empty*, o.P.; und vgl. Christine Käppeler, „Zähne zeigen“, in: Der Freitag, Das Meinungsmedium, Ausgabe 23, 2016, <https://www.freitag.de/autoren/christine-kaeppler/zaehne-zeigen> letzter Zugriff: 18.10.2017.

<sup>158</sup> Vgl. Friedl Kubelka, „Friedl Kubelka-Bondy“, in: Camera Austria – Photographic Magazine, Nr. 15-16, Index Camera Austria, 1984, S. 10-27, S. 11.

Künstlerin in Folge dieser Erkenntnisse zu kurz. Um den scheinbaren technischen Mangel zu überwinden, beginnt sie fotografische Serien wie ihre Jahresportraits zu erarbeiten. Dazu stellte sie die Negative einzelnen Filmkadern gleich und verwendete mehrere verschiedene Abzüge als serielles Werk anstelle eines einzelnen Bildes. Kaja Silvermann zufolge ist das Blickregime durch eine Fotografie durch Bewegungslosigkeit und damit dem Verlust der Lebendigkeit gekennzeichnet. Es lässt einen Moment der Bewegung erstarren und bringt das Subjekt in einen Schwebestand.<sup>159</sup> Durch die Aneinanderreihung mehrerer Bilder will Kubelka gegen ebendiese, schon von Lacan beschriebene, ‚Leblosigkeit‘ anarbeiten.<sup>160</sup> Wolfgang Kraus erklärte, dass einzelne fotografische Sequenzen als jeweilige Narrationen den ‚Schwebestand‘ überwinden können, indem einzelne Bilder als situative Identitäten und damit als ‚Zwischen-Ergebnisse‘ in einer Folge aus mehreren Portraits gewertet werden können.<sup>161</sup> Diese Zwischenergebnisse dokumentiert Kubelka nicht nur durch die Gesamtheit ihrer Selbstportraits, sondern auch durch deren Kondensation innerhalb ihrer Jahresportraits. Alle zeigen unterschiedliche Facetten ihrer Identität – darunter auch Kubelka in der Rolle als Ehefrau und Künstlerin – und binnen der einzelnen Fotografien wiederum einzelne (narrative) Aspekte, die das Leben und damit die situative Identität der Künstlerin spiegeln. Kraus ging noch weiter, indem er erklärte, dass auch die Zwischen-Ergebnisse miteinander verbunden sind.<sup>162</sup>

Eine werkimmanente Beziehung bleibt also immer bestehen, auch bei den Jahresportraits, oder anderen Selbstbildnissen von Kubelka. Sie können nacheinander betrachtet als Narration ihrer Entwicklung als individuelles Subjekt gelesen werden.

„Das Medium in Frage zu stellen, also die Glaubwürdigkeit des einzelnen Fotos, hab‘ ich eigentlich erst vor Kurzem begonnen. Ich habe immer diesen Knopfdruck bei der künstlerischen Arbeit als Fluch empfunden, obwohl mir eigentlich bewußt ist, daß der Erfolg der Fotografie einerseits auf der angeblich naturgetreuen Abbildung, andererseits auf

---

<sup>159</sup> Vgl. Kaja Silverman, „Dem Blickregime begegnen“, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick – Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: Edition ID – Archiv 1997, S. 41-64, S. 44.

<sup>160</sup> Vgl. Lacan, *Das Seminar von Jacques Lacan – Buch 11 (1964) - Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 13f.

<sup>161</sup> Kraus geht beim Konzept der narrativen Identität davon aus, dass das Selbst durch Lebensgeschichten ein Kontinuum des Ichs entwickelt. Vgl. Wolfgang Kraus, *Das erzählte Selbst – Die narrative Konstruktion des Selbst in der Spätmoderne*, Berlin: Centaurus-Verlagsgesellschaft Pfaffenweiler 1995, S. 171.

<sup>162</sup> Vgl. ebd., S. 171.

der Schnelligkeit der Erzeugung beruht. Ich bin also unfähig, im richtigen Augenblick den Knopf zu drücken, weil ich dasselbe wie Cartier-Bresson empfinde, nämlich, daß es sehr schmerzlich ist, wenn das Leben einem im Sucher begegnet. Ich kann also diesen Schmerz da nicht überbrücken und drücke immer zu spät ab, meistens sogar im drittbesten Augenblick.“<sup>163</sup>

Den Moment, in dem ein/e Fotograf:in den Auslöser betätigt, nimmt Kubelka als eine Verzerrung und fehlerhaft Darstellung wahr. Das Bild, das im Sekundenbruchteil aufgenommen wird, repräsentiert nur einen kurzweiligen Moment. Die Zeit, in der das Bild vorbereitet wurde, und der Umstand, der zu diesem hingeführt hat, wird nicht mehr nachvollziehbar. Es handle sich lediglich um einen aus dem Gesamtkontext gerissenen Höhepunkt.<sup>164</sup>

„Der gehöhte Moment, das Dramatischste, ergibt also ein vollkommen falsches Bild. Oder ein Beispiel auch nur mit einem Lächeln. Man sieht so viele lächelnde Mädchenfotos, kann aber mit diesem ‚lächelnden Bild‘ nichts anfangen, weil man das Mädchen nicht ernst kennt, dazwischen liegt die Aussage, und das ist es, was ich sagen will. Dieses Argument habe ich 1974 in Peter Kubelkas Vorlesungen schon gehört, ohne es damals bewusst für mich nutzen zu können.“<sup>165</sup>

Diesen Höhepunkt beschrieb auch Roland Barthes. Jedoch bezeichnete er ihn als notwendiges Moment, denn allein durch das Fotografieren werde ein Moment zu einem besonderen: „Zuerst photographiert die Photographie, um zu überraschen, das Bemerkenswerte; bald aber deklariert sie, im Zuge einer bekannten Verkehrung, das zum Bemerkenswerten, was sie photographiert. Das ‚X-Beliebige‘ wird somit zum snobistischen Gipfel des Werts.“<sup>166</sup>

Der Theorie von Barthes folgend, summiert die Künstlerin folglich einzelne Höhepunkte zu einem Konglomerat, das ihr eine stereoskopische Betrachtungsweise ermöglicht. Wie Barthes jedoch weiter erklärte, seien fotografische Abbilder lediglich Analogien, die zwar Identität, nicht aber die Wirklichkeit abbilden würden. Als Projektionsfläche lässt es sich aber mit der vergangenen Wirklichkeit, die in dem

---

<sup>163</sup> Kubelka, *Friedl Kubelka-Bondy*, S. 12.

<sup>164</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>165</sup> Ebd., S. 12.

<sup>166</sup> Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, S. 43.

Moment fixiert wurde, assoziieren.<sup>167</sup> Damit implizierte Barthes der Fotografie zwar ein Bestätigungsvermögen eines Objekts und zugleich eine auf Ähnlichkeit beruhende Wiedergabe der Identität eines Subjekts, obgleich es eine gänzlich korrekte Wiedergabe nicht leisten könne.<sup>168</sup> Kubelka nutzt bewusst das Medium Fotografie, da es ihr zufolge große Vorteile für ihre Arbeitsweise bietet. Durch die Fotografie kann sie zwar, im Gegensatz zu Malern, weniger Entscheidungen für die Umsetzung eines Portraits treffen, jedoch eine größere Anzahl an Abbildungen in kürzerer Zeit erstellen. Ihre psychologischen Beobachtungen ließen sich durch die analogische Qualität der fotografischen Abbildungen weitaus präziser anstellen. Sie betrachtet die einzelne Fotografie als Baustein eines Gesamtwerks, was dem Medium seine Einzigartigkeit verleiht.<sup>169</sup>

Technik und Komposition von Bildern sind für Kubelka dem „‘unbedingten Interesse am Motiv‘ untergeordnet“.<sup>170</sup> Zumeist arbeitet Kubelka mit Schwarz-Weiß-Fotografien. Farbfilme nutzt sie hauptsächlich für Aufträge, bei denen explizit Farbabzüge gewünscht sind. Die Arbeit in der Dunkelkammer übernimmt die Künstlerin nur bei der Entwicklung von Schwarz-Weiß-Abzügen, nicht aber bei farbigen. Das handwerkliche Arbeiten in der Dunkelkammer betrachtet Kubelka als wichtigen Prozess für das Empfinden von Nähe zu ihren eigenen Arbeiten.<sup>171</sup>

### **Kubelkas Doppel- und Mehrfachportraits**

In den Sechzigerjahren begann Kubelka neben ihren kommerziell ausgerichteten Modefotografie auch Portraits von unterschiedlichen Personen aus ihrem Familien- oder Bekanntenkreis aufzunehmen. Fotografierte Kubelka Portraits von einer Person oder Gruppe in den Siebziger- und Achtzigerjahren, so besteht das Werk meistens aus mehreren Einzelbildern, die innerhalb einer Reihung von zwei, drei oder mehreren Fotografien zusammengefasst werden. Diese Art der Werk werde ich im Folgenden als Doppelportraits oder Mehrfachportraits bezeichnen. Die

---

<sup>167</sup> Vgl. ebd., S. 80-82.

<sup>168</sup> Vgl. ebd., S. 99 und 113.

<sup>169</sup> Vgl. Friedl Kubelka, „Die ungenutzte Sprache“ (1977), in: Kubelka, Friedl, *Werkschau IX - Arbeiten von 1963 bis 2003*, Wien: Fotogalerie Wien, Nr. 32, 2004, S. 10-27, S. 10.

<sup>170</sup> N.N., „Vielteilige Fotoarbeiten 1974-1987 und Kollaborationen“, Fotohof-Info Nr.2, 1987, in: Schmied, *Zwischenbilanz 1981-1993 – Salzburg 1993, Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst*, S. 1.

<sup>171</sup> Vgl. Schwärzler u. Szely, *A film ended when the reel is empty*, o.P.

einzelnen Bilder variieren durch verschiedene Posen der Protagonist:innen, Handlungen oder Hintergrundszenerien.

Überwiegend fotografierte sie in Schwarz-Weiß und wählte, wie auch bei den Modefotografien, hohe Kontraste, die in den Siebzigerjahren bei Künstler:innen sehr beliebt waren.<sup>172</sup> Der Fokus der Arbeiten liegt auf dem individuellen mimischen und gestischen Ausdruck der portraitierten Personen. Die jedoch oftmals nur schwer deutbare Mimik der Protagonist:innen bietet den Betrachter:innen Fläche für Projektionen und Möglichkeiten über die Kontexte der Portraitierten zu spekulieren oder diese in mögliche Zusammenhänge einzuordnen. Oftmals bleiben sie rätselhafte Unbekannte. Kubelka wählte die Ausschnitte so, dass für die Betrachter:innen ein Kontext durch die Hintergründe – etwa Interieurs mit individuellen Einrichtungen oder Ausblicke in Landschaften – erkennbar ist, dieser jedoch nur zur visuellen Ausgestaltung der Bilder dient und weniger inhaltlich narrativ neben den Protagonist:innen eingesetzt wird. Dementsprechend lassen sich die Akteur:innen nicht weiter in gesellschaftliche Schichten oder anderen spezifizierenden Kontext verorten. Neben den ähnlichen inhaltlichen Umsetzungen zwischen ihren Portraitfotografien lassen sich auch formale Parallelen bei den Arbeiten ausmachen. Kubelka fotografierte ihre Protagonist:innen jeweils aus unterschiedlichen Perspektiven. Körperhaltungen sowie Gestik und Mimik können innerhalb der Serien variieren und damit die Akteur:innen in verschiedenen Positionen innerhalb der Bilder dargestellt werden. Ein Beispiel dieser mehrperspektivischen Ansichten auf eine Person ist die vierteilige Serie von Portraits *Franz West* aus dem Jahr 1974 (Abb. 6). Das Werk ermöglicht eine vielschichtigere Wahrnehmung der Person, als es im Rahmen eines einzelnen Portraits möglich wäre. Diese Herangehensweise hat die Künstlerin in späteren Portraits weiterentwickelt und zu einer persönlichen Handschrift konkretisiert. Eine Verbindung zwischen den einzelnen Abbildungen innerhalb einer Serie schuf Kubelka dadurch, dass sie immer mindestens einen beständigen Darstellungsparameter wählte. Dies kann entweder den Bildausschnitt betreffen und damit die Positionierung der/des Akteur:in im Bild oder auch den Bildaufbau, definiert durch einen strukturell ähnlichen Hintergrund oder durch eine wiederkehrende Pose der Portraitierten. So portraitierte sie bei der fotografischen Arbeit *Ilse* (Abb. 7) von 1969 das junge Mädchen in zwei Großaufnahmen, die jeweils nur ihr Gesicht zeigen. Kubelka variierte die Perspektive, bei der sie die Kamera zum einen direkt vor dem Gesicht

---

<sup>172</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 42.

von Ilse ausrichtete und zum anderen schräg über ihr, sodass die Betrachter:innen auf sie herabblicken. Ihr Gesichtsausdruck ist in beiden Bildern ähnlich distanziert und leicht melancholisch. Sie wirkt, als wäre sie in Gedanken versunken.

Die Lesbarkeit des Gesichtsausdrucks der Portraitierten steht im Fokus der Portraits, die Kubelka erarbeitete. Bereits in diesen frühen Werken suchte Kubelka schon nach möglichst individuellen Expressionen der Akteur:innen, die diese beschreibbar machen.

Die beschriebenen Ansätze vertiefte Friedl Kubelka immer weiter und entwickelte daraus im Verlauf der Siebzigerjahre eine individuelle Form des Portraitierens. In der Mitte der Siebzigerjahre präzisierte sie ihre fotografische Praxis während einer Reise in die USA gemeinsam mit ihrem Ehemann Peter Kubelka und knüpfte Kontakte mit dortigen Künstler:innen. Als Ergebnis ihres Schaffens in Amerika lässt sich eine Portraitserie von amerikanischen Filmemachern betrachten, die ihr auch zurück in Europa viel Beachtung als Künstlerin verlieh.

### **Kubelkas Portraits amerikanischer Filmemacher:innen**

Zwischen 1974 und 1981 nahm Kubelka zahlreiche Portraits von amerikanischen Filmemachern auf; die sogenannten *Portraits of American Independent Filmmakers*<sup>173</sup> bilden einen der frühesten bekannten Teile ihres Oeuvres. Während ihr Ehemann Peter Kubelka als Dozent an verschiedenen Hochschulen, unter anderem in New York oder San Francisco, Vorlesungen zum Film als autonomes künstlerisches Medium hielt, war es Friedl Kubelka möglich, sich mit der amerikanischen Independent-Filmszene persönlich bekannt zu machen. Die Kontakte zu zahlreichen Künstler:innen, die ihr Ehemann unterhielt, nutzte die Österreicherin als Inspirationsquellen für ihre eigenen Werke. Allen Voran entstanden dabei Schwarz-Weiß-Portraitarbeiten, die ebendiese Künstler:innen des amerikanischen Independent-Films zeigen.<sup>174</sup>

Zu den portraitierten Künstler:innen gehören etwa *Nam June Paik*<sup>175</sup> oder *Gunvor Nelson* (Abb. 8). Auffällig ist, dass Kubelka in dieser Serie hauptsächlich Männer portraitierte, selten taucht eine weibliche Protagonistin auf. Kubelka erklärt dies dadurch, dass die Branche eine männerdominierte war und Frauen lediglich, auch

---

<sup>173</sup> Diese wurden unter anderem in der gleichnamigen Publikation veröffentlicht: Friedl Kubelka, *Portrait of Independent American Filmmakers 1974-1981*, Bonneuil: AVP 2006.

<sup>174</sup> Vgl. Schmied, Zwischenbilanz 1981-1993 – Salzburg 1993, S. 191.

<sup>175</sup> Der koreanische Filmkünstler hinterfragte bereits in den Sechzigerjahren die Grenzen des Films und dessen Projektion. Vgl. Jutz, *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, S. 389.

wenn sie künstlerisch arbeiteten, als zweitgenannte Person, respektive in der Rolle der Ehefrauen hinter ihren Männern zurückstanden. So fotografierte sie neben Shigeko Kubota, die Videokünstlerin und Ehefrau von Nam June Paik auch Gunvor Nelson 1977, die Experimentalfilmmacherin und Ehefrau von Robert Nelson, die in dieser Zeit in San Francisco lebte.<sup>176</sup> Zu bemerken ist in diesem Zusammenhang, dass Gunvor Nelson, ebenfalls wie Kubelka, in den Siebzigerjahren zu weiblicher Sexualität im Rahmen von Pin-up-Motiven und Entblößungen innerhalb ihrer Filme arbeitete.<sup>177</sup> In diesem Kontext ist insbesondere Nelsons wohl bekanntester Film *Take off* von 1972<sup>178</sup> hervorzuheben, indem sie die professionelle Stripperin Ellion Ness zeigt. Die Zuschauer:innen werden dabei zu Voyeur:innen der sich langsam zu Musik entkleidenden Frau. Aus diesem Fakt wird deutlich, dass Kubelka nicht die einzige Künstlerin war, die sich in dieser Zeit inhaltlich und filmisch mit ebender Motivik beschäftigte.

Die Auswahl der Protagonist:innen der amerikanischen Filmemacher:innen nahm Kubelka zum Großteil nicht selbst vor. Die meisten der zu portraitierten Personen schlug ihr Ehemann Peter Kubelka seiner Frau vor.<sup>179</sup>

Mit den Portraits der amerikanischen Filmemacher knüpfte die Künstlerin an ihre fotografischen Portraits an (die ich oben vorgestellt habe), reduzierte die Darstellungsmodi jedoch weiter. So wählte sie für ihre Werke ausschließlich den Schwarz-Weiß-Film sowie als Ausschnitt die Halbfigur oder das Bruststück. Die meisten Protagonist:innen schauen in die Kamera, nur selten fotografiert Kubelka ihr Profil. Auch bei diesen Arbeiten legte sie den Fokus auf den individuellen Ausdruck der Akteur:innen, sodass ihre Persönlichkeiten möglichst ausdrucksstark wiedergespiegelt werden. Diese Arbeiten sind als wegweisend für ihre weiteren fotografischen Arbeiten zu betrachten; die wesentlichen Merkmale (wie gerade beschrieben) wird sie auch in ihren nachfolgenden Arbeiten immer wieder einsetzen. Dies werde ich an späterer Stelle noch aufgreifen.

---

<sup>176</sup> Vgl. Kubelka, *Portrait of Independent American Filmmakers 1974-1981*, o.P.

<sup>177</sup> Auf Kubelkas Pin-up-Motive werde ich in Kapitel 4.1.2 noch weiter eingehen.

<sup>178</sup> Gunvor Nelson, *Take off*, 1972, 16mm-Film, Schwarz-Weiß, 10 Min.

<sup>179</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough – Photography and Film*, S. 352. Peter Kubelka ermöglichte die Reise und die Kontakte zu den amerikanischen Filmemachern dadurch, dass er durch Lehraufträge bereits zuvor die transatlantischen Kontakte geschlossen hatte. Vgl. ebd., S. 352.

## Resümee

Pongers Aufnahmen der Wiener Aktionisten sowie ihre frühen Portraitfotografien lassen sich aufgrund ihrer formalen und medialen Nähe in einen Vergleich zu Friedl Kubelkas Doppel- oder Mehrfachportraits unterschiedlicher Personen stellen. Während Ponger die Arbeiten jedoch dokumentarisch anlegte und die Personen mit ihrer Kamera bei den Veranstaltungen begleitete, fotografierte Kubelka Serien von ausgewählten Modellen, die bezugnehmend auf die Gegenwart der Kamera bewusst agierten oder sich sogar inszenierten. In dieser frühen Phase verorteten beide die Protagonist:innen fotografisch und filmisch in ihren individuellen oder alltäglichen Umfeldern, entweder indem sie diese direkt aufsuchten oder entsprechende Settings auswählten. Auffällig ist auch, dass beide Künstlerinnen oftmals seriell arbeiteten: Kubelka, indem sie mehrere Ansichten einer portraitierten Person aufnahm, und Ponger, indem sie mit mehreren Abbildungen etwa die Performances der Wiener Aktionisten begleitete. Dieses Vorgehen veränderten die Künstlerinnen, insbesondere Lisl Ponger, jedoch in ihrer weiteren künstlerischen Praxis.

In den genannten Beispielen zeigte sich bei beiden Künstlerinnen die Spannung zwischen dem Bestreben des Abbildens individueller Persönlichkeiten und der Verhaftung an den Darstellungsparametern traditioneller Bildinszenierung, die beide in der Ausbildung erlernten. Dies wird etwa durch den strukturierten Bildaufbau, die Arbeit nach ästhetischen Prinzipien sowie die Inszenierung der Protagonist:innen im Bild deutlich.

Über die intermedialen Verbindungen hinaus weist auch ihr ähnlicher Einsatz des fotografischen Mediums auf Parallelen zwischen den beiden Künstlerinnen hin. Dass sich diese Ähnlichkeit in Bezug auf die Entwicklungstendenzen auch in den darauffolgenden Jahren fortführt, etwa indem beide ihre künstlerische Praxis und Ausdrucksform immer weiter präzisieren und auch ihre Beschäftigungen mit den inhaltlichen Aspekten ihrer Arbeiten fortführen und schärfen, möchte ich nun im Kontext kunsthistorischer Traditionen und forschungswissenschaftlicher Diskurse genauer untersuchen.

Über ihre Auftrags- und Portraitarbeiten hinaus fotografierte Friedl Kubelka bereits Anfang der Siebzigerjahre zahlreiche Selbstbildnisse, mittels derer sie Antworten auf existenzielle Fragen zu ihrer eigenen Person und sich als Frau suchte.<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> Vgl. Interview zwischen Friedl Kubelka und Katharina Kaup am 19.01.2018 in Wien.

Die Rolle der Frau und insbesondere ihre Repräsentation erfuhren aufgrund ihrer Diskursivität, wie bereits in Kapitel 2.3 dargestellt wurde, in der westlichen Kunstgeschichte bereits mannigfaltige Umsetzungen. Seit der Frühen Neuzeit diente Weiblichkeit oftmals als Projektionsfläche für den männlichen Blick und wurde als solche in der Kunst immer wieder verhandelt. Der weibliche Körper als Fetischobjekt war und ist ein Objekt des männlichen Blicks. Die Maskerade entspricht dabei dem konstruierten weiblichen Identitätsbild, mit dem die Frau sich den Strukturen der männlichen Perspektive unterwirft. Die Suche nach ihrer eigenen Identität als Individuum und vor allem als Frau thematisiert Kubelka erstmals explizit in einer Werkserie von Selbstportraits, die ich im Folgenden unter anderem auf Grundlage des benannten Dispositivs der Rolle der Frau untersuchen werde.

### **Kubelkas frühe Pin-up-Serien**

Nachdem Kubelka ihre fotografische Ausbildung abgeschlossen hatte und ein eigenes Atelier betrieb, sollten die Pin-up-Fotografien eine Analogie ihrer Selbstständigkeit und Unabhängigkeit in der patriarchalen westlichen Welt darstellen.<sup>181</sup> Ihre erste Serie von Pin-up-Fotografien (*Pin-ups, Wien*)<sup>182</sup> (Abb. 9 und Abb. 10) nahm Kubelka 1971 vorwiegend aus privaten Zwecken für ihren damaligen Lebenspartner auf. Der Akt der Selbstermächtigung bezog sich für die Künstlerin auf das Selbstportraitieren der erotischen Fotografien. In den Siebzigerjahren galt es im Rahmen einer klaren Rollenverteilung als üblich, dass männliche Fotografen Frauen vor der Kamera in Szene setzten. Kubelka wollte sich mit ihrem Vorhaben über genau diese Tradition hinwegsetzen und eigene erotische Portraits erstellen.<sup>183</sup> Die dabei entstandenen Schwarz-Weiß-Selbstportraits zeigen Kubelka in Unterwäsche in typischen, sexuell weiblich konnotierten Posen vor einem Spiegel. Bei den Fotografien achtete die Künstlerin darauf, die einschlägigen Positionen von Pin-up-Modellen einzunehmen, um ihre weiblichen Geschlechtsmerkmale hervorzuheben und westlichen Schönheitsidealen zu entsprechen. Ihr fast gänzlich nackter Körper ist lediglich durch wenige erotisierende Kleidungsstücke verhüllt. Unterwäsche und Stiefel sollen ihre weiblichen Attribute unterstreichen. Durch ihre Nacktheit sowie die ästhetisierende Inszenierung ihres Körpers zielte sie darauf ab, ein Begehren bei Männern zu wecken. Kubelka posiert vor einem rechteckigen Spiegel, der ihre gesamte

---

<sup>181</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 349.

<sup>182</sup> Die Abzüge sind auf Baryt Papier kaschiert auf Karton in der Größe von 16x11cm.

<sup>183</sup> Vgl. Interview zwischen Friedl Kubelka und Katharina Kaup am 19.01.2018 in Wien.

Körpergröße erfasst. Von dem Raum, in dem sie sich befindet, ist nur der Fußboden sowie eine weiße Wand zu erkennen, an die der Spiegel angelehnt steht. Der gesamte Fokus ist auf Kubelkas körperbetonte Selbstinszenierung gerichtet.

Die Rolle des Spiegels fand im Forschungskontext zu den Arbeiten Kubelkas bislang noch keine Beachtung. Ich erkenne es als Medium der Selbstreflexion, indem dieser Kubelka nicht nur zur Spiegelung der eigenen Person, sondern auch als Dialogpartner dient, um einen Prozess der Selbsteinschätzung zu initiieren und zu vertiefen. Diese These möchte ich im Folgenden erläutern: Kunsthistorisch betrachtet erfuhr die Darstellung des Spiegels im Bild bereits seit Jahrhunderten eine ikonografische Tradierung, in der ihm unterschiedliche Bedeutungen zukamen. Der Spiegel kann die Rolle eines Dialogpartners einnehmen und damit über seinen bloßen Abbildungscharakter hinaus fungieren. Der Blick in den Spiegel ist wie eine Vorabversicherung. Er verhält sich ähnlich eines metaphorischen Gegenübers, mittels dessen ein Mensch sich Gewissheit über seine eigene Person verschaffen und sich ‚erkennen‘ kann; so wie es der Topos des Spiegels als Mittel zur Selbsterkenntnis, der bereits in der Antike Relevanz erfuhr, bezeichnet.<sup>184</sup>

Das Spiegeln ist folglich nicht als bloßer Abbildungsvorgang einzuschätzen, sondern es bewirkt ein „Influenzieren des Gespiegelten durch den Spiegel.“<sup>185</sup> Der Spiegel dient in erster Instanz als Mittel, sich selbst wiederzuerkennen. Theresa Georgen zufolge macht er der hereinblickenden Person ihre Existenz als Subjekt bewusst und dies entsprechend der Perspektive anderer Menschen. Durch das Wahrhaben des Ichs als Subjekt wird die Erfahrung eigener Identität möglich. Die Inszenierung der eigenen Person wird somit für das Individuum denkbar.<sup>186</sup> Dennoch weist Georgen auch darauf hin, dass es sich beim ‚Erkennen‘ des Ichs im Spiegel möglicherweise um einen zu hoch angesetzten Topos handele, da das Spiegelbild nicht das Wiedererkennen einer Person ermöglicht, sondern erst ein bewusster Assoziationsvorgang des Hereinblickenden diesem die Verknüpfung des Abbilds mit dem Ich ermöglicht.<sup>187</sup>

---

<sup>184</sup> Vgl. Akashe-Böhme, *Reflexionen vor dem Spiegel*, S. 10.

<sup>185</sup> Georgen, Theresa, *Reflexionen vor dem Spiegel*, S. 69.

<sup>186</sup> Vgl. ebd., S. 67f.

<sup>187</sup> Diese Reduzierung des Topos auf seinen bloßen Abbildcharakter lässt sich bereits in den frühesten (Sprach-)Bildern, die den Spiegel als Reflexionsmittel thematisieren, feststellen: So etwa beim Narziss, der sich in seiner Spiegelung nicht selbst wiedererkennt. Die fehlende Kommunikation (beziehungsweise Assoziationsaspekt) entlarvt schließlich die Täuschung, die er selbst erdacht hat. Das Verifizieren eines Spiegelbildes kann schließlich bloß über einen anderen geschehen, der dieses Bild im gesellschaftlichen und sozialen Umfeld bestätigt oder veränderbar macht. Vgl. ebd., S. 69.

Am Beispiel von Kubelkas Pin-up-Selbstportraits wird deutlich, dass sie den Spiegel ebenfalls als ein solches Reflexionsmedium einsetzte. Dieser ist in den Pin-up-Fotografien jedoch nicht nur als ikonografische Referenz auf kunsthistorische Traditionen einzuordnen. Mehr noch – und diesen Aspekt möchte ich insbesondere für meine spätere Analyse herausstellen – hat genau dieser Spiegel auch eine tiefere persönliche Bedeutung für Kubelka und beeinflusst ihre (Selbst-)Wahrnehmung maßgeblich:

Die Serie der Pin-up-Bildnisse nahm Kubelka in ihrer Wohnung auf, die sie zugleich als Fotoatelier für kommerzielle Modefotografien nutzte. In dieser Lebensphase lebte sie vornehmlich zurückgezogen und beschäftigte sich dementsprechend oftmals mit ihrer eigenen Person. Als Rezeptionsobjekt nutzte sie insbesondere ihr Spiegelbild, das sie vor allem in eben diesem Spiegel wiederfand.<sup>188</sup>

„Ich hatte aber einen Spiegel, und die einzige Bewegung in meiner Wohnung war mein Spiegelbild, so daß ich anfang, mit dem Spiegel zu leben, ohne daß er mir bewußt war. [...] Vor allem das warme Essen habe ich also vor dem Spiegel eingenommen, um einen Partner zu haben. Ich habe auch getanzt vor dem Spiegel, und zwar habe ich getanzt, ehe ich mich vorstellen gehen mußte, um Aufträge zu bekommen, um mich in etwas anderes zu verwandeln, nämlich in eine selbstbewußte Fotografin die vortäuschen kann, daß sie ein gutgehendes Atelier hat, was natürlich nicht immer der Fall ist.“<sup>189</sup>

Durch Kubelkas Aussage wird deutlich, dass der Spiegel in diesem Moment die Rolle eines Dialogpartners für die Künstlerin einnahm. Ihr Anblick im Spiegel ermutigte sie und bildete eine Schlüsselrolle zum Aufbau ihres Selbstbewusstseins. Dieses nutzte sie jedoch nicht allein, um ihren Gemütszustand zu verändern, sondern schrieb diesen Veränderungsprozess, den sie selbst beobachtet, darüber hinaus künstlerisch in den 1971 entstandenen Selbstbildnissen fest.

„Ich habe [das Motiv der Pin up's] sicher damals gesucht nach einem gewissen ästhetischen [Aspekt], von der Modefotografie, weil ich hauptsächlich von der Modefotografie beeinflusst wurde, von erotischen

---

<sup>188</sup> Vgl. Interview zwischen Friedl Kubelka und Katharina Kaup am 19.01.2018 in Wien.

<sup>189</sup> Kubelka, *Friedl Kubelka-Bondy*, S.10.

Kalendern, weil ich hab' mir einfach gedacht, ich mach das von mir selber, weil ich hab die größte Ruhe.“<sup>190</sup>

Kubelka suchte mit ihrer Selbstportraits vor dem Spiegel nicht bloß nach einer ästhetischen Darstellung von sich selbst. Die Selbstbeobachtung und die Fixierung des Bildes auf den fotografischen Trägern lässt sich auch einen Vorgang der Selbstbefragung ausmachen, der die Antizipation eines fremden Blicks auf sich selbst beinhaltet.

Vornehmlich bezog sich Kubelkas Suche 1971 noch auf Äußerlichkeiten, die ihren weiblichen Körper betrafen: Kubelka entrückt den Blick der Rezipient:innen mittels dieses Spiegels auf eine weitere Ebene. Sie betrachten nun anstatt des fotografischen Abbildes der Künstlerin eine Reflexion durch den Spiegel. Folglich nimmt Kubelka eine Distanzierung von den Betrachtenden auf doppelter Ebene ein. Der Spiegel fungiert somit als künstlerisches Mittel, um Distanz, Unnahbarkeit und damit eine Illusion und (nicht erfüllbare) Begierden zu steigern. Darüber hinaus nutzte Kubelka den Spiegel aber auch, um die eigene Figur zu verzerren und damit nur einen ausgewählten Blick auf sich freizugeben.

„Die ersten [Pin-up-Fotografien], die habe ich im Atelier in der Gartengasse gemacht, dass ich noch immer hab', ja. Nur hatte ich damals einen geschenkten, bisschen erblindeten Spiegel, der schlank gemacht hat und der so ein bisschen an die Wand gelehnt war.“<sup>191</sup>

Die Künstlerin setzte die vermeintlichen Makel des Spiegels so ein, dass sich ihre Körperproportionen auf den Abbildungen den westlichen Schönheitsidealen von Weiblichkeit (einem schlanken, langen und schmalen Körper) annähern.

Über diese Verzerrung hinaus zeigt Kubelka ihr Gesicht in den Aufnahmen nicht, da sie es mit der Kamera verdeckt. Dieses dekonstruktivistische Potenzial verleiht den bereits durch die Posen entindividualisierten Fotografien weitere Anonymität, die auf der einen Seite die Distanz, das Unpersönliche und damit eine emotionale Intimität für die fremden Betrachter:innen mit sich bringt. Da die Bilder jedoch für eine ihr nahestehende Person ebenso wie für sie selbst als Beweis ihrer Existenz entwickelt wurden, lässt sich das Posieren in den gängigen Posen als Streben nach (in der westlichen Welt anerkanntem) erotischem Potential und damit als Versuch der

---

<sup>190</sup> Vgl. Interview zwischen Friedl Kubelka und Katharina Kaup am 19.01.2018 in Wien.

<sup>191</sup> Vgl. ebd.

Einordnung ihrer Person – ihrer Rolle als Individuum und als Frau – innerhalb der westlichen Gesellschaft einschätzen.

Wie Farideh Akashe-Böhme treffend formuliert, ist „[d]er Spiegel, oft befragt, ständiger Begleiter der Frau [und] ein Signum der Selbstunsicherheit der Frau und nicht ihrer Eitelkeit.“<sup>192</sup> Die Dekonstruktion und die Verzerrung von Kubelkas Blick auf ihren eigenen Körper sind folglich als Maskierung dessen einzuschätzen. Gleichzeitig repräsentieren sie aber auch eine bewusste Auseinandersetzung mit diesem und ihrer eigenen Person, sodass die Pin-up-Bildnisse als Beginn einer Suche nach der eigenen Identität eingeordnet werden können. Fotografie beweist Roland Barthes zufolge jedoch nicht das Dasein, sondern macht das Dagewesene einer Sache bewusst.<sup>193</sup> Obwohl Kubelka sich durch ihre Selbstbildnisse einen Existenzbeweis erhoffte, spiegelten die Abzüge nur einen in der Vergangenheit liegendes Moment, in dem die Künstlerin sich vor der Kamera inszenierte. Der Beweis kann somit nur für einen ephemeren Augenblick erbracht werden. Da die Künstlerin aber selbst ebenfalls Rezipientin der Fotografie ist, kann sie aus ihrer Position das Bild dennoch als Reflexionsobjekt zur Überprüfung der eigenen Existenz einsetzen.

Ihren eigenen Körper benutzt Kubelka nicht nur in dieser Serie als Untersuchungsgegenstand: Eine zweite Reihe von Pin-up-Selbstportraits fertigte die Künstlerin 1973 in einem Pariser Stundenmotel an.<sup>194</sup> Kubelka wiederholte zwar ihre Pin-up-Serie mit ähnlichen Darstellungsparametern, beide Serien unterscheiden sich jedoch maßgeblich durch den Entstehungskontext sowie die Wahl der Adressat:innen. Während sie die ersten Fotografien hauptsächlich aus privaten Zwecken aufnahm, war das Ziel der Publikation ausschlaggebend für die zweite Serie. Ihr Wunsch, diese in einem Erotikmagazin zu veröffentlichen, ließ sich jedoch wegen der strikten Vorgaben der Redakteur:innen zunächst nicht realisieren. Letztlich sollte die Kunstzeitschrift *Zoom* eine Publikation ermöglichen, unter der Bedingung, dass Farbfotografien eingereicht würden.<sup>195</sup> Dementsprechend nahm Kubelka 1973 erneut eine Serie mit Pin-up-Selbstbildnissen, die *Pin-ups, Paris* (Abb. 11 u. 12) auf. Das Interieur der im Pariser Motel entstandenen Aufnahmen ist jeweils deutlich entweder als Schlaf- oder Badezimmer identifizierbar. Diese mit Intimität konnotierten

---

<sup>192</sup> Akashe-Böhme, *Reflexionen vor dem Spiegel*, S. 11.

<sup>193</sup> Vgl. Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 39.

<sup>194</sup> Vgl. Interview zwischen Friedl Kubelka und Katharina Kaup am 19.1.18.

<sup>195</sup> Vgl. ebd.

Räume unterstreichen die erotischen Implikationen der Bilder. Kubelka wählte bei dieser Serie, wie auch bei der vorausgegangenen, Posen aus dem Kontext der Pin-up-Fotografie, die charakteristisch entindividualisierend wirken. Wieder erscheint die Kamera im Bild wie eine Maske, was das erotische Potential der Fotografien erhöht. Die Besonderheit dieser Selbstportraits liegt aber vor allem darin, dass die Kamera im Bild nun nicht nur durch Reflexionen in Spiegelbildern, sondern auch durch Schatten sichtbar ist. Dies verhinderte zum Teil die Veröffentlichung ihrer ersten Serie.<sup>196</sup>

Kubelka kokettierte mit ihren körperlichen Reizen und trat damit gleichzeitig als exhibitionistisches Model, als Produzentin und als voyeuristische Konsumentin auf.<sup>197</sup> Die Veröffentlichung der Bilder sollte Zeugnis einer bis dahin unkonventionellen Umgangsform mit der eigenen Weiblichkeit sein. Entgegen der in der Kunst dominierenden Männerwelt der Sechzigerjahre sowie anders als die Feministinnen, zielte Kubelka darauf ab, sich als weibliche Künstlerin emanzipativ, aber zugleich auch ästhetisierend selbst in Szene zu setzen. Die exhibitionistische Selbstermächtigung ist dabei ein Ausdruck ihrer provozierenden Haltung gegen die tradierten Normative und Konservativität.

Kubelka suchte mit diesen Arbeiten folglich ebenso nach einer Bestätigung, die ihr durch eine Veröffentlichung zukommen würde. Die Umsetzung der *Pin-ups, Wien* begreife ich, den oben dargestellten Ausführungen entsprechend, als den Beginn des Versuchs, existenzielle und selbstreflexive Fragen durch kunstbasierte Herangehensweisen zu beantworten, die in der zweiten Serie und darüber hinaus in zahlreichen filmischen Arbeiten weitergeführt wird.

#### **4.1.3 Die experimentellen, dekonstruierenden Arbeiten**

Mit ihren filmischen und fotografischen Werken der Siebziger- und Achtzigerjahre orientierten sich Kubelka und Ponger zum Teil an der österreichischen Avantgarde, die über mehrere Generationen<sup>198</sup> bereits seit den Fünfzigerjahren das Bild und seine Funktion hinterfragte. Durch ein Aufbrechen seiner Formen und Inhalte sollten

---

<sup>196</sup> Vgl. Picard, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photographie and Film*, S. 22.

<sup>197</sup> Vgl. ebd., S. 22.

<sup>198</sup> Vgl. Peter Tscherkassky, „Die Rekonstruierte Kinematografie – Zur Filmavantgarde in Österreich“, in: Alexander Horwarth (Hg.), *Avantgardefilm Österreich – 1950 bis heute*, Wien: Edition Wespennest 1995, S. 9-94, S. 79.

neue Wege mit dem Medium Film verfolgt werden, um sich von den klassischen Narrativen des Spielfilms loszulösen. Nichtkommerzielle und nichtnarrative Filme sollten die Gegenposition zum industriellen Kino bilden, in antikapitalistischer Weise wirken und thematische Grenzen der konservativen Gesellschaft überwinden.<sup>199</sup> Dazu suchten die Avantgardist:innen neue Vorgehensweisen, wie die Verfremdung von Objekten durch Bewegung oder Lichtinszenierungen und nutzten dazu dialektische Bezugssysteme oder vermieden lineare Handlungsstränge.<sup>200</sup> Beim Avantgardefilm (auch Undergroundfilm oder Experimentalfilm genannt) sollte nicht mehr die Reproduktion oder die Analogie des gefilmten Objekts im Vordergrund stehen, sondern vielmehr dessen Inhalte und Konnotationen.<sup>201</sup>

Die Strukturen und Grenzen der bisherigen Repräsentationsformen und somit auch kulturell etablierte Normen zu überwinden, lag im Interesse der frühen österreichischen Avantgarde. Die Künstler:innen verweigerten es, eine identifikatorische Selbstvergewisserung durch ihre Bilder zu ermöglichen und mieden traditionelle Erzählstrukturen. So näherten sie sich auch der kritischen Hinterfragung des Subjekts im Rahmen westlicher kunsthistorischer Repräsentationsstrukturen, bis sie es schließlich in ihren Werken komplett negierten.<sup>202</sup> Indem sie das Bild selbst – etwa den Bildträger, die bildgebenden Farben und Chemikalien oder auch inhaltliche Zeichen – zum Gegenstand ihrer Inszenierungen erhoben, sollte das Konzept der ‚ut pictura poesis‘ überwunden werden.<sup>203</sup> Auch Julia Kristeva und Roland Barthes schrieben der Avantgarde später einen neuen Umgang mit dem Subjekt in der Kunst

---

<sup>199</sup> Vgl. ebd., S. 66f, 73 und 83; und vgl. Gottfried Schlemmer, „Einleitung“, in: Ders. (Hg.), *Avantgardistischer Film 1651-1971: Theorie*, München: Carl Hanser Verlag 1973, S. 7-15, S. 7.

<sup>200</sup> Vgl. Schlemmer, *Avantgardistischer Film 1651-1971: Theorie*, S. 11; und vgl. Hans Richter, „Der Film als selbstständige Kunstform“ (1952), in: Gottfried Schlemmer (Hg.), *Avantgardistischer Film 1651-1971: Theorie*, München: Carl Hanser Verlag 1973, S. 16-17, S. 17.

<sup>201</sup> Die österreichischen Künstler:innen zielten gerade in den Fünfziger- und Sechzigerjahren auf eine starke Radikalisierung der Künste ab, wie etwa am Beispiel der Formierung der *Wiener Gruppe* oder der *Wiener Aktionisten* sichtbar ist. Gerade nach 1968 gab es viele gesellschaftliche Veränderungen, die sich in kulturellen oder emanzipatorischen Fragestellungen, vor allem aber auch in der Kunst spiegelten. 1968 gründeten mehrere Avantgarded Künstler:innen gemeinsam nach amerikanischem Vorbild die *Austrian Filmmakers Cooperative* mit dem Ziel, unabhängig produzierte Filme zu vertreiben. Diese fungiert seit 1982 als Filmwerkstatt. Vgl. Horwarth, *Avantgardefilm Österreich – 1950 bis heute*, S.60. Entgegen dem in der Filmindustrie hauptsächlich verwendeten 35-mm-Film nutzte die *Austrian Filmmakers Cooperative* hauptsächlich 16-mm und später 8-mm. Damit versuchten sie über die inhaltlichen Ziele der klassischen Avantgarde auch durch die veränderten Produktionsparameter einen Gegenpol zur Industrie zu schaffen. Vgl. Gottfried Schlemmer, „Anmerkungen zum Undergroundfilm“ (1970), in: Ders. (Hg.), *Avantgardistischer Film 1651-1971: Theorie*, München: Carl Hanser Verlag 1973, S. 18-22, S. 21f.

<sup>202</sup> Vgl. Conrad u. Konnertz, *Weiblichkeit in der Moderne – Ansätze feministischer Vernunftkritik*, S. 230.

<sup>203</sup> Vgl. ebd., S. 230.

zu: Nachdem das Subjekt in der westlichen Welt und auch in der westlichen Kunst paradigmatisch maskulin betrachtet wurde, stellten sich Künstler:innen der Moderne der Repräsentation dieser Machtverhältnisse etwa mittels der Darstellung von Heterogenität oder Diskontinuitäten entgegen.<sup>204</sup> Darüber hinaus hinterfragten sie die Rolle der Rezipient:innen: Diese waren bislang in der Kunst dazu aufgefordert, die dargestellten Bilderzählungen zu lesen und ihrem individuellen Kenntnisstand entsprechend zu interpretieren. Die Avantgardist:innen problematisierten dann erstmals offen den Status des interpretierenden Subjekts.<sup>205</sup>

Im Rückgriff auf die Formsprache und die Medien des Avantgardismus der Siebziger- und Achtzigerjahre in Österreich erweiterten Ponger und Kubelka ihre Werke und fanden somit zu verschiedenen neuen Interpretationsansätzen. Mit ihren avantgardistisch angelegten Werken erzeugten beide Künstlerinnen einen Bruch in ihren jeweiligen Oeuvres. Dieser schlägt sich in der Wahl des Mediums nieder (Ponger widmet sich dem Film, Kubelka der Collagetechnik) ebenso wie in der nun dekonstruierenden und strukturellen Form, in den Inhalten und in der Vermittlung an die Rezipient:innen.

Die avantgardistischen Einflüsse prägen bei Friedl Kubelka insbesondere eine Werkserie, die sie anschließend an die ersten Pin-up-Fotografien im Jahr 1971 beginnt und als kontinuierliche künstlerische Praxis bis zum heutigen Tag verfolgt. Die kritische Hinterfragung ihrer eigenen Person als weibliches Subjekt (im gesellschaftlichen Kontext) lässt sich bei Kubelka nach den oben bereits besprochenen Pin-up-Fotografien erneut und verstärkt in der Serie der Jahresportraits wiederfinden. Während für Kubelka 1971 die Hinterfragung ihrer Identität als Frau im Vordergrund stand, fokussierte sie mit dem Jahresportrait, wie sich retrospektive ausmachen lässt, die Thematik einer ‚Altersidentität‘. Intensiver als zuvor beschäftigte die Künstlerin sich nun mit den medienspezifischen Qualitäten der Fotografie und ihrem Potential als Ausdrucksmittel für Selbstportraits. Um die Umsetzung des

---

<sup>204</sup> Vgl. Eiblmayr, *Kunst mit Eigen-Sinn: Aktuelle Kunst von Frauen, Texte und Dokumentationen*, S. 76.

<sup>205</sup> Während sich die frühen Avantgardist:innen folglich der erzählerischen Wiedergabe der Realität innerhalb der Kunst verwehrt, griffen die späteren Generationen der Avantgarde in Österreich, zu denen auch Ponger und Kubelka gehören, die Problematik eines/r dargestellten Protagonist:in und einer Erzählung wieder neu auf. Nachdem die Identifizierung mit dem Subjekt in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts negiert, nicht aber im Sinne der Avantgardist:innen ausreichend diskutiert wurde, forderten die späteren Ansätze eine Neu- und Überschreibung der ‚unzeitgemäßen‘ Parameter eines repräsentativen, narrativen Subjekts. Damit versuchten die Avantgardist:innen dieses zeitgemäß in feministischen, politischen und transkulturellen Diskursen zu verorten.

Vgl. Horwarth, *Avantgardefilm Österreich – 1950 bis heute*, S. 62, 69f. und 79.

Jahresportraits genauer kunsthistorisch verorten zu können, umreißt ich im Folgenden auch die Funktion des Selbstportraits, um daraufhin seine Bedeutung als Abbildungsmittel für Kubelka greifen zu können.

### **Kubelkas erstes Jahresportrait**

1972 begann Kubelka mit ihrem ersten Jahresportrait (Abb. 13 und 14). Es besteht aus fotografischen Selbstbildnissen, die die Österreicherin über ein Jahr hinweg täglich aufnahm. Dieses Vorgehen wiederholte sie seitdem alle fünf Jahre,<sup>206</sup> sodass sie bis heute zehn dieser Zyklen von Selbstdarstellungen komplettierte. Obwohl die Form des seriellen Portraits in Collagen 1972 kein Novum mehr darstellte, bot die regelmäßige Arbeit an einem Projekt für die Künstlerin eine neue künstlerische Praxis und die Möglichkeit aus den Konventionen der technisch geprägten Ausbildung auszubrechen.

Ende der Fünfziger-, spätestens in den Sechzigerjahren begann die Hinterfragung des Potentials eines Bildes die Wirklichkeit abzuzeichnen. Für die Fotografie bedeutete dies insbesondere die ‚Absage an das Einzelbild‘, die Hinwendung zu fotografischen Serien und die Aneinanderreihung verschiedener Sequenzen, die eine Entmystifizierung und damit mehr Authentizität – auch in Hinsicht auf die Darstellung der eigenen Person – zum Ziel hatte.<sup>207</sup> In den Siebziger- und Achtzigerjahren ist die Form von Bildserien oder Collagen zu einem beliebten Mittel von Fotograf:innen geworden. Die Freiheit der Selbstinszenierung vor der Kamera ermöglichte darüber hinaus einen neuen Blick auf das eigene Subjekt. Die multiple Ansicht einer Person oder eines Objekts will Kubelka der Zufälligkeit und der Willkür des Aufnahmemoments des Einzelbildes entgegenstellen, den Henri Cartier-Bresson als den ‚entscheidenden Augenblick‘ beschrieb.<sup>208</sup> Die Aneinanderreihung mehrerer Zeitausschnitte sollte den Anschein von Wirklichkeit in den Bildern fördern und ihnen Authentizität verleihen.

---

<sup>206</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 43.

<sup>207</sup> Vgl. Urs Stahel, „Simultan - Zwei Sammlungen Österreichischer Fotografie“, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Simultan - Zwei Sammlungen Österreichischer Fotografie – aus den Beständen des Bundes und des Museums der Moderne Salzburg*, Wien: Brandstätter Verlag 2005, S. 10-19, S. 14; und vgl. Weiermair, *Werkschau IX - Arbeiten von 1963 bis 2003*, S. 32.

<sup>208</sup> Vgl. Faber, Monika: „Inneres nach außen gekehrt? Das Selbst im Licht der Kamera“, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Simultan - Zwei Sammlungen Österreichischer Fotografie – aus den Beständen des Bundes und des Museums der Moderne Salzburg*, Wien: Brandstätter Verlag 2005, S. 134-137, S. 136.

Durch die rasterartige Anordnung der einzelnen Bildnisse innerhalb eines Jahresportraits (diese Form war bereits etwa durch die Hilla und Bernd Becher bekannt) entsteht eine konzeptuelle Klarheit, die das Portrait an sich abstrahiert. Kubelka durchbricht das Strukturelle durch die Nutzung unterschiedlicher Hintergründe oder Posen. Die einzelnen Bilder wirken individuell. In ihren Einzelfotografien beschränkte sie sich fast ausschließlich auf das Portraitieren ihres Gesichts oder Körpers (bekleidet oder unbekleidet) in verschiedenen Ausschnitten. Zumeist befindet sie sich auf den Abbildungen in privatem Kontext wie etwa in ihrer Wohnung. Ebenso variieren Schwarz-Weiß- und Farbfotografien. Teilweise fehlen Fotos. An manchen Tagen griff Kubelka nicht zur Kamera – aus verschiedenen Gründen, etwa, wenn sie sich nicht motivieren konnte – und ließ anschließend beim Zusammenfügen der Kollage die diesen Daten entsprechenden Stellen offen.<sup>209</sup> Somit erstellte sie ein Bild, das nicht nur durch die Fotografien selbst, sondern auch durch ihr Fehlen für die Betrachter:innen einen Eindruck ihrer täglichen Stimmungen vermittelt. Die durch die Rasterung entstandene Markierung von zeitintervenallen wird durch die Leerstellen noch zusätzlich betont. An diesen Stellen erscheinen die größeren Abstände als entsprechend längere Zeitintervalle, die zwischen dem einem und dem nächsten Foto liegen. Wie Annette Michelson in diesem Zusammenhang betont, weist diese Anordnung der Fotografien auf Kubelkas Arbeit gegen das reine künstlerische Bild hin.<sup>210</sup>

Das erste Jahresportrait markiert auch den Beginn eines Ablösungsprozesses von den in der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt vermittelten technisch professionellen Ansprüchen an Fotografie. Die einzelnen Selbstportraits fotografierte Kubelka nicht nach erlernten Normen der Atelierfotografie, sondern spontan oder beeinflusst von Unwillen und Müdigkeit.<sup>211</sup> Dieses teils unprofessionelle Vorgehen verleihe den einzelnen Bildern mehr Authentizität und verlagert den Fokus vom schönen Bild auf ein durch Empathie nachvollziehbares. Die Künstlerin versuchte mit der hohen Anzahl der Fotografien in den Jahresportraits nicht ein perfektes Portrait von sich zu finden, sondern war insbesondere daran interessiert, Ideale und Traditionen zu unterminieren. Es sollte sich um kein typisches Portrait der Kunstgeschichte handeln, bei dem die klassengemäße Repräsentation der/des Portraitierten im Vordergrund steht und er/sie bestmöglich charakterisiert werden

---

<sup>209</sup> Vgl. Interview zwischen Friedl Kubelka und Katharina Kaup am 19.01.2018 in Wien.

<sup>210</sup> vgl. Annette Michelson, „Zu den Fotografien von Friedl Kubelka“, o.P. in: N.N., *Friedl Kubelka – Porträt Louise Anna Kubelka*, Bd. 13, Ausstellungskatalog, Salzburg, Galerie Fotohof, Edition Galerie Fotohof 1998, o.P.

<sup>211</sup> Vgl. Kubelka, *Unverkäuflich - Georg Gröller interviewt Friedl Kubelka*, o.P.

soll, etwa durch zugegebene Details. Entsprechend der avantgardistischen Auffassung, Sehgewohnheiten zu durchbrechen, entwickelte Kubelka eine eigene Form von Selbstpräsentation.

Die Besonderheit der Jahresportraits besteht somit nicht in den einzelnen Fotografien, sondern in deren Gesamtheit. Kubelkas Ziel war es, psychologische Eindrücke hervorzuheben: Das Werk ermöglicht für die Betrachter:innen eine Erweiterung der Wahrnehmung einer Person auf stereoskopische Weise, die im Rahmen eines einzelnen Portraits nicht möglich wäre. Kubelka arbeitet zum ersten Mal mit der bereits im vorausgehenden Unterkapitel 4.1.2 beschriebenen Artikulation, die zwischen dem einen und dem nächsten Foto liegt, um die einzelnen Bilder zu einem Gesamtwerk inhaltlich zu vereinen.<sup>212</sup> Darüber hinaus ermöglicht die einjährige Schaffenszeit des Portraits die Sichtbarmachung von Zeit und Entwicklung eines Menschen, in diesem Falle ihre eigene und ebenso dessen physische und psychische Veränderungen im täglichen sowie im Verlauf des Jahres.

Im ersten Jahresportrait dominiert ein ernster Gesichtsausdruck. Kubelka bestätigte, dass sie in der ersten Version versuchte, keine negativen Emotionen zu zeigen, die sie begleiteten. Sie wollte sich eher selbstbewusst, unabhängig und gutaussehend präsentieren.<sup>213</sup> Eine Entwicklungsgenese lässt sich jedoch innerhalb der fortlaufenden Serie der Jahresportraits beobachten. Während sie im ersten Jahresportrait kaum ihr wirkliches Selbst präsentiert, öffnete sie sich mit der Zeit immer mehr.<sup>214</sup> Später beginnt sie zu Langeweile, Grimassen oder Abneigung erkennbar zu machen.

Kubelka folgerte 1979, dass das Jahresportrait für sie damals als eine Situationsanalyse fungierte:

„Die therapeutischen Möglichkeiten der Fotografie erkannte ich 1972-73, als ich mit Hilfe von Hunderten von Selbstportraits mein eingeeignetes, narzisstisches Weltbild sprengte. Ich begann mich äußerst widerwillig mit Selbstportraits zu beschäftigen, mit denen ich mich nicht identifizieren wollte, weil sie von mir verachtete Charaktereigenschaften sichtbar machten. Der Plan und seine Ausführung, mich jeden Tag zu

---

<sup>212</sup> Vgl. den vorausgehenden Absatz mit Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 348f.

<sup>213</sup> Kubelka, *Unverkäuflich - Georg Gröller interviewt Friedl Kubelka*, o.P.

<sup>214</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 345.

fotografieren, befreite mich von schöpferischen Hemmungen, schützte mich vor amorph vergehender Zeit und beruhigte mich, wie sonst nur eine tägliche Übung es vermag.“<sup>215</sup>

Die einzelnen Fotografien übernehmen, ähnlich wie der sichtbare Spiegel in den Pin-ups, die Funktion eines Spiegelbildes. Kubelkas Blick in die Kamera beinhaltet die Suche nach einer bestimmten Darstellungsform, die auf der einen Seite ihre aktuelle Verfassung abbildet und gleichzeitig den Vorgaben der westlichen Repräsentation des Weiblichen entspricht. Dabei fungieren ihre einzelnen Fotos als Momentaufnahme und ihre Gesamtheit als Spiegel eines Jahres. Kubelka bezeichnet es als ein „ungeschöntes Spiegelbild“,<sup>216</sup> das sie auch noch – anders als es bei einem wirklichen Spiegelbild der Fall ist – retrospektiv betrachten kann. Diese Arbeitsweise diente ihr als Möglichkeit, ihre sich weiterentwickelnde Beziehung zum Medium Fotografie zu reflektieren sowie sich selbst zu verorten.<sup>217</sup>

„Nach seiner Fertigstellung hat das erste Jahresportrait verschiedene Konsequenzen für mich gehabt. Ich hab‘ jetzt nicht mehr mit dem Spiegel gelebt, sondern mit dem 365splittigen Spiegel – so hab‘ ich das genannt, ich hab‘ gesehen, wie eingeeengt ich war. Ich habe die 365 Fotos auf ein Leinentuch geklebt, und es ist, 2 Meter x 1,50 Meter, bei mir in der Wohnung gehangen, und ich habe gesehen, was für ein falsches Bild ich von mir hatte und wie eingeeengt ich bin.“<sup>218</sup>

In dieser Aussage Kubelkas wird die Reflexion ihrer eigenen Person deutlich. Die Aufnahmen spiegelten für sie eine Identität, die ihrer wahren scheinbar nicht entsprach. Dies hat einen Reflexionsprozess bei der Künstlerin initiiert, der die Grundlage für ihre nun schrittweise Befreiung aus den Schönheitsidealen und Darstellungsnormen bezeichnete.

Kubelkas Jahresportrait bildet schließlich eine künstlerische, analytische Form der Selbstbefragung. Mit diesem Werk wollte sie ihre eigene Wahrnehmung als Person sowie ihre Rolle als Frau beobachten und untersuchen. Das wiederholte Erarbeiten

---

<sup>215</sup> Friedl Kubelka, „Photographie als Vorwand“ (1979), in: Sabine Breitwieser, *Double life - Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst / Identity and transformation in contemporary arts*, Wien: Walther König 2001, S. 148-151, S. 150.

<sup>216</sup> Kubelka (Hg.), *Unverkäuflich - Georg Gröller interviewt Friedl Kubelka*, o.P.

<sup>217</sup> Vgl. ebd., o.P.

<sup>218</sup> Kubelka, *Friedl Kubelka-Bondy*, S. 11.

eines Jahresportraits repräsentiert folglich eine erneute Suche und Hoffnung in Bezug auf die eigene Identitätsfindung auf persönlicher sowie auch auf künstlerischer Ebene in Bezug auf den Kunstmarkt. Unter Betrachtung des zeitgenössischen Kontextes der Feministinnen lässt sich das erste Jahresportraits ebenfalls als sozialpolitische Untersuchung der eigenen Identität einordnen. Während die Feministinnen der Siebzigerjahre oftmals ihren eigenen Körper als konzeptuelles Ausdrucksmittel nutzten, bediente sich auch Kubelka der Darstellung ihrer eigenen Person als Mittel, sich selbst auf individuelle Weise als Frau innerhalb der westlichen Gesellschaft zu hinterfragen und zu verorten. Kubelkas Arbeit ist jedoch anders als bei den Feministinnen mehr auf dem Interesse der (psycho-)analytischen Selbstbetrachtung begründet als auf dem Wunsch nach einem politischen Statement.<sup>219</sup>

Insbesondere im Vergleich zu den darauffolgenden Jahresportraits wird deutlich, dass Kubelka 1972/73 noch keine Bildnisse erschafft, die ihrer individuellen Persönlichkeit entsprechen, sondern sie sich vielmehr noch hinter der von Mary Ann Doane sogenannten Maske<sup>220</sup> von selbstbewusster Mimik und Gestik verbirgt und mögliche unästhetische Abbildungen ablehnt. Den Anstoß, ihren Narzissmus zu überdenken, hat ihr das fertiggestellte erste Jahresportrait geliefert. In retrospektiver Betrachtung dieses Werks schien ihr die Differenz zu groß, zwischen ihrer Selbstwahrnehmung (wie sie denkt, zu sein) und dem Selbstbild (das sie über die Selbstportraits nach außen darstellt). Diese Erkenntnis, die sie durch die gedanklichen Reflexionen zum ersten Jahresportrait erhielt, markierte bei Kubelka den Start der vertieften Selbstbefragung, die für sie vor allem eine Abwendung von ihrer Eitelkeit beinhaltete.<sup>221</sup> Wie sich dieser Prozess auf die darauffolgenden Arbeiten ausdrückt, wird im weiteren Verlauf des Kapitels eingehender untersucht. In Bezug auf die Jahresportraits löste sie sich immer weiter vom Gedanken, ihr selbst definiertes Ideal auszudrücken, und sah die Herausforderung der Kunst nun darin, natürliche und uneitle Selbstdarstellungen zu entwickeln.<sup>222</sup>

Kubelkas Selbstportraits, insbesondere ihre Jahresportraits und ihre Pin-up-Bildnisse, die sie in den Siebzigerjahren aufnahm, markieren den Beginn einer

---

<sup>219</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 43.

<sup>220</sup> Weissberg, *Weiblichkeit als Maskerade*, S. 38f.

<sup>221</sup> Vgl. Kubelka (Hg.), *Unverkäuflich - Georg Gröller interviewt Friedl Kubelka*, o.P.; und vgl. Edith Almhofer, *Friedl Kubelka*, in: *Fem. Art - Fotografische Obsessionen*, Ausstellungskatalog, Schloß Wolkersdorf, Wien: Fluss 1995, S. 28-31, S. 28.

<sup>222</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 345.

künstlerisch orientierten Selbstsuche und -findung, die sie sich mittels der Abbildung und Betrachtung ihres eigenen Körpers erhofft. Ihr Ziel ist dabei nicht mehr die Repräsentation des eigenen Subjekts, sondern die subjektive Vielansichtigkeit einzelner Momentaufnahmen, die nur ein ebenso subjektives Bild einer Person vermitteln können. Kubelka bezeichnet die Arbeit an den Jahresportraits auch als Versöhnungsprozess mit sich selbst. Durch die kontinuierliche Wiederholung seit nun fünfzig Jahren verarbeitet sie mit der Widerspiegelung ihrer Selbst auch ihren Alterungsprozess, den sie über die Betrachtung der Serien genau mitverfolgen kann.<sup>223</sup>

Während sie ihre ersten Jahresportraits noch veröffentlichte und in Ausstellungen explizit präsentierte, veränderte sie mit den Jahren dieses Vorgehen und behält die jüngsten Arbeiten aus dieser Serie privaten Zwecken vor. Dadurch, dass sie Kunst als subversiv und als Gegenentwurf zur Gesellschaft betrachtet, entsprach es nicht mehr Kubelkas Vorstellung, ihre Jahresportraits zu kommerzialisieren. Damit zielt nun sie darauf ab, sich mit den intimen Selbstdarstellungen vom kapitalistisch geprägten Kunstmarkt zu distanzieren.<sup>224</sup>

### **Zwischen-Resümee**

Auffällig ist, dass die Hinterfragung der eigenen Identität als Frau durch die Aufnahmen und Veröffentlichung der frühen Pin-up-Portraits etwa zeitgleich mit der Entstehung des ersten Jahresportraits einzuordnen ist. Beide Werke verbindet, dass Kubelka sich erstmals mit ihrer eigenen Person im Rahmen von Selbstportraits beschäftigte. Die Entstehungskontexte sowie die inhaltliche Selbstbetrachtung unterscheiden sich bei den Arbeiten jedoch deutlich. Kubelka bezieht sich in den Pin-ups auf ihren eigenen Körper und damit auf Körperlichkeit, obwohl sie gleichzeitig ihr Gesicht verbirgt und sich damit der Identifizierungsmöglichkeit entzieht. Dagegen wird gerade ihr Gesicht zum dominanten Faktor ihrer Selbsthinterfragung in den Jahresportraits. Die Distanzierung, die sie in den Pin-up-Bildern durch das Zwischenschieben der Kamera hervorruft, wird in den Fotos des ersten Jahresportraits auf andere Art durch die Maskerade der Idealisierung fortgeführt und bricht erst in den späteren Serien.

---

<sup>223</sup> Vgl. Kubelka (Hg.), *Unverkäuflich - Georg Gröller interviewt Friedl Kubelka*, o.P.

<sup>224</sup> Vgl. ebd., o.P.

Retrospektiv stellen diese frühen exhibitionistischen und avantgardistischen Arbeiten Kubelkas einen Bruch mit der gängigen Kunstpraxis der frühen Siebzigerjahre und mit dem damaligen Kunstmarkt dar.<sup>225</sup> Dennoch scheinen ihre Ausdrucksformen aus heutiger Sicht (und unter Betrachtung der folgenden Werke) eher zurückhaltend: In Ihren Pin-up-Bildern nahm sie traditionell definierte Posen ein, die repräsentativ für die Spiegelung des männlichen Blicks auf Weiblichkeit stehen. Auffällig ist hierbei, dass die Distanz, die Kubelka in ihren Arbeiten, wie den ersten Pin-up-Fotografien oder dem ersten Jahresportrait noch wahrte, bereits 1977 mit dem zweiten Jahresportrait (Abb. 15 und 16) einer intimen Repräsentation der eigenen Person und Persönlichkeit wich. Kubelka hinterfragte ihre Identität nun immer mehr mit einem direkten sowie kritischen Blick.

Die genannten Werke sind auch innerhalb des Oeuvres der Künstlerin als eine Zäsur zu betrachten. Sie repräsentieren einen Kulminationspunkt ihrer Ablehnung vom kommerziellen Arbeitsalltag der Berufsfotograf:innen und sind darüber hinaus richtungsweisend für Kubelkas sich sukzessive intensivierende und individualisierende Selbstbefragung und -reflexion zu werten.

In Folge ihrer Arbeit an ihrem Jahresportrait setzte Kubelka sich in ihrer fotografischen Praxis intensiver mit dem Konzept der multiplen Ansichten und der kontinuierlichen Aufnahme von jeweils einer einzelnen Person auseinander.<sup>226</sup> Dies wird etwa im Lebensportraits von Kubelkas Tochter Louise Anna Kubelka *Lebensportrait Louise Anna Kubelka* (Abb. 17) deutlich.<sup>227</sup> Das Aufnahmekonzept des Lebensportraits forderte ein wöchentliches Treffen, das gerade in den späteren Jahren vermehrt schwerlich eingehalten werden konnte. So sind etwa auf der Tafel des 18. Jahres nur zwölf Bilder aus den ersten Monaten zu sehen. Ähnlich wie auch in den Jahresportraits von Kubelka selbst fehlen vereinzelt Aufnahmen, die als

---

<sup>225</sup> Die in dieser Zeit neuen Ausdrucksformen definieren sich bei dem Jahresportrait durch die avantgardistische Zusammensetzung der Einzelabbildungen und bei den Pin-ups durch die Selbstermächtigung zur Erstellung der erotischen Selbstbildnisse.

<sup>226</sup> Diese Art der Werke wird im Folgenden auch als ‚Gedankenreihen‘ bezeichnet.

<sup>227</sup> In diesem vielgliedrigen Portrait dokumentiert Friedl Kubelka das Aufwachsen ihrer Tochter seit dem Tag ihrer Geburt bis zu ihrem 18. Lebensjahr; von 1978 bis 1996. Die Fotografien entstanden einmal pro Woche, jeden Montag. Vgl. Picard, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photographie and Film*, S. 22 und 25.

Kubelka arrangierte die Bilder in zwei Präsentationsformen. Zum einen ordnete die Künstlerin sie nach Lebensjahren ihrer Tochter, indem sie jeweils 52 Fotos zu einer von insgesamt 18 Tafeln zusammenfasste. In einer anderen Version fügte sie jeweils alle Bilder eines Jahres innerhalb einer Zeile auf einem einzigen Tableau zusammen, sodass ein Gesamtüberblick für die Betrachter:innen ermöglicht wird. Vgl. Otto Breicha, *Möglichst jeden Montag – Zu Friedl Kubelkas fotografischen Bildnis-Chronologien anlässlich des >>Lebensporträts<< ihrer Tochter*, S. 47-48, in: *Camera Austria – International*, Nr. 61, Index Camera Austria, Granz, 1998, S. 10-27, S. 46.

Leerstellen in der stringent verfolgten Rasterung verzeichnet sind. Für Kubelka stand bei dem Lebensportrait ihrer Tochter nicht unbedingt der fotografische Akt, sondern vor allem das Bild an sich im Vordergrund. Dies wird dadurch deutlich, dass auch wenn sich Mutter und Tochter nicht treffen konnten, die Aufnahmen von einer dritten Person getätigt werden sollten, um den Aufnahmerhythmus des „Montagsfotos“ beizubehalten.<sup>228</sup>

„Das »Montagsfoto«, wie meine Mutter und ich es nannten, entstand oft gehetzt in der Früh, bevor ich in die Schule ging. Meine Mutter rief mir ins Stiegenhaus nach, daß wir es vergessen hätten, und ich kam wieder zurück. Wenn wir getrennt waren, sollten andere das Foto von mir machen. Ich konnte ihnen die Bedingungen nennen: »[...] ein neutraler Hintergrund, Großaufnahme vom Gesicht, ernst schauen.«<sup>229</sup>

Zeil war es folglich durch die Fotografien nicht tagesspezifische Emotionen zu vermitteln, sondern durch einen gleichbleibenden Bildaufbau, der an Passbilder erinnern lässt, eine vermeintlich dokumentarische Neutralität zu erhalten. Diese, wie Otto Breicha es nannte, „obsessive Konsequenz“,<sup>230</sup> zeigt Kubelka in vielen ihrer Gedankenreihen, auch in dem bereits beschriebenen ersten Jahresportrait.

Bemerkenswert ist beim Lebensportrait jedoch, dass trotz der klar definierten Aufnahmeparameter der Portraits von Louise Anna Kubelka die Fotos doch immer spontan entstanden. Die Bilder wurden, wie Louise Anna Kubelka selbst beschrieb, unter Zeitdruck oder sogar an verschiedenen Orten und von verschiedenen Personen fotografiert. Dies steht in direktem Kontrast zu anderen fotografischen Arbeiten Kubelkas, in denen sie ihre Aufnahmesettings genau vorab plant, festlegt und entsprechend umsetzt, wie bereits bei ihren Pin-up-Serien gezeigt werden konnte.

Noch deutlicher als bei Kubelka beeinflussen die experimentellen Arbeitsformen des österreichischen Avantgardismus das künstlerische Schaffen von Lisl Ponger. Ihre künstlerische Praxis ist bis in die Siebzigerjahre geprägt von ihren fotografischen Arbeiten. 1979 widmete sie sich dem Film, einem Medium, das sie bereits vor ihrer Ausbildung interessierte. Während sie sich in den Achtzigerjahren hauptsächlich mit avantgardistischen und strukturellen Filmen auseinandersetzte, wendet sich seit

---

<sup>228</sup> Vgl. Andrea Domesle, „Seiichi Furuya, Friedl Kubelka – Langzeitportrait im Privaten“ in: Eikon, Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, Themenheft Portrait, Wien, Nr. 39/40, 2002, S. 7, S. 7; und: vgl. Louise Kubelka „Friedl Kubelka – Das Portrait meines Lebens“, in: Camera Austria – International, Nr. 61, Index Camera Austria, Granz, 1998, S. 46, S. 46.

<sup>229</sup> Kubelka „Friedl Kubelka – Das Portrait meines Lebens“, in: Camera Austria – International, S. 46.

<sup>230</sup> Breicha, „Möglichst jeden Montag – Zu Friedl Kubelkas fotografischen Bildnis-Chronologien anlässlich des >>Lebensporträts<< ihrer Tochter“, S. 48.

1991 immer stärker auch narrativen Aspekten zu. Diese Genese soll im Folgenden sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene näher betrachtet werden.

Im Rahmen der dokumentarischen Arbeiten um die Wiener Aktionisten lernte sie die avantgardistischen Filmarbeiten von Künstlern wie Kurt Kren, Ernst Schmidt jr. oder Hans Scheugl kennen, die ihr als Inspiration für eigene Filmprojekte dienten, die sie Ende der Siebzigerjahre aufnahm. Ponger positionierte sich schon früh nach ihrer Ausbildung in der avantgardistischen Filmszene der Siebziger- und Achtzigerjahre sowie in den damit einhergehenden Diskursen, die die Strukturen des Kunstmarkts kritisierten: Mit ihren avantgardistischen Filmen distanzierte sie sich von den etablierten Institutionen der Bildenden Künste. Die Künstlerin verstand bereits damals den Avantgardefilm als Teil der Bildenden Kunst, der mit fortgeschrittenen (zeitgemäßen) Diskursen arbeitete.<sup>231</sup>

Interessant ist, dass Friedl Kubelka die gleiche Ausbildung wie Ponger absolvierte und ebenfalls den rein technischen Schwerpunkt kritisierte, beide sich aber mit den Jahren in den institutionellen Kunstmarkt eingliedern konnten.

Ponger schließt in ihren frühen filmischen Arbeiten (ab 1979) das handelnde Subjekt völlig aus, dafür stellt sie Formen und Belichtung in den Vordergrund ihrer Werke. Der Bruch mit kommerziellen und traditionellen Darstellungsmustern ist in dieser strukturalistischen Arbeitsphase sehr prägnant. Da dieser ihren Umgang mit dem Subjekt im Bild in den Folgejahren maßgeblich beeinflusste, soll die Arbeitsphase in dieser Arbeit im Folgenden genauere Betrachtung finden.

„Es war eine Zeit, in der man in allen Künsten – und für mich war Film immer ein Teil der Kunst – selbstreflexiv die jeweiligen Medien befragt hat. Im Avantgardefilm beispielsweise Kader, Bild, Bildrahmen, Zeit.“<sup>232</sup>

Die Hinwendung zum Avantgardismus ist folglich als eine Reaktion auf die vorangehenden Erfahrungen Pongers beim Kunstschaffen zu werten: Zum einen diente Ponger der Bruch mit dem konventionellen Kunstmarkt als Ablehnung der in der Ausbildung erlernten Strukturen und zum anderen fand sie hierin rückblickend eine inhaltliche Basis, die sich in ihren darauffolgenden Arbeiten festigte.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> Vgl. Schumi: *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 86f.

<sup>232</sup> Vgl. Interview zwischen Lisl Ponger und Katharina Kaup am 15.01.2018 in Wien.

<sup>233</sup> Vgl. ebd.

### **Lisl Pongers frühe filmische Arbeiten**

Während zahlreicher Reisen und eines Aufenthalts von 1974 bis 1978 in Mexiko und in den USA,<sup>234</sup> nutzte Ponger die Super-8 Kamera, um ihre Eindrücke festzuhalten, jedoch ohne an dieser Stelle schon ein bestimmtes künstlerisches Ziel zu verfolgen. Das dort entstandene Filmmaterial verarbeitete sie erst im Nachhinein in unterschiedlichen Arbeiten, die zunächst strukturalistisch geprägt waren, aber inhaltlich immer wieder auf das Thema ‚Reise‘ oder die Erfahrungen mit dem Medium Film selbst zurückgriffen.<sup>235</sup> Pongers frühe Filme sind weniger kinematografisch als vielmehr prozesshaft angelegt.<sup>236</sup> Sie kombinierte ihre Motivation, inhaltliche Themen auszudrücken, mit von ihr persönlich favorisierten Bildern ihrer Reisen. Der Aufbau ist dementsprechend ein sehr subjektiver. Wenn auch die Einstellungen oftmals intuitiv ausgewählt wurden, so entwickelte Ponger daraufhin in Österreich für die Schnitte und Umsetzungen ihrer avantgardistischen Filme klare und strukturierte Konzepte, die die Bilder letztlich auch auf inhaltlicher Ebene zusammenführten.

Neben den Untersuchungen und Dekonstruktion des filmischen Mediums selbst sowie seiner Materialität sind vor allem Bewegung und Aufbruch Themen, die sich immer wieder in Pongers Filmen widerspiegeln. Während ihre frühen Filme oft Bewegung an sich thematisieren, erweiterte Ponger diesen Aspekt in den Neunzigerjahren. Hier beschäftigte sich die Künstlerin zunächst noch mit den unterschiedlichen Arten von Bewegungen innerhalb eines Filmes; den inhärenten und transzendierenden. Ganz im Sinne von Gilles Deleuzes, der in den einzelnen Objekten eine Relation des ganzen sah,<sup>237</sup> lenkte sie ihren Fokus später weg von der formalistischen Ebene ihrer Filmarbeiten hin zu den Inhalten. Dabei entstanden ab 1991 filmische Werke, in denen sie sich mit dem Thema ‚Reisen‘ oder ‚Migration‘ auseinandersetzte, was später in ihren kolonialkritischen Inhalten gipfelte.

---

<sup>234</sup> Vgl. Schumi: *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 69.

<sup>235</sup> Vgl. Horwath, *Avantgardefilm Österreich – 1950 bis heute*, S. 223.

<sup>236</sup> Vgl. Christa Blümlinger, „Lisl Ponger“, in: Steve Anker (Hg.), Christa Blümlinger (Hg.), „Lisl Ponger“, in: Steve Anker (Hg.), *Austrian Avant-Garde Cinema 1955-1993*, Wien, Sixpack Film 1994, S. 60-62, S. 60.

<sup>237</sup> Gilles Deleuze (1925-95) beschrieb 1989 in *Das Bewegungsbild* zwei Aspekte von Bewegungen im Zusammenhang mit Zeit, die beim Betrachten eines Filmes vermittelt werden: Zum einen die suggerierte Bewegung der gefilmten Objekte, die durch das Abspulen der einzelnen Kader erscheint; zum anderen die reale Bewegung der Montage und des Abspielens. Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungsbild, Kino 1*, übers. v. Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 26.

### Lisl Pongers Semiotic Ghosts

Die soeben dargelegten Thesen lassen sich im Folgenden durch Pongers Film *Semiotic Ghosts* (Abb. 18) von 1990 verdeutlichen. Bei dem 17-minütigen Werk handelt es sich um den letzten formalistischen Film, den sie produzierte. Er entstand in der Zeit des Übergangs von ihrem frühen avantgardistisch geprägten Werk und dem späteren dokumentarischen. Ebenfalls markiert der Zeitpunkt seiner Fertigstellung den Wendepunkt, an dem Lisl Ponger sich wieder vom Film abwandte und zurück zur Fotografie fand, die sie als künstlerisches Mittel nach ihrer Ausbildung zunächst nicht weiterverfolgt hatte.

*Semiotic Ghosts* ist in seinem Gesamtkonzept nicht durch einzelne Aufnahmen zu erfassen, sondern erst im Kontext ihrer Verbindung und auf Grundlage von Assoziationen, die die Betrachter:innen leisten müssen, interpretierbar. Dies werde ich im Folgenden näher erläutern: Der Film setzt sich zusammen aus vier Szenen, die durch einen Prolog, einen Epilog, den Titel und den Abspann gerahmt werden. Darüber legte Ponger einen ungeschnittenen O-Ton.<sup>238</sup> Die verwendeten Bilder nahm die Künstlerin in Österreich, Mexiko, den USA und Sri Lanka auf.<sup>239</sup>

Der Film beginnt mit einer ruhigen Einstellung mit wehenden weißen Stoffen. Es folgt eine Szene, in der ein Mädchenorchester gezeigt wird. Kurz danach beginnt der Ton, ein Klanggewirr der eben noch sichtbaren Instrumente, die nun gestimmt werden.<sup>240</sup> Daraufhin erscheint ein Feldarbeiter mit seiner Sense. Die Einstellung endet in einem Freeze Frame. Alle vier Abschnitte des Hauptteils thematisieren je einen Aspekt von Film und Fotografie. Als ihre Bindeglieder fungieren formale und inhaltliche Konstanten. Jeder Teil beginnt mit einer Einstellung, die das Produzieren von Bildern thematisiert. Der erste Abschnitt des Hauptteils zeigt den technisch, mechanischen Aspekt der Bildproduktion, der mittels Maschinen oder vorindustriellen Tätigkeiten im Film visualisiert wurde. Die zweite Serie thematisiert fotografische und filmische Reproduktionstechniken, etwa durch einen Laboranten mit seinen Geräten, oder ein Feuer. Diese sollen mit einer Dunkelkammer und der Belichtung

---

<sup>238</sup> Vgl. Elisabeth Büttner u. Christian Dewald, *„Man muß warten können, bis etwas zu Ende ist und dieses Stückchen darüber hinaus.“ Lisl Ponger im Gespräch*, Filmbühne Mödling (Hg.), Filmbrunch 1-19, Wien/Mödling: Filmbühne Mödling 1992, S. 89-91, S. 89.

<sup>239</sup> Vgl. Tim Sharp, *Traveling shots*, in: Austria Kultur, Vol 11 No. 1/01, 2003, S. 16-17, S. 17.

<sup>240</sup> Vgl. Gabriele Lutz, „Der polymorphe Raum – Lisl Pongers »Semiotic Ghosts«“, in: Alexander Horwarth (Hg.), *Avantgardefilm Österreich – 1950 bis heute*, Wien: Edition Wespennest 1995, S. 225-244, S. 237f; und vgl. Christa Blümlinger, „Schattenschrift – ‚Semiotic Ghosts‘ von Lisl Ponger“, in: Eva Hohenberger (Hg.) u. Karin Jurschick (Hg.), *Blaue Wunder – Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994*, Hamburg: Argument Verlag 1999, S. 243-254, S. 246f.

im Entwicklungsprozess eines Bildes assoziiert werden. Die dritte Serie zeigt Transportmittel wie Straßenbahnen, oder einen Personenlift, was die Faktoren Raum und Zeit innerhalb einer Fotografie oder eines Films behandelt. Zuletzt rekurriert Ponger auf Inhalte von Bildern: Über konzentrische Elemente – eine Dartscheibe oder in einem Teich kreisende Fische – beschäftigte sie sich mit der Abstraktion von Inhalten, ihrem Symbol- und Zeichengehalt sowie mit der Metaphorik, die die Betrachter:innen letztlich auf Inhalte von Bildern schließen lässt. Kurzgefasst: Es geht um die Semiotik des Bildes.<sup>241</sup>

*Semiotic Ghosts* thematisiert Kommunikation (visuell und akustisch). Der Film beinhaltet jedoch keine Sprache (abgesehen vom Titel und Abspann), die Erzählung wird jedoch durch die starke Signifikation der Bildobjekte rezipierbar. Gabriele Lutz bezeichnet dies als „[...] implizit[e] Kritik unserer abendländischen-phonozentrischen Tradition [...]“,<sup>242</sup> die akustische Zeichen als Hauptkommunikationsmittel nutzt. Ponger hinterfragt, wie Ideen, in diesem Falle die Herstellung eines Bildes, visualisiert werden können, ohne sie durch Worte zu erklären.<sup>243</sup>

Auffällig ist, dass in allen Sequenzen von *Semiotic Ghosts* immer wieder verschiedene Menschen sowie ihre unterschiedlichen Kulturen eine Rolle spielen. Mittels der Einstellungen, die in verschiedenen Ländern aufgenommen wurden, wird deutlich, dass Ponger sich nicht einzig auf die Errungenschaften der westlichen Kultur, etwa in Bezug auf die Industrialisierung fixierte, sondern darüber hinaus auch transkulturelle Kommunikation thematisierte. Neben Fotoapparaten und Maschinen werden immer wieder Menschen unterschiedlicher Herkunft bei verschiedenen Tätigkeiten gezeigt. Kulturelle Identitäten sowie das westliche Verständnis von Bildwerken und Ästhetik spielen hier folglich eine zentrale Rolle. Zugleich wird auch über das Titelwort ‚Semiotic‘ erkennbar, dass Ponger ebenfalls übergeordnete Zeichen und Kommunikationsmittel diskutiert, die letztlich als Verbindungsglieder im Film sowie allgemein bei menschlichen Interaktionen fungieren und ein transkulturelles

---

<sup>241</sup> Vgl. ebd., S. 243 und 249f.; und vgl. Horwarth, *Avantgardefilm Österreich – 1950 bis heute*, S.239 und 241.

Außerhalb der vier Abschnitte beinhaltet *Semiotic Ghosts* zwei Einstellungen, die auch durch den Beginn des unklaren Tones und den Beginn der Partitur herausstechen. Hierbei handelt es sich um den Feldarbeiter mit der Sense und am Ende um Teesortiererinnen. Beide archetypischen Bilder beziehen sich auf das Suchen von Ordnung sowie das Durchsetzen von Ordnungsmustern. Der Sensenmann als Symbol für den Tod, Tee als Zeichen für Leben und Genuss.

<sup>242</sup> Ebd., S. 235.

<sup>243</sup> Vgl. Büttner u. Dewald, *Man muß warten können, bis etwas zu Ende ist und dieses Stückchen darüber hinaus.* ‘Lisl Ponger im Gespräch’, S. 90.

Verständnis erst ermöglichen. Mit ihrem Film hinterfragte Ponger, welche Zeichen der Mensch nutzt, um sich bewusst oder unbewusst zu artikulieren.<sup>244</sup> Dazu arbeitete sie dekonstruierend und gleichzeitig narrativ.

### **Resümee**

Nachdem ich nun Pongers und Kubelkas Arbeit im avantgardistischen Stil anhand von mehreren Werkbeispielen untersucht habe, lassen sich folgende Ergebnisse festhalten: Unter Betrachtung der Arbeiten sowie der Genese der Ausdrucksformen der Künstlerinnen lässt sich eine zunehmend bewusste Hinterfragung des (eigenen) Subjekts im Bild erkennen. Diese erschließt sich für mich durch die Auseinandersetzungen der Künstlerinnen mit avantgardistischen Ausdrucksformen dadurch, dass beide sich in dieser Zeit intensiv mit dem Subjekt oder dessen bewusste Negation beschäftigten. Nicht nur formal, sondern auch inhaltlich schärfte diese Auseinandersetzung den Blick beider in Bezug auf Darstellungs- und Repräsentationsformen, was für sie gleichbedeutend mit einer Abwendung von den traditionellen, in der Ausbildung erlernten Darstellungsformen zu sein scheint.

Während Ponger ein Subjekt in ihren frühen filmischen Arbeiten völlig negierte oder sich wie im Beispiel *Semiotic Ghosts* inhaltlich mit narrativen Strategien beschäftigte, wählte Kubelka eine dekonstruierende Darstellungsform, die den Fokus direkt auf die Protagonist:innen legt.

Die Hinwendung zu avantgardistischen Strukturen begann bei den beiden Künstlerinnen nicht gleichzeitig. Zudem divergierte die Beschäftigung durch unterschiedlich lange Prozesse sowie die Nutzung verschiedener Medien. Kubelka widmete sich 1972 hauptsächlich im Rahmen von fotografischen Arbeiten dem Avantgardismus; Pongers Eintritt in ihre avantgardistische Arbeitsphase begann sieben Jahre später, ab 1979, und ist durch den Wechsel zu filmischen Arbeiten markiert. Auffällig ist weiterhin, dass Kubelkas Hinwendung zu abstrakten Darstellungsformen (der Dekonstruktion und der damit einhergehenden Verfremdung des Portraits) nicht wie bei Lisl Ponger anhand eines dezidierten Einschnittes (mit dem Beginn ihrer

---

<sup>244</sup> Die Inspirationsquelle für den Film bildete die Gebärdensprache sowie deren internationale Gültigkeit. *Semiotic Ghosts* versucht die Grenzen von Sprache und auditiver Verständigung aufzubrechen sowie die Produktionsmöglichkeiten von Film und Fotografie nach additiven und assoziativen Verbindungen von Bildern universeller erfahrbar zu machen. Es handelt sich formal um ein semiotisches System, das ebenfalls die Semiotik als eine Metasprache auf inhaltlicher Ebene thematisiert. Vgl. Horwarth, *Avantgardefilm Österreich – 1950 bis heute*, S. 236; und vgl. Hohenberger, *Blaue Wunder – Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994*, S. 250.

filmischen Praxis)<sup>245</sup> geschah, sondern sich als längerer Prozess erwies. Ebenfalls anders als Ponger legte Kubelka die vorausgehenden Ausdrucksformen nicht komplett ab, sondern führte ihre Praxis des konzeptionellen Portraitierens von psychologischen Regungen fort. Die an die Avantgarde angelehnte, strukturelle Form des Jahresportraits ebenso wie die darauffolgende Ablehnung ästhetisierender Darstellungsformen verstehe ich somit als Beginn eines langfristigen Prozesses, der sich im Verlauf der Siebziger- und Achtzigerjahre innerhalb der Werkgenese der Künstlerin niederschlug. Bei Ponger lässt sich der Wandel ebenfalls als ein Prozess, aber innerhalb der Beschäftigung mit ihren filmischen Werken beobachten.

Durch den Einbezug avantgardistischer Stilmittel erweiterten beide ihre Perspektive und implizierten zunehmend kritische inhaltliche Ansätze in ihrer Kunst. Bei beiden Künstlerinnen löste die jeweilige Inspiration an avantgardistischen Ausdrucksformen, wie nun herausgearbeitet werden konnte, eine Veränderung der Arbeitsweise aus, die sich im formalen als auch im inhaltlichen Sinn auf das nachfolgende Kunstschaffen auswirkte. Kubelka behielt in ihren Portraits die formale Klarheit sowie Reduzierung der Darstellungsparameter bei. Ponger hingegen führte die inhaltlichen Aspekte aus ihrer avantgardistischen Schaffensphase fort. Sie intensivierte ihre Betrachtung des Subjekts durch künstlerische Untersuchungen von Identität im Rahmen der Topos des ‚Fremden‘ und des ‚Eigenen‘ und festigte damit thematische Strukturen, die sie bis in die Gegenwart als Untersuchungsgegenstand begleiten.

#### **4.1.4. Thematische Präzisierung der Portraits - Die Entwicklung individueller inhaltlicher Schwerpunkte**

##### **Lisl Pongers frühe Selbstbildnisse**

In ihren Filmen aus den späten Achtzigerjahren verhandelte Lisl Ponger immer wieder inhaltliche Aspekte von Migration oder Tourismus. Darüber hinaus erweiterte sie ihren inhaltlichen Schwerpunkt durch die Hinterfragung der Konstruktion von Kulturen und Identitäten. Die entstandenen Werke spiegeln den Blick der Künstlerin auf ihre alltägliche Umgebung in Wien, in der sie immer wieder mit ‚fremden‘ Kulturen, der Immigration sowie den Auswirkungen des Kolonialismus, wie etwa der

---

<sup>245</sup> Nach ihrer Arbeit bei Georg Gubsco verkaufte Ponger ihr gesamtes Fotografie-Equipment und nutzte während ihres Südamerika Aufenthalts ab 1974 die Filmkamera als Aufnahmemedium. Vgl. Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 69.

eurozentristischen Perspektive, in Berührung kam. Anders als in ihren frühen avantgardistischen Arbeiten rückte sie nun schließlich die menschliche Figur als zentrales Bildobjekt in den Fokus ihrer Werke. Ab 1995 inszenierte Ponger ihre Protagonist:innen in ausgewählten Kulissen und mit verschiedenen Requisiten. Mit den entstandenen Einzelarbeiten sowie mit den Werkserien wollte sie Stereotype und kulturelle sowie gesellschaftliche Hegemonien hinterfragen. Ihr Ziel war es, ihre Inszenierungen offensichtlich als fiktive Bilder zu gestalten, um so die Rezipient:innen auf die jeweilige Problematik, die sie verhandelt, aufmerksam zu machen. Ponger widmete sich in dieser Zeit wieder der Fotografie,

„[...] weil ich eine Möglichkeit gefunden hatte, mit Fotografie so umzugehen, dass es mir Spaß machte. Das Arbeiten an einer inszenierten Fotografie hat für mich mehr mit Malerei zu tun, besonders interessiert mich die holländische Barockmalerei. Was mich nicht interessiert, ist [dokumentarische] Fotos zu machen, also meinen Blick auf die Welt wiedergeben. Diese Realitätsverdopplung interessiert mich nicht. Mich interessieren Bilder aber Fotografie als Medium nicht. Es ist ein Werkzeug, um Inhalte auszudrücken.“<sup>246</sup>

Das Medium Fotografie, das Ponger zunächst bewusst abgelehnt hatte, gewann nun eine zentrale Bedeutung für ihre Kunstpraxis. Sie beschäftigte sich folglich, wie auch Kubelka, intensiv mit den medienspezifischen Eigenschaften der Fotografie und setzte diese bewusst ein. Dazu änderte sie auch ihre Vorgehensweise und setzte zunehmend bei den Vorbereitungen ihrer Aufnahmen auf inhaltliche Recherchen, bei denen sie sich an aktuellen wissenschaftlichen Diskursen orientierte. Seit 2000 rekurriert Ponger zudem vor allem auf die Ethnologie, die Philosophie und die Sozialanthropologie sowie auf die Postcolonial- sowie Cultural-Studies in ihren Werken.<sup>247</sup> Dazu beschäftigte sie sich mit der Kunstgeschichte ebenso wie mit Objekten des Alltags. Nachdem sie sich schon zuvor mit dem ‚Fremden‘ und Diversität auseinandergesetzt hatte, fokussierte sie sich nun auf die europäische Kolonialgeschichte und deren Folgen. Um die in diesem Rahmen entstandenen Arbeiten von Ponger inhaltlich verorten zu können, skizziere ich zunächst den Gegenstand ihrer

---

<sup>246</sup> Interview zwischen Lisl Ponger und Katharina Kaup am 15.01.2018 in Wien.

<sup>247</sup> Vgl. Miriam Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 121.

Kritik, die kolonialen und postkolonialen Strukturen, die sich auch in der westlichen (Kunst-)Geschichte niederschlugen.

Lisl Ponger beschäftigt sich nicht nur mit der kolonialen Geschichte, sondern auch mit der Kunst, die auf deren Grundlage entstand. Hierin sieht sie eine wichtige Verbindung zum Kolonialismus. Im Folgenden soll daher ein Überblick vorangestellt werden, wie sich der Umgang mit der ‚fremden‘ und ‚exotischen‘ Kunst über die Jahrhunderte entwickelte.

Walter Mignolo beschrieb im Rekurs auf Anibal Quijano den Kolonialismus als eine kapitalistisch basierte, ethnische Klassifikationsstruktur.<sup>248</sup> Kultureller Austausch sowie transkulturelle Handelsverbindungen bestanden bereits im frühen Mittelalter auf dem eurasischen Kontinent und in Nordafrika. Erst imperiale Bestrebungen, die seit dem 14. Jahrhundert insbesondere von Europa ausgingen, lösten die hegemonialen Verhältnisse zwischen den Ländern aus. Die kolonisierten Gebiete wurden als Territorien unter den weißen, europäischen Kolonialherren aufgeteilt und Menschen stereotypisiert, unterdrückt und versklavt. Seit Anfang des 19. Jahrhunderts kamen immer mehr Reisende, Wissenschaftler und Siedler in die neuen Gebiete.<sup>249</sup>

Seit dem 15. Jahrhundert wurden auch Kunstwerke von Entdeckungsreisenden sowie Missionaren gesammelt und nach Europa gebracht. Zunächst bestand kein ästhetisches oder wissenschaftliches Interesse an diesen, sondern es ging primär um die Faszination für die Kuriosität des ‚Fremdartigen‘.<sup>250</sup>

Einflüsse des ‚Fremden‘ tauchen seit dem Barock auch in der westlichen Kunst auf. Beispielsweise erhielten Darstellungen von Sklaverei, verschiedene Hautfarben und Herrschaftsverhältnisse Einzug in die europäische Kunstwelt.<sup>251</sup> Die unterschiedlichen Kulturen wurden dabei stereotypisiert und je nach Belieben als ‚edle Wilde‘, ‚barbarische Eingeborene‘ oder allgemein als ‚Exoten‘ repräsentiert. Hierbei standen jedoch ihre vermeintliche Rückständigkeit und dagegen die Überlegenheit

---

<sup>248</sup> Vgl. Walter Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam – Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, übers. v. Jens Kastner u. Tom Waibel, Wien: Verlag Turia und Kant 2012, S. 11.

<sup>249</sup> Vgl. Philippe Peltier, „Aus der Südsee“, in: William S. Rubin (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel 1984, S. 108-133, S. 113; und vgl. Jean-Louis Paudrat, „Aus Afrika“, in: William S. Rubin (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel 1984, S. 134-185, S. 135.

<sup>250</sup> Vgl. Alexis Malefakis, *Die westliche Aneignung der afrikanischen Kunst - Konturen einer westlichen Konzeption*, Magisterarbeit, München 2007, S. 11, 15, 20; und vgl. Rubin, *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, S. 109f.

<sup>251</sup> Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Ästhetik der Differenz, Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*, Bd. 1, Texte, Marburg: Jonas Verlag 2010, S. 17.

der weißen Europäer:innen im Vordergrund.<sup>252</sup> Die damals entstandenen Bilder prägen über die Jahrhunderte hinweg auch noch heute die Sicht auf die Geschichte.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die Forschungsreisen der Kolonialherren seltener.<sup>253</sup> Zudem kam es zu einer semantischen Transformation der ‚exotischen‘ Objekte: Gegenstände, die bis zu dieser Zeit nur als Artefakte gehandelt wurden, gelten nun ebenfalls wie europäische Werke als Kunstobjekte. Diese Umorientierung wurde insbesondere von den Avantgardekünstlern des Beginnenden 20. Jahrhunderts angeleitet. „[Das] ästhetische Bewusstsein [hat sich] zunehmend erweitert, und übertrug sich im Laufe einiger Jahre von den Künstlern und ihrem Werk auf ihr Publikum und die Öffentlichkeit.“<sup>254</sup> Die Künstler:innen forderten die Loslösung von der akademischen Kunst und durch vermeintliche ‚Primitivität‘ zum Ursprünglichen im Leben zurückzufinden.<sup>255</sup>

Lisl Ponger griff die Kolonialgeschichte insbesondere in ihren Arbeiten seit den Neunzigerjahren auf und verhandelte sie kritisch. Dadurch, dass Ponger in Serien sowie in mehreren Einzelarbeiten zum Teil selbst vor die Kamera trat, wollte die Künstlerin sich einerseits selbst in den Diskursen positionieren und andererseits ihren eigenen Blickwinkel auf die jeweilige Thematik der Arbeiten unterstreichen. Als Beispiel einer ihrer Selbstdarstellungen aus den Neunzigerjahren möchte ich im Folgenden *Die Xenographin*<sup>256</sup> (Abb. 19) von 1995 anführen.

Die Fotografie zeigt Lisl Ponger auf einem Stuhl sitzend in einem wenig ausgestatteten Raum: Eine Kiste mit Stoffen sowie eine Pflanze steht neben ihr, im Hintergrund befindet sich ein großer Ofen aus Stein. Das gesamte Interieur und vor allem die Kleidung Pongers weisen sie bereits auf den ersten Blick als Reisende oder Forscherin in einer ‚fremden‘ Umgebung aus, die Szenerie vermittelt das Bild einer Raststation auf ihrer Reise. Ausgewiesen durch das lange weiße Gewand und den

---

<sup>252</sup> Vgl. Schumi, Miriam, *Kunstfotografie als Feld kulturalanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, 2011, S. 146.

<sup>253</sup> Vgl. Rubin, *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, S. 116.

<sup>254</sup> Malefakis, *Die westliche Aneignung der afrikanischen Kunst*, S. 30.

<sup>255</sup> Vgl. ebd., S. 31.

<sup>256</sup> An dieser Stelle sei die Fotografie (ebenso die angesprochene Serie) zunächst nur im Rahmen ihrer Form als Selbstportrait zu betrachten. Die Einordnung in den postkolonialen Diskurs im inhaltlichen Kontext werde ich in Kapitel 6 vornehmen.

Das Portrait ist das Titelbild zu *Xenographische Ansichten*, einer Serie von Portraits von 1995, in der Ponger Wiener:innen durch unterschiedliche Objekte und Verkleidungen verschiedene Kulturen repräsentieren ließ. Mittels ihrer Selbstinszenierung positionierte sie sich in der Rolle der Beobachterin, inmitten der von ihr erschaffenen fiktiven Welt. Dabei wird sie selbst zur Akteurin und zeigt im Rahmen der Werkserie ihren eigenen Blick auf das vermeintliche ‚Fremde‘.

vor der Sonne schützenden Hut inszeniert Ponger sich – wie auch der Titel bezeugt – als Xenographin.

Mit diesem Bild griff die Künstlerin auf die Darstellungsmerkmale der Ethnograf:innen und Kolonialist:innen zurück, die in den außereuropäischen Ländern territoriale und ethnografische Feldstudien betrieben hatten. Auch die Art der Abbildung, eine Schwarz-Weiß-Fotografie, mit nur leichten farblichen Tönungen der Pflanze und der im Raum verteilten Stoffe, lässt an Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts erinnern, die in den Kolonialgebieten als Forschungsdokumentation angefertigt wurden. Mit dieser Fotografie führte Ponger inhaltlich die ethnopsychoanalytischen Ansätze der Kolonialist:innen fort, indem sie durch die Wiedergabe des weißen Blickes auf das ‚Fremde‘ auf die Perspektive der Kolonialisten rekurrierte. Durch den inszenierten Bildaufbau versuchte die Künstlerin jedoch ihre Kritik an der Dichotomie zwischen ‚Fremdem‘ und ‚Eigenem‘ für die Rezipient:innen nachvollziehbar zu machen. Mit dieser Umsetzung zielte Ponger zudem darauf ab, die vermeintlich dokumentarische Fotografie der Ethnografie des 18. Jahrhunderts – die bereits Bronisław Malinowski als Ansatz der Feldforschungen beschrieb – auf ironische Art als unauthentisch zu entlarven.<sup>257</sup>

2000 führte die Künstlerin diesen Gedanken weiter und trat in *Made for Europe*, einer Serie von vier Fotografien,<sup>258</sup> wieder vor die Kamera. In den dabei entstandenen Farbfotografien arbeitete sie erneut mit Kulissen und Requisiten. Die Bildgestaltung lehnte sie jedoch nicht mehr an ethnografische Fotografien an. Vielmehr wechselte sie nun den Fokus und erstellte Ansichten, die sich durch die Wahl der Requisiten und die dadurch getragene Narration in der Gegenwart verorten lassen.

Lisl Ponger zeigt sich 2000 in *Lucky Us* (Abb. 20) als Kolonialherrin mit Safarihut und Handschuhen. In ihrem Arm hält sie eine Spielzeugpuppe mit dunkler Hautfarbe. Diese positionierte sie so, dass es wirkt, als ob sie Ponger dabei hilft, einen Handschuh anzuziehen. Der Blick der Künstlerin schweift aus dem Bild heraus, als sei sie versunken in ihre eigene (privilegierte) Gedankenwelt. Der farbige Diener, der hier durch die Puppe markiert ist, befindet sich derweilen buchstäblich fest im Griff seiner Herrin. Dadurch, dass Ponger keine Person, sondern eine Puppe neben

---

<sup>257</sup> Vgl. Paul Parin, „Vorwort“, in: Lisl Ponger, *Xenographische Ansichten*, Klagenfurt, Salzburg: Wieser 1995, S. VI-XIV, S.XIII.

<sup>258</sup> Die Werkserie *Made for Europe* entstand 2000 und besteht aus vier Fotografien: *The Big Game* (2000, C- Print; 126x102 cm), *Gone Native*, 2000 (C- Print, 126x102 cm), *Lucky Us* (C- Print, 77x63cm) und *Out of Austria*, 2000 (C- Print; 126x102 cm).

sich abbildet, verweist sie die Rezipient:innen auf die ungleichen Machtverhältnisse zwischen Kolonialisten und Kolonialiserten. Die Präsentation von Machtstrukturen, wie ich sie bereits in Kapitel 2.1 skizziert habe, beschreibt bereits Stuart Hall als das Ungleichgewicht der Machtverhältnisse zwischen dem Westen und dem ‚Rest‘, das der Westen selbst im Rahmen seiner Machtposition konstruiert hatte.<sup>259</sup> Eben diese Hegemonie visualisierte auch Ponger in *Lucky Us*. In diesem Selbstportrait bezog sie ähnlich wie in *Die Xenographin* eine klare Position, in der sie sich als Teil der Geschichte, hier in der Gegenüberstellung der mit Stereotypisierungen verbundenen Hautfarben verortet.

Auffällig ist, dass Ponger erst begann, an Selbstportraits zu arbeiten, als sie deren Umsetzung eine inhaltliche Relevanz zuschrieb. Während sie vorab bereits zahlreiche Portraits aufgenommen hatte, etwa die bereits erwähnten Auftragsarbeiten von Künstlergruppen oder unterschiedlichen Veranstaltungen, so dienten diese jedoch vorrangig dokumentarischen und weniger programmatischen Zwecken. Ponger begann sich folglich zeitgleich auf inhaltlicher Ebene mit dem Kolonialismus und ihrer Rolle als weiße Europäerin auseinanderzusetzen und auf formaler Ebene ihre Darstellungen zu inszenieren. Spätestens seit dem Jahr 2000 legte die Künstlerin in ihren Arbeiten einen Schwerpunkt auf das Thema Postkolonialismus. Gleichzeitig begann sie sich mit Repräsentationsstrukturen des ‚Fremden‘ sowie mit Machtverhältnissen zu beschäftigen. Diese visualisierte sie durch die referenzielle Darstellung von ethnischen Gruppen, Orten und Kulturen. Subjekt- und Objektrollen wurden dabei von Darsteller:innen in ihren Bildern inszeniert. Bei der Betrachtung der Werke, die seitdem entstanden sind, fällt auf, dass die Künstlerin oftmals den patriarchalen weißen Westen als Subjekt und ‚fremde‘ Kulturen, Gegenstände und Orte, die während des Kolonialismus angeeignet wurden, als das ‚Objekt‘ kennzeichnet. Für ihre Umsetzung wählte sie klarere Bildstrukturen und -erzählungen: Durch den bewussten Einsatz von Bildelementen konstruierte sie spezifische Narrationen, die sich inhaltlich von Bild zu Bild unterscheiden. Hierzu nutzte sie eine klare Formsprache mit jeweils nur wenigen Requisiten und Darsteller:innen, wie beispielsweise in *Lucky us* zu sehen ist. Diese sollten eine jeweils schnell verständliche Erzählung an die Rezipient:innen vermitteln.

---

<sup>259</sup> Vgl. Hall, *Identity and Diaspora, Essential Essays, Volume 2*, S. 145.

## **Pongers und Kubelkas Selbstportraits im Vergleich**

Bis 2000 fotografierte Ponger im Gegensatz zu Friedl Kubelka kaum Selbstportraits. Pongers Fokus lag dagegen auf Portraitarbeiten. Zumeist wählte sie für diese die Protagonist:innen so aus, dass deren äußerliche, visuelle Merkmale ihre Bildaussagen auf inhaltlicher Ebene unterstreichen. Auswahlkriterien konnten dabei etwa das Geschlecht, die Hautfarbe und oder das Alter der/des Darsteller:in sein.

Ponger und Kubelka inszenierten sich beide folglich in ihren Selbstportraits vor der Kamera. Mit den dabei entstandenen Werken zielte Ponger vor allem darauf ab, sich selbst in dem inhaltlichen Diskurs, auf den sie in ihrem jeweiligen Werk rekurrierte, zu verorten und eine eigene Position zu beziehen. Kubelka erstellte Selbstportraits (wie die Pin-up-Bildnisse oder die Jahresportraits) zwar ebenfalls, um ihre eigene Person in einem Kontext (als Frau oder als Individuum in der Gesellschaft) zu verorten. Jedoch ging sie noch einen Schritt weiter, indem sie ihre Selbstportraits nutzte, um ihre Körperlichkeit in den Fokus zu stellen, wenn sie sich selbst exhibitionistisch repräsentierte. Ebenso dienten sie ihr als Folie zur Selbstbetrachtung und Selbstreflexion (etwa ihre Jahresportraits). Dabei analysierte Kubelka nicht nur ihre äußere Erscheinung, sondern versuchte auch ihre innere Gedanken- und Gefühlswelt durch das Lesen ihres mimischen Ausdrucks zu ergründen. Kubelkas Selbstportraits spiegeln folglich vorrangig die persönliche, subjektive Suche ihrer eigenen Identität als (weibliches) Individuum in der westlichen Gesellschaft.

Eine eigene Identifizierung mit der (europäischen) Gesellschaft spielt, wie gezeigt werden konnte, bei beiden Künstlerinnen in ihren Selbstportraits eine maßgebliche Rolle. Bis hierhin konnte zudem herausgearbeitet werden, dass die Intention sowie die Umsetzung der Selbstportraits bei Ponger und Kubelka stark divergieren. Wie soeben aufgezeigt, liegt Pongers Interesse am Fotografieren von Selbstportraits vorrangig in deren inhaltlicher Aussage begründet. Als weiße Europäerin gliedert sie sich in die koloniale Geschichte rückblickend als Akteurin ein, um die Hegemonien zu visualisieren und sich bei ihrer Kritik nicht auszunehmen. Dabei verkörpert sie selbst das zu kritisierende Objekt wie in *Lucky Us*, indem sie sich zum Subjekt der kolonialen Handlungen macht. Kubelka dagegen nutzt das Selbstportrait zwar ebenfalls als Fläche, um sich selbst zum Objekt eines gesellschaftlichen Diskursfeldes zu machen, setzt es dennoch vorrangig als Medium referentieller Selbstbefragung ein.

Ähnlich wie in ihren Fotografien legte Friedl Kubelka vom Gröller auch in ihren Filmen weiterhin den Fokus auf die Wiedergabe von emotionalen und psychologischen Regungen. In den Filmen erweiterte sie ihren Ansatz jedoch um ein aktiveres Vorgehen im Aufnahmeprozess, damit sie eine möglichst individuelle Darstellung der einzelnen Menschen fixieren zu können.

### **Kubelkas psychoanalytische Ausbildung**

Bereits in den Siebzigerjahren (spätestens mit ihrem ersten Jahresportrait) beschäftigte Kubelka sich erstmals mit der Verbindung von Kunst und Psychoanalyse. Dabei erfuhr sie ihr Kunstschaffen erstmals als Ventil für das Ausleben scheinbar unerfüllbarer Wünsche. Kurz darauf arbeitete die Künstlerin mit dem Psychoanalytiker August Ruhs innerhalb eines Kunstseminars zusammen und begann sich anschließend vertiefter mit der Psychoanalyse zu beschäftigen.<sup>260</sup> Ihr Interesse kulminierte schließlich in einer Ausbildung für Psychoanalyse und Gruppenanalyse und der Arbeit in diesem Berufsfeld seit 1997.<sup>261</sup> Die Lehre erlaubte ihr, das analytische Vorgehen, das sie dort erlernte, auch auf ihre Kunst zu übertragen.

Für ihre Portraits schulte sie ihre Aufmerksamkeit, die kleinsten Regungen ihres Gegenübers wahrzunehmen. Denn wie Brigitte Reutner beschrieb, offenbart

„[...] das Erscheinungsbild eines Menschen [...] die im Visuellen verankerten Prägungen durch seine Lebensgeschichte, jene Erfahrungen, die sich in seinen physischen Körper eingeschrieben haben [...] als Indikatoren des Vergangenen und gleichermaßen als Antizipatoren des Künftigen.“<sup>262</sup>

Ebendiese Einschreibungen formulieren ein wissenschaftlich psychologisch zu ergründendes Individuum auch für Kubelka. Die Betrachter:innen ihrer Werke, einschließlich sie selbst, sollen einen vertieften Eindruck der Portraitierten bekommen und sie lesen können. Die in diesem Moment präsenten Gedanken sowie der emotionale Ausdruck in Mimik oder Gestik werden über die soeben erwähnten Äußerlichkeiten hinaus wahrnehmbar. Ihre Bildwerke fungieren somit als

---

<sup>260</sup> Vgl. Friedl Kubelka, „Ein Interview von stuzzicadenti - »Was assoziieren Sie mit Psychoanalyse?«“, in: Eva Laquière-Waniek (Hg.) u. Robert Pfaller (Hg.), *Die letzten Tage des Klischees, Übertragungen in Psychoanalyse, Kunst und Gesellschaft*, Wien: Verlag Turia Kant 2003, S. 211-216, S. 211.

<sup>261</sup> Interview zwischen Friedl Kubelka und Katharina Kaup am 19.01.2018 in Wien.

<sup>262</sup> Reutner, *Friedl vom Gröller: Paris +33 621 24 11 37 - Filme und Fotografien, mit Essays von Harry Tomicek*, S. 13.

wissenschaftliche Aufzeichnungen, um das Unbewusste aufzudecken.<sup>263</sup> Die Selbstportraits nehmen dabei die Rolle von Spiegeln ein, die neue Perspektiven zur geistigen Reflexion ermöglichen.

Durch die Fokussierung auf die Mimik verwehrt Kubelka es den Protagonist:innen, ausschweifende Erzähl- und Handlungsstrukturen darzustellen, obgleich sie sich dennoch für die Betrachter:innen interpretierbar artikulieren können. Dies ist zugleich ein Ausdruck, der nur in der Momentaufnahme besteht und kaum wiederholbar ist. Das Psychologische und seine adäquate Darstellung sind für die Künstlerin folglich nur in einem natürlichen (oder von ihr nur wenig mitgestalteten) Prozess zu finden, der aus ästhetischen oder unästhetischen Aufnahmen, aber immer aus Intimität zu den Gefilmten besteht.<sup>264</sup> Hierdurch entsteht für die Rezipient:innen ein unbekannter, manchmal unangenehmer, sogar teilweise emotional unerträglicher Voyeurismus, bei dem sie durch die Fassade einer Person hindurch in ihre gedankliche Welt eindringen können.

Andréa Picard bringt die psychoanalytisch geprägte Arbeitsweise Kubelkas in den Kontext den Solipsismus, der erkenntnistheoretischen Lehre, die postuliert, dass sich jeder nur seiner eigenen Existenz gewiss sein kann und ‚Fremdes‘ oder allgemein Äußeres nur als Bewusstseinsinhalte des Ichs bestehen.<sup>265</sup> Kubelkas frühe Selbstbildnisse (etwa die Pin-up—Fotografien aus den Siebzigerjahren) sind ihm Rahmen ihrer Suche nach der eigenen Identität und Selbstvergewisserung entstanden. Ihre Portraits gestaltet sie ebenfalls im Hinblick auf die visuell nachvollziehbare Resonanz ihrer Protagonist:innen auf sich selbst. Kubelka bezieht sich mit ihren Fotografien und Filmen immer wieder auf ihre Person und nutzt ihren eigenen Körper als Untersuchungsgegenstand, was auf eine Assoziation mit dem Solipsismus schließen lassen könnte. Da sie sich selbst als Referenz jedoch immer wieder selbst untersucht, um eine eigene Identität und ihr eigenes Frau-Sein zu definieren – folglich von äußeren Reaktionen auf die eigene Person schließt – verstehe ich Kubelkas Ansatz jedoch als konträr zum solipsistischen Konzept, bei dem vom eigenen auf das ‚Andere‘ geschlossen wird. Vielmehr handelt es sich um einen Ab- und Eingrenzungsprozess zur Herausbildung einer Definition eigener Identität. Zwar stellen die Reflexionen, die Kubelka innerhalb ihrer Selbstanalysen

---

<sup>263</sup> Vgl. Schwärzler u. Szely, „A film ended when the reel is empty, Interview with Friedl Kubelka“, o.P.

<sup>264</sup> Vgl. ebd., o.P.

<sup>265</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 29.

anstellt, immergleich einen intrinsischen Prozess dar, der durch das Kunstschaffen auch externalisiert wird, jedoch formen die Erkenntnisse vielmehr die Selbstwahrnehmung der Künstlerin, als ihre Definition des Äußeren.

Kubelka nutzt Kunst als ein Instrument zur (Selbst-)Befragung – und dabei stimme ich Otto Breicha zu – und setzt die Fotografie sowie den Film als therapeutische Methode ein, die nicht nur zum „[...] Gestalt-Werden-Lassen von Anlagen und Möglichkeiten[...]“<sup>266</sup> dient, sondern auch der Persönlichkeitsbildung, in diesem Falle der Identitätsbildung, dienlich sein kann.

### **Das Eingreifen als künstlerische Strategie**

Seit Ende der Neunzigerjahre erarbeitete Kubelka vom Gröller wieder Portraitfilme, in denen sie, im Gegensatz zu den früheren, zum Teil selbst unangekündigt vor die Kamera trat. Ihre Strategie steht im Gegensatz zu ihren Filmen aus den Sechziger- und Siebzigerjahren, in denen sie hauptsächlich die Gesichter der Protagonist:innen portraitierte und sich auf eher affektierte Weise ihrer Psyche anzunähern versuchte, wie es Dietmar Schwärzler beschreibt.<sup>267</sup> Mit diesem experimentellen Vorgehen unterwanderte sie das traditionelle Verhältnis eines Subjekts hinter der Kamera und eines Objekts vor der Kamera, dadurch, dass sie als Künstlerin selbst in die Rolle einer weiteren Protagonistin übertritt: „Dieses Involviert-Sein der Autorin in den Film – sowohl in physischer als auch emotionaler Weise – stellt das spezifische Element dieser Reihe von Portraitfilmen dar [...]“<sup>268</sup>

Bei den filmischen Arbeiten, die in den Neunzigerjahren entstanden sind, veränderte Kubelka vom Gröller ihre Methode, sich den Protagonist:innen anzunähern. Sie griff nun selbst in das Geschehen vor der Kamera ein und interagierte mit den Protagonist:innen auf eine Weise, die sich zuvor für letztere nicht abschätzen ließ. Mit dem Eingreifen beschreibt die Künstlerin zumeist eine kurze Handlung, die sich etwa in einem Kuss, einem Streicheln über das Gesicht, einem Schlag oder dadurch, dass sie einen Gegenstand anreicht, ausdrücken kann. Die Methode des ‚Eingreifens‘ lernte sie in ihrer psychoanalytischen Ausbildung kennen. Das ‚Nach-hinten-Greifen‘ während einer Sitzung gilt als verbotene Aktion. Genau dieser Übergriff in

---

<sup>266</sup> Otto Breicha, *Möglichst jeden Tag*, in: Camera Austria – Photographic Magazine Nr. 61, Index Camera Austria, 1998, S. 47-48, S. 47.

<sup>267</sup> Vgl. Schwärzler, *Österreichischer Kunstpreis 2016 – Hans Hollein Kunstpreis 2016*, S. 32.

<sup>268</sup> Hemma Schmutz, „Friedl Kubelka – Filme“, in: Sabine Breitwieser (Hg.), *Occupying Space - Sammlung Generali Foundation, Bestandskatalog*, Wien: Generali Foundation 2003, S. 346-348, S. 348.

den privaten Bereich des Gegenübers nutzt Kubelka vom Gröller als Überraschungsmoment.

Die Künstlerin reduziert in dieser Zeit ihre Filme und Fotografien zunehmend formal durch die Fokussierung auf die Protagonist:innen und das Weglassen von zusätzlichen Requisiten oder Szenen. Die Portraitierten sind nun zumeist über die gesamte Länge der Filme zu sehen. Den scheinbaren Stillstand der filmischen Portraits, den die frühen Arbeiten noch vermittelten, löste die Künstlerin nun durch die Wiedergabe von einzelnen Handlungen der Protagonist:innen oder dadurch, dass sie selbst eingriff. Die Filme wirken trotz dargestellter Handlungen nicht immer erzählerisch, denn oftmals sind sie ohne Kontext aufgenommen. Beispielsweise filmte Kubelka vom Gröller 2000 in *Spucken* (Abb. 21) einen jungen arabischstämmigen Mann, der Kirschen aß und die Kerne postwendend ausspuckte, den letzten sogar in Richtung der Kamera. Als Gegenbeispiel dazu möchte ich *Delphine de Oliveira* (Abb. 22) anführen, einen Film von 2009, in dem Kubelka vom Gröller durch ihr Eingreifen eine kurze Erzählung einschrieb. *Delphine de Oliveira* zeigt das Portrait eines jungen Mädchens. Im Hintergrund ist ein Garten mit mehreren Pflanzen zu erkennen. Das Mädchen blickt zunächst fast bewegungslos, aber aufmerksam in die Kamera. Unerwartet für die Betrachter:innen taucht Kubelkas Arm im Bild auf: Sie reicht ihr einen Apfel. Durch die nun einsetzenden Bewegungen des Mädchens wird ihr magersüchtiger Körper plötzlich sichtbar. Obwohl Kubelka vom Gröller ihren Filmen bislang kaum eine Narration einschrieb, involvierte sie die Protagonist:innen nun durch ihre Aktionen in eine jeweilige Erzählung. Damit ermöglichte sie den Betrachter:innen durch die dargestellten Objekte (dem Apfel und dem Körper des Mädchens) eine konnotative Assoziation, die diese in einen narrativen Kontext setzen können. So beschrieb die Künstlerin in *Delphine de Oliveira* etwa, dass Magersucht nicht auf den ersten Blick sichtbar sein muss. Erst durch das aktive Eingreifen der Künstlerin in den Aufnahmeprozess wird die Krankheit des bis dahin unauffällig wirkenden Mädchens offenkundig.

#### **4.1.5 Der Bruch mit traditionellen Repräsentationsmustern**

##### **Die Genese der Doppelportraits von Friedl Kubelka**

Nachdem Kubelka vom Gröller in den 2000er-Jahren hauptsächlich mit dem Medium Film arbeitete, erstellte sie Mitte der 2010er-Jahre wieder mehrfach Portraitfotografien. Die entstandenen Arbeiten lehnte sie zwar formal an die früheren

Portraits aus den Siebziger- und Achtzigerjahren an, die ich bereits in Kapitel 4.1.1 beschrieben habe. Im Kontrast zu ihren früheren fotografischen Arbeiten ist jedoch zu beobachten, dass gerade mehrfache Aufnahmen von derselben Person nun seltener variierende Ausschnitte, Positionen oder Hintergründe aufweisen. Vielmehr unterscheiden sich die einzelnen Aufnahmen im Rahmen einer Serie nur noch durch Details.

Kubelkas Serien bestehen nun zumeist aus genau zwei Portraits, die sie nebeneinanderstellt. Oftmals weichen die Fotografien optisch lediglich durch mimische oder gestische Variationen der Portraitierten voneinander ab. Nur in wenigen Beispielen unterscheiden sich die beiden Portraits, die sie jeweils von einer Person anfertigt. Ab 2014 sind jedoch selbst diese subtilen Veränderungen in vielen Portraits von Kubelka teilweise kaum noch wahrnehmbar. In den meisten ihrer Doppelporraits divergieren die beiden Einzelbildnisse so geringfügig, dass es auf den ersten Blick wirkt, als ob die Künstlerin dasselbe Bild in doppelter Ausführung präsentieren würde. Der Hintergrund sowie die Gestik sind etwa in der Arbeit *Tapha (Moustapha Sy)* von 2015/16 (Abb. 23) gleich. Die Einzelfotografien dieser Arbeit unterscheiden sich allein durch den Ausschnitt und die Mimik des Portraitierten. In der ersten Fotografie lächelt der junge Mann leicht, in der zweiten wirkt der Blick ernster und sein Mund ist leicht geöffnet. Durch die zwei Bilder entstehen jeweils unterschiedliche Eindrücke über seine Gedanken und Stimmung: während er zunächst noch offen und freundlich lächelt, scheint er im nächsten Moment kritischere Gedanken zu fassen und wirkt wie in einem Moment kurz vor einer verbalen Äußerung gebannt. Roland Barthes bezeichnete die Vermittlung dieser Eindrücke als ein ‚punctum‘, das die Botschaft eines Bild codiert und interpretierbar macht.<sup>269</sup> Ebenfalls lässt sich die von Kubelka in das Bild eingeschriebene psychologische Ebene als der von Barthes so benannte ‚entgegenkommende Sinn‘ (‚le sens obvie‘) beschreiben, der nicht durch intellektuelle Erkenntnis zu erfassen sei. Er ist ein ästhetischer Wert, der durch Empathie übermittelt werde. Es handele sich um eine Betonung, die den anderen Sinnen<sup>270</sup> inhaltlich entgegenstehen kann, und einen Übergang von Sprache zur Signifikanz.<sup>271</sup> Dieses intuitive Verständnis ist das zentrale Anliegen von Kubelka an die Rezipient:innen ihrer Arbeiten. So erklärte auch Julia Pegritz, dass nicht nur die

---

<sup>269</sup> Vgl. Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, S. 53 und 60.

<sup>270</sup> Die zwei anderen Sinne bezeichnet Barthes als den informativen und den symbolischen Sinn. Vgl. Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 74f.

<sup>271</sup> Vgl. ebd., S. 50 und 61-63.

Bilder selbst, sondern gerade auch die zwischen den Aufnahmen liegende Zeit individuell für die Betrachter:innen rezipierbar ist.<sup>272</sup> Dass die Gesten und Mimik durch die Rezipient:innen erst sinnhaft interpretiert werden müssen, definiert die Arbeitsweise der Künstlerin.

Friedl Kubelka reduzierte ihre fotografischen Arbeiten seit den Neunzigerjahren folglich nicht nur formal, sondern fokussierte sich dadurch zunehmend auf die Portraitierten selbst. Variierende Hintergründe oder Perspektiven sollen keine Ablenkungen von deren psychologischen Ausdruck mehr darstellen. Entgegen ihrer Umsetzung von fotografischen Portraits, bei denen sie den Fokus auf einen möglichst ungestellten Ausdruck der Protagonist:innen legte, agierte sie in ihren Selbstportraits, die im gleichen zeitlichen Rahmen entstanden sind, nahezu konträr.

### **Kubelkas Auftreten und ihre Selbstinszenierung in Portraits und in Selbstportraits**

Insbesondere in den Selbstbildnissen der Achtzigerjahre ist eine Veränderung der Darstellungsweise der eigenen Person im Vergleich zu den früheren Werken der Siebzigerjahre zu beobachten. Im ersten Jahresportrait, das ich bereits im Unterkapitel 4.1.3 thematisierte, versuchte die Künstlerin noch, persönliche Emotionen zu verbergen und sich entsprechend traditioneller, binärer Darstellungsmuster und klassischer Rollenbilder einer Frau zu inszenieren. Diesem Verhalten entgegen ist jedoch in vielen Selbstbildnissen in den darauffolgenden Jahren eine andere Selbstdarstellung der Künstlerin zu erkennen. Während sie mit den Jahresportraits das Ziel verfolgt, sich selbst unverstellt und ungeschönt aufzunehmen, präsentiert sich Kubelka zeitgleich außerhalb dieser in verschiedenen Rollen, teilweise dramatisch in Szene gesetzt. Ein Beispiel von 2009 soll diese These im Folgenden verdeutlichen.

In *Aber Herr Doktor Schober...!* (Abb. 24) von 2009, das aus drei einzelnen Selbstbildnissen besteht, befindet sich die Künstlerin auf einem Balkon, der im Hintergrund mit Pflanzen dekoriert ist. Sie selbst sitzt mit übergeschlagenen Beinen, bekleidet mit einem schwarzen Kleid und eine Zigarette rauchend jeweils seitlich im Bild. Die drei Fotografien unterscheiden sich hauptsächlich durch die Haltung ihres Kopfes, die vor allem durch das extrovertierte Lachen hervorgerufen wird, was teilweise

---

<sup>272</sup> Vgl. Julia Pegritz, *Thanatografie oder die Schrift des Todes Selbstversuch und Charakterisierung der Langzeitraumfotografie am Werk von Friedl Kubelka*, Diplomarbeit, Wien, 2015, S. 30.

übertrieben und aufgesetzt wirkt. Ähnliches suggeriert die Geste mit der Hand, in der sie die Zigarette hält; die Bewegungen wirken bewusst affektiert.

Innerhalb der Fotografien inszenierte Kubelka sich in der Rolle einer extrovertierten Dame auf eine für sie neue Art. Genau entgegengesetzt zu dem weniger expressiven Ausdruck und den weniger extrovertierten Inszenierungen der früheren Selbstportraits wählte die Österreicherin nun Posen, mit denen sie die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen forciert. Die Suche nach Beachtung findet hier jedoch nicht in rein sexuellem Bezug statt, wie bei den Pin-ups. Kubelka lenkt hier die Aufmerksamkeit auf ihre Person, nicht nur auf das Körperliche, sondern auch auf das Geistige. Das Glas in ihrer Hand, als Zeichen von Geselligkeit und gemeinsamen Gesprächen, wirkt wie eine Einladung, sich mit ihr (etwa in einem Gespräch) auseinanderzusetzen. Das übertriebene Lachen sowie die affektierte Körpersprache erscheinen, dabei wie ein (notwendiges) Zeichen, auf sich als Frau – dem traditionell mit Schwäche konnotierten Geschlecht – in der Männerwelt aufmerksam zu machen. Unter Betrachtung des Titels der Reihe ‚*Aber Herr Doktor Schober...!*‘, bei dem bereits auf eine männliche Person außerhalb des Bildes rekurriert wird, erscheint die Assoziation der Gestik im Kontext einer soziokulturell kritischen Intention zum Rollenbild der Frau (vermittelt durch die klischeehaften, übertriebenen und damit ironisierten Attitüden) von Kubelka naheliegend.

Roland Barthes wies auf ein Paradox des fotografischen Mediums hin, das beim Abbildungsprozess erschaffen werden kann: „[...] wie kann man einen intelligenten Ausdruck haben ohne etwas Intelligentes zu denken [...]“.<sup>273</sup> Am Beispiel eines Portraitierten, der auf einem Bild einen intelligenten Ausdruck zeigt, unterstrich Barthes, dass Abbild und Realität nicht übereinstimmen müssen. Übertragen auf Kubelkas psychoanalytische Untersuchungen im Rahmen von fotografischen Portraits wird also deutlich, dass diese keine objektive Forschungsgrundlage bieten können. Fotografien (und dementsprechend auch Filme) sind immer abhängig vom/von der Autor:in, vom Aufnahmемoment und von der Inszenierung. Mit *Aber Herr Dr. Schober...!* verstellt Kubelka durch ihre Selbstinszenierung den Blick der Rezipient:innen auf ihre wahre Identität durch die Inszenierung ihrer Person. Die Arbeit zeigt im Kontext der Jahresportraits, dass die Künstlerin sich zwar fortwährend auf der Suche nach der eigenen Identität befindet, deren Facetten jedoch auch durch unterschiedliche Inszenierungen spielerisch verhandelt.

---

<sup>273</sup> Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, S.122.

### **Kubelkas Verhandlung persönlicher Beziehungen in ihren Filmen ab 2009**

Seit 2009 widmete Kubelka vom Gröller sich intensiv dem Medium Film und erarbeitete erstmals mehrere Filme und Fotografien zu jeweils spezifischen Themenbereichen. So konnte die Künstlerin ein Thema<sup>274</sup> aus mehreren Perspektiven beleuchten. Eine Betrachtung ihres eigenen Materials ermöglicht ihr das dann Dargestellte sowie sich selbst aus unterschiedlichen Blickpunkten zu analysieren und zu reflektieren.

Anders als in den oben vorgestellten Filmen aus den frühen 2000er-Jahren fokussierte sie sich nicht mehr nur auf den psychologischen Ausdruck, den sie durch das Beibehalten des Ausschnitts und der Perspektive in den Vordergrund stellte. Ihre Arbeiten beinhalteten nun jeweils mehrere Sequenzen, die durch verschiedene Handlungen und Interaktionen zwischen den Protagonist:innen Erzählungen wiedergeben. Die Künstlerin kombinierte verschiedene Einstellungen und variierende Perspektiven. Dies konnten Mitschnitte aus dem Alltag oder aus gesellschaftlichen Anlässen wie Festivitäten sein. Vielmehr als zuvor stellten die Filme nun für die Betrachter:innen nachvollziehbare Ausschnitte aus dem Privatleben der Protagonist:innen dar. Für Kubelka vom Gröller wurde das Filmen zur ‚Erweiterung des Lebens‘, einer „expansion of life“,<sup>275</sup> wie es Dietmar Schwärzler beschrieb. Die Settings sowie die Darstellung der Personen wirken weniger inszeniert als vielmehr ungeplant und spontan. Gleichzeitig behielt die Österreicherin jedoch die Kontrolle über den jeweiligen Aufnahmeprozess. Wie auch zuvor gingen die künstlerisch formalen Entscheidungen (zur Perspektive, zum Ausschnitt, zur Zeit und zum Ort) stets von ihr aus.

Während Kubelka ihre filmischen Arbeiten nun zunehmend thematisch ausrichtete, intensivierte auch Lisl Ponger ihre inhaltliche Beschäftigung zu ihren jeweiligen Arbeiten. Seit Mitte der 2000er-Jahre spätestens aber ab 2010 verdichtete Ponger ihre Bilder durch eine steigende Anzahl an Requisiten. Dabei wurden die Erzählungen, die sie den Werken einschreibt, immer komplexer.

---

<sup>274</sup> So beschäftigte sie sich etwa mit der Psychoanalyse und ihren eigenen Erfahrungen, die sie nach ihrer Ausbildung in diesem Berufsfeld gemacht hatte. Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough – Photography and Film*, S. 16. Andere Themen, denen sie sich widmete, sind etwa ihr persönlicher Alltag oder ihre Hochzeit mit Georg Gröller. Noch intensiver als zuvor verarbeitete Kubelka nun auch persönliche Themen, so etwa den Tod ihrer Mutter.

<sup>275</sup> Ebd., S. 13.

## Veränderung der Darstellung von Repräsentation und Identität in Pongers

### Fotografien

Lisl Ponger inszenierte in den 2000er-Jahren Bilder, in denen sie jeweils spezifische Themen, oftmals aus ihrem Alltag, im Rahmen des Kolonialismus oder der Sozialpolitik, kritisch verhandelt. Die eingesetzten Requisiten und Darsteller:innen machten dabei die bildimmanenten Erzählungen lesbar. Während sie bei den Fotografien, die in dieser Zeit entstanden sind, vergleichsweise wenig Staffage nutzte (wie etwa bei *Lucky us* von 2000 gezeigt werden konnte), verwendete die Künstlerin in den folgenden Jahren eine immer weiter zunehmende Anzahl an Requisiten. Diese setzte sie ebenso wie zuvor als erzählerische Komponenten ein. Die Verdichtung der Bildelemente ermöglichte ihr gleichzeitig eine inhaltliche Verdichtung der Narrationen. So konstruierte sie inhaltlich immer spezifischere Erzählungen, die sie fiktiv oder faktual ausrichtete. Durch diese Verdichtung definierte sie die jeweiligen Protagonist:innen in ihrer Rolle ebenfalls immer genauer: Die Rezipient:innen sollen durch die Interpretation der einzelnen Bildelemente diese in einen Kontext zur dargestellten Figur setzen und sie so thematisch verorten können.

Während Ponger in den frühen Inszenierungen oftmals noch ihre persönlichen Eindrücke aus ihrem Alltagsleben verarbeitete, und damit nur selten vertieft in fachspezifische Diskurse einstieg, intensivierte sie zunehmend ihre Recherchen und behielt diese Arbeitsweise bis heute bei. So thematisierte sie zwar noch immer hegemoniale Machtstrukturen und die Konstruktion von kultureller Differenz, jedoch zieht sie zusätzlich bewusst die Theorien der Postcolonial Studies, die Critical Whiteness-Studies oder Cultural Studies heran und beschäftigt sich mit den Fachbereichen Geschichte und Ethnologie. Ponger recherchiert jedoch nicht nur im akademischen Bereich, sondern auch in der Populärkultur wie Reiseberichten oder Romanen.<sup>276</sup> Auf dieser Grundlage inszeniert sie ihre Fotografien zumeist als eine Art *mise en scène* in Studios, in denen sie Kulissen nutzt, Materialien arrangiert und Schauspieler:innen in Szene setzt. Die Fotografien wirken wie Montagen durch die Summierung der einzelnen Bilddetails, auf die später noch genauer eingegangen wird.<sup>277</sup> Die Auswahl der Bildelemente und Kostüme basierte dabei auf ihren vorausgegangenen Recherchen. Die Strategie der Recherche unterscheidet

---

<sup>276</sup> Vgl. Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 121f

<sup>277</sup> Vgl. Elfriede Hochleitner, *Die Fotografische Repräsentation des Fremden im Werk von Lisl Ponger*, Diplomarbeit, Wien, 2012, S. 13.

Pongers Methode zur Kunstproduktion insofern von intuitiven Umsetzungen, als dass sie auf einer jeweils fachwissenschaftlichen Basis begründet liegt. Demgegenüber kann etwa Marcel Duchamps Ansatz betrachtet werden, in dem er 1957 Künstler:innen als passives Instrument ihrer Inspiration und Intuition beschrieb.<sup>278</sup> Pongers Recherchen können dagegen auf gesellschaftliche, politische Diskurse sowie die explizite Verwendung von kunsthistorischen Vorbildern als Vorlagen rekurrieren.

Die Künstlerin gliedert die Recherchearbeiten in zwei Phasen: zum einen die inhaltliche, wissenschaftliche Forschung und zum anderen die formale Umsetzung.<sup>279</sup> In diesem Prozess der Auseinandersetzung mit fachspezifischem Wissen und Debatten ist auch ein selbstreflektorischer Prozess enthalten, der eigene Perspektiven sowie die Verortung der eigenen Person (als Weiße und als Künstlerin) innerhalb der Diskurse beinhaltet.<sup>280</sup>

Der Aufnahmeprozess inszenierter Bilder gliedert sich allgemein in drei Teilaspekte, die diese Aufnahmestrategie definieren: die Vorbereitung, die Durchführung und die Auswahl. Insbesondere ihre Fotografien ab 2000 setzt Ponger zunehmend als aufwändigere Inszenierungen um. Ähnlich wie szenische Darstellungen etwa im Theater oder bei kinematografischen Arbeiten definiert sich Pongers fotografische Praxis durch Vorplanungen, eine spezifische Lichtregie, Bühnenbildnerische Settings sowie ein Team, das die unterschiedlichen Tätigkeiten ausführt. Anders als beim szenischen Verlauf beim Film oder Theater ist das Ergebnis der Arbeit bei den

---

<sup>278</sup> Vgl. Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter – Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz: Konstanz University Press 2015, S. 20.

<sup>279</sup> Nach den oben ausgeführten inhaltlichen Nachforschungen fügt sich die zweite Phase der Bildvorbereitungen an, in der Ponger die geplanten Requisiten beschafft: Hierzu besucht sie Flohmärkte, Klein- und Altwarenläden oder nutzt Online-Märkte. Dabei verwendet Ponger zwei unterschiedliche Arten von Materialien: zum einen Originale (etwa Requisiten wie Blumen), zum anderen Nachahmungen (etwa von Kunstwerken). Zumeist ist die Künstlerin gerade darum bemüht, keine Originale in ihre Werke abzubilden, sondern Nachahmungen oder günstige Modeartikel zu nutzen, um gleichzeitig am gegenwärtigen Konsumverhalten Kritik zu üben. Vgl. Interview zwischen Lisl Ponger und Katharina Kaup am 15.01.2018 in Wien.

<sup>280</sup> Um fachlich möglichst präzise und adäquat zu arbeiten, nutzt Ponger neben ihren Literaturrecherchen die Beratung von Theoretiker:innen, Historiker:innen sowie Kunstschaffenden und Kunsthistoriker:innen. Ihre Expertise brachten etwa Univ.-Prof. Mag. Christian Kravagna (Kunsthistoriker und Kurator) oder Shaheen Merali (Künstlerin und Kuratorin) bei mehreren Werken für ihre Bildideen, Umsetzungen und Präsentation mit ein. (Vgl. Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis – Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 88 und 119.) Pongers Ehemann, der Künstler Tim Sharp, unterstützt sie insbesondere beim Auswahlprozess ihrer Bilder. Der gebürtige Brite ist selbst Künstler, arbeitete als Maler und später auch als Filmkünstler. Ebenso wie Ponger wird er von der Charim Galerie in Wien vertreten (vgl. *Tim Sharp*, <https://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/filmmaker/223/>, Zugriff am 22.08.2022). Mit seiner Expertise als Kunstschaffender unterstützt er seine Ehefrau im Arbeitsprozess als Berater. Vgl. Andrea Maria Dusl, *Aufnahme und Auswahl – Strategien fotografischer Praxis*, Dissertation, Wien 2014, S. 178.

inszenierten Fotografien nur auf ein Einzelbild verdichtet. Ihre inszenierten Fotografien vergleicht Ponger jedoch mit Spielfilmen, in denen sie die Narration auf einen einzelnen Moment kondensiert.<sup>281</sup>

„Ich verstehe sie als Spielfilme, weil sie die meisten Elemente gleich eines Spielfilmes haben, wie Location, Darsteller und Darstellerinnen, Maske, Licht, Kostüm, Kamera und Regie. Es ist so zu sagen ein Spielfilm auf ein Bild reduziert.“<sup>282</sup>

Die künstlerische Genese einer Fotografie beginnt für Lisl Ponger mit einer Idee oder Vorstellung eines Bildes, für das sie teilweise (kunsthistorische) Vorlagen als Inspirationsquellen oder als Referenzen nutzt. Die inhaltlichen Zusammenhänge recherchiert Ponger im Folgenden und trägt daraufhin die Requisiten entsprechend des Bedarfs zusammen. Bei ihren Vorarbeiten ist sie bemüht, die finale Fotografie so genau wie möglich vorzubereiten. So wählt sie eine genaue Kadrierung, Beleuchtung und Position der Requisiten und der Darsteller:innen. Die Nachbearbeitung von Fotografien soll so weit wie möglich vermieden werden.<sup>283</sup>

Während Ponger in den frühen Werken gestalterisch noch offenkundiger mit Brüchen und Ironie arbeitete, verarbeitet sie ihre Kritik in den späteren Inszenierungen ab 2010 subtiler. So präsentiert die Künstlerin den Rezipient:innen jeweils auf den ersten Blick eine jeweils homogene und harmonisch wirkende Darstellung. Hingegen fordert sie damit die Betrachter:innen mehr als zuvor, die Bildobjekte eingehend zu betrachten und einzeln zu interpretieren, um die jeweiligen Erzählungen lesen zu können. Roland Barthes beschrieb mit seiner semantischen Analyse Rezeptionsstrukturen, die sich auch auf Pongers Inszenierungen anwenden lassen wie folgt: „Das Bild ist nicht der Ausdruck eines Codes, es ist die Variation einer Kodifizierbarkeit: Es ist nicht die Niederlegung eines Systems, sondern die Generierung von Systemen.“<sup>284</sup> Mit ihren Inszenierungen generiert Ponger ebendiese von Barthes genannten Systeme. Die einzelnen Requisiten, die sie als Symbole oder Zeichen einsetzt, enthalten Referenzen und spiegeln ikonografische Inhalte. In ihrer Summe ergeben sie die Narration. Am Beispiel der Fotografie *Otaheite Olé* (Abb. 25) möchte ich dies im Folgenden erläutern.

---

<sup>281</sup> Vgl. Dusl, *Aufnahme und Auswahl - Strategien fotografischer Praxis*, S. 255f.

<sup>282</sup> Interview zwischen Lisl Ponger und Katharina Kaup am 15.01.2018 in Wien.

<sup>283</sup> Vgl. Dusl, *Aufnahme und Auswahl - Strategien fotografischer Praxis*, S. 262.

<sup>284</sup> Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 158.

Lisl Ponger inszenierte die Fotografie 2016. Vier männliche weiße Personen verschiedenen Alters befinden sich stehend und sitzend um einen Tisch. Dieser Bildaufbau lässt sich mit einer Konferenzsituation assoziieren. Zwei Wände im Hintergrund markieren ein Interieur. Dort sind eine Landkarte sowie mehrere Fotografien, an denen jeweils Notizen befestigt sind, angebracht. Die Tischdecken weisen ebenfalls Muster von Landkarten auf. Die weiße Kleidung der Männer erinnert an Marineuniformen. Auffällig sind ihre farbigen Halsketten, die sogenannten Leis, die traditionell als Willkommensgeste in Polynesien verschenkt werden. Auf dem Tisch liegen unter den Früchten des Brotfruchtbaums diverse Bilder, Kataloge und wissenschaftliche Zeichnungen.

Mit dem Titel der Fotografie verweist Ponger auf den Handlungsort Tahiti.<sup>285</sup> Die vier Männer repräsentieren die Zusammenkunft der territorialen Anwärter auf das zu kolonialisierende Land. Die Leis spiegeln zum einen die Farben der Nationalflaggen der ehemaligen Imperialmächte Großbritannien, Frankreich und die Niederlande sowie zum anderen die Farben des Klerus, der missionarischen Bestrebungen in den Kolonialgebieten nachging. Das reziproke Verhältnis zwischen Kolonialisten und Kolonialiserten prägte beide auf unterschiedliche Arten: Die kolonialen Gebiete erfuhren im 19. Jahrhundert neue Strukturen durch die Aufteilung unter den kolonialen Akteuren. Andersherum vermittelten die Erzählungen der Imperialisten über die dortigen ‚paradiesischen‘ Zustände den Europäer:innen eine Fläche für Sehnsüchte und neue Perspektiven. Ihre Beschreibungen motivierten bald auch Künstler:innen und Tourist:innen, Zeit dort zu verbringen. Deren Portraits befinden sich im Hintergrund des Bildes.<sup>286</sup>

Ponger setzt die vier dargestellten Männer als Personifikation und Stellvertreter für die ehemaligen kolonialen Institutionen in ihrer Fotografie ein. Mit ihrer Inszenierung rekurriert sie auf die Verhandlungen zwischen den kolonialen Akteuren zur Aufteilung der Vorherrschaft in den kolonialiserten Gebieten. Die Protagonisten können somit nicht nur kritisch als weiße Subjekte in Machtpositionen, sondern auch als westliche Akteure verstanden werden. Auffällig ist, dass Ponger in *Otaheite Olé* nicht die indigenen Völker Tahitis zeigt, sondern die Imperialisten, womit sie auf die

---

<sup>285</sup> ‚Otaheite‘ ist eine der frühesten Bezeichnung des Landes, abgeleitet von der indigenen Landessprache. Vgl. Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon <<http://www.zeno.org/Brockhaus-1837/A/Otaheite>> letzter Zugriff: 26.07.2022.

<sup>286</sup> Vgl. Tim Sharp, „Die teilnehmende Beobachterin auf dem Postamt“, in: *Lisl Ponger – The Masters Narrative*, Ausstellungskatalog, Weltmuseum Wien 2017, S. 4-16, S. 9f.

asymmetrischen Machtverhältnisse hinweist. Gleichzeitig zeigt sie, dass es sich bei der idealisierten Vorstellung des polynesischen ‚Paradieses‘ um eine westlich konstruierte Repräsentation handelt. Das ‚Paradies‘ ist ihrer Kritik zufolge eine Illusion, kein beständiger Ort oder eine Gesellschaft mit klaren räumlichen Grenzen, genauso wie Edward Said in seinem Werk *Orientalismus*<sup>287</sup> bereits auch den ‚Orient‘ als Konstruktion beschrieben hat.

Ein ähnliches Vorgehen ist bei der Fotografie *Indian(er) Jones II – Das Glasperlenspiel* (Abb. 26), die Ponger 2010 erstellte, zu beobachten. Die Fotografie rekurriert auf die fiktive Hollywood Spielfilmfigur ‚Indiana Jones‘.<sup>288</sup> Der Protagonist der Fotografie ist umgeben von mehreren Werken, die entsprechend der kolonialen und postkolonialen Bezeichnungen als ‚Artefakte‘; ‚Kuriositäten‘, ‚Trophäen‘ oder ‚Kunstwerke‘ kategorisiert sind. Die auf dem Boden verteilten Skulpturen und Masken dienen als Symbole für die Aneignungen des weißen Akteurs. Zusätzliche Bildelemente repräsentieren wiederum weiterführende Erzählungen, auf die Ponger mit ihrer Inszenierung inhaltlich anspielt. So handelt es sich etwa bei dem Vorhang, den der Protagonist hochrafft, um eine Anspielung auf die sogenannten Hudson’s Bay Blankets, die typische Streifen auf rotem Grund aufweisen: Diese amerikanischen Woldecken, wurden als Handelsware der Kolonialherren mit den amerikanischen Ureinwohnern eingesetzt.<sup>289</sup>

Wie in vielen anderen Fotografien, die Ponger in dieser Zeit erstellte, setzte sie die einzelnen Requisiten eklektisch ein. Jedes Objekt symbolisiert eine eigene Erzählung (die Leis etwa repräsentieren die polynesische Begrüßungstradition, oder der Vorhang den Tauschhandel). Werden die Objekte in ihrer Summe rezipiert, lässt sich die übergeordnete Narration des Bildes ablesen. Bei *Otaheite Olé* können die Betrachter:innen, so Pongers Rekurs, die Aneignungspraktiken der Kolonialisten nachvollziehen, die sie hier auf den geografischen Raum Polynesiens bezieht. Dazu verwendet die Künstlerin Objekte, die auf die Geschichte referieren, wenngleich es sich nicht immer um historische Originale handelt, sondern im Gegenteil dazu, wie auch in *Otaheite Olé* gezeigt wurde, um zeitgenössische Alltagsgegenstände wie

---

<sup>287</sup> Vgl. Edward Said, *Orientalism*, New York: Pantheon Books 1978.

<sup>288</sup> Die Titel der Filme lauten: *Raiders of the lost Ark (Jäger des verlorenen Schatzes)*, 1981; *Indiana Jones and the Temple of Doom (Indiana Jones und der Tempel des Todes)*, 1984; *Indiana Jones and the last Crusade (Indiana Jones und der letzte Kreuzzug)*, 1989; *Indiana Jones and the Kingdom of the crystal Skull (Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels)*, 2008.

<sup>289</sup> Vgl. Dusl, Aufnahme und Auswahl - Strategien fotografischer Praxis, S. 168.

die Leis. Ponger inszeniert ihre Fotografien folglich aus einer zeitgenössischen Perspektive mit einem Blick auf die Vergangenheit, was durch den Rekurs auf die Spielfilmreihe *Indiana Jones* im Zusammenhang mit den Kolonialen Aneignungs- und Klassifikationspraktiken deutlich wird. Damit kombiniert sie zwei Zeitebenen, die die Betrachter:innen dekodieren müssen, um die Inhalte nachvollziehen zu können. Eine Differenzierung von Zeitebenen beschrieb auch Stuart Hall: „Jedes Zeitalter legt seine eigene Bedeutung über das Bild. Jedes Foto besitzt bereits einen eigenen Kontext, der signifiziert. [...] Aber es erfordert so etwas wie eine behutsame Ausgrabung, eine Archäologie, die die widersprüchlichen Spuren, welche für Diskurse in der Ikonographie des populären Gedächtnisses hinterlassen haben, nachzeichnet.“<sup>290</sup> So fordert Ponger mit ihren Inszenierungen immer auch eine assoziative und analytische Leistung von ihren Rezipient:innen.

### **Resümee**

Während Kubelka durch die Summe von einzelnen Bildern diesen eine Nachvollziehbarkeit einschreiben will, die ihrer Meinung nach ein einzelnes Bild nicht leisten kann, setzt Ponger im Gegensatz dazu auf eine konträre Strategie: Sie nutzt gerade das Einzelbild, um ihre Erzählungen innerhalb dessen auf einen Höhepunkt zu komprimieren.

„In Pongers Bild scheint ein Moment eingefroren – im Rahmen der Inszenierung stellt aber dieser (bildgewordene) Moment nur die Verdichtung einer Erzählung dar, die Ponger im Bild codiert hat [...].“<sup>291</sup>

Die ‚Verdichtung eines Moments‘ ist, meines Erachtens, nicht als Endpunkt einer Erzählung zu werten, wie Dusi beschreibt, sondern vielmehr als Höhepunkt derselben.<sup>292</sup> Mit ihren Inszenierungen präsentiert Ponger ein Kulminationsmoment einer Narration – fiktiv oder faktual –, die sie in fotografische Bildwerke übersetzt. Damit ist ihre Bestrebung konträr zu der Kubelkas zu werten, die die Wiedergabe eines prozessimmanenten Höhepunktes, wie eben beschrieben, ablehnt. Ponger kommt es also vorrangig auf die Darstellung der Inhalte an, weniger auf die Authentizität der Portraits, die dagegen für Kubelka im Fokus steht. Kubelka geht es

---

<sup>290</sup> Vgl. Stuart Hall, „Rekonstruktion“, übers. v. Wilfried Prantner, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 75-91, S. 91.

<sup>291</sup> Dusi, *Aufnahme und Auswahl - Strategien fotografischer Praxis*, S. 262.

<sup>292</sup> Vgl. ebd., S. 262.

darum, einen Menschen authentisch mittels mehrerer Fotografien abzubilden. Die Schwerpunkte bei den Arbeitsweisen der beiden liegen also verschieden. Indem Ponger ihren Schwerpunkt auf die inhaltlichen Aspekte verlagert, hinterfragt sie auch ihre Wirkungsmacht als Vermittlungsobjekte. Dabei will sie die visuellen Praktiken der Kunstgeschichte, insbesondere die hervorgerufenen Bedeutungszuschreibungen von konstruierten Bildern durch kritische Reflexion derselben diskutieren.<sup>293</sup>

Durch die Untergliederung der Oeuvres der Künstlerinnen in einzelne Schaffensphasen wollte ich zeigen, dass in Pongers und Kubelkas jeweiliger künstlerischer Praxis eine Entwicklung zu betrachten ist. Diese betrifft nicht nur die Konkretisierung der künstlerischen Ausdrucksform, sondern vor allem den Umgang mit dem dargestellten Subjekt.

Pongers Entwicklungsverlauf kann als kontinuierlich und linear betrachtet werden. Auf inhaltlicher Ebene spiegelte sie in ihren Werken, wie oben dargestellt wurde, ihre immer detaillierter werdenden Auseinandersetzungen mit ‚Fremdheit‘ und hegemonialen Machtkonstruktionen sowie ihre individuelle Perspektive. Auf formaler Ebene setzte sie diese in zunehmend detailreicher werdenden Inszenierungen um. Dazu inszenierte sie (teils subtil, teils offensichtlich) eine fiktive Wirklichkeit in den Bildern, die sie thematisch kolonialhistorischen Ereignissen oder dessen Folgen entlehnte und durch ihren persönlichen Blick individuell erzählerisch ausstattete. Während Ponger zunehmend eigene Szenerien konstruierte, versuchte Kubelka sich mit ihren Portraits fortwährend an die Wirklichkeit anzunähern.

Friedl Kubelka wechselte im Verlauf ihres Oeuvres immer wieder zwischen den Medien Film und Fotografie. Die inhaltlichen Umsetzungen ihrer fotografischen und filmischen Arbeiten zeugt jedoch von einer kontinuierlichen Entwicklung. So ist etwa die Arbeit an den Jahresportraits, die sie alle fünf Jahre aufnimmt, als offensichtlichste Konstante zu nennen. Auch in ihren anderen Selbstportraits zeigte sich, dass sie Rollenbilder offenlegte und sich kontinuierlich von diesen sowie von den Konventionen des Kunstmarktes distanzierte, indem sie sich zunehmend antiikonisch, ironisch und selbstkritisch inszenierte. In ihren Portraits fokussierte die Künstlerin sich folglich zunehmend auf die psychologischen Details der Protagonist:innen und inszenierte diese so wenig wie nötig, um diese so individuell und authentisch wie möglich darzustellen. Hingegen inszenierte sie sich selbst (außerhalb der

---

<sup>293</sup> Vgl. Gabriele Hofer, *Lisl Ponger: Imago Mundi*, in: Eikon, Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, Wien, Nr. 61, 2008, S. 74-76, S. 74f.

Jahresportraits) immer stärker durch dramatische Gesten oder einen ironischen Ausdruck, wie etwa mit *Aber Herr Doktor Schober...!* gezeigt wurde. Dabei gewährte sie den Rezipient:innen nicht nur eine voyeuristische, intime Nähe zu sich, dadurch, dass sie sich zum Teil nackt darstellte. Insbesondere in ihren späteren Werken lässt sie die Betrachter:innen immer häufiger an ihrem privaten Alltag teilhaben.

Im nachfolgenden Kapitelabschnitt 4.2 werde ich diese sukzessive fortlaufenden Entwicklungen vertiefender analysieren und sie im Kontext weiterer Werke sowie auf der Folie der Identitätsforschung genauer einordnen, um letztlich die Strategie der Medienkünstlerin in Bezug auf ihre Repräsentationskritik herauszuarbeiten. Dabei möchte ich untersuchen, ob und inwieweit (Selbst-)Reflexionsprozesse ihrer künstlerischen Genese zugrunde liegen. Dazu stelle ich anhand von weiteren Beispielen aus den Oeuvres beider Künstlerinnen sowie anhand der Rezeption kunsthistorischer Vorlagen den Rückgriff auf eigene sowie kunstgeschichtliche Werke gegenüber. Diese untersuche ich dann als Rezeptionsobjekte, um eine mögliche Strategie der bewussten Reflexionsarbeit der beiden Künstlerinnen herauszuarbeiten.

## **4.2 Weiterentwicklung und Rückbezüge (Reflexion als hermeneutischer Zugang)**

Im Folgenden soll anhand von ausgewählten Werkbeispielen gezeigt werden, dass Ponger und Kubelka einige Vorgehensweisen, Themen und Umsetzungen in ihrer künstlerischen Praxis immer wieder aufgreifen. Diese betrachten und verhandeln sie jeweils stetig erneut, entsprechend ihres wachsenden forschungsbezogenen Kenntnisstandes und ihrer persönlichen Entwicklung. Eine mögliche (Selbst-)Reflexion, die diesen Differenzen zugrunde liegt, soll daraufhin untersucht werden.

### **4.2.1 Der Entwicklungsprozess der Oeuvres**

Dass Kubelka die Hinterfragung ihrer eigenen Identität ins thematische Zentrum ihres künstlerischen Schaffens stellt, konnte bereits herausgearbeitet werden. Anhand eines Vergleichs von jeweils vier Einzelarbeiten und Werkserien von Kubelka und Ponger aus jeweils unterschiedlichen Schaffensphasen möchte ich im Folgenden die jeweilige Entwicklung und den Reflexionsprozess, der durch die Kunstpraxis sichtbar wird, aufzeigen. Dazu werde ich mich zuerst mit Werkbeispielen von Kubelka beschäftigen und danach mit den Arbeiten Pongers.

### **Kubelkas Pin-up-Selbstportraits**

Friedl Kubelka erstellte 1971 und 1973 zwei Serien von Pin-up-Selbstbildnissen. In Kapitel 4.1.2 habe ich die Fotografien vorgestellt, weshalb ich an dieser Stelle nur noch einmal die zentralen Aspekte meiner Analyse zusammenfasse, um die Bilder daraufhin in Kubelkas Entwicklungsprozess einordnen zu können.

In beiden Werkserien präsentiert Kubelka ihren Körper exhibitionistisch, entsprechend eines Pin-up-Models, indem sie ihre weiblichen Attribute durch erotische Kleidung und Posen hervorhebt. Dabei macht sie sich selbst zu einem Fetischobjekt und ihren Körper zur Projektionsfläche für den männlichen Blick. Das jeweilige Interieur, vor oder auf dem sie posiert, soll ebenfalls die sexuellen Fantasien der Rezipient:innen anregen. Mit beiden Serien inszenierte sich Kubelka entsprechend der westlich tradierten Repräsentationsmuster als Frau im Sinne eines Objekts für den Mann im Patriarchat.

1998 hat Friedl Kubelka erneut eine Serie von Pin-up-Selbstportraits erstellt. Diese lehnte sie zwar an die bereits in den Siebzigerjahren entstandenen Pin-Up-Serien an, interpretierte sie aber auf eine neue Art. Mit den Fotografien von 1998 (Abb. 27) orientierte sie sich nicht mehr an weiblichen, westlichen Schönheitsidealen und einer ästhetischen Inszenierung durch ihre Person, die sie noch in den Pin-up-Serien von 1971 und 1973 angestrebt hatte. Dementgegen präsentiert sie sich alternd oder ungeschönt, womit sie die eben beschriebenen traditionellen Repräsentationsmuster durchbrechen wollte. In den Aufnahmen zeigt sie sich zunehmend ironisch, was etwa durch ihre Grimassen oder ihr verspieltes Auftreten vor der Kamera deutlich wird.

Wie auch in der vorangehenden Werkserie posiert Kubelka wieder in Unterwäsche auf einem Möbelstück; 1998 ist es ein Sofa. Im Kontext der (feministischen) Selbstermächtigung von Künstlerinnen, die durch Posen ihre Sexualität repräsentieren, hinterfragte Craig Owens die ‚Pose‘ und ihre Bedeutung für die Frau (im Rahmen der Kunstwelt): Eine Pose definiere sich nicht nur durch eine Haltung, sondern auch durch Einschreibungen oder Anmaßungen, die zum einen aus einer sozialen und zum anderen aus einer psychosexuellen Perspektive entstammen.<sup>294</sup> Die soziale Perspektive politisiert die Pose, indem sie beschreibt, dass die Frau das

---

<sup>294</sup> Vgl. Craig Owens, „Posieren“, übers. v. Wilfried Prantner, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 92-114, S. 94.

gesellschaftliche Überwachwerden in eine Lust, beobachtet zu werden, wandelt. Hingegen bezieht die psychosexuelle Perspektive das voyeuristische Moment und damit das Begehren mit ein. Hierin inbegriffen seien Machstrukturen, denen sich die Posierende aussetze, die aber zugleich ihr Bedürfnis nach Selbstrepräsentation befriedigen.<sup>295</sup> Wie auch der Psychoanalytiker Jacques Lacan dementsprechend beschrieb, macht sich das Subjekt in diesem Rahmen selbst zum Objekt des Blicks.<sup>296</sup>

Die Posen, die die Künstlerin 1998 einnahm, wirken jedoch motivationslos und ironisch. Die Pin-up-Posen und deren Konnotation mit Weiblichkeit und Sexualität überspitzt und verändert Kubelka in den Bildern durch Details, die zum Teil subtil, zum Teil offenkundig sichtbar werden. Beispielsweise haftet weißer Schaum vor dem Mund, was ihre Attraktivität für die Rezipient:innen verringert. Gleichzeitig inszeniert sie ihren alternden Körper nicht, indem sie etwa besonders vorteilhafte Perspektiven nutzt, sondern präsentiert ihn selbstbewusst und ironisierend vor der Kamera. Kubelka hinterfragt mit diesen Bildern die ursprünglichen Konnotationen, auf die die Pin-up-Posen rekurren – Lust und Voyeurismus – auf kritische Weise. Mit ihrer Wiederaufnahme des Motivs erstellt sie eine Persiflage der Repräsentation der Frau. Dementsprechend verstehe ich diese Serie als Ausdruck der Ablehnung zum einen von kommerziellen Normen der Fotoindustrie und zum anderen von der Fetischisierung der Frau als Objekt des männlichen Blicks. Den individuellen (kritischen) Blick im Bild sichtbar zu machen, sei Sigrid Schade zufolge eine zeitgenössische beliebte Strategie der Selbstermächtigung.<sup>297</sup> Die Bilder, die sie 1998 aufnahm, sind von dieser individuellen Umsetzung und einem humorvollen, ironischen Umgang mit ihrer eigenen Person geprägt, den Sigrid Schade ansprach. Die zunehmende Anzahl an Selbstportraits sowie deren analytische Betrachtung gaben der Künstlerin Sicherheit und halfen ihr, sich von den traditionellen Repräsentationsformen zu lösen, um eine individuellere Darstellungsform der eigenen Person zu finden.<sup>298</sup> Hierdurch lässt sich eine Genese der Selbstbetrachtung mitverfolgen, die eine Reflexion der früheren Werkserien dokumentiert.

Innerhalb der drei Werkserien inszeniert die Künstlerin sich in zwei divergierenden Rollen. Die Repräsentationsstrukturen, denen sie noch in den Siebzigerjahren

---

<sup>295</sup> Vgl. ebd., S. 95f.

<sup>296</sup> Vgl. Lacan, *Das Seminar von Jacques Lacan – Buch 11 (1964) - Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S.113.

<sup>297</sup> Vgl. Akashe-Böhme, *Reflexionen vor dem Spiegel*, S. 152.

<sup>298</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 344f.

folgte, hinterfragte sie 1998 bewusst, indem sie sich provokativ, antiikonisch inszenierte. Während sie in den ersten beiden Serien die Medienspezifität der Fotografie nutzte, um das Bild als Beweis ihrer Existenz und ihrer Identität als Frau zu verwenden, dient die hier angeführte dritte Serie der Unterwanderung und Persiflage der zuvor bewusst wiedergegebenen Repräsentationsmuster. Vielmehr wiederholte sie die Pin-up-Motive, um die Wirkung ihres alternden Körpers in denselben Posen zu untersuchen und damit einhergehend ihre Selbstreflexion in Bezug auf ihre äußeren Merkmale als Frau fotografisch zu fixieren.

Kubelka inszenierte ihre Selbstportraits in den Folgejahren verstärkt ironisch, um traditionelle Repräsentationsmuster zu entlarven. Damit zielte die Österreicherin darauf ab, Themen wie etwa die Rolle der Frau oder die Individualität eines Subjektes (in diesem Fall sie selbst) durch ihre künstlerische Praxis herauszuarbeiten und zu hinterfragen. Dieses Vorhaben lässt sich auch in ihren fotografischen und filmischen Portraits erkennen.

### **Der Prozess des Alterns**

In mehreren Arbeiten, die in dieser Zeit entstanden, stehen die Themen Zeit und die Visualisierung des Alterungsprozesses im Fokus. Kubelkas fotografische und filmische Arbeiten wirken zum Teil wie Dokumentationen ihres eigenen Alterungsprozesses.

Entgegen des allgemein im Westen vorherrschenden Wunschs nach einem jugendlichen Erscheinungsbild im Alter hebt Kubelka in den soeben vorgestellten Fotografien gerade die Vorzüge des Alterns hervor, indem sie ihren eigenen Alterungsprozess teils auf humorvoll ironische, teils auf ungeschönte, ernsthafte Weise wiedergibt. Die Veränderungen im Umgang mit ihrem Alterungsprozess beweisen, dass das Altern nicht nur ein biologischer Prozess ist, sondern auch ein Konstrukt der westlichen Kultur. Das Streben nach einem jugendlichen Äußeren ist in den Traditionen und im Hinblick auf das weibliche Schönheitsideal der westlichen Gesellschaft verankert. Michel Foucault und Judith Butler betrachteten die Unterschiede, die beim Alterungsprozess von Männern und Frauen benannt werden als diskursiv, performativ und erst durch die Gesellschaft hervorgebracht.<sup>299</sup> Susan

---

<sup>299</sup> Vgl. Heike Hartung, „Alter und Geschlecht im kulturellen Diskurs – Zur Doppelmoral in Alternsnarrative und Altersbilder“, in: *Die Kraft des Alters*, Ausstellungskatalog, Belvedere Wien, 2017, S. 256-293, S. 256.

Sontag beschrieb diese konstruierten Zuschreibungen 1972 in ‚The Double Standard of Aging‘<sup>300</sup> bereits mit ihrem Titel als Doppelmoral, bei der die Frau im Gegensatz zum Mann einem weitaus höheren sozialen Druck ausgesetzt wird, während Simone de Beauvoir alte Menschen sogar als eine Randgruppe der Gesellschaft einstufte.<sup>301</sup> Letztere erklärte, dass ‚Alter‘ dementsprechend als Identitätsbegriff gewertet werden kann, und forderte, diesen abzubauen.<sup>302</sup>

Auch Friedl Kubelkas Pin-up-Arbeit von 1998 lässt sich als Auseinandersetzung mit ihrer Altersidentität einordnen. Sie versuchte der negativen Konnotation einer Altersidentität entgegenzuwirken, indem sie einen individuellen Umgang damit in ihrer Kunstpraxis erarbeitete. Dabei präsentierte sie unvermittelt und ungeschönt ihr alterndes Ich.

Die Verhandlung des Themas der Altersidentität zeigt sich in Kubelkas künstlerischer Praxis nicht nur innerhalb ihrer fotografischen Selbstportraits, sondern auch in ihren Filmen. In *Guilty Until Proven Innocent* (Abb. 28) von 2013<sup>303</sup> problematisiert die Künstlerin zum einen den Druck auf Frauen, den westlichen Schönheitsidealen zu entsprechen, und zum anderen die gesellschaftliche Ausgrenzung derer, die durch das äußerlich sichtbar werdende Altern ebendiesem nicht mehr entsprechen. Hiermit setzte sie inhaltlich bei den Tabubrüchen und der Körperdiskussion an, die sie mit Ihren Pin-up-Bildnissen und den Jahresportraits in den Siebzigerjahren begonnen hatte.

Im Film zu sehen sind sieben Frauen fortgeschrittenen Alters, die hinter Maschendraht stehen. Obwohl sie eng aneinandergedrängt sind, interagieren sie nicht miteinander. Ihre Blicke sind durch den Maschendraht zur Kamera gerichtet. Der starre Ausdruck der Frauen, die keine Emotionen oder Gedanken preisgeben, erwecken Unbehagen über die Dauer des Betrachtens bei den Zuschauenden. Nach einiger Zeit tritt eine Frau aus dem Bild und Kubelka vom Gröller selbst nimmt ihren Platz ein. Die bewusste Ausdruckslosigkeit der Frauen wird kurz unterbrochen, als die Künstlerin sich spontan einer Protagonistin zuwendet. Diese reagiert unwillkürlich durch ein kurzzeitig zurückgeworfenes und unvermitteltes Lächeln. Den

---

<sup>300</sup> Vgl. Susan Sontag, „The Double Standard of Aging“, in: Marilyn Pearsall, *The Other Within Us - Feminist Explorations of Women and Aging*, Boulder: Routledge 2018, S. 19-24.

<sup>301</sup> Vgl. Simone de Beauvoir, *Das Alter (La Vieillesse)*, übers. v. Anjuta Aigner-Dünnwald und Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972, S. 184.

<sup>302</sup> Vgl. Hartung, *Die Kraft des Alters*, S. 260 und 264.

<sup>303</sup> Den Film drehte Kubelka in Schwarz-Weiß und ohne Ton. Die Spieldauer beträgt 2 Minuten.

Betrachter:innen wird in diesem Moment deutlich, dass die Interaktion der Künstlerin nicht vorab mit den Frauen abgesprochen wurde.

Bis zu diesem Zeitpunkt wird die Gruppe aus einer halbnahen Perspektive gefilmt, nur ihre Oberkörper und Gesichter sind zu sehen, sodass eine Distanz zu den Betrachtenden entsteht, die durch den Zaun noch zusätzlich unterstützt wird. Die voyeuristische Nähe wird noch dadurch intensiviert, dass in der zweiten Hälfte des Films die Gesichter der Frauen im Close-up näher gerückt werden. Nun werden die einzelnen Spuren des Alters auf den Gesichtern der Frauen unübersehbar.

Kubelka vom Gröller thematisiert in diesem Film den Alterungsprozess und die damit einhergehenden sichtbaren Veränderungen des weiblichen Körpers. Mehr noch: Als nur auf die Spuren des Alterns aufmerksam zu machen, stellt sie hierbei den Umgang der Gesellschaft mit den damit einhergehenden Veränderungen zur Disposition. Auch durch den Titel ‚Guilty Until Proven Innocent‘ kritisiert sie die Schwierigkeit der Anerkennung und Akzeptanz sowie die Anklage, mit der sich alternde Frauen in der Gesellschaft ihr zufolge konfrontiert sehen. Mit der Kamera untersucht die Künstlerin die emotionalen Regungen der Frauen, die auf deren Umgang mit dieser Problematik verweisen könnten. Die Protagonist:innen wenden ihre Blicke – bis auf den einen beschriebenen Moment – nicht ab und vermitteln dadurch Stärke, Unantastbarkeit und den Unwillen, eine etwaige Schuld einzugestehen.<sup>304</sup>

Wie bereits beschrieben, gilt das Idealbild von jugendlichem Aussehen in der westlichen Gesellschaft als besonders erstrebenswert. Bereits in der westlichen Kunstgeschichte seit der Antike war die Darstellung junger Frauen beliebt, wie bereits in Kapitel 2.3 dargestellt wurde. Kubelka vom Gröller reagiert mit ihren Arbeiten auf diese noch bestehenden Idealbilder und präsentiert mit diesem Film die Auswirkungen und den Druck, der dadurch auf Frauen ausgeübt wird. Der Maschendraht wird hierbei zum Sinnbild der Gefangenschaft in Traditionen, der sich erstmals die Feministinnen der Sechzigerjahre mit ihrer Kunst entgegenstellten.

Mit dem Titel ‚Guilty Until Proven Innocent‘ bezeichnet Kubelka vom Gröller eine Schuldvermutung und rekurriert damit auf das Pendant, die Unschuldsvermutung als Grundlage eines rechtsstaatlichen Strafverfahrens. An diesem Punkt stellt sich jedoch die Frage, wogegen der Schuldspruch gerichtet ist und was die Grundlage

---

<sup>304</sup> Vgl. Sylvia Szely, *Guilty Until Proven Innocent*, <<https://sixpackfilm.com/de/catalogue/2093/>> letzter Zugriff: 15.04.22.

der Ausgrenzung sein sollte. In Bezug auf die gegenwärtigen gesellschaftlichen Paradigmen lässt sich folgende Vermutung anstellen: Im Zeitalter mit einer hohen Frequenz an Schönheitsoperationen scheint, wenn man dem Titel des Werks folgt, das Nicht-Eingreifen in den Alterungsprozess einer Anklage zu bedürfen. Das emanzipative Vorgehen der Frauen sowie die Akzeptanz gegenüber ihren Körpern und deren Veränderungen wird durch den starren und ungebrochenen Blick der Frauen versinnbildlicht.

Deutlich wird bei der Gegenüberstellung der Pin-up-Arbeiten (von 1971, 1973-74 und 1998) mit dem Film *Guilty Until Proven Innocent*, dass Kubelka vom Gröller sich intensiv mit ihrem Alterungsprozess sowie mit Schönheitsidealen und deren Bedeutung innerhalb der westlichen Gesellschaft auseinandergesetzt hat. In allen vier Werkbeispielen nutzt Kubelka vom Gröller unterschiedliche Repräsentationsmuster und Codes. Während sie sich zunächst noch in die Normierungen eingliedern wollte, gewann sie immer mehr Distanz zu den idealistischen Konstrukten und betrachtete sie zunehmend kritisch. Die Grundlage ihrer Reflexionsarbeit dazu basiert auf den eigenen Erfahrungen, die sie im Prozess des Alterns gemacht hat. Insbesondere durch die sich kontinuierlich verändernden Reaktionen auf ihr äußerliches Erscheinungsbild durch die Menschen, die ihr in ihrem Alltag begegneten, erfuhr die Künstlerin mit zunehmendem Alter, was es in der westlichen Welt bedeutet, jung oder alt zu sein. Diese Erfahrungen reflektierte und verarbeitete Kubelka vom Gröller künstlerisch.

Durch die exemplarische Auswahl der Werke aus verschiedenen Schaffensphasen, lässt sich erkennen, dass Kubelka sich bis heute kontinuierlich mit spezifischen Themen beschäftigt (in diesem Beispiel mit dem weiblichen Alterungsprozess). Ihre jeweiligen künstlerischen Auseinandersetzungen (mit den Pin-up-Motiven oder dem Thema ‚Alter‘) bezeichnen folglich keine abgeschlossenen Phasen, sondern vielmehr kontinuierliche Intervalle, in denen sie Aspekte nach einiger Zeit wieder aufgreift. Diese verhandelt sie dann neu, entsprechend ihrer sich verändernden Perspektive.

Kubelka reflektiert sich bis heute und ihre künstlerische Praxis stetig, was ich durch die Betrachtung der angeführten Werkbeispiele zeigen wollte. Sie distanzierte sich zunehmend von den Normierungen des Kunstmarktes und den Idealen der westlichen Gesellschaft, wie ich durch die Analyse der Pin-up-Serien und dem Film *Guilty*

*Until Proven Innocent* versucht habe darzustellen. Dabei stellte sich heraus, dass sie sich in ihrem Arbeitsverlauf immer dezidierter mit persönlichen individuellen Fragen auseinandersetzte. Ihre persönlichen Eindrücke und Erfahrungen schrieb sie dementsprechend in ihren künstlerischen Arbeiten fest. Das Vorgehen, die eigene Perspektive fotografisch und filmisch zu fixieren, lässt sich auch bei Lisl Ponger wiederfinden.

Im Folgenden möchte ich anhand von fünf Werkbeispielen darstellen, dass nicht nur in Kubelkas Oeuvre eine Entwicklung der Künstlerin abzulesen ist, sondern auch Ponger durch Selbstreflexionen sowie die Weiterentwicklung ihrer künstlerischen Strategie eine nachvollziehbare Genese vollzog.

### **Die Darstellungen des ‚Fremden‘ in Pongers Fotografien**

*Fremdes Wien* markiert den Beginn von Pongers Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Themen im politischen Zusammenhang und stellt ein Schlüsselwerk an der Schnittstelle zwischen Film und Fotografie in ihrem frühen Oeuvre dar. Für ihre Serie *Fremdes Wien*<sup>305</sup> (Abb. 29 u. 30) von 1993 nahm sie filmisch unterschiedliche Personen auf und vergrößerte die einzelnen Super-8-Filmkader auf 18x24 cm große Abbildungen.<sup>306</sup>

Das Werk verhandelt sowohl ‚Fremdheit‘ als auch kulturelle Diversität und wurde zur Zeit seiner Entstehung als ‚Katalog kultureller Präsenz‘ verstanden, für den Lisl Ponger 70 Nationen und Kulturen abbildete, denen sie innerhalb der Stadt Wien begegnete. Hierzu nahm sie an öffentlichen Festivitäten wie etwa Hochzeiten, Gottesdiensten oder Feiertagsfesten teil. Ausschlaggebend für die Künstlerin, das Projekt zu starten, war nicht nur der verstärkte politische Rechtspopulismus zu

---

<sup>305</sup> *Fremdes Wien* ist eine Werkserie, bestehend aus einem Film, von dem 70 Kader als Fotografien vergrößert wurden. Letztere wurden sowohl als Fotoserie, als auch in zwei Büchern, *Fremdes Wien*, 1993 und dessen Fortführung *Phantom Fremdes Wien*, 2004 und dem Film *Phantom Fremdes Wien* 2004, 27 min, publiziert. Vgl. Lisl Ponger (Hg.), *Fremdes Wien*, Wien: Wieser Verlag 1993; und vgl. Lisl Ponger (Hg.), *Phantom Fremdes Wien*, Klagenfurt: Wieser Verlag, 2004.

<sup>306</sup> Die Besonderheit der Fotografien liegt vor allem in deren Aufnahme. Ponger filmte die Festivitäten mit einer Super-8 Filmkamera, mit 24 Bildern pro Sekunde, und vergrößerte einzelne Filmkader, die sie dann als 70 Einzelwerke veröffentlichte. Hierzu verwendete sie einen Duplikator, der wie eine Art Lupe fungierte und einzelne Kader des eingespannten Films vergrößernd auf 18x24 cm abfotografierte. Letztlich provozierte Ponger durch die Verwendung des Super-8-Films einen groben Körnungseffekt. Vgl. Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturalanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 80f.; und vgl. Tim Sharp, „ImagiNativ“, in: *Lisl Ponger – Fotoarbeiten, Photographs*, Ausstellungskatalog, Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien Bildungszentrum, Wien 2000, S. 7-30, S. 8.

Beginn der Neunzigerjahre, sondern insbesondere ihr Wunsch, Minoritäten eine Plattform zu bieten.

„Es geht um die Gegenwart von Menschen, die im besten Fall öffentlich nicht in Erscheinung treten, im schlechtesten als politisches und soziales ‚Problem‘ betrachtet werden.“<sup>307</sup>

Die Intention Pongers lag folglich darin, marginalisierte kulturelle Gruppen durch deren Portraitieren für eine explizite Zielgruppe, die weiße Wiener Bevölkerung, sichtbar zu machen. Im zeitlichen Rahmen, in dem die Bilder entstanden sind, hat der Diskurs zum ‚Fremden‘ sowie eine Diskussion über Migration in Österreich und allgemein in Europa bereits eine längere Tradition. Neben den zahlreichen kulturwissenschaftlichen und kolonialkritischen Publikationen,<sup>308</sup> die bereits seit den Siebzigerjahren veröffentlicht wurden, arbeiteten verschiedene Fotografen und Filmemacher zeitgleich diskurskritisch auf künstlerischer Grundlage. Dass Lisl Ponger in den Neunzigerjahren dieses Thema aufgreift, lässt sich auf ihr in dieser Zeit entstandenes persönliches Interesse, basierend auf dem zunehmend sichtbar werdenden Rassismus im Wiener Alltag, zurückführen.

Dadurch, dass die Bilder wenig fokussiert und eher grobkörnig publiziert wurden, wirken die Bildinhalte verfremdet. So wollte Ponger einen dokumentarischen Charakter bewusst negieren. Dieses Vorgehen hatte insbesondere inhaltliche Relevanz für die Künstlerin: Tim Sharp bezeichnet die Wahl des Super-8-Mediums als künstlerische Strategie, zur individuellen Präsentation der dargestellten Personen und Kulturen sowie gleichzeitig zur Vermeidung scharfer und fokussierter Bilder, um keine Stereotypisierungen zu wiederholen.<sup>309</sup> Dementgegen interpretiere ich die Verkörnung jedoch als eine Mystifizierung der Protagonist:innen. Mittels der hoch eingestellten Kontraste sowie der durch Unschärfe provozierten Verschleierung der Handlungen und Szenerien zielte Ponger zwar darauf ab, die ‚Fremdartigkeit‘ der Akteur:innen nicht in den Fokus zu rücken, wie etwa im Beispiel *Taiwanesischer Tanzverein Fey Yang* (Abb. 29) sichtbar wird. Die Fotografie zeigt mehrere weibliche Tänzerinnen in traditioneller Kleidung bei einem Fächertanz. Es ist jedoch nur das Gesicht einer Frau zu erkennen, durch den engen Bildausschnitt werden die anderen Protagonistinnen und ihre Bewegungen fast unkenntlich. Ponger weist

---

<sup>307</sup> Sharp, *Lisl Ponger – Fotoarbeiten, Photographs*, S. 7f.

<sup>308</sup> Auf die Forschungsdiskurse und die Literatur ging ich bereits in Kapitel 2 ein.

<sup>309</sup> Vgl. Sharp, *Lisl Ponger – Fotoarbeiten, Photographs*, S. 8.

gerade durch diese (Re-)Präsentation (aus ihrer Position als weiße Europäerin) den Akteur:innen einen Platz im buchstäblichen ‚Schatten‘ der Gesellschaft zu.

Ponger thematisiert kollektive, kulturelle Identitäten, die ursprünglich auf geografischen und historischen Kontinuitäten begründet sind. Dabei stellt die Künstlerin zur Disposition, dass die Personen zwar nicht aus Wien stammen, jedoch nun dort heimisch sind.<sup>310</sup> So unterscheidet sie in *Fremdes Wien* Personen entsprechend ihrer geografischen Herkunft, die sich durch kulturelle und im Wien der Neunzigerjahre sichtbare Differenzen abzeichnen würden.

Die Künstlerin wollte die ‚fremden‘ Kulturen in Wien sichtbar machen, indem sie sie filmte und sich mit ihnen bei den Zusammentreffen im Rahmen der Aufnahmen beschäftigte. Die Publikation der Werke sah sie als Möglichkeit, diese in Wien zu popularisieren. Gleichzeitig ist diesem Akt des Sichtbarmachens jedoch auch eine Machtstruktur implizit: Ein/Eine Künstler:in ermächtigt sich eines Objekts oder einer Person und bildet es oder sie nach eigen gewählten Parametern ab.<sup>311</sup> Schon Susan Sontag beschrieb 1977, dass allein der Vorgang des Fotografierens eine Aneignung bezeichnet: die Aneignung eines Objekts. Damit einher gehe die Positionierung der Künstler:innen in einer Machtposition, in der sie Entscheidungen treffen können, was und auf welche Art etwas oder jemand abgebildet wird. Dies spiegele sich beispielsweise in der Auswahl der Fotografien wider.<sup>312</sup> Darüber hinaus hinterfragt Solomon-Godeau, ob die dokumentarische Fotografie nicht sogar ein doppelter Akt der Ermächtigung sei. Zum einen sieht sie die Ermächtigung im sozialen Rahmen in der Beziehung zwischen Kunstschaffenden und Dargestellten und zum anderen im Sinne der Bildergeschichten, bei denen die Bildparameter rein durch die Künstler:innen bestimmt sind.<sup>313</sup>

*Fremdes Wien* lässt sich folglich als ein ambivalentes Vorhaben einschätzen, von Seiten der Künstlerin Transparenz zu erzeugen. Die Bilder sind folglich nicht nur durch die weiße Perspektive Pongers, sondern auch durch ihre Verortung in Wien westlich konnotiert.

---

<sup>310</sup> Vgl. Hochleitner, *Die Fotografische Repräsentation des Fremden im Werk von Lisl Ponger*, S. 54.

<sup>311</sup> Vgl. Tim Sharp, *Gegenbilder der Immigration*, < [imaginative.link/htm/028/page-d.htm](http://imaginative.link/htm/028/page-d.htm) > letzter Zugriff: 15.04.22.

<sup>312</sup> Vgl. Sontag, *Über Fotografie*, S. 10f; und vgl. Tim Sharp, *Lisl Ponger – Fotoarbeiten, Photographs*, S. 9 und 24.

<sup>313</sup> Vgl. Solomon-Godeau, Abigail: Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentationsfotografie, übers. v. in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 53-74, S. 64.

„Es war offensichtlich geworden, dass der Akt des ‚Sichtbarmachens von Menschen‘ eine eingebettete Machtstruktur hat - eine Gruppe kann die andere innerhalb eines bestimmten Systems sichtbar machen. Auch wenn das Vorgehen durch guten Willen motiviert ist, so führt es doch nicht zu einer gleichwertigen Ermächtigung (empowerment) der anderen Gruppe, denn sie tut dies nur unter den Bedingungen, die einem System inhärent sind, das im Allgemeinen auf eine Erhaltung des Status quo aus ist.“<sup>314</sup>

In dieser Aussage lässt sich auch eine Reflexion Pongers ablesen, die sie rückblickend auf ihre Arbeitsweise anstellt. Anhand von zwei Bildbeispielen möchte ich Pongers Umsetzung im Folgenden analysieren.

In *Sudantag* (Abb. 30) werden zwei männliche Sudanesen gezeigt, die durch ihre traditionelle weiße Festkleidung gekennzeichnet sind. Die Gesichter hingegen sind nicht erkennbar, da die Männer den Rücken zur Kamera wenden. Die Fotografie zeichnet sich durch einen starken Hell-Dunkel-Kontrast aus, bei dem die flächig wirkenden schwarzen und weißen Bereiche nur durch wenige Schattierungen unterbrochen werden. Nur das gelbe Gewand im Hintergrund ist als farbiges Bildobjekt auszumachen.

Stärker noch als in dem zuvor angesprochenen Werkbeispiel findet hier eine Mystifizierung der Personen im Bild durch die starke Verschattung der Gesichter statt, was sie nicht identifizierbar macht. Zwar beschrieb Ponger es als ihr Ziel, die ‚Fremden‘ sichtbar zu machen, eine differenzierte Konturierung oder Definition der abgebildeten Kulturen ermöglichte sie den Betrachter:innen jedoch kaum.

Pongers subjektive Darstellung der Feste bietet den Betrachter:innen kaum Informationen, die sie zur Kontextualisierung der Protagonist:innen nutzen könnten. Die fotografierten Ausschnitte lassen sich weder räumlich noch zeitlich verorten. Die Betrachter:innen müssen frei assoziieren, um die Momentaufnahme in einen sinnhaften Kontext im Rahmen Festivitäten des ‚taiwanesischen Tanzvereins Fey Yang‘ oder dem ‚Sudantag‘ einzubetten. Die wiedergegebene Perspektive der Künstlerin entspricht der einer teilnehmenden Person an den Feierlichkeiten und repräsentiert ihre persönlichen Eindrücke. Pongers Ziel war es, dass sich die Betrachter:innen

---

<sup>314</sup> Sharp, *Gegenbilder der Immigration*, o.P.

der Bilder ihrem Versuch der Integration in die ‚fremde‘ Kultur anschließen, die Fotografien also als einen Anstoß betrachten, sich selbst mit den Themen ‚Kultur‘ und ‚Identität‘ zu beschäftigen.

Mit ihren Abbildungen warf Ponger die Frage auf, wer die ‚Fremden‘ in dieser Konstellation sind: Die unbekannt Portraitierten, die Fotografin, die als Außenstehende der Festivitäten beiwohnt oder die Betrachter:innen, die hier voyeuristisch die Szenerie mitverfolgen.<sup>315</sup> Diese Ambivalenz sollte eine neue Hinterfragung des Sehens, der Zuschreibung ‚fremd‘ und der eigenen Wahrnehmung bewirken. Mit den Bildern dokumentiert Lisl Ponger einen ephemeren Augenblick unterschiedlicher Zusammenkünfte von verschiedenen Kulturen, die sie in Wien antraf. Dabei beschäftigte sie sich in ihren künstlerischen Umsetzungen weniger mit einzelnen Personen und den Spezifika ihrer Kulturen, als dass sie vielmehr über eine größere Anzahl an Bildern ein breites Spektrum von Diversität präsentieren wollte.

Hakan Gürses beschreibt *Fremdes Wien* als eine „[...] historisierte[...] Form von einer mehrfachen Performanz [...]“.<sup>316</sup> Pongers filmisch-fotografische Berichterstattung sei weniger eine objektive Dokumentation als vielmehr eine Visualisierung der subjektiven, weißen Perspektive der Künstlerin, die entgegen ihrer Intention eine Distanz zwischen den Protagonist:innen und den Rezipient:innen schaffe.<sup>317</sup>

Um die Problematik der Repräsentation der Kulturen in *Fremdes Wien* deutlicher herauszustellen, sollen sie im Folgenden in einen Vergleich zu einer alternativen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Migrationsgeschehen im Alltag gestellt werden. Der Ethnologe und Fotograf Henning Christoph fotografierte bereits in den Siebziger- und Achtzigerjahren Migrant:innen in seiner Heimat in Deutschland und dokumentierte dabei den Alltag der für ihn ebenfalls ‚fremden‘ Kultur.

### **Die Repräsentation des ‚Fremden‘ im Vergleich**

Als Berufsfotograf unternahm Henning Christoph Reisen nach Südamerika, Indien und Afrika. Er selbst wurde in Amerika geboren.<sup>318</sup> Damit kann er, ähnlich wie

---

<sup>315</sup> Vgl. Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 209.

<sup>316</sup> Hakan Gürses, *Die Verfremdung der Fremdheit – Über Lisl Pongers „Phantom Fremdes Wien“*, in: Kulturführer Mitteleuropa (Info. Europa. Informationen über den Donaauraum und Mitteleuropa), Sonderheft, Wien, 2010, S. 14-19, S. 17.

<sup>317</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>318</sup> Vgl. „»Gute Reportagen brauchen ihre Zeit« - Henning Christoph im Gespräch“, in: Heinrich Theodor Grütter (Hg.) u. Stefanie Grebe (Hg.), *Mustafas Traum. Fotografien von Henning Christoph zum*

Ponger durch Reisen, auf persönliche Eindrücke von ‚Fremdheit‘ und kultureller Diversität zurückgreifen.<sup>319</sup> Christophs Studium der Ethnologie und die darin erlernten Techniken, wie die teilnehmende Beobachtung, vielmehr aber seine eigene Migrationsgeschichte, sensibilisierten ihn für den Umgang mit den Arbeitsmigrant:innen, die er mehrfach fotografierte. Christoph portraitierte aus einer Perspektive, die sich durch Intimität und Nähe zu den Protagonist:innen definiert. Diese vermittelt den Betrachter:innen den Eindruck, an den jeweiligen Momenten zu partizipieren.

Aufgrund des Anwerbeabkommens von 1962 zwischen Deutschland und der Türkei kamen und blieben zahlreiche Migrant:innen, um beim Wiederaufbau Deutschlands zu helfen. In den Siebziger- und Achtzigerjahren, also in der Zeit, in der Christoph die Fotografien aufnahm, begannen die Eingewanderten sich in der neuen Umgebung zu verwurzeln. Christoph nutzte die Fotografie als abbildendes Medium für konsequente und intensive Auseinandersetzung mit den türkischstämmigen Migrant:innen über mehrere Jahre hinweg. Henning baute dazu enge Kontakte zu den Familien aus seiner direkten Nachbarschaft auf und begleitete sie in ihrem Alltag im Ruhrgebiet. Dabei entstanden unmittelbare und intime Aufnahmen der Personen in ihrem Alltag oder zu feierlichen Anlässen. Die Bilder nahm Christoph als Auftragsarbeiten oder in Eigeninitiative auf.<sup>320</sup> Es entstanden Aufnahmen in den privaten Wohnzimmern, bei gemeinsamen Aktivitäten. Beispielsweise zeigt er in *Die Familie Sakin und Christoph beim gemeinsamen Grillen, Essen (?), Juni 1974* (Abb. 31) den entstandenen engen Kontakt, den Christoph zu den Familien pflegte. Henning gibt den Betrachter:innen einen Einblick in die freundschaftlichen Verhältnisse und rückt die Familie in seinen Fotografien nahezu distanzlos an die Betrachter:innen.

Obwohl den Rezipient:innen insbesondere durch die Tatsache, dass es sich zum Teil um Auftragsarbeiten handelte, bewusst bleibt, dass thematisch die Immigration sowie die Integration der Personen in Deutschland im Fokus der Arbeiten steht, legt

---

*türkischen Leben in Deutschland 1977-1989*, Ausstellungskatalog, Ruhr Museum, Essen: Klartextverlag 2021, S.182-197, S. 193.

<sup>319</sup> Vgl. Stefanie Grebe, „Keine Gäste keine Arbeiter – Henning Christophs fotografische Alltagsgeschichten türkischer Migrantinnen und Migranten“, in: Heinrich Theodor Grütter (Hg.) u. Stefanie Grebe (Hg.), *Mustafas Traum. Fotografien von Henning Christoph zum türkischen Leben in Deutschland 1977-1989*, Ausstellungskatalog, Ruhr Museum, Essen: Klartextverlag 2021, S. 10-11, S.10f.

<sup>320</sup> Vgl. den vorausgehenden Abschnitt mit Heinrich Theodor Grütter, „Vorwort“, in: Heinrich Theodor Grütter (Hg.) u. Stefanie Grebe (Hg.), *Mustafas Traum. Fotografien von Henning Christoph zum türkischen Leben in Deutschland 1977-1989*, Ausstellungskatalog, Ruhr Museum, Essen: Klartextverlag 2021, S. 8-9, S. 8; und vgl. Stefanie Grebe, *Mustafas Traum. Fotografien von Henning Christoph zum türkischen Leben in Deutschland 1977-1989*, S. 10f.

Christoph dennoch nicht den Fokus auf die Darstellung ihrer ‚Fremdheit‘ oder die kulturellen oder gesellschaftsspezifischen Besonderheiten. Dementgegen unterstreicht er gerade die Verbindungen zwischen türkischen und deutschen Familien. Der Fotograf vermittelt nicht nur durch die einzelnen Abbildungen, sondern insbesondere durch ihre Summe einen intimen Eindruck in das Alltagsleben der türkischstämmigen Familien.

Hiermit nutzt er einen konträren Ansatz zu Ponger, die über zehn Jahre später die Darstellung der Protagonist:innen scheinbar auf ihre ‚Fremdartigkeit‘ reduziert. Sie besucht nur kurzweilig kulturelle Zentren oder nimmt an einmaligen Festivitäten teil, ohne sich vertiefend mit den jeweiligen Kulturen oder den individuellen Menschen auseinanderzusetzen. Die dadurch entstandenen Bilder vermitteln ebendiese Distanz und den Eindruck von Momentaufnahmen ohne Kontextualisierung.

Die steigenden Migrationszahlen in Österreich nach den Kriegen im Balkan und der verstärkte politische Rechtspopulismus zu Beginn der Neunzigerjahre waren für Ponger ausschlaggebend für eine weitere Auseinandersetzung mit der zunehmenden kulturellen Heterogenität in Wien. Das Projekt *Xenographische Ansichten* sollte 1995 nun als Projektionsfläche für Reflexionen zu den im Alltag wahrnehmbaren Veränderungen dienen und die problematischen Repräsentationsstrukturen, die die Fotografien in *Fremdes Wien* nun auch für Ponger selbst deutlich aufwiesen, überwinden.

### **Pongers Umgang mit Repräsentationsstrukturen 1995 und 2016 im Vergleich**

Die Serie *Xenographische*<sup>321</sup> *Ansichten* besteht aus insgesamt 35 Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die teilweise mit Hand nachkoloriert sind.<sup>322</sup> Die Protagonist:innen sind immigrierte Wiener:innen. Die Bilder adaptieren den westlichen Blick auf ‚fremde‘ Kulturen, den Ponger zum zentralen Thema der Serie erhebt. Die Inszenierungen

---

<sup>321</sup> Die Xenographie oder auch Ethnopschoanalyse ist Teilgebiet der Humanwissenschaften, nahe der Ethnologie. Anders als letztere nähert sie sich jedoch kritisch der reinen subjektiven Deskription des verallgemeinerten ‚Anderen‘. Dadurch, dass die Disziplin der Xenographie ihren westlichen Ursprung bewusst thematisiert, wird sie konkret auf das ‚Nichtwestliche‘ angewandt. Vgl. Parin, „Vorwort“, in: Ponger, Lisl: *Xenographische Ansichten*, S. VIII, XI; und vgl. Sharp, *Lisl Ponger – Fotoarbeiten, Photographs*, S. 11.

<sup>322</sup> Die Aufnahmen entstanden mit einer Kiew-60 Kamera, sind auf Barytpapier vergrößert und mit Schwefel getönt. Vgl. Hochleitner, *Die Fotografische Repräsentation des Fremden im Werk von Lisl Ponger*, S. 17.

1995 publizierte Ponger die Aufnahmen als Abzüge sowie innerhalb eines gleichnamigen Bildbandes: Lisl Ponger: *Xenographische Ansichten*, Klagenfurt, Salzburg: Wieser 1995.

sollen dabei jedoch nicht mit den Kulturen selbst verwechselt werden, wie es Tim Sharp 2000 betonte.<sup>323</sup> Auch Elfriede Hochleitner zufolge, handle es sich hierbei nicht um schlichte Wiederholungen, sondern um ironische und „[...] bewusste Konstruktionen und Überzeichnung des ‚Anderen‘.“<sup>324</sup> Indem sie den Protagonist:innen eine jeweils neue Identität zuschreibt, hinterfragt die Künstlerin das Konstrukt sowie die Hybridität von Identitäten. Dies soll im Folgenden anhand eines Beispiels aus dieser Serie erläutert werden.

Die Fotografie *Die Orientalinnen* (Abb. 32) von 1995 erscheint auf den ersten Blick wie eine klischeehafte Darstellung von drei orientalischen Tänzerinnen. Sie posieren in unterschiedlichen orientalisches anmutenden Kleidern, teilweise mit Schleiern, unter einem bewachsenen Baldachin. Die drei Österreicherinnen posierten tatsächlich jedoch im Kammergarten in Schönbrunn in Wien.<sup>325</sup> Auch das bereits in Kapitel 4.1.4 angeführte Werk *Die Xenographin* (Abb. 19) entstammt dieser Serie.

In dieser Serie durchbricht die Künstlerin die klassifizierenden Sehgewohnheiten, indem sie Menschen unterschiedlicher Kulturen und Nationalitäten jeweils in einer Szenerie verortet, die nicht mit den Stereotypen derselben assoziiert werden. Durch die Konstruktion der hybriden Kulturen hinterfragt sie, wie unmittelbar Kleidung, Kultur, Landschaft und Personen miteinander assoziiert werden. Dabei durchbricht Ponger die normierenden, tradierten Zusammenhänge schon im Akt des Kunstschaffens. Durch die Abbildung vermeintlich unterschiedlicher Kulturen, Personen und Rollen führt sie den Betrachter:innen Vorurteile und Klischees vor. Diese sollen letztere jedoch durch die sichtbare Inszenierung der Portraits mit den von Ponger konstruierten Identitäten erkennen und reflektieren. Wie Tim Sharp erklärte, sind „[f]ür Ponger [...] die subjektiven Wirklichkeiten und die Vielfalt der Porträtierten (sich selbst miteingeschlossen) ein Element im Zentrum ihrer Arbeit, in der es um die Bilder der verschiedenen Kulturen geht, die nicht zu verwechseln sind mit den Kulturen selbst.“<sup>326</sup>

Ponger zitierte mit den Darstellungen innerhalb der Stadt Wien ethnografische Fotografien des 19. Jahrhunderts. Ihre Werke lehnte sie inhaltlich an konstruierte

---

<sup>323</sup> Vgl. Tim Sharp, *Lisl Ponger – Fotoarbeiten, Photographs*, S. 12.

<sup>324</sup> Vgl. Hochleitner, *Die Fotografische Repräsentation des Fremden im Werk von Lisl Ponger*, S. 18.

<sup>325</sup> Vgl. Walter Moser (Hg.), *Österreich Fotografie 1970-2000*, Ausstellungskatalog, Albertina in Wien, Köln: Walther König 2017, S. 166.

<sup>326</sup> Tim Sharp, *M[eine M]igration oder geistige Migrationen*, <[imaginative.link/htm/032/page-d.htm](http://imaginative.link/htm/032/page-d.htm)> letzter Zugriff: 30.09.2020.

Bilder des Mitbegründers der ethnologischen Forschung Bronisław Malinowski an. Damit rekurriert sie auf die im 18. Jahrhundert gängige ethnologische Fachpraxis:<sup>327</sup> Ethnologische Fotografien wurden als Mittel zur Beschreibung, Identifikation und Klassifikation von Ethnien und Kulturen genutzt, um vergleichend das vermeintlich ‚Typische‘ der Gruppen aufzuzeigen.<sup>328</sup> Die Aufnahmen folgten dabei bestimmten Strukturen: Die Personen wurden entweder frontal oder im Profil dargestellt und mit angeblich charakteristischen Objekten inszeniert.<sup>329</sup> Diese sollten für die europäischen Betrachter:innen ein authentisches Alltagsleben nachvollziehbar machen. Durch die inszenierten Darstellungen wurden die Menschen als ‚Exoten‘ oder ‚Wilde‘ repräsentiert und zu Projektionsflächen der weißen westlichen Bevölkerung.<sup>330</sup> Letztendlich waren die ethnologischen Fotografien sowie Bilder von Völkerschauen jedoch gefiltert durch den weißen Blick der Fotografen, also vielmehr Konstruktionen und Täuschungen.

In ihren Werken kombinierte Ponger unterschiedliche Orte, Posen und Requisiten und imitiert mit diesem Bildgefüge die Rhetorik ethnografischer Klassifikationssystematik. Ponger zeigt verschiedene Personen, ließ diese jedoch jeweils andere Kulturen als ihre eigene darstellen. So repräsentieren die Protagonist:innen jeweils hybride Identitäten. Dies ist zwar ein Ansatz, der eine Reflexion über den Dualismus zwischen dem von Stuart Hall 1994 so betitelten ‚Westen‘ und dem ‚Rest‘ initiieren kann, Pongers Umsetzungen von *Xenographische Ansichten* und *Fremdes Wien* tradieren jedoch eher ethnologische Taxonomien und referieren somit hegemoniale Abbildungspraktiken.

---

<sup>327</sup> Vgl. Paul Parin, „Vorwort“, in: Lisl Ponger, *Xenographische Ansichten*, S. VIII; und vgl. Elfriede Hochleitner, *Die Fotografische Repräsentation des Fremden im Werk von Lisl Ponger*, S. 9.

<sup>328</sup> Im Rahmen des Kolonialismus strebten die Kolonialisten danach, die Kulturen nach ihren Wesenszügen, ihren Verhaltensmustern und Lebensweisen zu untersuchen. Vgl. Peter Burke, „Geschichte und Anthropologie um 1900“, in: Benedetta Castelli Guidi (Hg.) u. Nicholas Mann (Hg.), *Grenzerweiterungen – Aby Warburg in Amerika 1895-1896*, München Dölling: Galitz Verlag 1999, S. 20-27, S. 20.

<sup>329</sup> Körperliche Merkmale, wie Haarfarben, Hautfarbe oder die Figur und Gliedmaßen wurden insbesondere herausgestellt und einseitig diskutiert und kategorisiert. Vgl. Brandes, *Fotografie und „Identität“ - visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre*, S. 77ff.

<sup>330</sup> Vgl. Stefanie Wolter, *Die Vermarktung des Fremden – Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums*, Frankfurt am Main: Campusverlag 2005, S. 117f und 128.

Es ging um eine „Berichterstattung des ‚Exotischen‘“ (Ebd., S. 120), was insbesondere später bei den Völkerschauen auf dem europäischen Kontinent deutlich wurde. Im Rahmen dieser Ausstellungen wurden verschiedene Ethnien mit Kostümen ausgestattet und mit nachgestellten Dörfern, die als Kulissen das native Leben spiegeln sollten, arrangiert und schließlich mittels fotografischer Abbildungen für weitere Betrachter:innen fixiert.

Die Serien *Fremdes Wien* oder *Xenographische Ansichten* nahm Lisl Ponger auf, um die konstruierte Differenz zwischen Kulturen aufzulösen, jedoch wiederholt sie zum Teil stereotypische Repräsentationsmuster. Während sie in *Fremdes Wien* die Protagonist:innen noch mystifiziert, umgeht die Künstlerin die direkte Repräsentation der ‚Fremden‘, indem sie in *Xenographische Ansichten* Hybride konstruiert. Durch die dramatischen Posen inszeniert Ponger die Wiener:innen jedoch in Fortführung der ethnologischen Dokumentationsstrukturen. Die Besuche der Festivitäten unterschiedlicher Kulturen in Wien in *Fremdes Wien* lässt sich ebenfalls ähnlich des ethnologischen Forschungsvorgehens ‚fremde‘ Kulturen – nun nicht mehr in ‚fremden‘ Ländern, sondern in ihrer Heimat Wien – abzubilden und somit klassifizierbar oder in Pongers Sinne sichtbar zu machen. Bei ihren Umsetzungen nutzt sie wiederum ähnliche Codes sowie Bild- und Repräsentationsstrukturen, wie die Kolonialisten bei ihren ethnologischen ‚wissenschaftlichen Beobachtungen‘. Nobilitiert wird die Umsetzung in *Xenographische Ansichten* jedoch dadurch, dass Ponger künstlerisch durch ihre Inszenierungen von hybriden Kulturen herausstellt, dass kulturelle Zuschreibungen Stereotype sind, die auf Zeichen und Symbolen beruhen, die von äußeren visuellen Merkmalen definiert werden. Pongers Ziel war es nicht, ihre Bilder als authentische zu legitimieren, sondern eben durch den Bruch die Frage aufzuwerfen, ob ein authentisches Bild einer ‚fremden‘ Kultur überhaupt möglich zu gestalten ist. Der ‚fremde Blick‘ beruht immer gleich auf Stereotypen und Repräsentationsmustern, die sie hier versuchte offenzulegen.

Lisl Ponger begann sich in den Neunzigerjahren mit dem Thema ‚Fremdheit‘ und den sich darauf beziehenden Diskursen zu beschäftigen. Bei der Betrachtung der Entstehungszeit ihrer Werke fällt auf, dass der kritische Diskurs zum Kolonialismus bereits 1992<sup>331</sup> weit vorangeschritten war, wenn man beachtet, dass Autoren wie Edward Said<sup>332</sup> sich bereits Ende der Siebzigerjahre damit auseinandergesetzt hatten.<sup>333</sup> Auch 1995 scheint Ponger sich mit ihrer Arbeit kaum an den zeitgenössischen Perspektiven des Kunstmarkts zu orientieren, der bereits mit unterschiedlichen Positionen auf die aufkommenden Debatten reagierte. Beispielhaft kann

---

<sup>331</sup> In diesem Jahr begann die Künstlerin sich im Rahmen von *Fremdes Wien* erstmals explizit mit den Immigrant:innen in Österreich auseinanderzusetzen.

<sup>332</sup> Vgl. Edward Said, *Orientalism*, New York: Pantheon Books 1978.

<sup>333</sup> Mit dieser zeitlichen Differenz einhergehend lässt sich hinterfragen, ob es dem Diskurs in den Neunzigerjahren noch entsprach, wie Ponger vorzugehen und die Sehgewohnheiten zu hinterfragen und inwieweit die Wiederholung der postkolonialen Themen problematisch sein könnte. Mit diesen Fragen werde ich mich in Kapitel 6.1 beschäftigen.

hierfür etwa die von Abigail Solomon-Godeau und Constance Lewallen kuratierte Ausstellung *Mistaken Identities – Verkannte Identitäten*<sup>334</sup> (in Amerika und Europa) von 1992 bis 1993 angeführt werden, in der unterschiedliche Positionen politischer Kunst in Bezug auf Rassismus, Immigration oder Kulturdifferenzen zusammengeführt wurden.

Die beiden angeführten Serien repräsentieren dagegen einen noch wenig reflektierten weißen Blick von Ponger in den Neunzigerjahren. Dies ist verwunderlich, da sie sich explizit mit diesem in ihrer Selbstdarstellung *Die Xenographin* von 1995 in der Serie *Xenographische Ansichten* auseinandersetzte, die ich bereits in Kapitel 4.1.4 beschrieb. In den darauffolgenden Jahren reflektierte Ponger ihre Strategien sowie ihre künstlerische Umsetzung jedoch zunehmend und inszenierte 2016 eine Fotografie, in der sie sich noch einmal intensiver selbstkritisch mit ihrer Rolle als weiße Europäerin beschäftigte.

In ihrem fotografischen Selbstportrait *Teilnehmende Beobachterin*<sup>335</sup> (Abb. 33) thematisierte die Künstlerin nicht nur ethnografische oder xenografische Forschungsansätze, sondern reflektierte ihre eigene Sichtweise im Rahmen von beobachtenden Forschungspraktiken. So überarbeitete Ponger nicht nur ihre Strategie, europäische Kolonialgeschichte zu kritisieren, sondern stellte darüber hinaus ihr eigenes Vorgehen in ihren früheren Werken in Frage.

Die Fotografie zeigt Ponger in einem weißen Raum, der durch eine Kommode mit darüber befindlichem Spiegel sowie einem kleinen Beistelltisch eingerichtet ist. Zwar steht sie mit dem Rücken zu den Betrachter:innen, ihr Gesicht wird jedoch durch den Spiegel sichtbar, durch den sie sich selbst beobachtet. In ihrer Hand hält sie ein typisches Symbol von Kolonialpräsenz, einen Tropenhelm. Ihre Kleidung, die wie eine Verkleidung wirkt, weist ein sich stetig wiederholendes Muster auf, das in Kombination mit dem Stoff sowie dem Schnitt an afrikanische Wachsdruckstoffe erinnert. Weitere Motivstoffe liegen vor und neben ihr scheinbar wahllos verteilt. Eine Kamera hängt ungenutzt über Pongers linker Schulter. Am Spiegel links oben ist eine Fotografie befestigt, die eine junge Frau mit Grasrock zeigt, einem klischeehaften Inbegriff für Südseekleidung.<sup>336</sup>

---

<sup>334</sup> vgl. University Art Museum, *Mistaken Identities – Verkannte Identitäten*, Ausstellungskatalog, Santa Barbara (University Art Museum), weitere Orte: Essen, Graz, Bremen, Humlebaek, 1993.

<sup>335</sup> Das Werk entstand 2016 als analoger C-print auf Duratrans mit den Maßen 140x120 cm.

<sup>336</sup> Vgl. Sharp, *Lisl Ponger – The Masters Narrative*, S. 7.

Die Fotografie ist besonders durch das wiederkehrende Motiv des menschlichen Auges geprägt. Als ein Symbol für Beobachtung befindet es sich auf der Kleidung Pongers. Darüber hinaus wird es sowohl durch das Objektiv der Kamera erweitert, das sich zusätzlich auf dem blauen Stoff wiederholt, als auch durch das Totemmotiv der Sneaker, einem Symbol für westlichen Luxus, auf der Kommode. Pongers Blick wird somit ins Zentrum der Fotografie gerückt.

Durch die Bildgestaltung sowie den Titel ‚Teilnehmende Beobachterin‘ thematisiert die Österreicherin das Spannungsverhältnis zwischen passivem Beobachten und aktivem Teilnehmen. Die Ethnografen Bronisław Malinowski und Franz Boas verwendeten die Methode der ‚teilnehmenden Beobachtung‘, wie bereits oben ausgeführt, schon um 1900 etwa in Papua-Neuguinea. Mittels ihrer Arbeit hinterfragt die Österreicherin, ob eine adäquate Beschreibung einer Gruppe durch einen Außenstehenden überhaupt möglich ist.<sup>337</sup>

Durch die Kritik an der teilnehmenden Beobachtung als Forschungsmethode zielt Ponger darauf ab, Schwächen innerhalb der europäischen Geschichte aufzuzeigen und gleichzeitig ihre eigene Person als Individuum zu reflektieren. Ihr Blick in den Spiegel beschreibt den Versuch, sich ihrer eigenen Position durch die Betrachtung der eigenen Subjektivität klar zu werden. Den Prozess ihrer Selbstreflexion erhebt sie folglich zum Thema des Werks. Durch die unterschiedlichen Konnotationen, die auf die ethnografische Forschungspraxis hinweisen, und die vielfache Wiedergabe des Symbols eines Auges verstehe ich die Aussage des Selbstportraits als Kritik an der ethnologischen Forschungsarbeit in der Kolonialzeit, die durch das Dominanzverhalten, das mit der eurozentrischen Perspektive einherging, immer wieder gespeist wurde. Ponger verortet sich dabei in der symbolischen Rolle einer ethnologischen Forscherin, um die weiße Perspektive zu verdeutlichen. Gleichzeitig unterstreicht die Selbstinszenierung jedoch, dass die im Kolonialismus wurzelnden Hegemonien noch heute Bestand haben und – wie es der kritische Blick Pongers symbolisiert – durch aktive (Selbst-)Reflexionen überwunden werden müssen.

An dieser Stelle – und auch im Rückbezug auf die zuvor angeführten Werkbeispiele – ist deutlich geworden, dass Ponger sich nur in der Rolle der teilnehmenden Beobachterin inszeniert, diese aber etwa im Rahmen ihrer eigenen Recherchen kaum aktiv anwendet. Rückblickend auf Arbeiten wie *Fremdes Wien* oder *Xenographische*

---

<sup>337</sup> Vgl. ebd., S. 6f, und vgl. Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 111.

*Ansichten* zeigte sich am Beispiel Henning Christophs, dass die teilnehmende Beobachtung als Strategie nicht nur in der Kolonialzeit, sondern auch noch in der Gegenwart Relevanz haben kann.<sup>338</sup> Ponger legt dagegen den Fokus auf einen Aspekt der Ethnologie, den sie aus einer theoretischen, recherchebasierten Perspektive heraus kritisiert. Zwar beschäftigen sich beide Fotograf:innen inhaltlich mit unterschiedlichen Zeitrahmen: Christoph mit der Gegenwart, Ponger thematisiert die Auswirkungen der frühen Bestrebungen der Ethnologen. Ponger abstrahiert und reduziert somit die Inhalte ihrer Kritik auf jene Aspekte der ethnografischen Forschung, die durch die Erschließung von Ländern und Kulturen eine wirtschaftliche Ausbeute (auf die sie durch die bedruckten Stoffe oder die Sneaker referiert) begünstigte.

Die Reproduktion von stereotypen Klischees rückt 2016 im Vergleich zu Werken wie *Die Xenographin* in den Hintergrund, wird jedoch noch nicht gänzlich aufgegeben, was etwa durch die Fotografie der Frau im Grasrock deutlich wird. Ponger verarbeitet ihre Kritik in *Teilnehmende Beobachterin* anders als in den beiden vorausgehenden inszenierten Selbstportraits *Die Xenographin* (Abb. 19) und *Lucky Us* (Abb. 20): Dadurch, dass sie ihre Kritik nun in Symbolen und Zeichen ausdrückt, ist sie subtiler. 2016 macht sie dagegen ihren eigenen Reflexionsprozess sichtbar und lässt die Rezipient:innen ihre kritische Positionierung nicht mehr nur antizipieren.

### **Resümee**

Mit den angeführten Werkbeispielen wollte ich zeigen, dass Ponger und Kubelka innerhalb ihrer Oeuvres Arbeiten erstellen, die nicht nur unabhängig voneinander zu lesen sind, sondern auch aufeinander aufbauen. Aus den Beispielen ließen sich inhaltliche oder formale Ähnlichkeiten mehrerer Werke aus unterschiedlichen Zeiten und Schaffensphasen herausarbeiten. Dies zeigt, dass die Österreicherinnen ihre künstlerische Praxis (ihre Strategien und Umsetzungen) durch ein Wiederaufgreifen und Überarbeiten von vorangegangenen Werken bewusst reflektieren. Dies spiegelt nicht nur die künstlerische Genese, sondern auch die Selbstwahrnehmung der Künstlerinnen und ihre Selbstverortung in ihrer (alltäglichen) Umgebung.

Über die Referenzen zwischen den Werken der Künstlerinnen lassen sich in den jeweiligen Oeuvres zusätzlich Bezüge ablesen, die ihre Werke prägen: Ponger und

---

<sup>338</sup> Vgl. Stefanie Grebe, *Mustafas Traum. Fotografien von Henning Christoph zum türkischen Leben in Deutschland 1977-1989*, S. 10f.

Christophs Umsetzungen bezeugen, dass Ansätze aus dieser ethnologischen Forschungsmethode auch positive integrative Aspekte im Zusammenleben mit den immigrierten Familien beinhalten.

Kubelka greifen beide kunsthistorische Vorlagen als Inspirationsquellen auf, um diese (kritisch) in ihre Werke einzuarbeiten und zur Diskussion zu stellen. Dies soll im Folgenden spezifisch beleuchtet werden.

#### **4.2.2 Pongers und Kubelkas Einsatz von kunsthistorischen Referenzen in ihren Werken**

In diesem Unterkapitel beschäftige ich mich mit Pongers und Kubelkas Umgang mit kunsthistorischen Referenzen. Dazu untersuche ich zunächst Pongers Vorgehen anhand einer exemplarischen Werkanalyse und stelle dies dann der Arbeit von Kubelka vergleichend gegenüber.

##### **Kunsthistorische Motive in den Werken Lisl Pongers**

Ponger zeigt in *Die Beute* (Abb. 34) von 2006 eine junge Frau, die scheinbar gedankenverloren in einem Arbeitszimmer steht. Auf einem Schreibtisch vor ihr sowie in einem Regal hinter ihr stehen und liegen unterschiedliche Gegenstände. Neben zahlreichen Büchern und Postkarten befinden sich an vielen Stellen diverse Figuren, Fotografien und Abbildungen von Kunstwerken. Ponger präsentiert damit ein Konvolut an Requisiten, die kulturelle sowie historische Objekten referieren. An dieser Stelle möchte ich nur exemplarisch auf einzelne Bildelemente eingehen.

Der Katalog *'Primitivism' in 20th Century Art*<sup>339</sup> von 1984/85, den die junge Frau in ihren Händen hält, verweist auf die Ausstellungspraktiken der Achtzigerjahre. Die Ausstellung präsentierte eine Gegenüberstellung der Kunst der europäischen klassischen Moderne mit der afrikanischen und ozeanischen Kunst.<sup>340</sup>

Auf dem Schreibtisch im Vordergrund befinden sich zahlreiche Kunstobjekte. Die ostasiatischen und afrikanischen Figuren mischte Ponger mit Skulpturen des Schweizer Künstlers Alberto Giacometti, dessen Werke in die Ausstellung

---

<sup>339</sup> Die Ausstellung lief vom 27. September 1984 bis zum 15. Januar 1985 im Museum of Modern Art in New York und wurde kuratiert von William Rubin in Zusammenarbeit mit dem Historiker Kirk Varnedoe. Der Gesamttitel des amerikanischen Kataloges lautet: *Primitivism' in 20th Century Art. Affinities of the tribal and the modern*. Der Untertitel wurde in der deutschen Übersetzung jedoch nicht übernommen. Vgl. Bärbel Küster, *Matisse und Picasso als Kulturreisende*, Berlin: Akademie Verlag 2003, S. 18.

<sup>340</sup> Bei der Gegenüberstellung europäischer und außereuropäischer Werke gab es eine Trennung zwischen den Werkgruppen, die beispielsweise durch deren Anonymität sowie fehlende Datierung der ‚exotischen‘ Objekte deutlich wurde. Vgl. Thomas McEvilley, *Weltkunst: Interkulturelle Ausstellungen*, in: *Kunstforum*, Bd. 118, Köln: DuMont Verlag 1992, S. 174-175.

‘Primitivism’ in 20th Century Art gezeigt wurden. Er orientierte sich bei seinen Arbeiten unter anderem an afrikanischen Vorbildern.<sup>341</sup> An der rechten Schreibtischkante liegt die Schachtel eines Puzzlekartons. Das darauf abgebildete Motiv zeigt Pablo Picassos Gemälde *Les Femmes d’Alger (O. J.)* von 1907. Mit seiner Interpretation von afrikanischer und ozeanischer Kunst überwand Picasso die bis dahin bestehenden Konventionen.<sup>342</sup> Ähnliche Bezüge stellte Ponger über Paul Gauguins Motiv *Unterhaltung in Tahiti* von 1897 auf dem T-Shirt der Frau her: Paul Gauguin war ebenfalls Aussteller in ‘Primitivism’ in 20th Century Art und einer der ersten Künstler, die vor Ort auf Madagaskar und Tahiti arbeiteten. Darüber hinaus ist der Turban ein Kleidungsgegenstand, der – aus dem Nahen Osten stammend – in stereotyper Rezeption des Westens häufig als ‚orientalisches‘ Symbol verstanden wird.

Anhand dieses Werks zeigt sich beispielhaft wie Ponger in ihre inszenierten Fotografien kunsthistorische Motive sowie symbolische Gegenstände einarbeitet. Diese nutzt sie als Objekte, um durch deren Kontexte und Codes eigene Erzählungen zu generieren. Kunsthistorische Vorbilder dienen ihr zudem als Inspirationsquellen. Wie Ponger im Interview mit Miriam Schumi skizzierte, interessierten sie (in den 2000er-Jahren) allegorische Darstellungen aus der Zeit des Barock:<sup>343</sup> Ponger orientiert sich etwa bei ihren Bildkompositionen oder bei der Beleuchtung an ebendiesen. Die historischen Werke beinhalten neben der inhaltlichen und ästhetischen Ebene, auf die Ponger in ihren Arbeiten rekurriert, auch eine Vermittlungsebene: Die ikonografische und ikonologische Ebene, aus denen die Rezipient:innen Wissen generieren können.

Ponger greift in ihren Arbeiten auf kunsthistorische Werke, etwa durch die Anlehnung an die Arbeitsweise von Künstler:innen wie Antonio de Pereda oder Man Ray, zurück. Kunsthistorische Topoi, ikonografische Elemente oder Bildtypen wie Vanitasdarstellungen nutzt die Künstlerin als semantische Grundlage für ihre

---

<sup>341</sup> Vgl. William S. Rubin, „Der Primitivismus in der Moderne – Eine Einführung“, in: William S. Rubin (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel 1984, S. 8-93, S. 72; und vgl. Rosalind Krauss, „Alberto Giacometti“, in: William S. Rubin (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel 1984, S. 514-545, S. 519.

<sup>342</sup> Vgl. Küster, *Matisse und Picasso als Kulturreisende*, S. 31.

Die Bedeutung des Werks wird bei Ponger durch das doppelte Auftauchen in ihrer Fotografie unterstützt. Neben dem Puzzlemotiv ist der Katalog, den die Protagonistin in den Händen hält, bei den Seiten (S. 264f.) aufgeschlagen, in denen der Einfluss von Masken auf *Les Femmes d’Alger* thematisiert wird. Vgl. William S. Rubin, „Pablo Picasso“, in: William S. Rubin (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel 1984, S. 248-345, S. 264f.

<sup>343</sup> Vgl. Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 134.

Inszenierungen. Mit der Verwendung dieser Referenzen ist sie nicht um eine Reaktivierung der Vergangenheit bemüht, sondern reagiert hingegen vielmehr auf deren Entstehungskontexte (die der Motive und [Kunst-]Historischen Dispositive), um diese kritisch aufzuarbeiten. Martin Hochleitner beschrieb Pongers Umsetzungen als Kunst über Kunst, in der sie einzelner Bildelemente und -inhalte miteinander verwebt:<sup>344</sup> „So konstruiert sie Situationen, deren subjektive Bildidee zwischen der Sichtbarkeit von scheinbar bekannten Motiven und der Unsichtbarkeit von ursprünglichen Bedeutungen und inhaltlichen Prägungen changiert.“<sup>345</sup>

Auch Friedl Kubelka orientiert sich mit ihren Arbeiten an unterschiedlichen Werken und Künstler:innen. Im Folgenden werde ich ihr Vorgehen und ihre Umsetzung diesbezüglich beschreiben.

### **Friedl Kubelkas Verarbeitung kunsthistorischer Referenzen**

Insbesondere für ihre Videoarbeiten lässt sich Kubelka vom Gröller oftmals von popkulturellen oder kunsthistorischen Filmen inspirieren. Anders als bei ihren Fotografien, bei denen sie kaum direkte kunsthistorische Werke als Vorbilder nutzt, interpretiert sie ihre Arbeiten nah an ihren Vorbildern. Etwa der Regisseur und Drehbuchautor Carl Theodor Dreyer inspirierte sie zu mehreren Filmen. Insbesondere Dreyers künstlerische Art, Gesichter über Großaufnahmen detailliert in Szene zu setzen, adaptierte Kubelka in ihren filmischen Portraits. Diese reduzierte Formsprache und die Konzentration auf die abzubildende Person<sup>346</sup> treibt sie – im Gegensatz zu Dreyers Spielfilmen – in ihren nahezu stillstehenden Filmsequenzen auf die Spitze.

Obwohl Kubelka für ihre Kunst zahlreiche Vorbilder nutzt, achtet sie darauf, die Bilder oder Inhalte in eine eigene stilistische und semantische Form zu übersetzen.<sup>347</sup> Sie orientiert sich an Künstlern wie Peter Paul Rubens, Anthonis van Dijk oder Rembrandt van Rijn in Bezug auf ihre Gestaltung des Sujet Selbstportrait.<sup>348</sup> In den historischen Werken waren die Aspekte der Selbstbestätigung, Ausdruck des eigenen

---

<sup>344</sup> Vgl. Martin Hochleitner, „Wesen, Eigenart und Bedingungen der ‚Kunsthistorischen Atmosphäre‘ in den Bildern Lisl Pongers“, in: *Lisl Ponger, Foto und Filmarbeiten – Photos and Films, Ausstellungskatalog*, Landesgalerie Linz, Klagenfurt: Wieser 2007, S. 29-38, S. 35.

<sup>345</sup> Ebd., S. 36.

<sup>346</sup> Vgl. Carl Theodor Dreyer, *Dreyer in double reflection, translation of Carl Th. Dreyer's writings About the film (Om filmen)*, New York: Dutton 1973, S. 16f.

<sup>347</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 355.

<sup>348</sup> Während die Malerei lange Zeit als Spiegel der Realität galt, wurde dem Selbstportrait eine scheinbar ‚doppelte Authentizität‘ zugeschrieben. Vgl. Akashe-Böhme, *Reflexionen vor dem Spiegel*, S. 139f.

Status sowie des eigenen Selbstbewusstseins als Künstler:in und wichtige Komponenten zur Darstellung der eigenen Person.<sup>349</sup> Diese Aspekte spiegeln sich vor allem in den frühen Selbstportraits Kubelkas wider: Etwa in den ersten Jahresportraits (Abb. 13 u. 14) oder den *Pin-ups, Wien* (Abb. 9 u. 10) sind die Repräsentationscodes wiederzufinden, die Kubelka den Arbeiten ihrer Vorbilder entlehnt. So sind beispielsweise das Einnehmen einer starken, selbstbewussten Haltung oder die Wahl einer möglichst vorteilhaften Perspektive, die der Figur schmeichelt und sie möglichst jung erscheinen lässt, zum einen Referenzen der barocken Selbstportraits und entsprechen zum anderen zeitgenössischen Einflüssen zur Repräsentation der Frau.

Die Bilder Kubelkas sind jedoch nicht durch den Blick eines männlichen Künstlers gefiltert, vielmehr handelt es sich bei ihren Arbeiten um den Ausdruck einer Suche nach einer geeigneten Selbstdarstellung, die ihrer aktuellen Selbstwahrnehmung entspricht.

„Die meisten dieser Künstlerinnen [der Moderne] verwenden das vorhandene Bildrepertoire unserer Kultur nicht, weil es ihnen an Originalität mangelt oder weil sie diese Bildersprache einer Kritik unterziehen wollen, sondern weil ihr Gegenstand, die weibliche Sexualität immer als und in Repräsentation vorhanden ist, immer als Repräsentation der Differenz. Es muß betont werden, daß das Hauptinteresse der Künstlerinnen nicht dahin geht, zu erfahren, was Repräsentation über Frauen aussagt, sie untersuchen vielmehr, was Repräsentation den Frauen antut.“<sup>350</sup>

Diese Untersuchung der Repräsentation ist auch in Kubelkas frühen Arbeiten wie dem ersten Jahresportrait zu beobachten. Die Hinterfragung der eigenen Identität schließt insbesondere in diesem Werk auch die Hinterfragung der Repräsentationsstrukturen von Weiblichkeit ein, die sie rückblickend auf das entstandene Werk kritisch reflektiert und sich dieser bereits in den darauffolgenden Selbstportraits entledigt.

Erwin Panofsky formulierte eine Definition des Portraits entsprechend zweier Merkmale: Ein Portrait versucht die Besonderheit einer Person hervorzubringen, wenngleich sie immer nur eine Momentaufnahme ist und der Ausdruck des Portraitierten unterscheidet sich nicht nur von anderen Menschen durch seine individuellen

---

<sup>349</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough – Photography and Film*, S. 16; und vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 349.

<sup>350</sup> Akashe-Böhme, *Reflexionen vor dem Spiegel*, S. 143.

Wesensmerkmale, sondern auch in jedem Bild von sich selbst, von Moment zu Moment. Zum anderen versucht das Portrait nachzuzeichnen, was das Individuum mit der Gesellschaft oder seiner Umgebung verbindet, es versucht ihn zu verorten. Kubelka verfolgt in ihren Arbeiten entgegen Panofskys Definition nicht die genannten soziologischen Ansprüche, die das Portrait nach Panofsky an den/die Akteur:in stellt, sondern sucht nach einem individuellen Ansatz. Anstatt einem allgemein geforderten, idealistischen Gesellschaftsbild nachzugehen, lässt sie sich vom Stil kunsthistorischer Gemälde oder Portraits aus der Popkultur, wie dem zeit-genössischen Kino, inspirieren.<sup>351</sup>

Die Gestaltung ihrer Pin-up-Portraits (Abb. 11 u. 12) von 1973 entlehnte Kubelka unter anderem den Interieursszenen wie *Ungemachtes Bett* (1846) von Adolf Menzel.<sup>352</sup> Die auf den Fotografien teilweise sichtbaren Spiegel<sup>353</sup> brechen die Perspektiven der Bilder, sodass die Kompositionen zum Teil an die Surrealisten erinnern. Mit manchen dieser Werke rekurriert die Künstlerin auf Claude Cahun oder Man Ray, die ebenfalls durch Spiegelungen (Cahun) oder Verfremdung der Modelle, durch verengte Bildausschnitte oder hinzugegebene Objekte den Blick der Betrachter:innen verstellen (Ray).<sup>354</sup>

Kunsthistorische Inspiration für ihr erstes Jahresportraits bekam Kubelka über die Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge: Durch die Aufnahme einzelner Fotografien innerhalb eines kurzen Zeitraumes, wirken die Bilder, als wären sie einzelne Filmkader. Diese fixierte Muybridge direkt aufeinanderfolgend, sodass die Betrachter:innen die Bewegung von abgebildeten Personen oder Tieren antizipieren können. Ähnliches erreichte auch Kubelka in ihren Jahresportraits: Durch die Verkettung einzelner Fotografien entsteht der Anschein einer zeitlichen Ausdehnung, die durch das Betrachten der Werkserie miterlebbar wird.

Andy Warhols Serien gleicher Fotos in verschiedenen Farben, die er mehrfach mit unterschiedlichen Motiven wiederholte, dienten Kubelka darüber hinaus als Inspirationsquelle. Durch nur feine gestalterische Unterschiede sollten verschiedene Stimmungen erzeugt werden. Dabei nutzte Kubelka nicht wie Warhol unterschiedliche

---

<sup>351</sup> Die beiden vorausgehenden Absätze beruhen auf: Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 353.

<sup>352</sup> Vgl. ebd., S. 352.

<sup>353</sup> Auf die Symbolik des Spiegels wurde bereits in Kapitel 4.1.2 näher eingegangen.

<sup>354</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 45.

Farben, mit denen sie ihre Fotografien kolorierte, sondern interpretierte diesen Ansatz freier, indem sie die Unterschiede durch geringe Veränderungen der Perspektive und des Blicks der/des Protagonist:in oder ihrer Mimik generierte. Durch diese Nuancen sollten unterschiedliche Emotionen vermittelt werden, die die Rezipient:innen bei einer intensiven Betrachtung des Werks und dem Vergleich der einzelnen Fotografien nachvollziehen können. Da die Pop Art nach Roland Barthes eine ‚entpersönlichte‘ Kunst sei, lehre diese, dass die dargestellte „[...] Identität nicht die Person ist [...]“,<sup>355</sup> sondern das Abbild auch gänzlich anders interpretierbar sei. Um dieser Abstraktion entgegenzuwirken, betont Kubelka gerade mit ihren Arbeiten die Signifikanz der Lesbarkeit und Analysierbarkeit eines dargestellten Individuums (durch feinste Unterscheidungen in den Einzelbildern). Warhol und Kubelka fokussieren sich jedoch beide auf das rhetorische Wesen der Bilder im Vergleich zur Kunstgeschichte und führen damit soziale Codes an, die im Ausdruck der reinen Darstellung von Identität sichtbar werden. Bei beiden steht folglich die Sichtbarmachung durch die künstlerische Reproduktion des Wesens eines Individuums im Vordergrund.<sup>356</sup>

Kubelkas Ziel war es, mit ihren Vorbildern in Konkurrenz zu treten und darüber hinaus den Schwerpunkt auf einen tieferen psychologischen Ausdruck zu legen.<sup>357</sup>

### **Resümee**

Nachdem ich nun den Umgang mit kunsthistorischen Referenzen in den Oeuvres der beiden Künstlerinnen beispielhaft nachgezeichnet habe, lässt sich Folgendes vergleichend festhalten: Beide greifen kunsthistorische Vorlagen als Vorbilder und Inspirationsquellen auf, verarbeiten diese jedoch unterschiedlich in ihren Werken. Beide verwenden kunsthistorische Vorbilder aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Vor allem nutzen sie den Symbolcharakter der komplexen Ikonografie barocker Gemälde oder die Selbstdarstellungen von Malern wie Velazquez oder Rubens für die kritische Wiedergabe von Repräsentationsmustern.

Pongers und Kubelkas Umgang und Aufarbeitung der Kunstgeschichte innerhalb ihrer fotografischen und filmischen Werke unterscheidet sich jedoch auch in vielen Aspekten maßgeblich. Kubelka verwendet kunsthistorische Motive oder

---

<sup>355</sup> Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 210.

<sup>356</sup> Vgl. ebd., S. 214.

<sup>357</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 348.

Arbeitstechniken kaum als direkte Zitate. Vielmehr nutzt sie Kunstwerke oder Stile und Techniken von Künstler:innen als Vorbilder und Inspirationsquellen, aus denen sie eigene fotografische und filmische Umsetzungen erschließt. Dabei greift sie insbesondere kunsthistorische Codes und Repräsentationsmuster auf, die sie in ihren Werken kritisch verhandelt und über die Jahre hinweg immer weiter durchbricht. Ponger nutzt die Kunstgeschichte als Inspirationsquelle für Bildformeln wie ästhetische Bildgestaltungsformen oder stilistische Topoi. Pongers Arbeitsweise definiert sich unter anderem dadurch, dass sie sich Werke der Kunstgeschichte aneignet, diese in einem eigenen Reflexionsprozess verändert und in ihre Werke übersetzt. Dieses Vorgehen ermöglicht ihr die Wiedergabe des eigenen subjektiven Blicks auf die kunsthistorische Symbolik und die Repräsentationsformen, um die Geschichte und damit den Kontext, innerhalb dessen sie entstanden sind, kritisch zu reflektieren. Sie addiert mehrere Werke zu jeweils einem Konglomerat, in das sie neue Bedeutungen und Aussagen einschreibt. Dadurch, dass sie die Bilder wieder aufgreift, teilweise verändert und persifliert, bricht sie die scheinbare Unantastbarkeit der zum Teil kanonisch gewordenen Kunst für die Rezipient:innen. Dadurch ermöglicht sie den Betrachter:innen eine Reflexion der Themen und der bis dahin bestehenden Dispositive, etwa auf Basis der Kunstgeschichte oder der kolonialen historischen Vergangenheit.

## **5. Die Rollenkonstellation der Akteur:innen und ihre wechselseitige**

### **Beziehung**

Nachdem in den ersten Kapiteln dieser Arbeit vor allem die Werke sowie die Vorgehensweisen der Künstlerinnen diskutiert wurden, beschäftigte ich mich in diesem Kapitel mit den Künstlerinnen selbst sowie ihrer Rolle als Akteurinnen innerhalb ihrer Aufnahmeprozesse.

### **Die Rollenverhältnisse**

Das Bildverhältnis eines Portraits ist durch die Beziehung zwischen Künstler:in und Portraitierten geprägt. Gleichwohl dieses Verhältnis durch Zusammenarbeit oder gegenseitiger Empathie bestimmt sein kann, handelt es sich beim Aufnahmeprozess eines Bildes immer auch um ein ungleiches Verhältnis, in dem die Künstler:in eine Machtposition einnimmt. Er/Sie bestimmt und beeinflusst durch ihr/sein Agieren hinter der Kamera die Aktionen der Protagonist:innen. Dieses Zusammenspiel

zwischen Subjekt und Objekt vor oder hinter der Kamera konstituiert letztendlich das Bild, das die Betrachter:innen schließlich rezipieren können.

Wenn Künstler:innen und Darsteller:innen in eine Portraitsitzung eintreten, sind sie sich weithin über die spezifischen Umstände des fotografischen Prozesses bewusst. Spätestens durch den Beginn des Aufnahmevorgangs wird eine Beziehung zwischen Fotograf:in und dem/der Fotografierten geformt. Der Aufnahmevorgang ist gleichermaßen ein technischer wie auch ein kommunikativer Prozess.<sup>358</sup>

Die Kontrolle über das Bild verleiht dem Fotografierenden gegenüber dem Fotografierten eine Machtposition innerhalb des künstlerischen Prozesses. Die Künstler:in tritt als Produzent:in der Fotografien in eine Autor:innenposition innerhalb des semiotischen Prozesses. Damit besitzt jedes Bild, ob Selbstportrait oder Portrait, auch immer die Evidenz eines Selbstbezuges des/der Fotografierenden. Der/die Künstlerin unterwirft mittels des Agierens mit der Kamera den/die Portraitierte ihrem eigenen subjektiven Blick und schließlich die entstandenen Bilder einem Selektionsprozess nach seinen Maßstäben. Wie Roland Barthes beschrieb, kann die Momentaufnahme dabei so subjektiv sein, dass ein Gesicht wie eine – vom/von der Fotograf:in ausgewählte oder provozierte – Maske erscheint. Diese sogenannte Maske bezeichnet einen vom/von der Fotograf:in implizierten Sinn, der beispielsweise auf dem Entsprechungswunsch nach einem bestimmten Gesellschaftsbild oder dessen Geschichte basieren kann.<sup>359</sup>

„Die Photographie ist Gewaltsam nicht weil sie Gewalttaten zeigt, sondern weil sie bei jeder Betrachtung den Blick mit Gewalt ausfüllt und weil nichts in ihr sich weigern nicht sich umwandeln kann [...]“.<sup>360</sup>

Der Abschluss des Aufnahmevorgangs beendet somit nicht die fotografische Beziehung. Künstler:in und Akteur:in verbinden im Anschluss an die Portraitsitzung weiter die Publikations- und Rezeptionsvorgänge im Rahmen der entstandenen Fotografien.<sup>361</sup>

Barbara J. Scheuermann betonte, dass eine Narration im Bild niemals allein für sich stehen kann, sondern immer in der „[...] Beziehung zwischen Autor, Erzähler,

---

<sup>358</sup> Vgl. Dusl, *Aufnahme und Auswahl - Strategien fotografischer Praxis*, S. 30.

<sup>359</sup> Vgl. Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, S. 44.

<sup>360</sup> Ebd., S. 102.

<sup>361</sup> Vgl. Dusl, *Aufnahme und Auswahl - Strategien fotografischer Praxis*, S. 30.

Erzähltem und Publikum [...]“<sup>362</sup> liegen muss. Daher soll im Folgenden nicht nur die Beziehung zwischen den Künstlerinnen und den Protagonist:innen, sondern auch die Rolle der Rezipient:innen beleuchtet werden. Um die einzelnen Rollen der am Aufnahme- und Rezeptionsprozess beteiligten Personen im Folgenden besser konturieren zu können, möchte ich zunächst auf die Umsetzung der bildnerischen Strukturen eingehen. In meiner Arbeit habe ich bislang dokumentarische Bilder von inszenierten unterschieden. Auf diese Differenzierung möchte ich in einem Exkurs nun aus medienwissenschaftlicher Perspektive eingehen, um daraufhin auf die entsprechenden Spezifika der Rollenkonstellationen rekurren zu können.

### **Dokumentarische und inszenierte Fotografie**

Obwohl dokumentarische und inszenierte Fotografien strukturell konträr zueinanderstehen, weisen sie Lars Blunck zufolge dennoch Gemeinsamkeiten auf: Beide referieren auf eine Wirklichkeit, ob faktual oder fiktiv.<sup>363</sup>

In den Achtzigerjahren gewann die inszenierte Fotografie im Rahmen künstlerischer Arbeit immer mehr Zuspruch.<sup>364</sup> Der Begriff der fotografischen ‚Inszenierung‘ ist dem Begriff der ‚Theaterinszenierung‘ entlehnt. Dabei kann er sich wie auch beim Theater auf materielle Aspekte wie Bühne, Beleuchtung oder Kostüme beziehen, speziell bei der Fotografie kommen jedoch auch methodische Aspekte sowie kompositorische oder rezeptionsästhetische Fragen hinzu. Der Begriff der Inszenierung wird in Bezug auf Fotografie seit den Siebzigerjahren genutzt und ist damit Nachfolger zahlreicher Terminologien wie etwa der ‚manipulierten Fotografie‘ oder der ‚fabrikanten Fotografie‘.<sup>365</sup> Er beschreibt das bewusste Erzeugen einer bestimmten Stimmung und Wahrnehmung durch das Arrangieren von Bildelementen seitens der Fotograf:innen vor der Aufnahme des Bildes.<sup>366</sup> Die Frage, ob Fotografie und

---

<sup>362</sup> Barbara J. Scheuermann, „Narreme, Unbestimmtheitsstellen, Stimuli - Erzählen im fotografischen Einzelbild“, in: Lars Blunck (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit – Inszenierung, Fiktion, Narration*, Bielefeld: Transcript 2010, S. 191-206, S. 200.

<sup>363</sup> vgl. Lars Blunck, „Fotografische Wirklichkeiten“, in: Lars Blunck (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit – Inszenierung, Fiktion, Narration*, Bielefeld: Transcript 2010, S. 9-36, S. 19f.

<sup>364</sup> Vgl. Dusl, *Aufnahme und Auswahl - Strategien fotografischer Praxis*, S. 255.

<sup>365</sup> Der vorausgehende Absatz beruht auf: Christine Walter, *Bilder erzählen!, Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*, S. 10, 12f und 22.

Fabrikate Photographie lässt sich in 3 Kategorien unterteilen: Das narrative Tableau, das Portrait und das Stillleben. Vgl. ebd. S. 42. Kategorien können aber auch ineinander übergreifen, was bei Pongers Arbeiten sichtbar wird.

<sup>366</sup> Vgl. ebd., S. 23f und 40.

insbesondere die inszenierte Fotografie nun die Wirklichkeit abbilden würden, beantwortete Christine Walter wie folgt ein:

„Bleibt man aber allein bei der inhaltlich-sprachlichen Bedeutung des Ausdrucks, ohne auf das gesamte Feld der Wirklichkeitsproblematik einzugehen, bedeutet die Bezeichnung »Inszenierung/Erfindung der Wirklichkeit« einfach gesprochen das Paradox, daß es sich bei der Wirklichkeit in dem Moment, wo sie ›künstlich‹ hergestellt ist, um eine andere Wirklichkeit als die empirischer handelt – davon abgesehen, daß die Bildwirklichkeit ohnehin eine andere ist.“<sup>367</sup>

Weiter bezeichnete Walter auch den Begriff der simulierten Wirklichkeit als missverständlich, da er nicht die verschiedenen Realitätsebenen, die in einer Fotografie enthalten sein können, miteinbeziehe. Da die inszenierte Fotografie schließlich aber Objekte realistisch abbilde, komme Walter zufolge die Bezeichnung der nachgeahmten Wirklichkeit einer Beschreibung am nächsten.<sup>368</sup>

Inszenierte Fotografie ist performativ und greife in die Wirklichkeit ein, wie Matthias Weiß beschrieb.<sup>369</sup> Sie bezeichnet eine erzählerische Sequenz, die auf eine Bildfläche übertragen wurde. Ihr ist eine narrative Struktur implizit, die oftmals eine Handlung beinhaltet.<sup>370</sup> Eben dadurch, dass sich das Erzählerische immer auch an jemanden richtet, kommt der Rezeptionsästhetischen Ebene bei der inszenierten Fotografie eine besondere Bedeutung zu: Der Adressat und seine Seherfahrung spielen eine zentrale Rolle.<sup>371</sup> Diese Signifikanz werde ich im Verlauf dieses Kapitels anhand der Bildbeispiele herausarbeiten.

Bei der Abgrenzung und der Definition von ‚dokumentarischer‘ Fotografie möchte ich Abigail Solomon-Godeau folgen. Sie definierte es zum einen als investigative und didaktische Form der Abbildung.<sup>372</sup> Die dokumentarische Fotografie beinhaltet daher ein Zeichensystem mit „visuellen Signifikationscodes [sowie] empirisch[en]

---

<sup>367</sup> Ebd., S. 26.

<sup>368</sup> Vgl. ebd., S. 26.

<sup>369</sup> Vgl. Matthias Weiß, „Was ist ›inszenierte‹ Fotografie? Eine Begriffsbestimmung“, in: Lars Blunck (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit – Inszenierung, Fiktion, Narration*, Bielefeld: Transcript 2010, S. 37-52, S. 52.

Bei Pongers Inszenierungen ist dieser sogenannte Eingriff darin begründet, dass die eine Erzählung mit ihren Kompositionen gestaltet, um einen Diskurs zur Kolonialgeschichte anzuregen.

<sup>370</sup> Vgl. ebd., S. 57.

<sup>371</sup> Vgl. ebd., S. 60f.

<sup>372</sup> Vgl. Abigail Solomon-Godeau, „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentationsfotografie“, übers. v. Wilfried Prantner, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 53-74, S. 55.

Beweise[n] und visuell[en] Wahrheiten".<sup>373</sup> Dies sei stets in Bezug auf die inhaltliche Repräsentation zu werten.<sup>374</sup> Dokumentarische Fotografien sollen als Augenzeugen fungieren.<sup>375</sup> Weiß bezeichnete als größten Unterschied zwischen der vermeintlich inszenierten und der nicht inszenierten Fotografie, dass erstere ihre inszenatorischen Strategien zu Gunsten der Wirkung nach einer authentischen Wiedergabe verhüllt oder verleugnet, während letztere ebendiese offenlegt.<sup>376</sup>

Mit der Abgrenzung von dokumentarischer zu inszenierter Fotografie lassen sich folglich mehrere Unterschiede in der fotografischen Praxis abgrenzen. Diese bestehen in den Aufnahmepreparationen durch die Künstler:innen, der Umsetzung während des Aufnahmeprozesses im Verhältnis zwischen Künstler:in und den Darsteller:innen und währenddessen auch in der Einbeziehung und der Antizipation des Blicks der Rezipient:innen. Mittels der Betrachtung dieser Parameter sollen nachfolgend das Verhalten, die Rollenkonstellationen zwischen Künstlerin, Protagonist:innen und Rezipient:innen, von Lisl Ponger und Friedl Kubelka analysiert werden.

## **5.1. Produzentinnen, Porträtierte, Betrachter:innen**

### **Die Künstlerinnen**

Wie oben beschrieben lassen sich die Grenzen zwischen dokumentarischer und inszenierter Fotografie nur schwer markieren. Bei der Betrachtung von Friedl Kubelkas Portraitarbeiten wird deutlich, dass sie, obwohl sie ihre Einzelportraits oder auch ihre Selbstportraits, wie die Gedankenreihen, investigativ ausrichtet und zum Teil damit dokumentarisch agiert, ihre künstlerische Praxis auch immer von inszenierten Aspekten begleitet ist, die sich performativ ausdrücken. Maren Lübbke-Tidow beschrieb ganz richtig, dass die Arbeitsweise Kubelkas nicht gänzlich als dokumentarische eingestuft werden kann, sondern sich die Werke vielmehr durch ihre Performativität, also durch das Ereignis des Momentes (der nicht immer nachvollziehbar sein muss), definieren.<sup>377</sup> Es bleibt in diesem Rahmen zu hinterfragen, ob eine authentische und ungestellte Aufnahme der eigenen oder anderer Personen überhaupt möglich ist. Christine Walter unterschied beim Sujet

---

<sup>373</sup> Ebd., S. 55.

<sup>374</sup> Vgl. ebd., S. 64.

<sup>375</sup> Vgl. Linda Nochlin, „Foreword“ in: Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the dock – Essays on Photographic History Institutions and Practices*, Minneapolis: University of Minneapolis Press 2003, S. XIII-XVI, S. XIII.

<sup>376</sup> Vgl. Blunck, *Die fotografische Wirklichkeit – Inszenierung, Fiktion, Narration*, S. 50.

<sup>377</sup> Vgl. Lübbke-Tidow, *Friedl Kubelka: Atelier d'Expression (Dakar)*, S. 8.

des Portraits das sogenannte ‚vermeintliche Schnappschussportrait‘ und das ‚staged portrait‘.<sup>378</sup> Mit der Bezeichnung ‚vermeintlich‘ implizierte sie – insbesondere in Bezug auf das Selbstportrait – eine gewisse Unmöglichkeit der Spontaneität. Allein die Vorbereitung durch den Griff zur Kamera determiniert die (Aufnahme-)Situation. So können ihre Selbstportraits, die Kubelka im Rahmen ihrer Jahresportraits aufnimmt, zwar als Schnappschussportrait – um die Terminologie von Walter zu übernehmen – eingeordnet werden. Obwohl diese aber, wie oben argumentiert, Aspekte der Inszenierung innehaben müssen, wie Weiß bei seiner Problematisierung der dokumentarischen Fotografie bestätigte,<sup>379</sup> versucht die Künstlerin die Parameter des Inszenierens gering zu halten. So kann sie die Fotografien dennoch als Zeugnisse und Spiegelungen ihrer ‚wirklichen‘ Identität auswerten.

Dabei fallen zwei Umgangsweisen mit dem inszenatorischen Moment in Kubelkas Kunstpraxis – insbesondere in den Gedankenreihen – auf, die als nahezu konträr gegenübergestellt werden können. Deutlich wird dieser Kontrast in Kubelkas bereits vorgestelltem ersten und zweiten Jahresportrait.

Dass sie sich mit der Selbstinszenierung oder derer fremder Personen vor der Kamera bewusst auseinandersetzt, kann daran festgemacht werden, dass sie für verschiedene (Selbst-)Portraits unterschiedliche Darstellungsmodi verwendet. Kubelka wählt in ihrem ersten Jahresportrait feste Darstellungsparameter, die etwa im Kader 20.11.72 – 24.12.1972 (Abb. 14) sichtbar werden: Neben nur wenigen Ausnahmen fotografiert die Künstlerin an den meisten Tagen nur ihr Gesicht als Kopfbild vor einem neutralen Hintergrund. Ihr Gesichtsausdruck bleibt dabei ebenfalls überwiegend neutral. Diese Darstellungsart erinnert an die Passbildfotografie und wird in ihrer Strukturiertheit und Stringenz durch die rasterartige Anordnung der Einzelbilder<sup>380</sup> unterstrichen. Noch deutlicher wird die stringente Verfolgung des Darstellungsmodus bei der Betrachtung des Lebensportraits von Kubelkas Tochter Louise Anna Kubelka *Lebensportrait Louise Anna Kubelka* (Abb. 17), auf das ich bereits in Kapitel 4.1.3 eingegangen bin. Jedes Foto folgt dem gleichen Arrangement: Das Setting sollte so neutral wie möglich sein. Das Gesicht wurde immer als Kopfstück aufgenommen, der Hintergrund und der Gesichtsausdruck sollten ebenfalls neutral bleiben. Durch dieses Arrangement

---

<sup>378</sup> Vgl. Walter, *Bilder erzählen!*, S. 39.

<sup>379</sup> Vgl. Blunck, *Die fotografische Wirklichkeit – Inszenierung, Fiktion, Narration*, S. 50.

<sup>380</sup> Alle Fotografien des Jahresportraits fügte Kubelka jeweils zu einer Monatsübersicht zusammen, wie die Notiz „20.11.72 – 24.12.72“ auf dem Werk bereits erschließen lässt.

ebenso wie durch die Größe der Abzüge mit 6 x 6 cm weisen die einzelnen Arbeiten somit einen deutlichen Passbildcharakter<sup>381</sup> auf.

Betrachtet man in diesem Kontext nun das zweite Jahresportrait (Abb. 15 u. 16) der Künstlerin, das 1978 entstand, so fällt auf, dass die Fotografin den neutralen Darstellungsmodus zum Großteil verworfen hat und mit ihren Aufnahmen vielmehr zur individualisierteren Identitätsfotografie gewechselt ist. Das Aufnahmesetting hat sich im Gegensatz zum ersten Jahresportrait, das fünf Jahre zuvor entstand, deutlich geändert. Nun sind jeweils verschiedene Hintergründe erkennbar und auch Kubelka selbst repräsentierte sich nicht mehr im Passbildformat, sondern variierte den Portraitausschnitt. Dabei legte sich ebenfalls nicht mehr darauf fest, nur ihr Gesicht zu zeigen. Im zweiten Jahresportrait können die Betrachter:innen verschiedene Teile ihres Körpers sehen, etwa fokussierte sie an einem Tag nur ihre Hand, an einem anderen ihren Unterleib, weiterhin fotografierte sie sich nun auch häufiger gemeinsam mit anderen Personen, etwa mit ihrem Ehemann Peter Kubelka. Gleich blieben jedoch die rasterartigen Arrangements der einzelnen Fotografien. Deutlich wird dabei, dass Kubelka gerade in ihren frühen fotografischen Auseinandersetzungen versuchte, teils mehr, teils weniger die tatsächliche Inszenierung, die jeder Fotografie innewohnt, zu verschleiern. Hingegen bemüht Kubelka sich bei anderen Selbstportraits, wie es in Kapitel 4.2.1 anhand von *Aber Herr Doktor Schober...!* (Abb. 24) gezeigt werden konnte, nicht die Inszenierung unkenntlich zu machen. In dieser Fotoserie tritt sie bewusst selbst in eine Rolle, was Walter als ‚staged portrait‘ bezeichnete,<sup>382</sup> um ein erzählerisches Moment in ihren Bildern zu provozieren.

Ein weiteres Mittel, das ihren Aufnahmeprozess in Bezug auf das Portraitieren individuell beeinträchtigt, setzt Kubelka seit dem Ende der Neunzigerjahre ein. Durch ihre Interventionen durchbricht sie absichtlich das traditionelle Gefüge der klar voneinander getrennten Rollen von Künstler:in und Protagonist:in. Mittels ihrer Eingriffe in die Handlungen vor der Kamera wird sie selbst zur Beteiligten am Handlungsverlauf und tritt somit in die Rolle einer zweiten Protagonistin.<sup>383</sup> Nachdem der/die Protagonist:in zuvor allein vor der Kamera agieren musste, konfrontiert Kubelka ihn/sie mit der neuen Situation eines Gegenübers, mit dem er/sie in Interaktion treten kann.

---

<sup>381</sup> Die Erinnerung an ein Passbild wird vor allem durch die folgenden Faktoren ausgelöst: Die Protagonistin schaut mit neutralem Gesichtsausdruck direkt in die Kamera, das Gesicht ist en face und als Kopfstück zu sehen. Der Hintergrund ist neutral und einfarbig. Dadurch, dass keine weiteren Bildelemente neben der Protagonistin auftauchen, wird der Blick der Betrachter:innen nicht von ihr abgelenkt.

<sup>382</sup> Vgl. Walter, *Bilder erzählen!*, S. 39.

<sup>383</sup> Vgl. Reutner, *Friedl vom Gröller: Paris +33 621 24 11 37 - Filme und Fotografien*, S. 11.

Deutlich wird dabei, dass es sich bei den psychologischen Aspekten, die Kubelka in ihren Arbeiten versucht in den Vordergrund zu stellen, nicht genuin um etwas handeln kann, das rein von den Protagonist:innen ausgeht. Die Beziehung zwischen Künstler:in und Portraitierten spielt immer auch eine Rolle und beeinflusst die Akteur:innen im Moment des Gefilmt- oder Fotografiert-Werdens; Denn dem Verhalten der Akteur:innen vor der Kamera ist immer auch eine Reaktion auf die Person hinter der Kamera implizit. Kubelka tritt in ihrer Rolle als Künstlerin folglich im doppelten Sinne als Subjekt des Geschehens auf: Als Agierende und Bildschaffende hinter der Kamera und als beeinflussende Kommunikationspartnerin vor der Kamera.

Bereits in Kapitel 3.2 habe ich beschrieben, dass es sich bei dem Ausdruck der Protagonist:innen um Reaktionen auf die Künstlerin handelt. Aber nicht erst Kubelkas Handeln als Künstlerin hinter der Kamera wirkt sich auf die Akteur:innen aus, sondern bereits ihre bloße Anwesenheit beim Aufnahmeprozess, auf Basis der bereits vor dem Beginn des Fotografierens aufgebauten Beziehung. Jegliches Agieren Kubelkas determiniert somit das Verhältnis zwischen der Künstlerin und den Portraitierten.

Die reziproke Beziehung zwischen der Künstlerin und den Portraitierten – in Fotografien genauso wie in Filmen – zeigt sich bereits in ihren früheren Werken. Kubelka nutzte die Machtposition, die sie als Fotografin gegenüber den zu Fotografierenden innehat, schon früh in ihren fotografischen Arbeiten. Sie verwendete ihre Kamera als Vorwand, um den Personen auszuwählen, die sie portraituren oder nicht portraituren wollte oder um überhaupt erst in die Situation einer möglichen Auswahl von etwaigen Protagonist:innen zu kommen:

„[...] wenn ich mich wichtig machen will, auf Vernissagen z.B., nehme ich die Kamera und suche selber die ‚Stars‘ aus – man kann da große Verwirrung stiften, indem man z.B.;, wenn mehrere Künstler anwesend sind, den einen immer fotografiert und den anderen nie. Dem Fotografen kommt also eine Machtposition zu, die ihm nicht zusteht, [...]“<sup>384</sup>

Auch indem die Fotografin die Akteur:innen bittet, eine bestimmte Pose oder Rolle einzunehmen, übt sie Dominanz aus. Damit nutzt Kubelka die Kamera bewusst, um sich in eine dominante Position zu rücken, die sie im Prozess des Kunstschaffens gegenüber den Protagonist:innen immer wieder ausübt.

---

<sup>384</sup> Kubelka, *Friedl Kubelka-Bondy*, S. 26.

Obwohl Kubelka sich bei ihrer fotografischen Praxis bewusst als dominierende Person identifiziert, zeigte sich insbesondere bei ihren frühen Filmen teilweise ein anderes Verhalten: Schon *Graf Zorkan/Franz West* (Abb. 5) spiegelt den Betrachtenden – und dabei stimme ich Hemma Schmutz zu – nicht nur das direkt sichtbare Verhalten des Künstlers vor der Kamera (als Reaktion auf die Künstlerin), sondern zeigt auch eine gewisse Naivität Kubelka vom Gröllers bei ihrem frühen Agieren hinter der Kamera. Ihr unsicheres Vorgehen spiegelte sich bei den Protagonist:innen, in diesem Falle Franz West, der ebenfalls als Laiendarsteller seine Unsicherheit durch Lachen oder Ausweichen zu überspielen versuchte. Diese Momente würden beim ‚professionellen‘ Film nicht entstehen oder nachträglich entfernt, so Schmutz. Hier werden sie jedoch zum Teil des Kunstwerks.<sup>385</sup> Schmutz folgerte daraus richtig, dass in den frühen Filmarbeiten, auch der Prozess des Filmens selbst verhandelt wird.<sup>386</sup>

Während Kubelka vom Gröllers Thematisierung der Beziehung zwischen Künstlerin und Portraitierten in ihren Filmen zu Anfang scheinbar noch unbewusst geschah, festigten sich durch ihre wachsende Praxiserfahrung zunehmend klare Handlungsstrukturen und damit ein bewussterer Umgang mit ihrer Rolle hinter der Filmkamera. Durch ihr Vorgehen und ihren subversiven Umgang mit dem Medium rückte Kubelka vom Gröllers gerade die Frage nach der Machtposition des/der Künstler:in beim künstlerischen Prozess in den Fokus und ihre Arbeiten. Dadurch entsteht eine Kunst, die gerade die traditionelle Rollenverteilung – vom/von der Künstler:in hinter der Kamera und den Protagonist:innen vor der Kamera – durch das Aufbrechen der Grenzen hinterfragt.

Die Grenzen zwischen dokumentarischer und inszenierter Fotografie verlaufen bei Kubelka oftmals fließend. Gleichzeitig lassen sich inszenatorische Mittel in einzelnen Werken klarer ausmachen als in anderen. Durch ihre verschiedenartig ausgerichtete Kunstpraxis – als Künstlerin hinter der Kamera und als Protagonistin vor der Kamera – tritt sie in verschiedenen Rollen vor die Akteur:innen und definiert sich unterschiedlich vor den Betrachter:innen. Dieses ambivalente Verhältnis werde ich im weiteren Verlauf des Kapitels in Bezug auf die Akteur:innen und die Rezipient:innen noch dezidiert ausführen. Um die Kunstpraxis von Kubelka jedoch mit der

---

<sup>385</sup> Vgl. Breitwieser, *Occupying Space - Sammlung Generali Foundation*, S. 346f.

<sup>386</sup> Vgl. Ebd., S. 346f.

Pongers schließlich vergleichen zu können, beleuchte ich zunächst Pongers Auftreten als Künstlerin.

### **Lisl Ponger als Regisseurin**

Mehr noch als bei Kubelka ist bei Ponger eine Entwicklung innerhalb ihres Oeuvres in der Beziehung zwischen der Künstlerin und den Portraitierten zu beobachten. In ihren fotografischen Inszenierungen nimmt Ponger die Rolle der Regisseurin ein und lässt die Protagonist:innen ähnlich wie Schauspieler:innen vor der Kamera agieren. Für meine weiteren Ausführungen möchte ich Christine Walters Definition der inszenierten Fotografie, wie ich in diesem Kapitel vorangestellt habe, zugrunde legen.

Pongers Vorgehen unterscheidet sich maßgeblich von dem Kubelkas. Während Kubelka versucht, einen möglichst offenen Raum zu erschaffen, der spontane und ungeplante Aktionen zwischen der Künstlerin und den Portraitierten zulässt, liegt Pongers künstlerische Strategie darin, genau dies zu vermeiden. Pongers Bilder entstehen zumeist in einem Studio oder an einem vergleichbaren Set.

Insbesondere ihre Fotografien ab den 2000er-Jahren setzt die Künstlerin als zunehmend aufwändigere Inszenierungen um. Wie Michael Köhler beschrieb, kann das inszenierte Bild seinen Entstehungsprozess jedoch verschleiern.<sup>387</sup> Der Aufnahmeprozess von Pongers inszenierten Bildern gliedert sich in drei Schritte: die Vorbereitung, die Durchführung und die Auswahl. Der künstlerische Prozess beginnt für Ponger dabei immer mit einer präzisen Vorstellung eines Bildes, das sie durch Recherchen und mithilfe von (kunsthistorischen) Vorlagen vorbereitet.<sup>388</sup> Ähnlich wie szenische Darstellungen, etwa im Theater oder bei kinematografischen Arbeiten, definiert sich Pongers Praxis der inszenierten Fotografie durch eine spezifische Lichtregie, Requisiten, Bühnenbildnerische Settings sowie ein Team, das die unterschiedlichen Arbeiten ausführt. Anders als beim szenischen Verlauf von Filmen oder Theaterstücken ist das Ergebnis der inszenierten Fotografien auf ein Einzelbild verdichtet.<sup>389</sup> Mit dieser Art der *mise en scène* setzt die Künstlerin die Bildgegenstände miteinander in Verbindung: Alle visuellen Elemente ebenso wie die Gestik und Mimik der Akteur:innen verweisen jeweils inhaltlich aufeinander und erlauben den

---

<sup>387</sup> Vgl. Michael Köhler, „Arrangiert, konstruiert und inszeniert – vom Bilderfinden zum Bild-Erfinden“; in: Ders. (Hg.), *Das konstruierte Bild. Zur Fotokunst der 80er Jahre*, München: Edition Stemmler 1989, S. 15-46, S. 19f.

<sup>388</sup> Vgl. Dusl, *Aufnahme und Auswahl - Strategien fotografischer Praxis*, S. 256.

<sup>389</sup> Vgl. ebd., S. 255.

Betrachter:innen das Bild schließlich zu verorten. In ihren Vorarbeiten ist Ponger bemüht, die finale Fotografie so genau wie möglich vorzubereiten. So wählt sie eine genaue Kadrierung, Beleuchtung und Position der Requisiten und der Darsteller:innen, da sie die Nachbearbeitung von Fotografien so weit wie möglich vermeiden will.<sup>390</sup>

Ihre Filme der Neunzigerjahre und die daraufhin entstandenen Fotoarbeiten wie *Fremdes Wien* setzte die Künstlerin zwar nicht in Studios oder durch die Zugabe von weiteren Requisiten um, dennoch definierte sie die wiedergegebene Wirklichkeit durch ihre individuelle Sicht und die von ihr gewählten künstlerischen Parameter, womit sie die Wirklichkeit dennoch zugunsten des inhaltlichen Konzepts und der Repräsentationsästhetik manipulierte. Dennoch bleibt ihre fotografische und filmische Arbeit, Fakt der Medienspezifik, ein Analogon zur Realität<sup>391</sup> – wie Roland Barthes es beschrieb –, die die Künstlerin für die Betrachter:innen reproduzierte.

### **Die Rolle der Protagonist:innen bei Lisl Ponger**

Nachdem soeben die reziproke Beziehung der Künstlerin Lisl Ponger zu den Protagonist:innen dargelegt wurde, soll nun herausgearbeitet werden, welche Rolle die Akteur:innen in den fotografischen und filmischen Arbeiten Lisl Pongers bekleiden. Da Ponger im Gegensatz zu Kubelka ihre Arbeiten hauptsächlich bewusst inszeniert, um bestimmte Inhalte auszudrücken, ergibt sich eine andere Rollenkonstruktion der Protagonist:innen als bei Kubelka. Während Kubelka ihre Arbeiten nicht oder kaum vorplant und damit ihre Protagonist:innen vorwiegend frei agieren lässt, definieren diese ihre Rolle und Bildaussage zum Großteil selbst (wie bereits in Kapitel 3.2 diskutiert). Ponger bietet ihren Modellen in ihren inszenierten Arbeiten dagegen kaum Raum für eigene Interpretationen der jeweiligen Rollen. Diese schreibt sie bereits durch ihre Planungen im Vorfeld fest. Durch die Herangehensweise Pongers ergeben sich daher klar definierte Rollen, die die Protagonist:innen charakterisieren.

Anders als Friedl Kubelka erschafft und reinszeniert Ponger fiktive Figuren. Ihren Bildaufbau lehnt sie oftmals an kunsthistorische Vorbilder oder Stereotype an, die sie als Ausgangspunkte für ihre Arbeiten nutzt. So besteht für die Protagonist:innen wenig Spielraum für eigene Interpretationen der Szenerien. Ponger fordert ganz im

---

<sup>390</sup> Vgl. ebd., S. 262.

<sup>391</sup> Vgl. Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 12.

Gegensatz zu Kubelka eine strikte Umsetzung ihrer vorab geplanten Bildideen, die in ein- oder zweitägigen Sitzungen stetig wiederholt und nur gering abgewandelt werden. Viele dieser Bilder unterscheiden sich dabei nur marginal. Der Prozess des Fotografierens beinhaltet vor allem auch einen Dialog zwischen der Künstlerin und der/dem Protagonist:in, die im Hinblick auf das Ziel der Inszenierung unterschiedliche Varianten von Posen, Mimik oder Gestik ausprobieren.

Mehr als bei Kubelka gibt es bei Pongers Arbeitsweise eine klare Rollenverteilung zwischen Künstlerin, Protagonist:innen und Rezipient:innen, wenngleich die persönlichen Beziehungen zwischen den Personen sehr eng sein können. Ähnlich wie bei Friedl Kubelka treten oftmals Familienmitglieder oder Freunde in die Rolle der Protagonist:innen für die Arbeiten der Künstlerinnen. Das folgende Beispiel zeigt ebenso eine persönliche Beziehung, die sich auf die Rollenkonstellation im fotografischen Inszenierungsprozess auswirkt und exemplarisch für eine Vielzahl von Pongers Arbeiten gelesen werden kann.

Die Schauspieler:innen arbeiten oftmals in mehreren Werken sowie in mehreren Funktionen mit der Künstlerin zusammen.<sup>392</sup> Die reziproke Beziehung spielt auch im Aufnahmeprozess der Arbeiten eine prägnante Rolle. Pongers Sohn Julien Sharp ist beispielsweise nicht nur Protagonist in ihren Werken, sondern gestaltet auch praktisch die Umsetzung der szenischen Aufnahme mit.<sup>393</sup> Anders als in Kubelkas Arbeiten spielt die Beziehung zwischen der Künstlerin und den Akteur:innen jedoch nur im Prozess der Bildentstehung eine Rolle. Die finalen Fotografien verhandeln inhaltlich keine persönlichen Beziehungen, sondern konzentrieren sich lediglich auf die bildimmanenten Themen, die innerhalb der Vorarbeit definiert wurden.

Am Beispiel der Fotografie *Indian(er) Jones II – Das Glasperlenspiel* (Abb. 26), dessen Entwicklungsgenese Andrea Maria Dusl in ihrer Dissertation 2014 nachvollzog, lässt sich die Arbeitsweise Pongers exemplarisch mitverfolgen. Dies möchte ich nachfolgend kurz skizzieren. Ponger legte zur Vorbereitung der Fotografie die

---

<sup>392</sup> Etwa Anna Wakounig ist für die Kostüme und Maske zuständig und ist Protagonistin in mehreren Fotografien. Vgl. Schumi, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, S. 54. Darüber hinaus inszeniert Pongers Sohn Julian Sharp die Figur des Indian(er) Jones und tritt als *Otaheite Olé* als einer der Protagonisten auf.

<sup>393</sup> Vgl. Dusl, *Aufnahme und Auswahl - Strategien fotografischer Praxis*, S. 33.

Ponger bekleidet hier zum einen die Rolle der Künstlerin und Regisseurin und entscheidet damit als Machtinstanz über den Aufnahmeprozess, zum anderen ist sie Mutter. Sharp ist derweil Schauspieler, künstlerischer Berater und zugleich Sohn. In dieser Konstellation wird der Arbeitsprozess zu einem dialogischen, bei dem Schauspieler und Regisseurin mittels ihrer individuellen Interpretationen das Bildthema bedienen.

Kulisse, die Anordnung der Requisiten sowie die Pose des Protagonisten fest und behielt diese in der darauffolgenden Umsetzung bei. Bei der Sitzung entstand eine Vielzahl von Fotografien, die sich auch im Hinblick auf das intendierte Ergebnis nur marginal voneinander unterscheiden. Die Künstlerin nutzte etwa vier Filme, um ihr finales Bild dementsprechend aus einer Auswahl von vierzig Aufnahmen auswählen zu können. Bei diesen Aufnahmen veränderte sie den Kamerastandpunkt und die Kadrage nicht, sondern variierte lediglich das Arrangement der Requisiten oder die Pose des Portraitierten. Dazu arbeitete Ponger mit präzisen Regieanweisungen, die sie an ihr Team sowie an den/die Darsteller:in richtete.<sup>394</sup>

„Ponger gab Julian Sharp, dem Darsteller des 'Indian(er) Jones' eine Regieanweisung bezüglich seiner Rolle als hemdsärmelig-heroenhafter Abenteuer-Archäologe. Er sollte den szenisch dargestellten Moment als jenen verstehen, in dem er einem akzidentiellen Besucher gerade seinen frisch speditierten Funde-Korpus zeigt.“<sup>395</sup>

Viele der Fotografien des entstandenen Materialkorpus unterschieden sich lediglich durch die die Gestik und die Mimik des Akteurs, aus denen die Künstlerin schließlich die zu vergrößerte Arbeit auswählte.<sup>396</sup>

Diese Vorgehensweise ist als Parallele zum Arbeits- und Auswahlprozess der Werke von Friedl Kubelka zu bezeichnen. In ihren Portraitfotografien, die sie entweder einzeln oder als Serien veröffentlichte, stellen die Mimik und die Gestik der Protagonist:innen ebenfalls eine Variable im Entstehungsprozess der Werke dar. Mehr noch als Lisl Ponger, die diese als Details der inhaltlichen Narration nutzt, rückt Kubelka diese Aspekte in den Fokus ihrer künstlerischen Arbeit. Schließlich lässt sich die Auswahl eines Einzelbildes nicht als ein dem Inszenierungsvorgang unabhängiger, nachgestellter Prozess betrachten, sondern als eine Überprüfung und Einlösung der vorab definierten Planungen in Abhängigkeit von den technischen Umsetzungsmöglichkeiten anhand des fotografischen Materials.

Abgesehen von ihren Fotografien, die während und kurz nach ihrer Ausbildungszeit anfertigte,<sup>397</sup> arbeitet Ponger kaum dokumentarisch. Obwohl sich den

---

<sup>394</sup> Vgl. ebd. S. 253f.

<sup>395</sup> Ebd., S. 254.

<sup>396</sup> Vgl. ebd., S. 263 und 265.

<sup>397</sup> Bei den Portraitfotografien der Wiener Aktionisten forderte die Künstlerin von den Protagonist:innen keine expliziten Umsetzungen, da es sich zumeist um Dokumentationen im Rahmen der Aktionen und damit um Schnappschüsse handelte. Da retrospektiv die inszenierten Fotografien Pongers auch den

Filmaufnahmen, die sie etwa bei ihrem Aufenthalt in Mittel- und Südamerika aufnahm, sowie dem Material für *Fremdes Wien* dokumentarische Strukturen durch ihr investigatives Potential<sup>398</sup> – wie Abigail Solomon-Godeau es nannte – zuschreiben lassen, verarbeitete Ponger dies künstlerisch weiter. Dadurch, dass sie es in neue Kontexte wie die avantgardistischen Filme einarbeitete oder in der Nachbearbeitung der Filmaufnahmen in Wien Fotografien aus den Kadern erstellte, manipulierte sie die Arbeiten so weit, dass die von der Künstlerin beschriebene reine Realitätsverdopplung<sup>399</sup> nicht mehr gegeben ist.

Etwa ab 2000 treten die Portraitierten, als sich selbst Darstellende, im Werk von Ponger jedoch immer weiter in den Hintergrund. An ihrer Stelle übernehmen Modelle oder Schauspieler Rollen, die Inhalte wiedergeben und inszenieren. Die Protagonist:innen werden zu repräsentativen Performer:innen und verkörpern dabei nicht nur die eigene Identität, sondern stehen stellvertretend für spezielle Persönlichkeiten, kulturelle/ethnische Gruppen oder auch metaphorisch für historische Ereignisse, Vorstellungen oder Ansichten. Ponger übersetzt Handlungen in ihren Werken so demnach unabhängig von der individuellen Persönlichkeit der Protagonist:innen. Dies ist insbesondere in Arbeiten der letzten Jahre immer deutlicher zu beobachten, in denen die Künstlerin vorwiegend dieselben Familienmitglieder und Bekannten als Protagonist:innen in ihren Arbeiten beschäftigte.<sup>400</sup>

### **Die Rolle der Protagonist:innen bei Friedl Kubelka**

Anders als in den vorab geplanten Inszenierungen Pongers ist das Ergebnis der Fotografie oder des Films bei Kubelka noch während des gesamten Arbeitsprozesses offen. Wie die aufgenommenen (spontanen) Reaktionen wirken, sehen die Künstlerin und die Protagonist:innen erst nach dem Abschluss der Aufnahmen. Beide können das Geschehene während des Aufnahmeprozesses also nur zum Teil antizipieren. Kubelka richtet ihre Arbeitsweise auf eben diese Ungewissheit aus, um ein möglichst authentisches sowie vom Moment abhängiges individuelles und ungestelltes Bild zu schaffen. Dabei müssen die Protagonist:innen vor der Kamera

---

Großteil ihres Oeuvres bis zum heutigen Tag ausmachen, soll sich meine Analyse der Protagonist:innenrolle vorrangig auf diese beziehen.

<sup>398</sup> Vgl. Abigail Solomon-Godeau, „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentationsfotografie“, übers. v. Wilfried Prantner, in: Herta Wolf a(Hg.), *Diskurse der Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 53-74, S. 55.

<sup>399</sup> Siehe Kapitel 4.1.4.

<sup>400</sup> Interview zwischen Lisl Ponger und Katharina Kaup am 15.01.2018 in Wien.

aufgeschlossen agieren und sich letztendlich dem Vorgehen von Kubelka ausliefern, wie bereits Brigitte Reutner beschrieb:

„Der Protagonist ist daher auf jene Person angewiesen, die die Kamera bedient. Er vertraut sich ihr – entsprechend der von ihm dargebrachten Bereitschaft und Offenheit für das Geschehen – an. Er setzt sich in der Aufzeichnung der Begebenheit aus, die er erst nach der Beendigung – wenn er die Rolle des Betrachtenden einnimmt – kommentieren, akzeptieren oder ablehnen kann.“<sup>401</sup>

Kubelkas fotografische und filmische Arbeiten changieren zwischen Nähe und Distanz, die für diese von Reutner beschriebene Akzeptanz eine notwendige Grundlage darstellen. Die Künstlerin lässt Nähe und Intimität zu den Portraitierten bewusst zu oder verweigert sie aus strategischen Gründen im Aufnahmeprozess. Letzteres geschieht insbesondere dann, wenn sie auf das überraschende Moment ihres Eingreifens setzt.

Der Moment, in dem ein Foto oder ein Film entsteht, ist entscheidend für die Repräsentation der Protagonist:innen auf dem später entwickelten Film. Dabei liegt es neben den Vorstellungen der Künstlerin insbesondere auch bei den Akteur:innen, wie sie sich präsentieren und damit die Portraits selbst mitgestalten: Wie es gerade bei den mehrfach portraitierten Protagonist:innen deutlich wird, können sich im Prozess des Portraitierens Kubelkas Akteur:innen immer wieder selbst (bei der Betrachtung der finalen Bildwerke) hinterfragen. Die bei der Rezeption der Aufnahmen aufkommenden Gedanken stoßen Veränderungen an, die in den nachfolgenden Fotografien sichtbar werden. Dazu sind die Arbeitsweise und vor allem die Arbeitsabläufe der Künstlerin entscheidend: Ein zentraler Augenblick bei Kubelkas Vorgehen ist dabei nicht nur der Moment des Fotografierens selbst, sondern auch die Sichtung und Rücksprache zu den Kontaktbögen zwischen Kubelka und den Portraitierten. In diesen Gesprächen und besonders in den Momenten, in denen die Protagonist:innen sich auf den Fotos selbst sehen, geschieht ein Verbalisierungsprozess der Aufnahmen, der für die Künstlerin zusätzliche Einblicke in die psychologischen Vorgänge der Menschen erlaubt, die sie bereits durch das Fotografieren gesucht hat. Sie selbst betonte, wie divers die Reaktionen der Menschen in dem Augenblick ausfallen, in dem sie sich selbst in den Fotos gespiegelt wiedererblicken.

---

<sup>401</sup> Reutner, *Friedl vom Gröller: Paris +33 621 24 11 37 - Filme und Fotografien*, S. 9.

Ihre Selbsteinschätzung könne dabei offen und ehrlich sein oder von Projektionen geprägt, die die Abbildungen selbst nicht enthalten. Die zum Teil ungeschönte Wiedergabe des Alterns oder ein negativ konnotierter Ausdruck von etwa Angst, Unsicherheit oder Depressivität könne auch zu Erschrecken oder Ärger der Portraitierten führen. Auch diese Reflexion der Portraitierten interessiert die Künstlerin. Bei diesem Vorgehen werden sie ebenfalls zu Betrachter:innen ihrer Bilder, was einen Prozess der Selbstreflexion, vermittelt über das fotografische Medium, auslösen kann. Die (psychologischen) Veränderungen, die sich hieraus ergeben – und durch Veränderungen der Körperhaltung, der Mimik oder der Kleidung sichtbar werden –, bespricht und analysiert die gelernte Psychologin zum Teil gemeinsam mit den Akteur:innen und visualisiert sie schließlich in weiteren Portraits der Person. Mit diesem Vorgehen erschafft Kubelka nicht nur eine Serie an Portraits einer Person, innerhalb derer ein Reflexionsprozess sichtbar wird, sondern versucht anknüpfend an die Bestrebungen der Fotograf:innen der Achtzigerjahre durch die serielle Nutzung von Bildern diesen Authentizität einzuschreiben:<sup>402</sup>

„Für mich bedeutet diese Methode einen Vorwand, fotografische Portraits zu machen, deren Ergebnisse nicht aus einer sekundenschnellen Entscheidung bestehen.“<sup>403</sup>

Bereits zu Anfang des Kapitels rekurrierte ich im Kontext der persönlichen Entwicklung Kubelkas auf den Film *Graf Zokan/Franz West* von 1969, der durch die wechselnde Mimik und der sich kurzfristig verändernden sichtbaren Emotionen das unsichere Agieren (zum einen von Kubelka hinter der Kamera, aber insbesondere auch) des Bildenden Künstlers vor der Kamera mitverfolgen lässt, wie es Hemma Schmutz erklärte. Anders dagegen wirkt er in der fotografischen Serie *Franz West* (Abb. 6), die Kubelka 1974 von ihm erstellte.<sup>404</sup> Wenngleich durch die Konzeption der Serie mit vier Bildern jedes eine andere Perspektive, einen anderen Ausschnitt und einen eigenen Ausdruck durch seine Haltung, Gestik und Mimik vermittelt, wirkt West hier weniger unentschlossen. Vielmehr scheint er sich nun innerhalb einer Schnappschussästhetik selbst zu inszenieren, indem er mit seiner Hand ins Gesicht fasst oder nur aus den Augenwinkeln in die Kamera blickt und damit einen gelangweilten

---

<sup>402</sup> Vgl. den vorausgehenden Absatz mit: Friedl Kubelka, „*Fotografie als Vorwand*“, in: Sabine Breitwieser (Hg.), *Occupying Space - Sammlung Generali Foundation*, Bestandskatalog, Wien: Generali Foundation 2003, S. 340-342, S. 342.

<sup>403</sup> Ebd., S. 342.

<sup>404</sup> Vgl. Breitwieser, *Occupying Space - Sammlung Generali Foundation*, S. 346f.

oder ablehnenden Ausdruck vermittelt. Die nun bewusster in Szene gesetzte Selbstdarstellung des Künstlers unterstreicht den Prozess, den Kubelka und West seit den Aufnahmen von 1969 (miteinander) durchlaufen haben und deren daraus resultierte Beziehung in den fünf Jahre später entstandenen Werken sichtbar werden. Deutlich wird bei diesen Beispielen, dass Kubelka sich mit einigen Protagonist:innen intensiver künstlerisch beschäftigt als mit anderen. So kann die wiederholte Arbeit in Form von Fotografien und Filmen mit Franz West als Beispiel für Kubelkas Interesse gewertet werden, sich vertiefend mit einzelnen Personen auch über längere Zeiträume hinweg auseinanderzusetzen.

### **Die Rezipient:innen**

Bereits in den Achtzigerjahren formulierte Wolfgang Kemp in seinem rezeptionsästhetischen Ansatz<sup>405</sup>, dass jedes Bild an eine/n Betrachter:in adressiert sei und somit eine Wirkungsmöglichkeit besitzt. Auch Abigail Solomon-Godeau betonte später in ihrem Aufsatz *Wer spricht so?*,<sup>406</sup> dass die Rezeption eines Kunstwerks immer von den jeweiligen Rezipient:innen sowie von ihrem Veröffentlichungskontext abhängig sei. Um nun das Verhältnis zwischen Künstlerinnen und Akteur:innen zu den Betrachter:innen betrachten zu können, sollen die Rolle der Rezipient:innen beim Aufnahmeprozess und die Vermittlung der Werke an die Betrachtenden in Bezug auf die Formate und Präsentationsmodi herausgearbeitet werden.

Wie die Künstlerinnen die Rezipient:innen erreichen, was sie vermitteln und welche Strategien sie dabei nutzen, möchte ich im Folgenden diskutieren. Wolfgang Kemp beschreibt in seinen rezeptionsästhetischen Ansatz, dass Kunstwerke auf eine aktive Ergänzung durch Betrachter:innen angelegt sind. Sie beinhalten somit eine/n implizite/n Betrachter:in. Über die Kontextualisierung der Werke und die Analyse der Komposition sowie der Darstellung und Handlungen der Figuren solle eine implizierte Kommunikation (von den Werken) nachvollziehbar gemacht werden können.<sup>407</sup>

---

<sup>405</sup> Vgl. Wolfgang Kemp, *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, S. 250.

<sup>406</sup> Vgl. Abigail Solomon-Godeau, *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentationsfotografie*, übers. v. Wilfried Prantner, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 53-74.

<sup>407</sup> Vgl. Wolfgang Kemp, *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, S. 248 und 253.

### **Die Rezipient:innen der Arbeiten Friedl Kubelkas**

Die Rezipient:innen stehen den Protagonist:innen in Kubelkas Selbst- oder Einzelportraits beim Betrachten direkt gegenüber. Dies erzeugt und suggeriert Nähe, teilweise aber auch Distanzlosigkeit und Intimität. Die oftmals engen Bildausschnitte, die nur die Gesichter der Portraitierten zeigen, rücken diese in die direkte Nähe zu den Betrachter:innen, die deren Blicken nicht ausweichen können. Den Rezipient:innen werden von den Protagonist:innen unterschiedliche Handlungen und Empfindungen dargeboten, die sie physisch und emotional ausdrücken, ohne dass diese zuvor in einen (inhaltlichen) Kontext verortet oder genauer erklärt werden. Mit ihren Jahresportraits bietet die Künstlerin den Betrachtenden etwa einen individuellen und intimen Einblick in eine Mischung aus Privatleben und künstlerischer Inszenierung der eigenen Person.<sup>408</sup>

In ihren *Untitled Pin-up, Wien* fotografierte Kubelka sich, wie bereits in Kapitel 4.1.2 beschrieben, vor einem Spiegel während die Kamera ihr Gesicht verdeckt. Diese Präsentationsform stellt eine besondere Kommunikation des Bildes mit den Rezipient:innen dar, die ich auf Grundlage des rezeptionsästhetischen Ansatzes von Kemp erläutern möchte. Durch das aufreizende Posieren vor dem Spiegel macht Kubelka die/den Betrachter:in zum Voyeur:in. Sie fordert ihn wortlos auf, sich ihren Körper anzuschauen. Über den Spiegel nimmt der/die Rezipient:in Kubelkas Perspektive, ihren Blick auf sich selbst, ein. Als Frau suchte sie Anfang der Siebzigerjahre Aufmerksamkeit und versprach sich diese durch die Selbstermächtigung über ihren Körper mittels der Fotografien zu bekommen. Mit den Pin-up-Posen versuchte sie auf ästhetische Art sich selbst als Frau und Fotografin in der Gesellschaft zu verorten. Dadurch, dass Kubelka ihr Gesicht hinter der Kamera versteckt, ist eine direkte vis-a-vis-Kommunikation zwischen Protagonistin und den Betrachter:innen nicht möglich. Die Künstlerin verstellt den Blick der Rezipient:innen bewusst. Das Gesicht, das durch Blicke und Mimik individuellen und persönlichen Ausdruck zu vermitteln vermag, kann diese Aufgabe in den Fotografien nicht übernehmen. Die Kommunikation findet lediglich über unpersönliche und schematische Körperhaltung nach Vorlage von Pin-up-Posen statt. Die Künstlerin ist war die einzige Identifikationsfigur im Bild, jedoch ist gerade durch die nahezu buchstäbliche „Leerstelle“<sup>409</sup> – ihr Gesicht – der individuelle

---

<sup>408</sup> Vgl. Dietmar Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 348.

<sup>409</sup> Vgl. Wolfgang Kemp, *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, S. 254.

Ausdruck für die Betrachter:innen kaum nachzuvollziehen. In Gegenteil dazu wird die Leerstelle zum weiteren Thema des Bildes selbst.

In einer anderen Arbeit von Kubelka kann die eben angesprochene vis-a-vis-Beziehung näher erläutert werden. Der Protagonist Franz West in *Franz West*, von 1974 (Abb. 6), ist in den vier Fotografien der Serie jeweils in einer Einzelaufnahme zu sehen. Er blickt die Betrachter:innen jedoch nur in einer – der letzten – Fotografie direkt an. Genau in dieser scheint der Portraitierte in eine kurzweilige Kommunikation mit den Rezipient:innen zu treten. Kubelkas Werke wie diese sind auf die aktive Ergänzung durch die Betrachter:innen angelegt. Durch seine Haltung, Gestik und Mimik wird die sozialgeschichtliche sowie die ästhetische Aussage des Bildes (wie Kemp sie bezeichnet) definiert. Dabei hinterfragt Kemp zum einen den Zusammenhang, indem das Bild entstanden ist, um dies zurückführend auf „[...] seinen Platz und Wirkungsmöglichkeiten in der Gesellschaft [...]“<sup>410</sup> zu interpretieren. Der Portraitierte tritt im Zeitraum, in dem die ersten drei Fotografien entstanden sind, nicht in eine aktive Kommunikation mit den Betrachter:innen, etwa durch Blicke oder Gesten, sondern wirkt mehr mit sich selbst und seiner (inszenierten) Selbstdarstellung beschäftigt. Dabei nehmen die Betrachter:innen wiederum die Rolle der Voyeur:innen der Momente ein, in denen West durch den Raum blickt oder sich wie in Gedanken vertieft mit der rechten Hand ins Gesicht greift. Erst in der vierten Fotografie nimmt West Blickkontakt mit der Kamera respektive den Betrachter:innen auf. Hier ist er nach vorne gebeugt, erhebt seine rechte Hand, in der er ein gefülltes Weinglas hält, so als ob er etwas mitteilen würde. Welche Mitteilung diese auffordernde Geste beinhaltet, bleibt den Betrachter:innen jedoch unbeantwortet.

Der jeweilige Bildausschnitt ist eng gewählt, sodass der Hintergrund kaum zu kontextualisieren ist. Der Fokus liegt auf dem Portraitierten. Während die Fotografien entstanden sind, scheint sich West jedoch mit der Fotografin separiert in einem Innenraum in einem persönlichen Gespräch (sie waren befreundet) befunden zu haben. Die Kamera scheint eher beiläufig als bestimmt eingesetzt worden zu sein, was den schnappschussartigen Ausdruck der Bilder erklären würde. An welchem Gespräch zwischen dem Protagonisten und der Fotografin die Betrachter:innen mittels der Fotografien teilnehmen und in welchem inhaltlichen Zusammenhang die Bilder entstanden sind, müssen die Rezipient:innen selbst antizipieren. Dieses unauflösbare Moment ist die von Kemp so genannte ‚Leerstelle‘ die den impliziten

---

<sup>410</sup> Vgl. ebd., S. 250.

Betrachter:innen verschwiegen bleibt. Letztere müssen folglich selbst aktiv werden, um die Leerstelle, in diesem Fall die Gedanken und Emotionen des Portraitierten nachvollziehen zu können.

Bei Kubelkas und Pongers fotografischer und filmischer Praxis ist die Rolle der Rezipient:innen auf unterschiedliche Arten mit der der Künstlerinnen verwoben. Anders als Ponger, die ihre Bilder unmittelbar für ihre Rezipient:innen als Adressat:innen produziert, nutzt Kubelka das Portrait von sich oder einer anderen Person auch, um Rückschlüsse auf sich selbst zu ziehen, wie ich es oben thematisiert habe. Damit begibt sie sich auch bewusst in die Rolle der Rezipientin ihrer eigenen Arbeiten. Hieraus ergibt sich ein Reflexionsprozess, der bereits in Kapitel 4.2.1 anhand von mehreren thematisch oder strukturell miteinander korrespondierenden Werkbeispielen nachvollzogen wurde. Dieser Prozess korreliert nicht nur mit der persönlichen Entwicklung der Künstlerin, sondern auch mit der damit zusammenhängenden Werkgenese. Kubelka schreibt ihren Werken immer wieder persönliche Bezüge und Einsichten ein, die sie als Rezipientin der vorangehenden Arbeiten aus ebendiesen erschließt. Somit dienen Ihre Arbeiten immer wieder als neue Grundlage für folgende Werke. Dies ist insbesondere anhand ihrer Serien wie den Jahresportraits deutlich geworden.<sup>411</sup> Kubelka ist sich bewusst, dass sie mit den Jahresportraits ein individuelles Selbstbild von sich präsentiert, das ihrer subjektiven Selbstwahrnehmung entspricht.<sup>412</sup> Die Perspektive, aus der eine mögliche/ein möglicher Rezipient:in die einzelnen Fotografien betrachtet, kann folglich eine andere sein als die der Künstlerin: Jede/r Rezipient:in bringt den eigenen Blick mit und betrachtet die Bildnisse Kubelkas wiederum im Spiegel seiner eigenen Erfahrungen. Welche Reaktion die Selbstportraits bei den Rezipient:innen auslösen und wie diese die Intention der Künstlerin bei den einzelnen Fotografien deuten, ist ebenfalls subjektiv und individuell von den Rezipient:innen abhängig. Bei Kubelkas Portraits ist die Rezeption zwar (wie immer in der Kunst) von den jeweiligen Rezipient:innen abhängig, dennoch bereitet sie ihre Arbeiten wie *Guilty Until Proven Innocent* im Vergleich zu Ponger weniger didaktisch auf und vermittelt, wenn dies vorkommt, eher kurze und prägnante Erzählungen. Ab 2010 bindet Kubelka noch weniger als zuvor narrative Elemente in ihren Doppelportraits ein. Durch die nahezu komplette Negierung von

---

<sup>411</sup> Vgl. Breitwieser, *Occupying Space - Sammlung Generali Foundation*, S. 150.

<sup>412</sup> Wie ich bereits in Kapitel 2.1 dargestellt habe, ist das Selbstbild einer Person ein individuelles, das auf den persönlichen Erfahrungen der Person begründet ist. Die Wahrnehmung derselben Person durch eine andere kann gleichzeitig jedoch eine völlig differente sein.

Erzählstrukturen reduziert Kubelka die Möglichkeit für die Betrachter:innen, die Bilder zu lesen, so weit, dass diese sich hauptsächlich auf den Ausdruck der Protagonist:innen fokussieren können. Wolfgang Kemp beschrieb:

„Erzählraum wird durch Räume und durch Beziehungen zwischen diesen konstituiert – durch die Beziehungen zwischen Innenräumen, zwischen Innenraum und Außenraum und zwischen Bildraum und Betrachterraum. Erzählraum ist Bezugsraum. Erzählen ist Beziehen [...].“<sup>413</sup>

Kubelka entzieht sich in ihren Portraitarbeiten meistens erzählerischen Strukturen. Die von Kemp betonten dargestellten Räume um die Protagonist:innen sind insbesondere in ihren fotografischen Portraits ab 2010 kaum ausgestaltet, sodass den Betrachter:innen eine Bezugnahme wie Kemp sie beschrieb, kaum ermöglicht wird. Kubelka fokussiert sich auf den experimentellen Charakter der Werke.

Die unterschiedlichen künstlerischen Herangehensweisen und die verschiedenen Werke Kubelkas fordern von den Betrachter:innen folglich unterschiedliche Rezeptionsansätze. Während einige Bilder und Serien (über die Jahresportraits hinaus) schnell Assoziationen zu bestimmten Emotionen oder Themenkomplexen hervorrufen (etwa die Pin-Up-Serien zum Thema Sexualität), verschleiert die Künstlerin in anderen Werken doch oftmals die Zusammenhänge, durch die die Emotionen und Gesten der Protagonist:innen lesbar würden. Da es sich – insbesondere bei Kubelkas Einzelportraits ab den 2010er-Jahren – gerade um minimal sichtbare sensitive Regungen handelt, sind diese für die Betrachtenden meist schwer deutbar. Dies ist zum einen der Spontanität der Aufnahmen geschuldet und zum anderen dem, dass Kubelka den Kontext oder die Art der Beziehung zu den Protagonist:innen, die im Moment der Aufnahmen ausgedrückt werden, nicht – etwa durch Titelzusätze oder Ähnliches – an die Rezipierenden vermittelt. Kubelka macht nur in seltenen Fällen für ihre Rezipient:innen transparent, welche Gedanken, Erinnerungen oder Eindrücke die Protagonist:innen im Moment der Aufnahme verfolgen. Die Interpretation der Mimik und Gestik der Akteur:innen, die auf analytischer ebenso wie auf empathischer Ebene stattfinden kann, verbleibt folglich beim Großteil der Arbeiten für die Betrachter:innen unbeantwortet. So bleiben die Bilder für jede/n Rezipient:in jeweils individuell interpretierbar.

---

<sup>413</sup> Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler, Zur Bilderzählung seit Giotto*, München: C.H. Beck 1996, S. 9.

Kubelka selbst und Dietmar Schwärzler beschrieben die Selbstportraits Kubelkas, insbesondere ihre Jahresportraits als vergleichbar mit einzelnen Tagebucheinträgen, die zwar vorrangig für die Verfasser:innen selbst entstehen, dennoch mögliche andere Rezipient:innen nicht ausschließen.<sup>414</sup> Die Künstlerin adressiert ihre Jahresportraits seit den Achtzigerjahren vorrangig an sich selbst, immer seltener an ein fremdes Publikum. Sie nutzt sie als einen Spiegel sowie als wiederkehrende Technik zur Selbstvergewisserung und als alltägliche Aufgabe (wie bereits in Kapitel 4.1.3 beschrieben). Wie in einem Tagebuch arbeitet sie persönliche Erinnerungen in die einzelnen Portraits ein, was etwa im zweiten Jahresportrait (Abb. 15 u. 16) sichtbar ist.<sup>415</sup> Mit diesem Vorgehen erschafft sie ein Spiegelbild eines Zeitgeschehens, auf das sie visuell immer wieder zurückgreifen kann. Damit unterscheidet sie die Adressierung deutlich von der, die Ponger mit ihren Arbeiten anstrebt. Ihre Werke sind vornehmlich für ein Publikum und nicht für sie selbst bestimmt. Deutlich wird dies auch dadurch, dass Kubelka einen Teil ihrer Arbeiten nicht veröffentlicht, so wie sie etwa auch einige Jahresportraits noch nie ausgestellt hat.<sup>416</sup>

Kubelka verfolgt zwei Arbeitsweisen, die sich durch die Ziele und Adressat:innen unterscheiden: Zum einen das Kunstschaffen mit dem Ziel der Veröffentlichung der Werke und zum anderen die Selbstbefragung durch die Kamera ähnlich einer psychoanalytischen Methode. Obwohl die entstehenden Werke beim zweiten Vorgehen zunächst (ähnlich wie Tagebucheinträge) privaten Zwecken dienen, werden sie schließlich jedoch auch in den kommerziellen Status gerückt, wenn Kubelka sie veröffentlicht. Auffällig ist, dass gerade die Jahresportraits eine gegenläufige Entwicklung in Bezug auf ihren Zweck durchliefen. Das erste Jahresportrait (Abb. 13 u. 14) ist noch unter der Prämisse entstanden, explizit ein Kunstwerk darzustellen, dass sich von ihren bisherigen Auftragsarbeiten abheben sollte. Mit der Zeit entwickelte sich die konzeptuelle Arbeit jedoch zu einer aufs Private ausgerichteten Selbstanalyse, die sie vorrangig für sich gestaltet und nicht mehr veröffentlicht.<sup>417</sup>

Während Kubelka gerade ihre Jahresportraits nicht mehr für den Verkauf bestimmt und sie nur noch selten veröffentlicht, stellt sich die Frage, ob das Kunstschaffen tatsächlich allein auf die Selbstbefragung abzielt. Im Interview mit Georg Gröller gibt

---

<sup>414</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough – Photography and Film*, S. 15; und vgl. Kubelka, *Unverkäuflich - Georg Gröller interviewt Friedl Kubelka*, o.P.

<sup>415</sup> Beispielsweise bildet sie sich in verschiedenen Situationen oder mit weiteren Personen ab, mit denen sie Lebensabschnitte oder bestimmte Ereignisse verbindet.

<sup>416</sup> Vgl. Kubelka, *Unverkäuflich - Georg Gröller interviewt Friedl Kubelka*, o.P.

<sup>417</sup> Vgl. ebd., o.P.

sie an, dass sie einem Verkauf ihrer Werke letztlich mit dem Einwand zustimmte, dass dies erst nach ihrem Tod erfolgt. Diese Aussage wirft zwei Fragen auf: Sollen die Werke zuvor nicht in Kritik geraten, da sie so persönlich sind und die Künstlerin verletzlich machen, oder handelt es sich eventuell auch um eine Strategie, den Reiz an den Arbeiten durch das Vorenthalten zu erhöhen? Die Jahresportraits zeichnen nicht nur die künstlerische Genese Kubelkas nach, sondern sind ein individuelles Zeugnis einer persönlichen Selbstbefragung und nehmen dadurch in Kubelkas Oeuvre eine zentrale Stellung ein. Die Authentizität der Abbildungen als reine, objektive Spiegelbilder des Moments lässt sich auch durch Kubelkas inhaltliche Herangehensweise hinterfragen. Kubelka schreibt einzelnen Portraitserien auch explizite Themen ein.

„Ein Jahresportrait war ein *coming out* als Hausfrau [...]. Um zu zeigen, dass ich als Künstlerin kein Leben führe, wie die meisten sich das eventuell vorstellen würden [...]. Um das Künstlerbild etwas zu verändern.“<sup>418</sup>

Hiermit zeigt Kubelka deutlich, dass sie die Jahresportraits mit einem doppelten Ziel erarbeitet, der Selbstbefragung und auch der Veröffentlichung, um Diskurse anzuregen. Die Ambivalenz des Umgangs mit den Jahresportraits gründet sich zum Teil jedoch auch in ihrer Forderung an die Kunst, subversiv zu sein und nicht lediglich den Anforderungen des Kunstmarktes zu entsprechen.<sup>419</sup> Eine Kommerzialisierung der privaten Abbildungen der Künstlerin bedeutet für sie folglich auch gleichermaßen eine Kommerzialisierung ihrer Person. Ein Ziel, das sie ihren Angaben zufolge nicht anstrebt.

### **Kubelkas Werkpräsentation**

Durch die Ausdehnung der medienspezifischen Qualitäten der Fotografie (im Rahmen ihrer seriellen Aneinanderreihung) innerhalb eines Werkes hinterfragt die Künstlerin seine traditionellen Funktionen. Besonders treten ihre *Jahresportraits* durch ihre beispiellose Größe in Kubelkas Oeuvre hervor. Das erste Jahresportrait (Abb. 13 u. 14), das Kubelka 1972-73 aufnahm, kann exemplarisch für die darauffolgenden dieser Reihe betrachtet werden. Das *Jahresportrait* besteht aus 335 Einzelfotografien à ca. 5x5 cm und ist in 11 Teile gegliedert, die jeweils im Format 38,2x41,4 cm gerahmt sind. Obwohl die Einzelfotografien vermeintlich klein

---

<sup>418</sup> Ebd., o.P.

<sup>419</sup> Vgl. ebd., o.P.

anmuten, so werden die Rezipient:innen dieser Arbeiten doch durch ihre Summe mit einer Größe konfrontiert, die das Gesamtwerk nur schwerlich in seiner Gänze überblicken lässt. Der Eindruck der einzelnen aufeinanderfolgenden Bilder, der sich mit einem Blick nicht in seiner Gesamtheit erfassen lässt, erinnert an die Aneinanderreihung von Kadern in einem Film: Die Betrachter:innen können immer nur ein Bild oder bei den Fotoserien wenige Bilder zugleich erfassen. Dies ist ein Rezeptionskonzept, das Kubelka bewusst dem Film entlehnt, wie ich es in Kapitel 4.1.2 vorgestellt habe. Hiermit wird deutlich, dass sie Künstlerin die Rolle der Rezipient:innen bewusst in die künstlerische Planung der Werkeserien einbezieht. So vermittelt sie den Eindruck von fortlaufender Zeit, wozu ein Einzelbild nicht in der Lage wäre.

Kubelka fordert von der Fotografie, wie in Kapitel 3 dargestellt, subversiv zu sein und sich insbesondere inhaltlich nicht traditionellen oder institutionellen Regelungen anzuschließen. Dennoch vergrößert sie Fotos üblicherweise auf das reguläre Format 24x30 cm. Für die Fotografien ihrer Familienmitglieder nutzt sie meist das ebenso gängige, etwas kleinere Format von 13x18 cm.<sup>420</sup> Diese Formate sind bezüglich ihrer Maße für die Betrachter:innen, im Gegensatz zu den Gedankenreihen, mit einem Blick zu überschauen, selbst wenn es sich um Bildserien mit zwei oder drei Werken handelt. Die Rezipient:innen müssen, um die einzelnen Details der Mimik der Protagonist:innen erfassen zu können, dennoch auch nahe an die Bilder herantreten, was die Intimität der voyeuristischen Situation fördert. Mit der von Kubelka häufig genutzten Größe von 13x18 cm wird die Intimität noch gesteigert. Diese Größe wird vor allem auch im Amateurbereich für viele Fotografien wie etwa Familienportraits eingesetzt. Folglich wird bei den Betrachtenden die Assoziation des Vertrauten ausgelöst.<sup>421</sup> Gleichzeitig lässt sich festhalten, dass Kubelka ihren Rezipient:innen im Vergleich zur zeitgenössischen Ausstellungspraxis sehr kleine Formate gegenüberstellt. Im Vergleich zu den Fotografien von Lisl Ponger nehmen diese mit Maßen von 174x137 cm zum Beispiel bei *Indian(er) Jones II – Das Glasperlenspiel* (Abb. 26), das den Protagonisten nahezu in Lebensgröße wiedergibt, deutlich mehr Raum ein.

---

<sup>420</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 336.

<sup>421</sup> Gleichermaßen könnte das Format jedoch auch den Eindruck erwecken, dass die Wirkung der Protagonist:innen zurückgenommen oder metaphorisch eingegrenzt werden soll.

### **Die Rolle der Rezipient:innen bei Lisl Ponger**

Die Art der didaktischen Verarbeitung der Bildinhalte sowie die implizierte Lesart, die den Rezipient:innen vorgestellt wird, ist eine Grundvoraussetzung für die inhaltlichen Strategien von Lisl Ponger, die ihre inszenierte Fotografie definieren. Die Werke sind darauf ausgelegt, von den Betrachter:innen entsprechend der von Ponger verarbeiteten Erzählstrukturen gelesen zu werden.

Da Kubelkas Kunst allgemein weniger erzählerische Strukturen enthält als die Inszenierungen von Ponger unterscheiden sich auch die Arten der Rezeption der Werke der beiden Künstlerinnen grundlegend. Ponger arbeitet ihre Bildthemen und -inhalte speziell für die Rezipient:innen auf. Sie verbindet mehrere Stufen innerhalb einer Haupterzählung miteinander durch Zeichen, Referenzen oder Konnotationen (wie sie auch Roland Barthes als Elemente einer Erzählung definierte)<sup>422</sup> in einem Bild. Um ihre komplexen Inhalte und damit ihre Arbeiten für die Betrachter:innen lesbar und verständlich zu gestalten, arbeitet sie mit Objekten, die die Betrachter:innen aus ihrer Alltagswelt wiedererkennen und somit assoziativ verorten können. Dazu nutzt Lisl Ponger westliche, ästhetische Gestaltungsmuster als Stilmittel für ihre Werke. Sie sollen der Lesbarkeit für die ebenfalls westlichen Rezipient:innen dienen, indem sie die Distanz zwischen deren vermeintlichen Kenntnisstand vor der Betrachtung und dem Verständnis der zu kritisierenden Bildinhalte verringern. Der implizierte Zweck dieser Kunstwerke ist dementsprechend vornehmlich die Heranführung eines westlich geprägten Publikums an ‚andere‘ Kulturen.

Auch in den Arbeiten von Lisl Ponger kann der rezeptionsästhetische Ansatz von Kemp Anwendung finden. Am Beispiel von *Indian(er) Jones II – Das Glasperlenspiel* (Abb. 26) werde ich im Folgenden die zentralen Analysepunkte in Bezug auf die dargestellte Figur herausarbeiten. Der Protagonist schaut die Betrachter:innen des Bildes direkt an und zieht sie damit in das Geschehen hinein. Um den Blick der Rezipient:innen auf die ihn umgebenden Objekte zusätzlich zu verbessern, schiebt er den Vorhang mit seiner rechten Hand zur Seite. Durch seinen Blick und die Geste lädt er die Rezipient:innen dazu ein, die zusammengetragenen Gegenstände zu betrachten und zu interpretieren. Es ist folglich die Aufgabe der Figur, die Betrachtenden auf die historischen Hintergründe der Objekte aufmerksam zu machen. Die Figur und ihr Apell werden zur Brücke, über die sich die Rezipient:innen der Geschichte der Objekte – und damit dem Thema der Fotografie – annähern können.

---

<sup>422</sup> Vgl. Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, S. 87.

Die Figur nimmt die von Kemp so bezeichnete personale Perspektive ein und wird zum Identifikationsträger,<sup>423</sup> zur Figuration der/des Betrachter:in im Bild, der/die sich selbst mit den historischen Objekten auch in seiner Gegenwart und Umgebung auseinandersetzen soll.

Pongers inszenierte Arbeiten sollen durch die Darstellung der historischen Ereignisse die andauernden kolonialen Kontinuitäten in das Bewusstsein der Betrachter:innen rücken, um diese reflektierbar zu machen. Dabei dienen die Bildwerke als visuelle Träger, um die diskursive, von Hegemonien geprägte Vergangenheit und Gegenwart im Duktus der vermeintlich aktuellen Sehgewohnheiten lesbarer und verständlicher zu gestalten. Dies – wenn es funktioniert – ist jedoch nur möglich, wenn davon ausgegangen wird, dass die Rezipient:innen ebendiese kanonischen Muster von Ästhetik, Bildaufbau und westlicher Lesart kennen und reflektieren können. Folglich soll mit diesen Werken eine klare Gruppe von Rezipient:innen angesprochen werden: westliche Weiße. Vorrangig scheint Pongers (frühe) Kunst also für den westlichen Markt und für Personen, die in westlichen Darstellungsprinzipien geschult sind, bestimmt zu sein. Dazu verwendet sie Objekte, wenngleich es sich nicht immer um historische Originale handelt, sondern, im Gegenteil dazu, auch um zeitgenössische Alltagsgegenstände. Ponger inszeniert ihre Fotografien aus einer zeitgenössischen Perspektive mit einem Blick auf die Vergangenheit. Damit kombiniert sie zwei Zeitebenen, die die Betrachter:innen dekodieren müssen, um die Inhalte nachvollziehen zu können. Somit fordert Ponger mit ihren Inszenierungen immer auch eine assoziative und analytische Leistung von ihren Rezipient:innen.

### **Pongers Werkpräsentation**

Die inszenierten Fotografien entwickelt die Künstlerin zum Teil in Lebensgröße. Die Größe ermöglicht den Rezipient:innen eine adäquate Lesbarkeit der zahlreichen Details, die von zentraler Bedeutung der inszenierten Motive ist.<sup>424</sup> Auch die Präsentationsform der jeweiligen Arbeiten spielt bei Ponger immer eine Rolle. Obwohl sie die Fotografien zumeist gerahmt in Ausstellungen präsentiert, nutzt sie für einige Werke spezielle Präsentationsformen: So zeigte Ponger 2017 in der Ausstellung *The Master Narrative* im Weltmuseum Wien ihre Fotografien in speziell

---

<sup>423</sup> Vgl. Wolfgang Kemp, *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, S.253

<sup>424</sup> Vgl. Dusl, Aufnahme und Auswahl, S. 261.

angefertigten Leuchtkästen.<sup>425</sup> Diese Präsentation schuf eine doppelte Ebene der Inszenierung. Neben der *mise en scène*, die die Werke selbst enthielten, hoben die Leuchtkästen die Bilder in der Ausstellung noch weiter hervor: Durch die spezielle Einfassung entrückte Ponger die Werke von den traditionellen Sehgewohnheiten und erschuf eine Distanz zwischen Bild und Rezipient:in. Diese Distanz unterstrich auf inhaltlicher Ebene die Kritik Pongers am Kolonialismus.

Auch die Präsentationsformen der filmischen Arbeiten unterscheiden sich bei Lisl Ponger und Friedl Kubelka maßgeblich. Kubelka zeigt ihre 16 mm analog aufgenommenen Filme über Projektoren in den jeweiligen Ausstellungen. Die Nutzung der teilweise schon mehrere Jahrzehnte alten Apparaturen bietet den Betrachter:innen ein nostalgisches Moment.<sup>426</sup> Sie lassen etwa an das gemeinsame Anschauen von alten Familienfilmen oder an Besuche von Kinos mit Projektoren erinnern. Diese an Erinnerungen und Nostalgien anknüpfenden Erfahrungen korrespondieren mit der klassischen analogen Arbeitsweise, die Kubelka nutzt, um die Filme zu drehen. Ponger verwendet dagegen in den Ausstellungen digitale Projektionen oder Bildschirmgeräte,<sup>427</sup> über die die Betrachter:innen ihre Filme rezipieren können. Die technisch aktuellen Formate ermöglichen es den Betrachter:innen sich auf die Inhalte und auf die Kritik Pongers zu fokussieren und die Abspielgeräte thematisch in den Hintergrund zu rücken. Anders als Kubelka benennen sie weniger auch inhaltliche Aspekte.

Doch nicht nur die Leuchtkästen zeigten 2017, dass Ponger der Präsentationsform ihrer Werke besondere Aufmerksamkeit schenkt. Bereits 1995 gestaltete sie spezielle Passepartouts für die Rahmung ihrer Serie *Xenographische Ansichten*. Die Passepartouts zeigen farbige Reproduktionen von Pflanzen, verschiedenen Gegenständen oder Strukturen. Im Beispiel von *Die Orientalinnen* (Abb. 32) stellt Ponger Perlen und Strasssteine dar, die auf die geschmückten Gewänder der Tänzerinnen rekurren. Das jeweilige Motiv druckte die Künstlerin abstrahierend auf einem einfarbigen Hintergrund mehrfach ab. Dadurch bekommen die Passepartouts einen industriellen Charakter und stehen somit den ethnologisch anmutenden Portraits

---

<sup>425</sup> Jeweils ein Leuchtkasten entsprach der Größe einer Fotografie und erhellte die Bilder von hinten, sodass keine weitere Beleuchtung im Raum notwendig war.

<sup>426</sup> Beispielsweise in der Ausstellung *Die Kraft des Alters* im Belvedere in Wien 2018, kuratiert von Sabine Fellner.

<sup>427</sup> Beispielsweise in der Ausstellung *The Masters Narrative* 2017 im Weltmuseum in Wien 2018, kuratiert von Lisl Ponger.

inhaltlich gegenüber. Die Motive entlehnte Ponger Vorlagen aus der Viktorianischen Zeit, in der etwa Fotoassemblagen mit Blumen beliebter Schmuck von Familienalben darstellten.<sup>428</sup> Die Künstlerin bezieht sich folglich inhaltlich auf die Zeit, in der vorrangig ethnologische Untersuchungen in Kolonialgebieten durchgeführt wurden. Dabei persifliert sie diese Bilder mit kritischer Absicht mittels der übermäßig verzierten Passepartouts, die die Betrachter:innen zusätzlich auf den inhaltlichen Bruch zwischen ethnologischer Fotografie und der Anerkennung hybrider Identitäten aufmerksam machen sollen.

### **Resümee**

Wie mit den vorausgehenden Ausführungen gezeigt werden konnte, setzen Kubelka und Ponger die Protagonist:innen in ihren Werken nicht nur unterschiedlich in Szene, sondern zielen auch auf verschiedene Bildwirkungen und Rezeptionsprozesse ab. Die Protagonist:innen werden dabei zu Trägern der Bildthemen oder -erzählungen. Kubelka changiert zwischen Inszenierung und dem Versuch, die Wirklichkeit und dadurch eine wahre Identität wiederzugeben. Dabei beschäftigt sie sich bewusst mit ihrer Rolle als Künstlerin und der darin impliziten Machtposition, indem sie die Grenzen dieser hinterfragt und durch ihr Agieren hinter und vor allem vor der Kamera dehnt. Ponger differenziert dagegen scheinbar bewusster ihre inszenierten Fotografien, die sie vorrangig ab 2000 erarbeitet, von den zuvor entstandenen Werken. Dabei muss festgehalten werden, dass insbesondere ihre fotografischen und filmischen Werke in den Neunzigerjahren – wenngleich sie nicht den komplexen Aufbereitungen der späteren entsprechen – inszenatorische Aspekte aufweisen.

Pongers Vorgehen bei ihren Inszenierungen definiert sich durch die Dominanz und die Kontrolle der Künstlerin über den gesamten Aufnahmeprozess, wie es am Beispiel der Abläufe im Studio bei *Indian(er) Jones II – Das Glasperlenspiel* nachvollzogen werden konnte. Auch Kubelka gestaltet ihre Aufnahmen bewusst, beispielsweise indem sie ihr Eingreifen in den Aufnahmeprozess plant und damit eine (erzählerische) Struktur innerhalb ihrer Arbeit determiniert. Wie die Protagonist:innen eben darauf reagieren, bleibt für die Künstlerin jedoch unberechenbar. Im

---

<sup>428</sup> Vgl. Tim Sharp, *Meine Migration oder geistige Migrationen*, <[imaginative.link/htm/030/page-d.htm](http://imaginative.link/htm/030/page-d.htm)> letzter Zugriff: 16.5.2022.

Gegensatz zu Ponger, die versucht alle Parameter ihrer Arbeiten vorab festzulegen, macht das Unvorhersehbare gerade den konzeptionellen und experimentellen Ansatz von Kubelkas Kunstpraxis aus.

Während sich Pongers Vermittlungsinteresse vielmehr nach den narrativen Aspekten ihrer inszenierten Arbeiten ausrichtet, steht in Kubelkas Kunstpraxis die Möglichkeit der Analyse einer Person für die Rezipient:innen im Fokus. Kubelka nutzt oftmals die Möglichkeit, selbst in die Rolle der Rezipientin ihrer Kunst zu treten, um durch diesen reziproken Vorgang selbstreflexiv arbeiten zu können. Dabei befindet sie sich in einer stetig wachsenden Ambivalenz der Adressierung ihrer Selbstportraits (zum privaten Gebrauch oder zum Einsatz als Kunstwerk auf dem öffentlichen Markt). Auch die Wahl ihrer Formate korrespondiert mit dem Vermittlungsvorhaben an die Rezipient:innen. So wechselt die Künstlerin zwischen kleinformatigen Abbildungen, die eine voyeuristische Intimität zu den Betrachter:innen ermöglichen, und spielt gleichzeitig bei anderen Arbeiten durch ihre Größe mit den Mitteln und Grenzen der medienspezifischen Potentiale. Während die einzelnen Fotografien in ihren Jahresportraits zum Teil nur als stereoskopische Abstrakte wahrgenommen werden können, so nutzt die Künstlerin durch das Mittel der Vergrößerung einzelner Bilder, wie bei den Doppelportraits, die Möglichkeit der Gegenüberstellung und der schnelleren Wiedererkennbarkeit einer Person durch die Qualität, die das Portrait als Abbild bietet.

Beide Künstlerinnen vermitteln den Betrachter:innen ihre Arbeiten auf unterschiedliche Arten. Während Ponger vorrangig ihre Inhalte durch die in die Werke eingeschriebenen Erzählungen transportiert, nutzt Kubelka darüber hinaus auch den Kunstmarkt selbst, um einzelne Werke zu vermitteln oder sie ebendiesem zu entziehen und dadurch eine individuelle Form der Rezeption ihres gesamten Oeuvres zu erreichen.

Bereits in den vorangegangenen Beschreibungen und Analysen stellte sich immer wieder die Relevanz und die unterschiedliche Nutzung erzählerischer Strukturen bei beiden Künstlerinnen heraus. Nachdem ich nun vorrangig die einzelnen Rollen (der Künstlerinnen, der Portraitierten und der Rezipient:innen) sowie die Beziehungen, in die sie miteinander treten, dargelegt habe, beschäftige ich mich im anschließenden Unterkapitel vertiefend mit den Rezeptions- und Vermittlungsstrategien der Künstlerinnen.

## **5.2 Die Narrationsstrategien der Künstlerinnen**

Ponger und Kubelka wählen unterschiedliche Kommunikations- und Disseminationsformen in ihren Werken, um ihre jeweiligen Vermittlungsziele zu erreichen. Darüber hinaus nutzt Kubelka anders als Ponger die analogischen Strukturen der Fotografie und des Films zur Abbildung der Wirklichkeit, um einen Moment aus der Vergangenheit wieder aufleben zu lassen. Ponger hingegen verwendet die Medienspezifität der Fotografie, um Zeichen und Symbole in einem narrativen Kontext wiederzugeben. Der dabei entstehende neue Sinnzusammenhang ist zwar meistens der Wirklichkeit entlehnt, die Erzählungen sind durch die künstlerische Interpretation Pongers zumeist aber fiktiv. Dabei macht sie sich die Rhetorik des Bildes zunutze, indem sie diesen eine klare Semantik in ihre Erzählstruktur einschreibt, die die Rezipient:innen bei der Betrachtung ihrer Werke nachvollziehen sollen.<sup>429</sup> Bei Pongers Inszenierungen sind folglich die Protagonist:innen der Erzählstruktur der Fotografie unterworfen. Dementgegen reduziert oder negiert Kubelka in ihren Einzelportraits erzählerische oder konnotative Bildelemente. Dies hat zur Folge, dass nur noch wenige Handlungen in ihren Portraits für die Rezipient:innen ablesbar sind und somit die Protagonist:innen nur schwer in Handlungszusammenhänge oder Erzählungen eingebettet werden können. Das Ziel der Künstlerin ist es jedoch nicht, durch etwaige Nebenerzählungen abzulenken, sondern den Fokus auf die Portraitierten selbst zu legen.

Zumeist negiert Kubelka Erzählstrukturen in ihren Portraitfilmen durch die Verwendung autonomer Sequenzen, die entweder allein den Film ausmachen oder so hintereinander geschnitten sind, dass sie keine Erzähl- oder Handlungsstrukturen aufbauen. Die Künstlerin zeigt etwa mit ihren Filmen wie *Guilty Until Proven Innocent* (Abb. 28), wie in Kapitel 4.2.1 erläutert, nur Ausschnitthaft eine jeweils inszenierte Situation. Ähnliches geschieht auch in ihren Doppel- und Mehrfachportraits, wie beispielsweise in *Tapha (Moustapha Sy)* (Abb. 23). Auch hier wählte sie keine explizit ästhetischen oder kontextualisierenden Erzählformate durch beigegebene Bildelemente. Den Fokus legt sie auf die Menschen und deren individuellen Ausdruck, was als universellere Darstellungsweise einzuschätzen ist. Dies unterstreicht Kubelka insbesondere in ihren späteren Arbeiten, etwa seit den 2000er-Jahren durch die Wahl eines neutralen Hintergrunds oder die Gleichschaltung der Perspektiven bei gleichen Protagonist:innen.

---

<sup>429</sup> Vgl. Hochleitner, *Die Fotografische Repräsentation des Fremden im Werk von Lisl Ponger*, S. 78.

Roland Barthes beschrieb drei Sinnebenen, die eine Fotografie enthält und die die Rezipient:innen die Bildinhalte erschließen lassen.<sup>430</sup> 1. Die informative Ebene, 2. Die symbolische Ebene, 3. Der entgegenkommende Sinn.<sup>431</sup> Eben diese drei Ebenen beinhalten auch Lisl Pongers inszenierten Arbeiten. Dabei wird die informative Ebene durch die Protagonist:innen sowie die diese umgebenden und definierenden Bildobjekte, wie die Kulisse oder die Requisiten ausgekleidet. Die durch die Objekte symbolisierten oder konnotierten Erzählungen bilden die symbolische Ebene. Schließlich gelangt der/die Betrachter:in über den entgegenkommen den Sinn zu der Erkenntnis, nicht nur eine nach ästhetischen Prinzipien gestaltete Darstellung zu sehen, sondern diese in eine Kritik an der Kolonialgeschichte im Rahmen der jeweils spezifischen Bildthematik zu übersetzen.

Diese drei von Barthes aufgerufenen Sinnebenen lassen sich entsprechend auch in Friedl Kubelkas Fotografien wiederfinden. Am Beispiel ihrer Pin-up-Fotografien von 1998 (Abb. 27) lässt sich die erste Ebene durch die Künstlerin als Protagonist:in sowie die Möblierung des Bildraums feststellen. Symbolisch greift sie auf die schon im Titel benannte Pin-up-Motivik mit ihrer sexuellen Konnotation zurück. Diese erweitert die Künstlerin durch den Schaum im Mund, der mit Krankheit oder Ungepflegtheit assoziiert werden kann. Schließlich wird durch die dritte Ebene die Ironie, die der fotografischen Serien zugrunde liegt, deutlich. Durch die übertriebenen Posen und die stark variierende Mimik erscheinen die Bilder nicht wie erotische Abbildungen, sondern wie Anmahnungen, die das Rollenbild der Frau als erotisches Objekt infrage stellen.

Durch diese von Barthes vorgeschlagene Strukturierung ließ sich in Rahmen der exemplarischen Anwendung auf die Werke Ponger und Kubelkas zeigen, dass die Bilder erst durch das Erschließen mehrerer erzählerischer Ebenen für die Rezipient:innen inhaltlich und sinnhaft lesbar werden. Diese den Fotografien innewohnende Semantik ist Barthes zufolge immer nur nachvollziehbar, wenn die erzählerischen Strategien und die Bedeutung der Objekte für die entsprechende Kultur

---

<sup>430</sup> Vgl. Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 47.

<sup>431</sup> Die informative Ebene bezeichnet das ‚Dekor‘, wie Kostüme, Figuren sowie ihre Beziehung und Eingliederung in die Geschichte betreffen. Die symbolische Ebene unterteilt Barthes in eine referenzielle Symbolik, eine diegetische Symbolik (an was erinnert wird und was in dem spezifischen Bezug gemeint ist) und eine historische Symbolik (die die früheren Bedeutungen bezeichnet). Als dritte Ebene benennt er den entgegenkommenden Sinn, der nicht mit intellektueller Erkenntnis zu erfassen sei, sondern einen ästhetischen Wert darstelle, der durch Empathie übermittelt werde (wie das Lesen eines Gebarens, etwa das Seufzen in der Pieta). Vgl. ebd., S. 47-50.

bekannt sind, da Bilder immer in mehreren Ebenen gelesen werden: Über eine rezeptive und eine kulturelle Botschaft. Das buchstäbliche Bild ist denotiert, das symbolische konnotiert, die buchstäbliche Botschaft ist Träger der konnotierten Botschaft.<sup>432</sup> Die konnotierten Botschaften (Signifikanten), die Kunst innewohnen, bestehen dabei aus „[...] universeller Symbolik oder aus der Rhetorik aus einer Epoche [...]“<sup>433</sup> folglich also aus Stereotypen, die gesellschaftlich oder kulturell spezifisch hervorgebracht wurden.

„Man kann also nur dann sagen, daß der moderne Mensch in der Lektüre der Fotografie charakterliche oder »ewige«, daß heißt infra- oder transhistorische Gefühle und Werte projiziert, wenn man ausdrücklich präzisiert, daß die Bedeutung immer von einer bestimmten Gesellschaft und Geschichte herausgearbeitet wird; die Bedeutung ist im Grunde eine dialektische Bewegung, die den Widerspruch zwischen dem kulturellen Menschen und dem natürlichen Menschen aufhebt.“<sup>434</sup>

Die Lektüre eines Fotos hängt also immer vom Wissen der Rezipient:innen ab.<sup>435</sup> Diese These bestätigt sich vor allem bei der Rezeption der Fotografien von Lisl Ponger: Die Künstlerin spricht die Betrachter:innen sowie ihre Lebensrealität in direkter Weise an und lässt sie so über ihr Verhalten reflektieren, da sie sich, beziehungsweise ihre Alltagswelt, auch selbst in den Werken spiegeln können. Wie Elfriede Hochleitner 2014 beschrieb, werden

„[d]ie Arbeiten Pongers [...] visuell aufgenommen und innerlich verstanden. Der Rezipient befindet sich somit in einem Reflexionsprozess darüber, was er sieht und was er glaubt zu sehen. Lisl Ponger ist eine Künstlerin, die auf einer Wahrnehmungsebene arbeitet. Sie bringt in bildhafter Natur und im Diskurs ihre Wahrnehmung zu Tage und die Betrachter:innen von Pongers Kunst merkt, dass gleichzeitig mit ihrer eigenen Wahrnehmung ‚gespielt‘ wird.“<sup>436</sup>

Der direkte Bezug ihrer Bildobjekte zur Lebensrealität der Betrachter:innen hilft Ponger, ihre Kritik zu verdeutlichen, denn nur wenn diese auch tatsächlich über die Inhalte und somit sich selbst reflektieren, kann die Künstlerin ihr Ziel, Diskurse

---

<sup>432</sup> Vgl. ebd., S. 32f

<sup>433</sup> Ebd., S. 13.

<sup>434</sup> Ebd., S. 23.

<sup>435</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>436</sup> Hochleitner, *Die Fotografische Repräsentation des Fremden im Werk von Lisl Ponger*, S. 78.

anzuregen und fortzuführen erreichen. Während die inszenierten Arbeiten auf den ersten Blick ästhetische Kompositionen sind, können die Rezipient:innen, je weiter sie sich in die Themen vertiefen, die historischen Hintergründe und somit Pongers Kritik nachvollziehen. Dementsprechend ist es, wie bereits Barthes erläuterte jeder/m Betrachter:in möglich ihrem/seinem individuellen Wissens- und Recherche-stand entsprechend die Werke zu rezipieren.

Um basierend auf den bislang herausgearbeiteten erzählerischen Strukturen der Künstlerinnen genauer auf die Umsetzung und Einbindung narrativer Elemente einzugehen, werde ich diese im Folgenden anhand von mehreren Werkbeispielen herausarbeiten.

Wenn Ponger Bilderserien anfertigt, so handelt es sich um autonome und monoszenische<sup>437</sup> Einzelbilder, die sich unter einem gemeinsamen Thema zusammenfügen. Die einzelnen Bilder bauen inhaltlich nicht etwa aufeinander auf, jedes Bild steht für sich. Seine Positionierung in den Serien könnte verändert oder einzelne Bilder könnten entfernt werden, ohne dass sich der Ausdruck des Themas verändern würde. Anders verhält es sich bei Kubelkas Arbeiten. Insbesondere ihre Jahresportraits sind so konstruiert, dass gerade die Summe und die Reihenfolge der Einzelbilder erst die Signifikanz des Gesamtwerkes ergeben. Alle Einzelbilder sind so miteinander verkettet und wie aufeinanderfolgende Sequenzen komponiert, dass die Kontinuität und Stringenz – entsprechend der aufeinanderfolgenden Gedanken der abgebildeten Personen oder den Entwicklungsabschnitten der Künstlerin – nachvollziehbar ist.

„In Pongers Bild scheint ein Moment eingefroren – im Rahmen der Inszenierung stellt aber dieser (bildgewordene) Moment nur die Verdichtung einer Erzählung dar, die Ponger im Bild codiert hat [...]“<sup>438</sup>

Die von Ponger so bezeichnete ‚Verdichtung eines Moments‘<sup>439</sup> ist, meines Erachtens, nicht als Endpunkt einer Erzählung zu werten, wie Dusi es beschrieb, sondern

---

<sup>437</sup> Monoszenische Narrationen komprimieren mehrere Erzählungen in einem Einzelwerk. Mehrteilige Werke bieten die Möglichkeit der Darstellung mehrerer Szenen in individuellen Intervallen. Zwischen den Bildern verbleiben jedoch Auslassungen, die Leerstellen, die Wolfgang Kemp auch als Ellipsen bezeichnet. Vgl. Wolfgang Kemp, „Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung“, in Ders. (Hg.), *Der Text des Bildes – Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählungen*, München: Edition Text + Kritik 1989, 62-88, S. 65f

<sup>438</sup> Dusi, *Aufnahme und Auswahl - Strategien fotografischer Praxis*, S. 262.

<sup>439</sup> Vgl. Interview zwischen Lisl Ponger und Katharina Kaup am 15.01.2018 in Wien.

vielmehr als Höhepunkt derselben.<sup>440</sup> Mit ihren Inszenierungen präsentiert Ponger ein Kulminationsmoment einer Narration – fiktiv oder historisch dokumentiert –, das sie in fotografische Bildwerke übersetzt. Damit ist ihre Bestrebung konträr zu der Friedl Kubelkas zu werten, die die Darstellung eines prozessimmanenten Höhepunktes, wie in Kapitel 3.2 beschrieben, ablehnt. Pongers Inszenierungen insbesondere ab 2010 sind so aufgebaut, dass eine Haupterzählung im Fokus steht, die durch die Zugabe weiterer Nebenszenen angereichert wird. Die Erzählungen korrelieren jedoch miteinander und schließen sich semantisch zu einer vielfältigen, rekonstruierbaren Narration zusammen.

Bei Pongers Arbeiten mischen sich dabei fiktionale und faktuale Sequenzen innerhalb ihrer Erzählungen miteinander. Dies geschieht insofern, als dass sie Bilder und Szenen aus der Geschichte der Kolonialzeit aufruft, diese jedoch durch eigene Erzählungen nicht historisch oder chronologisch getreu miteinander verbindet oder ergänzt. Ponger visualisiert Geschichten, Ereignisse oder Prozesse mit ihren Fotografien. Dabei macht sie das Unsichtbare sichtbar, indem sie nicht nur historische Persönlichkeiten rezipiert oder Ereignisse nachstellt, sondern langjährige Prozesse des Kolonialismus und damit den zeitlichen Aspekt der Geschichte beleuchtet. Die zeitlichen Abläufe kondensiert sie dabei auf nur einen einzelnen Moment. Für die Betrachter:innen wird diese Dauer jedoch durch das Assoziieren der einzelnen Teilerzählungen und Konnotationen wieder dechiffrierbar.

Ähnlich verhält es sich bei Kubelkas Inszenierungen ihrer eigenen Person, wie im vorausgehenden Kapitel am Beispiel *Aber Herr Doktor Schober...!* (Abb. 24) gezeigt werden konnte. Die deutliche Inszenierung ihrer eigenen Person – und damit die Fiktion – bildet das narrative Zentrum des Werks. Eine andere Vermittlungsstruktur nutzt die Künstlerin jedoch in ihren Jahresportraits. Die einzelnen Bilder enthalten einzelne Konnotationen, die Kubelkas Person betreffen. Ähnlich wie ein Film, können sie wie einzelne Sequenzen gelesen, in ihrer Gesamtheit von den Betrachter:innen zu einem kohärenten Ganzen (einem Lebensjahr der Künstlerin) zusammengefügt werden.

Kubelka nutzt die Medienspezifika der Fotografie – hier das Mittel der Vergrößerung – um die Wirkung des Gesamtwerks zu beeinflussen. Ihre Jahresportraits enthalten kleinformatige Bilder und lassen sich vom Betrachtenden zunächst als abstrahiertes Gesamtwerk erfassen. Erst bei einem genaueren Studium der Arbeit und einem

---

<sup>440</sup> Vgl. Dusl, *Aufnahme und Auswahl - Strategien fotografischer Praxis*, S. 262.

sukzessiv erfolgenden Vergleich der Einzelbilder wird die Individualität der einzelnen Portraits erkennbar. Sie bleiben jedoch als die Fragmente eines Gesamtwerks, das in seiner Gänze betrachtet, nahezu abstrakt wirkt. Rosalind Krauss beschreibt, dass gerade bei abstrahierten Bildern – wozu sich die Jahresportraits durch ihre Collage-technik auch zählen lassen – die Rezipient:innen nicht nur die Bildobjekte – in diesem Fall die Einzelfotografien – an sich erfassen. Vielmehr als beim Prozess des empirischen Sehens erfasse das Auge ein visuelles Feld. Innerhalb dieser Rezeption sieht der/die Betrachtende nicht nur die Bildelemente isoliert, sondern auch die Strukturen sowie die Beziehung zwischen den einzelnen Bildern.<sup>441</sup> Die zeitgleiche Wahrnehmung der Bildobjekte stehe somit der empirischen aufeinanderfolgenden Rezeption gegenüber.<sup>442</sup> Dieses Phänomen tritt auch bei den Jahresportraits (Abb. 13 u. 14) auf. Die Betrachter:innen können sowohl das Werk als Gesamtes wahrnehmen, das wie ein Kalender nach Monaten, Wochen und Tagen strukturiert ist. Die einzelnen Fotografien lassen sich jedoch erst in einem zweiten Schritt inhaltlich erfassen und dann analytisch definieren.

Kubelka gibt in ihren Einzelbildern oder in ihren Serien eine klare Leserichtung der Bilder vor. Gerade beim ersten Jahresportrait wird die Struktur durch die Komposition – entsprechend eines Kalenders, untergliedert in Wochentagen und Monaten – präsentiert. Die Reihung der Einzelbilder rekurriert dabei auf Filmkader oder auch die traditionelle westliche Leserichtung von links nach rechts. Durch den reduzierten Einsatz von Requisiten, gerade in ihren späteren Filmen und Fotografien, wird der Fokus der Rezipient:innen direkt auf die Protagonist:innen und damit die Erzählung (wenn vorhanden) gerichtet. Pongers inszenierte Fotografien folgen dagegen nicht solchen strukturellen Mustern, die die Rezipient:innen ähnlich einer Schablone immer wieder anwenden können. Nur die Bildstruktur ähnelt sich bei ihren inszenierten Arbeiten: Das Zentrum bildet eine oder mehrere Figuren, um diese herum sind Requisiten arrangiert, die teilweise im referentiellen Bezug zueinanderstehen, manchmal aber auch assoziativ mit dem Bildthema korrespondieren.

Um im Folgenden die Narrationsstrategien zu beleuchten, die Ponger in ihren Inszenierungen anwendet, sollen diese exemplarisch an den Werken *Indian(er) Jones II – Das Glasperlenspiel* (Abb. 26) und *Die Beute* (Abb. 34) herausgestellt werden.

---

<sup>441</sup> Vgl. Rosalind Krauss, *Das optische Unbewusste*, übers. v. Hans H. Harbort, Hamburg: Philo Fine Arts 2011, S. 35.

<sup>442</sup> Vgl. ebd., S. 35f.

Beide Bilder scheinen im Aufbau zunächst sehr ähnlich. Die/Der Protagonist:in stehen jeweils im Bildzentrum und sind umgeben von den gesammelten Werken. Dabei handelt es sich jeweils um verschiedene außereuropäische Kunstobjekte und Gegenstände, die sich auf differente Arten auf den Kolonialismus oder interkontinentale Verbindungen beziehen. Ebenso beschäftigen sich beide Figuren intensiv mit diesen. Beide befinden sich in entspannter Haltung, die die Fotografien insgesamt fast statisch wirken lassen. Die Figuren sind Weiße mit scheinbar westlicher Herkunft und wohl aus dem Stand der Mittelklasse. Beide agieren als Subjekte der Handlungen und weisen sich unter anderem als Sammler ‚fremdländischer‘ Objekte aus. In beiden Fotografien bezieht sich Ponger auf Sammlungen außereuropäischer Objekte von Persönlichkeiten des beginnenden 20. Jahrhunderts (Pablo Picasso, Georg Baselitz, Max Ernst und Sigmund Freud), die zu zentralen Themen in *Indian(er) Jones II – Das Glasperlenspiel* und *Die Beute* werden. Damit einher geht die Kritik Pongers am Besitz der Kulturgüter sowie am diesbezüglichen Handeln genannter Personen. Beide Protagonist:innen rekonstruieren die Sammlungen. Indian(er) Jones ordnet den Namensschildern entsprechende Objekte zu und die Frau beschäftigt sich mit einer Sammlung wie jener Freuds. So werden sie beide zu Rekonstrukteur:innen von Sammlungen, was eventuell auf eine Kritik Pongers im doppelten Sinne hinweisen könnte. Die Protagonist:innen befinden sich in bewusstem Umgang mit den sie umgebenden Dingen. Dies bestätigen die Puppe in der Hand von Jones sowie seine Arbeitskleidung, der Katalog in den Händen der Frau, ihr nachdenklicher Blick und ihre, das Thema unterstreichende, Kleidung.

Ponger verfolgt in beiden Fotografien die gleiche erzählerische Strategie zur Deskription der Charaktere und somit zur Ausgestaltung ihrer Erzählung. Den narrativen Hauptsträngen sind in beiden Werken Nebenerzählungen untergeordnet, die die Hauptidee unterstützen und zudem weitere Felder eröffnen. Die Nebenerzählungen werden durch die beigefügten Objekte und ihre individuellen Bedeutungen in den Fotografien ausgedrückt. So konturieren die Details die Figuren und bilden in ihrer Summe die Erzählung, die für die Rezipient:innen der Bilder nachvollziehbar wird.

## **6. Entwicklungstendenzen der Künstlerinnen im Kontext von (Selbst-)Reflexionen**

Nachdem in den vorangehenden Kapiteln die Werke sowie die Arbeitsweisen der beiden Künstlerinnen Friedl Kubelka und Lisl Ponger beschrieben und in Hinblick auf deren Entwicklungstendenzen analysiert wurden, sollen im Folgenden die Ergebnisse in einen theoretisch historischen Entwicklungskontext gesetzt werden. Daraufhin können die jeweilige Subjektbetrachtung bei beiden Künstlerinnen ausgemacht und ihre, in die Werke eingeschriebenen, Reflexionsvorgänge näher definiert werden. Hierbei möchte ich die Frage beantworten, wie die Kunstwerke oder die zuvor umrissenen Schaffensphasen in die modernen Diskurse um soziale, gesellschaftliche und kolonialhistorische Kritik nicht nur inhaltlich, sondern auch in den jeweiligen Zeiten, in denen die Werke entstanden sind, verortet werden können. Das Hauptaugenmerk soll hierzu im ersten Teil des Kapitels auf die drei zentralen Forschungsfelder die Critical Whiteness Studies, den Dekolonialismuskurs sowie auf die Gender Studies gelegt werden, die Kubelkas und Pongers Arbeitsthemen immer wieder berühren. Während die ersten beiden Felder ihren Ursprung in den Postcolonial Studies haben, lassen sich die Gender Studies der Geschlechterforschung zuordnen. Alle drei prägen die Forschungsfelder der aktuellen Debatten auch in der zeitgenössischen Kunst, die wiederum die Arbeiten und Themen von Ponger und Kubelka prägt. Somit sind diese Gebiete in direkte Beziehung zur künstlerischen Praxis der Österreicherinnen zu setzen. Sie spiegeln die Grundlagen, auf denen die Künstlerinnen ihre Werke erarbeiten. Dementsprechend ist die Verortung der Werke im aktuellen Diskurs von zentraler Bedeutung für das Verständnis der künstlerischen Arbeit von Ponger und Kubelka.

### **6.1 Künstlerische Referenzen – Eine Tradierung oder konstruktive Aufarbeitung?**

Wie in den vorausgehenden Kapiteln anhand mehrerer Werkbeispiele<sup>443</sup> Pongers dargestellt wurde, fokussiert sich die Künstlerin (insbesondere in ihren inszenierten Fotografien) auf die Visualisierung von verschiedenen Akteur:innen, bleibt aber bei ihrer Zuordnung zum Westen konsequent. Mit dem Großteil ihrer Portraits reflektiert

---

<sup>443</sup> Als Beispiele können an dieser Stelle *Die Beute*, *Otaheite Olé* oder die Werkserien *Indian(er) Jones* und *Made for Europe* angeführt werden.

Lisl Ponger die europäische Rolle in der Kolonialgeschichte und inszeniert mit ihren Fotografien unterschiedliche Szenarien von postkolonialen Problemfeldern. Ponger weist den europäischen Akteur:innen folglich eine Täterrolle zu. Sie wählt bewusst zum Großteil weiße Protagonist:innen aus, um auf ihre dominierende Rolle sowie die Hierarchisierung seit dem Kolonialismus aufmerksam zu machen. Leena Crasemann forderte entsprechend zu Ponger „[...] Weißsein nicht länger auszublenden, sondern es vielmehr in seinem hierarchisierenden, Differenz erzeugenden Impetus zu markieren und sichtbar zu machen.“<sup>444</sup> Mit ihren Fotografien rekurriert die Künstlerin demnach auf die Forderungen Critical Whiteness Studies. Entsprechend dieses Forschungsfeldes zielt sie darauf ab, die Dominanz der Weißen kritisch zu reflektieren. Pongers Intention gilt dabei, in den hier thematisierten Werken, weniger der Sichtbarmachung von Rassismen als vielmehr der Kritik an der Machtposition der Weißen, die die Ausbeutung der außereuropäischen Kulturen erst legitimierte. Im Folgenden skizziere ich zunächst jeweils die Forschungsfelder (die Critical Whiteness Studies, den Dekolonialismuskurs sowie die Gender Studies), um die Arbeiten Pongers und Kubelkas daraufhin in die Diskurse einzuordnen.

### **Die Critical Whiteness Studies**

Die Critical Whiteness Studies (CWS) spalteten sich von den Grundlagen der Postcolonial Studies ab und wurden zunächst seit Mitte der Neunzigerjahre in Amerika zu einem autonomen Forschungsfeld. Sie beschäftigen sich mit von Hautfarben hervorgerufenen Unterscheidungen, die zu kulturellen und sozialen Differenzen führen, sowie darüber hinaus mit Rassismus und Klassentrennung. Um die vorherrschenden Hegemonien im Kolonialismus zu überwinden, fordern die CWS-Theoretiker:innen das Bewusstwerden und die Dekonstruktion der Kategorien von ‚Schwarz‘ und ‚Weiß‘.<sup>445</sup> Das Forschungsgebiet spaltete sich in unterschiedliche interdisziplinäre Strukturen, wie etwa Ethno- und Eurozentrismuskritik oder die Genderforschung

---

<sup>444</sup> Leena Crasemann, „Ausblendungen – Zur Frage des weißen Subjekts in den fotografischen Inszenierungen von Lisl Ponger“, in: Klaus Krüger (Hg.), Leena Crasemann (Hg.) u. Matthias Weiß (Hg.), *Um/Ordnungen, Fotografische Menschenbilder zwischen Konstruktion und Destruktion*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 219-236, S. 236.

<sup>445</sup> Vgl. Anna Greve, *Farbe – Macht – Körper, Kritische Weißseinsforschung in der Europäischen Kunstgeschichte*, Habilitationsschrift, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2013, S. 41f und 53; und vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, „Weiße Blicke – Bild- und Textlektüren zu Geschlechtermythen des Kolonialismus“, in: Dies. (Hg.), Karl Hölz (Hg.) u. Herbert Uerlings (Hg.), *Weiße Blicke – Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg 2004, S. 8-18, S. 8.

auf.<sup>446</sup> Durch die westlichen Ursprünge des Studienggebietes traten hierin thematisch insbesondere die Ausschlussmechanismen bei Rassismus, Orientalismus, Genderfragen und Nationalismen, die vom Westen ausgingen, in den diskursiven Fokus.<sup>447</sup>

Diese Konstruktionen sollen in den CWS auf ihre Intersektionalität hin untersucht werden, um Machtverhältnisse – und damit einhergehend die tradierten Herrschaftsverhältnisse – in sozialen Strukturen aufzudecken. Das Ziel ist die Überwindung der Ausübung von Dominanz mittels selbstkritischer Reflexionen.<sup>448</sup>

Wie dies genau umgesetzt werden soll und welche konkreten Problematiken von Hegemonien das Forschungsfeld definiert, soll im Folgenden genauer beleuchtet werden. So soll schließlich das Vorgehen der CWS sowie deren Ansätze zur Auflösung der Machtmechanismen im Kontext der reflexiven Arbeiten Pongers und Kubelkas analysiert werden.

Dass Dominanzkulturen über die ‚Anderen‘, die sie auch als ‚Fremde‘ bezeichnen, vorherrschen und diese diffamieren, beschrieb bereits Gayatri Chakravorty Spivak 1988 in *Can the subaltern speak?*.<sup>449</sup> Die Konstruktion des ‚Fremden‘ wird in den Critical Whiteness Studies, genauso wie die hegemoniale Einordnung ‚Rasse‘<sup>450</sup> als soziale Kategorie definiert. Die Funktion der Kategorisierung ‚fremd‘ ist also als funktionales Instrument für die Umsetzung und Festigung gesellschaftlicher Machtgefüge einzuordnen.<sup>451</sup>

---

<sup>446</sup> Vgl. N.N., „Vorwort“, in: Martina Tißberger (Hg.), Gabriele Dietze (Hg.), Daniela Hrzán (Hg.) u. Jana Husmann-Kastein, (Hg.), *Weiß – Weißsein – Whiteness – Kritische Studien zu Gender und Rassismus*, Frankfurt am Main: Lang 2006, S. 7-12, S. 8.

<sup>447</sup> Vgl. Helga Amesberger u. Brigitte Halbmayr, *Das Privileg der Unsichtbarkeit – Rassismus unter dem Blickwinkel von Weißsein und Dominanzkultur*, Wien: Braumüller 2008, S. IX.

<sup>448</sup> Vgl. Tißberger, *Weiß – Weißsein – Whiteness – Kritische Studien zu Gender und Rassismus*, S. 7f.

<sup>449</sup> Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak, „Can the Subaltern Speak?“ in: Cary Nelson u. Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke: Macmillan Education 1988, S. 271-316.

<sup>450</sup> Die Begriffe ‚Rasse‘ oder ‚Fremdartigkeit‘ beinhalten eine Fragmentierung des Menschen auf bestimmte Merkmale. Durch die Einschreibung einer Bedeutung in diese vermeintlichen Unterschiede konstruierten Weiße eine Machtposition gegenüber People of Color (PoC). Der Begriff ‚Rasse‘ bezieht sich immer auf eine Gruppe von Menschen in Bezug auf deren äußerliche Merkmale, und bedient damit einen engen inhaltlichen Rahmen. Amesberger und Halbmayr beschreiben ‚Rassifizierung‘ als einen kollektiven, gesellschaftlich konstruierten Vorgang. Dieser destruktive Überlegenheitsanspruch liegt im imperialistischen kolonialhistorischen Hintergrund begründet und wirkt bis heute gesellschaftsstrukturierend. Diese Hierarchisierung und der damit einhergehende Überlegenheitsanspruch der Weißen haben in der Vergangenheit eine scheinbare Selbstverständlichkeit und dauerhafte Gültigkeit erhalten. Vgl. Amesberger u. Halbmayr, *Das Privileg der Unsichtbarkeit – Rassismus unter dem Blickwinkel von Weißsein und Dominanzkultur*, S. 3f und 89f; und vgl. Susan Arndt, „Rassen gibt es nicht, Wohl aber die symbolische Ordnung von Rasse. Der ›Racial Turn‹ als gegennarrativ zur Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus“, in: Maureen Maisha Eggers (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte - Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster: Unrast-Verlag 2009, S. 340-362, S. 341.

<sup>451</sup> Vgl. Amesberger u. Halbmayr, *Das Privileg der Unsichtbarkeit*, S. 5.

„Im Hinblick auf performative Aspekte hierarchischer Positionierungspraxen verweist Machtdifferenz auf Verarbeitungsformen, Selbstpositionierung und Verhandlungen von Differenz. Diese basieren auf der Wahrnehmung von in Differenzkonstruktionen enthaltenen subtilen Machtbotschaften durch hegemoniale weiße und subalterne, rassistisch markierte Subjekte. Diese Machtbotschaften werden auf diskursivem Wege verbreitet und innerhalb gesellschaftlicher Handlungskontexte interaktionistisch ausgehandelt. Durch ihre Alltäglichkeit tragen sie zu einer Normalisierung der vermeintlichen Natürlichkeit hierarchischer Positionierungen und Ordnungen bei und wirken somit normativ.“<sup>452</sup>

Die unterschiedlichen Konstrukte (etwa Gender, ‚Klasse‘, ‚Rasse‘) tauchen nicht lediglich singulär auf, sondern greifen zum Teil auch ineinander. So können beispielsweise rassifizierende und sexualisierende Konstrukte ein und derselben Gruppe übergestülpt werden. Zuschreibungen beinhalten Machtverteilungen, bei denen immer auch Machtgefälle entstehen, die von den dominanten Positionen ausgehen und Hegemonien verursachen. Vorurteile<sup>453</sup> und Stereotypisierungen können etwa einen Faktor von Zuschreibungen darstellen, die als Vorwand für die Ungleichberechtigung genutzt werden. Wie auch bei den Rassenkonstruktionen werden der vermeintlich schwächeren Position durch die dominante (Mann/Frau, Weiße/People of Color [PoC], westliche Kulturen/,Fremde‘) bestimmte Attribute wie Abhängigkeit, Schwäche und Verletzlichkeit zugeschrieben, um deren Machtposition zu stärken.<sup>454</sup> Weitere Faktoren sind dabei etwa visuelle oder kulturelle Unterschiede, die den Machtinhabern als Faktoren dienen, um Ängste, Fantasien sowie auch einen Komplex aus diesen zu schüren.<sup>455</sup> Damit gestalten sie ein mystifizierendes, unscharfes Bild, das Stereotype und Vorurteile provoziert.

---

<sup>452</sup> Maureen Maisha Eggers, „Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der kritischen Weißseinsforschung in Deutschland“, in: Dies. (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte - Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster: Unrast-Verlag 2009, S. 56-72, S. 56.

<sup>453</sup> Deutlich wird jedoch bei diesen beiden Begriffen, wie sehr die Perspektive auf die ‚Anderen‘ einer Konstruktion unterliegt: Das ‚Vorurteil‘ schließt terminologisch das ‚Urteil‘ über Personen ein, wobei gerade der Begriff ‚Vorurteil‘ ein mögliches richtiges ‚Urteil‘ über eine Person oder eine Gruppe suggeriert und die eigene Ermächtigung der stärkeren Position impliziert. Vgl. Amesberger u. Halbmayr, *Das Privileg der Unsichtbarkeit*, S. VIII und 45.

<sup>454</sup> Vgl. ebd., S. 101.

Dies wurde bereits in Kapitel 2.3 im Rahmen der Erläuterung von Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern und ihrer dadurch entstehenden Rollenverteilung im Westen dargestellt.

<sup>455</sup> Vgl. Maisha Eggers, *Mythen, Masken und Subjekte - Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, S. 341.

Zur Dekonstruktion der noch heute herrschenden Machtstrukturen gilt es, laut der CWS-Theoretiker:innen, zunächst die Konzeption von ‚Macht‘ an sich zu beleuchten. Dieser sei ein Dominanzverhalten anderen gegenüber immanent, das nicht aus einer tatsächlich stärkeren Position heraus resultieren müsse. Allein die scheinbare Ausübung und das Für-sich-Beanspruchen von Macht – ob rassistisch, oder sexuell motiviert – konstituiert den Zustand von Hierarchien.<sup>456</sup> Susan Arndt zufolge kann die Hegemonie des Weißseins nicht durch bloßes Sympathisieren, etwa aufgrund von Erfahrungen und eigener scheinbarer Gleichsetzung, aufgehoben werden. Dies sei ihr zufolge eine reine Traktabilität, da sich Weiße nie dem Rassismus der PoC ausgesetzt fühlen mussten. Ein wahres Verständnis könne also nicht zustande kommen. Ihr zufolge sollte das Weißsein (als konstruierte soziale und politische Kategorie) entwertet werden.<sup>457</sup>

Das Ziel der CWS liegt darin, die eben beschriebenen Kontinuitäten (wie ‚Rassen‘-, Klassen- und Genderkonzepte), die insbesondere seit dem Kolonialismus vorherrschen, zunächst aufzudecken. Um im nächsten Schritt die darin enthaltenen Hegemonien abzubauen, bedarf es laut der CWS-Theoretiker:innen genauer individueller Analysen und Reflexionen von Situationen, in denen Diskriminierung geschieht oder der privilegierte Blick angewandt wird. Dadurch sollen die Überschneidungen verschiedener Diskriminierungskonzepte aufgedeckt und wichtiger noch, aufgearbeitet werden.<sup>458</sup>

Die institutionalisierten Debatten über Klassifikationen und Ausgrenzungspraktiken sollen auch im öffentlichen Diskurs verfestigt werden, um so die vorhandenen Strukturen der sozialen Ungleichheiten grundlegend zu überwinden. Dazu müssten die Strukturen von Dominanzverhalten offengelegt werden. Ziel ist ein Perspektivwechsel, der nicht nur mittels der Hinterfragung der eigenen Normierungen erreicht

---

<sup>456</sup> Vgl. Amesberger u. Halbmayr, *Das Privileg der Unsichtbarkeit*, S. 164.

<sup>457</sup> Vgl. Maisha Eggers, *Mythen, Masken und Subjekte - Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, S. 439.

<sup>458</sup> Vgl. Amesberger u. Halbmayr, *Das Privileg der Unsichtbarkeit*, S. 2, 104f und 160.

Um dieses Ziel zu erreichen, strukturieren sich die CWS in drei Lösungsansätze. Die neuen Abolitionist:innen sehen Whiteness als strukturelles Problem. Sie fordern die Negierung der Privilegien Weißer innerhalb des kapitalistischen Systems, das diese seit jeher fördert. Die Preservationist:innen fordern nicht das Bewusstsein des Weißseins an sich zu negieren; dagegen soll vielmehr der Umgang hiermit, insbesondere die Normativität und scheinbare Homogenität des Weißseins reflektiert und umgearbeitet werden. Folglich sehen sie durch Partikularismus den Ausstieg aus dem Dualismus zwischen PoC und Weißen. Zuletzt betrachten die Preservationist:innen Weißsein als individuelles Problem. Das Bewusstsein einer historischen kollektiven weißen Identität soll als gemeinschaftliche Basis bewahrt werden. Durch ein Bewusstmachen sollen jedoch negative Aspekte und Privilegien des Weißseins verarbeitet und negiert werden. Vgl. ebd., S. 109-116.

werden soll, sondern auch mit einer multidisziplinären Reflexion.<sup>459</sup> So könnte schließlich der Dualismus zwischen der westlichen Perspektive und dem Blick auf das ‚Fremde‘ in multiple Konzepte von beispielsweise nicht mehr einer Moderne, sondern verschiedener Modernen, wie es John Clark vorschlägt,<sup>460</sup> gleichberechtigt nebeneinandergestellt werden.

### **Die Verhandlung von westlichen Normativen im Werk von Lisl Ponger**

Wie es auch die CWS-Theoretiker:innen postulieren, beschäftigt Ponger sich mit den die weiße Identität bestimmenden Normierungen. Der differenzierte Blick auf intersektionale Problemstellungen lässt sich mit der Genese des Oeuvres der Künstlerin immer expliziter beobachten, wie im Folgenden herausgearbeitet werden soll.

Lisl Ponger fordert mit ihren Fotografien und Filmen eine Reflexion und einen Abbau der hegemonialen Strukturen. Wenn sie die Unterschiede, das Machtgefälle und das ‚Fremde‘ immer wieder selbst rezipiert und in ihre Werke einarbeitet, verdeutlicht sie zwar einerseits das Bestehen von Differenzen, tradiert diese aber andererseits auch. Ponger schreibt in ihre Kunst aufklärerische Aspekte ein, denen ihre Selbstreflexion und ihr Verständnis des Paradigmas des ‚Fremden‘ zugrunde liegen. Innerhalb ihres Oeuvres unterscheidet sich die Art der kritischen Betrachtung und Reflexion bei einzelnen Werken jedoch deutlich. Um diese sowie eine mögliche Genese bei der Herausarbeitung ihrer Anliegen aufzeigen zu können, sollen die Arbeiten Pongers zunächst in Arbeitsphasen eingeteilt werden. Sie können etwa jeweils den 1990er-, 2000er- und 2010er-Jahren zugeordnet werden. Dabei soll die Perspektive Pongers auf die postkolonialen Inhalte herausgearbeitet und diskutiert werden.

In den Werken, die in den Neunzigerjahren entstanden sind, fokussierte sich Lisl Ponger inhaltlich auf die rezipierbaren Ergebnisse der hegemonial tradierten Strukturen und spiegelte dazu ihre Gegenwart und ihren Alltag in Wien, indem Diskriminierung und Ausgrenzung weiterhin eine Rolle spielten. Hierbei kann es sich um spezifische Situationen oder Aktionen der Menschen in Pongers Umfeld handeln, aber auch um westliche Lebensrealitäten, Gegenstände und Lebensweisen, die die Künstlerin in ihren Werken thematisierte. In etwa *Lucky Us* (Abb. 20) werden die

---

<sup>459</sup> Vgl. ebd., S. 159 und 169.

<sup>460</sup> Vgl. John Clark, „Beyond Euramerica“, in: Peter Weibl (Hg) u. Andrea Buddensieg, (Hg), *Contemporary Art and the museum – a global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz 2007, S. 66-79, S. 68.

konstruierten Differenzen zwischen privilegierten Weißen und den ‚fremden‘ PoC wiedergegeben, um diese Divergenzen in einen kritischen Diskurs zu führen. Ponger rekurrierte in ihren frühen Auseinandersetzungen mit dem Postkolonialismus auf die Differenzen und das Machtgefälle, das durch die Privilegien des Weißseins widergespiegelt werden. Diese Problematik versuchte sie mittels dessen fotografischer und filmischer Dokumentation zu bearbeiten. In dieser Zeit beschäftigte sie sich erstmals mit dem Thema des ‚Fremden‘ (hier noch in Form von Migration und Reisen). Die Serien *Fremdes Wien* (Abb. 29 u. 30) und *Xenographische Ansichten* (Abb. 32) analysierte ich bereits in Kapitel 4.2.1 mit ebendiesem thematischen Bezug.<sup>461</sup> In den auf Bildmaterial aus der Umgebung basierenden Arbeiten betrachtete die Künstlerin vorrangig einen engen lokalen Kreis, der sich zentral gelegen in Europa befindet. So ergab sich durch sie als Autorin die narrative Perspektive einer weißen Europäerin. Damit erhielt ihr Fokus auf das ‚Fremde‘ im europäischen Kontext (Wien) eine klare weiß konnotierte Perspektive. Gerade bei der Umsetzung der Bilder entstand durch ihren weißen (teils naiven) Blick eine Diskrepanz zwischen einer objektiven Dokumentation und ihrer subjektiven Perspektive auf die Immigrierten und als solche präsentierten ‚Fremden‘. Dass die Künstlerin hier den Fotografien und Filmen eine individuelle europäische Perspektive eingeschrieben hat, scheint sie in ihren frühen Arbeiten noch weniger reflektiert zu haben, beziehungsweise diesem Phänomen noch eine geringere Bedeutung beigemessen zu haben. In den aufgeführten frühen Werken ging es Lisl Ponger vorrangig um den Abbildcharakter<sup>462</sup> des vermeintlich ‚Anderen‘ in ihren Arbeiten. Um die Problematik des reinen Abbildens und durch die direkte Gegenüberstellung der ‚fremden‘ Kulturen im ‚eigenen‘ Land zu überwinden, begann Ponger sich schließlich bewusster mit ihrem weißen Blick als Europäerin auseinanderzusetzen. Es änderten sich jedoch nicht nur die Konzepte und Praktiken der Künstlerin, sondern auch die Diskussion und deren Rezeption im Laufe der Jahrzehnte, wie ich bereits in Kapitel 1.3 erläutert habe. Entsprechend der voranschreitenden

---

<sup>461</sup> Dabei habe ich herausgearbeitet, dass sie sich vornehmlich mit den Aspekten innerhalb ihres näheren Umkreises – der Umgebung Wiens – auseinandersetzte. So fotografierte oder filmte sie zwar Menschen aus verschiedenen Kulturen oder stellte scheinbar ‚fremde‘ Länder dar, jedoch verblieb sie dafür geografisch in Wien und Umgebung. Diese Werke suggerieren lediglich den Anschein, weit entfernt von Europa aufgenommen worden zu sein. Tatsächlich sind sie jedoch ein Spiegel unterschiedlicher kultureller Präsenz direkt in Wien.

<sup>462</sup> Hiermit verfolgt sie das Ziel, die ‚Fremdheit‘ durch dessen Sichtbarmachen in die österreichischen Sehgewohnheiten zu integrieren. Dieser Ansatz erscheint jedoch aus heutiger Perspektive eher diskursiv.

transkulturellen Diskurse oder der an Popularität zunehmenden Dekolonialismus-Debatte (auf die ich in diesem Kapitel noch näher eingehen werde) entwickelte Ponger auch die Themen weiter, die sie in ihren Arbeiten verhandelte. Auch aktuelle künstlerische Einflüsse prägten Pongers Kunstpraxis. Dementsprechend liegen ihren Arbeiten um die Jahrtausendwende nicht wie noch in den vorausgehenden Jahren etwa avantgardistische Bestrebungen zugrunde. Vielmehr nutze die Künstlerin nun neben popkulturellen Erscheinungen, wie literarischen oder filmischen Werken,<sup>463</sup> ebenfalls zeitgenössische Kunst und Diskurse als Grundlagen ihrer Arbeiten. Es entstanden in der Folge Werke, in denen Ponger die Konstruktion des ‚Fremden‘ nicht mehr nur dokumentierte. Wenngleich sie ihren weißen Blick nicht verändern kann, entstanden später Werke, in denen die Künstlerin mit diesem bewusst umging. So versuchte sie zunehmend die dualistische Konstruktion von ‚fremd‘ und ‚eigen‘ durch ein Vermischen zu entlarven. Dies geschah etwa in *Xenographische Ansichten*, in denen sie aus Österreich stammende Protagonist:innen in der Wiener Umgebung unterschiedliche Kulturen repräsentieren lässt. Besonders hervorzuheben ist, dass die Serie bis heute die letzte ist, in der dieser direkte Bruch der Sehgewohnheiten geschieht und in der Ponger durch die Darstellung hybrider Identitäten alternative Perspektiven zur binären Betrachtung (von ‚Fremd‘ und ‚Eigen‘) anbietet. Alle weiteren angeführten fotografischen und filmischen Werke geben Nationalitäten und Kulturen in jeweils entsprechend stereotypen Darstellungsweisen wieder oder führen diese dementsprechend, wenn auch als Kritik beabsichtigt, fort. Die Werkserie *If I was an Orientalist today* von 2002 ist als Rückblick auf die Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts formuliert. Künstler:innen portraitierten im Mittleren Osten die ‚orientalischen‘ Besonderheiten, die sich durch Landschaften oder kulturelle ‚Spezifika‘ (die sich von westlichen unterscheiden) ausdrücken.<sup>464</sup> Die Bilder nahm Ponger in Syrien und Ägypten auf. Über die offenkundige Persiflage des stereotypisierten ‚Orients‘ sowie eine jeweils provokative und plakative Darstellung versuchte Ponger mit den idealisierten Fantasien einhergehende Hegemonien aufzudecken. So erinnert die Kleidung des Snookerspielers (Abb. 35) an einen Beduinen und die Atmosphäre des Bildes an Darstellungen von Tomas Hopper. Der junge Mann streift hier nicht durch die Wüste, sondern erlebt nun als Tourist die

---

<sup>463</sup> So etwa die *Indian(er) Jones*-Serie.

<sup>464</sup> Vgl. Tim Sharp, *If...* <[imaginative.link/htm/050/page-d.htm](http://imaginative.link/htm/050/page-d.htm)> letzter Zugriff: 29.5.22.

Gegend. Die junge Frau (Abb.33), die in einem traditionellen syrischen Gewand gekleidet ist, liest vor den Ruinen von Palmyra einen Reiseführer.<sup>465</sup>

Die Serie erscheint zunächst, wie auch schon *Xenographische Ansichten*, wie eine Dokumentation einer parallelen Realität, in der die koloniale Vergangenheit und Gegenwart miteinander verschmelzen. Allein durch die Formulierung des Titels ‚If I was...‘ (‚Wenn ich... wäre‘) unterstrich Ponger ihre Reflexionen und betonte, dass sie sich ihrer subjektiven (weißen) Perspektive bewusst gewesen ist, die sie auf ‚fremde‘ Landschaften und Personen anwendet hat. Ferner tat sie hier noch einen weiteren Schritt, indem sie die Landschaft nicht in Wien nachempfand, sondern selbst vor Ort war, um die ‚authentische‘ Umgebung in ihren Fotografien festzuhalten. Hiermit distanzierte sie sich zwar nicht von der reinen Wiederholung einer Gegenüberstellung vom ‚Eigenen‘ und ‚Fremden‘, legte jedoch nun ihre Perspektive und die Dichotomie für die Betrachter:innen offen.

In Pongers frühen filmischen Auseinandersetzungen spielt, wie oben dargestellt, insbesondere die persönliche Perspektive der Künstlerin auf die ‚Anderen‘ eine zentrale Rolle. Sie inszenierte die Szenen (etwa in *Fremdes Wien*) in Wien oder nutzte das teilweise angekaufte Found Footage (wie in *Semiotic Ghosts*) entsprechend ihres in den Neunzigerjahren eingenommenen Blickwinkels auf das ‚Fremde‘. Bei den Arbeiten der Werkserie *If I was an Orientalist today* verwendete Ponger nun zwar jeweils Szenen, die tatsächlich in ‚fremden‘ Ländern aufgenommen wurden, jedoch strukturierte und inszenierte sie diese mittels ihres weißen Blicks.

Ziel der Critical Whiteness Studies ist es, die negativen Konnotationen sowie Dominanzkonstrukte im Rassismus oder bei Genderfragen aufzudecken und diese zu überwinden. Es gilt das jeweilige konstruierte Verhältnis zu ändern, nicht Individualität zu tilgen und damit einhergehender Unterschiede zu verbinden, wie Amesberger und Halbmayr erklärten:

„Strukturen, die uns differenzieren, müssen und nicht unbedingt trennen, wenn wir deren Basis und Zielsetzung kennen.“<sup>466</sup>

Diese Gegenüberstellung lässt sich auch in Pongers Werk wiederfinden: Ihr Anliegen ist es nicht, die Individualität der Kulturen oder der Unterschiede zu negieren. Gerade in ihren frühen Arbeiten in den 1990er- und 2000er-Jahren repräsentierte

---

<sup>465</sup> Vgl. Tim Sharp, *If...* <imaginative.link/hfm/051/page-d.htm> letzter Zugriff: 29.5.22.

<sup>466</sup> Amesberger u. Halbmayr, *Das Privileg der Unsichtbarkeit*, S. 118.

sie bewusst die Vielfalt von kulturellen oder geografischen Besonderheiten.

Als weitere Werkform, die vornehmlich in den 2000er-Jahren zu verorten ist, sind die Aufnahmen und Werkserien zu werten, in denen Ponger nun komplett auf eine vermeintlich ‚authentische‘ Wiedergabe von ‚fremden‘ Kulturen oder Landschaften verzichtet. Seit 2000 inszeniert die Künstlerin erstmals ihre Fotografien und Filme mittels Kulissen und Modellen respektive Schauspielern. Diese Vorgehensweise hat Ponger 2000 mit der Serie *Made for Europe* begonnen und führt sie noch bis in die Gegenwart fort. Bei diesen Arbeiten beschäftigt sie sich bewusst mit ihrer Perspektive als weiße Europäerin. Mittels der Inszenierung der dargestellten Szenen will sie ihren individuellen Blick thematisieren.

Ponger thematisiert in ihren Arbeiten (gerade in den Werken ab 2000) das Weißsein als differenziert zu betrachtende Problematik. Die Privilegien und das entstehende Machtgefälle seit dem Kolonialismus beleuchtet sie zum einen als strukturelles Problem, zum anderen veranschaulicht die Künstlerin auch einzelne Situationen, etwa historische Ereignisse, als partikular herausgestellte Szenen. Die Wiedergabe von historischen Szenen, aktueller Popkultur oder sozialen Umgangsformen im Alltag spiegelt das breite Spektrum unterschiedlicher Szenerien, in denen die Hege- monie und das Differenzdenken auch noch in der Gegenwart relevant sind.

Etwa ab Ende der 2000er- und insbesondere ab den 2010er-Jahren beschäftigte Ponger sich in ihren Werken (die ich als dritte Werkgruppe in dieser Zuordnung bezeichnen möchte) nicht mehr vorrangig mit dem Alltagsgeschehen aus ihrer Gegenwart. Sie erweiterte ihren Fokus auf die Wiedergabe von langfristigen Pro- zessen und Konstrukten, wie etwa Differenz-, Macht oder Rassenkonstruktionen, die sich seit dem Beginn des Kolonialismus verfestigt haben. Hierbei kommt nicht nur die Einschreibung ihrer persönlichen Reflexion zum Tragen, sondern vor allem die Thematisierung von Prozessen an sich (beispielsweise Reflexionsprozesse über Machtstrukturen) nun auch auf inhaltlicher Ebene. Die Betrachtung des Subjekts veränderte sich bei Ponger über die Jahre hinweg von der Darstellung als Objekt (das etwa Rassismen ausgeliefert ist) hin zum/r Akteur:in, wie beispielsweise die Serie *Indian(er) Jones* (deren fiktiver gleichnamiger Protagonist verantwortlich für Prozesse, wie etwa die Tradierung Dominanzverhältnissen ist). Dies ist insbeson- dere durch ihre Distanzierung von den dokumentarisch angelegten Aufnahmen, bei denen sie sich als Künstlerin in die Geschehnisse und Situationen zu den Portrai- tierten begibt, sichtbar. Vielmehr wählte sie in den späteren Werken (hier bezeichnet

als dritte Werkgruppe aus den 2010er-Jahren) vermeintlich weniger problematische Portraitansichten, in denen sie nicht mehr auf die Authentizität der Wiedergabe setzt, sondern auf das Nachstellen kritisch zu betrachtender Szenen mit Darsteller:innen und Kulissen in ihren inszenierten Werken. Durch die Hinwendung zu inszenatorischen Bildaufbauten versuchte die Künstlerin auch eine Distanz zur reinen Reproduktion von Hegemonien und Stereotypen zu gewinnen.

Ponger problematisiert nach 2000 zwar dieselben thematischen Felder wie bereits in den 1990ern, steigt jedoch dezidierter in einzelne inhaltliche Aspekte ein, die die Folgen der Kolonialzeit betreffen. Durch ihre Wiedergabe unterschiedlicher Perspektiven auf diese ruft Ponger die Betrachter:innen auf, durch die Nachahmung ihres Vorgehens, selbst im eigenen Alltag nach hegemonialen Strukturen zu suchen und diese durch weitere Reflexionsarbeit zu überwinden, wie es auch die CWS-Theoretiker:innen fordern. Die Künstlerin betrachtete ihre früheren Arbeiten als Projektionsfläche für Gedanken zum Thema ‚Heimat‘ und ‚Zugehörigkeit‘. Mit ihren Inszenierungen gibt sie nun die historischen Konstruktionen wieder und erstellt damit eine Grundlage für Reflexionsarbeit für die Betrachtenden. Dabei bietet sie jedoch kaum Lösungsmöglichkeiten bzw. Alternativen an, um eben diese Sehgewohnheiten zu überwinden. Wie die vorangehende Analyse ihrer Werke und Vorgehensweisen spiegelte, lassen sich Pongers Arbeiten überwiegend in den postkolonialen Diskurs verorten. Die postkolonialen Theorien fordern jedoch anders als deren Nachfolger im Dekolonialismus zunächst nur die Betrachtung und Aufarbeitung der kolonialen Strukturen. Dekoloniale Positionen legen dagegen ebenso Wert auf die Überwindung der Konstruktionen, um diese aktiv abzubauen. Diesen Schritt scheint Ponger mit ihrem Kunstschaffen jedoch noch nicht zu gehen. Dies soll im Folgenden unter der genaueren Betrachtung dekolonialer Konzepte diskutiert werden.

### **Die Dekolonialismus-Debatte**

Die Theorien zum Postkolonialismus beschreiben die retrospektive Betrachtung der Effekte der Kolonialzeit innerhalb von Politik, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur sowie den daraus resultierenden Diskurs. Im Kontrast zum Dekolonialismus wird der Postkolonialismus oft als ein akademisches Phänomen eingestuft.<sup>467</sup> Aufbauend auf

---

<sup>467</sup> Vgl. Jan C. Jansen; Jürgen Osterhammel, *Decolonization*, S. 170; und vgl. Walter D. Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam – Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, übers. v. Jens Kastner u. Tom Waibel, Wien: Verlag Turia und Kant 2012, S. 52ff.

dem Postkolonialismus beschreibt der Dekolonialismus einen Abbauprozess der imperialen Konstrukte in den oben genannten Feldern. Binäre Strukturen und konstruierte Hegemonien, wie etwa in ethnologischen oder epistemischen Systemen, sollen im dekolonisierenden Prozess sowohl überwunden als auch überschrieben werden.<sup>468</sup> Hieraus soll jedoch kein Gegenkonzept zum Eurozentrismus mit eigenen Narrativen resultieren. Vielmehr wird eine pluralistische Weltbetrachtung angestrebt, um Kontinuitäten abzubauen und eine ‚Entkopplung‘ von den Strukturen zu erreichen. Hierzu sollen Handlungsoptionen aufgezeigt und über praktische Anwendbarkeit Veränderungen in den Wissens- und Handlungssystemen geschaffen werden.<sup>469</sup>

Die Hinterfragung ästhetischer Kontinuitäten ist insbesondere in der Dekolonialisierungsarbeit für kulturelle Systeme von großer Bedeutung: Der argentinische Literaturwissenschaftler Walter D. Mignolo begründete 2013 die Theorie, dass Ästhetik als europäisches Konzept von Wahrnehmung eine Bedeutung schaffe, die nicht universell anwendbar sei. Ästhetik ist ein Konzept mit altgriechischen Wurzeln, die in der Zeit der Aufklärung durch Immanuel Kant definiert und gefestigt wurden. Darauf basiert, Mignolo zufolge, noch heute der Kanon westlicher Kunst sowie damit einhergehende Bedeutungszuschreibungen in der Kultur- und Kunstgeschichte. Durch seine westliche Bindung greife der hiermit gesetzte Standard, also das Konzept von Ästhetik, in seiner Anwendung auf das Verständnis und die Bewertung von Kunst zu kurz und sollte vielmehr als Marker kolonialisierter Ästhetik verstanden werden.<sup>470</sup>

In seiner Kritik *Epistemischer Ungehorsam* wandte sich Mignolo schon 2006 gegen Wissenssysteme, die ihm zufolge durch den Kolonialismus hervorgebracht wurden und die heutige Welt noch immer prägen.<sup>471</sup> Mit seinen Untersuchungen unterstreicht der Argentinier dementsprechend, dass die Folgen des Kolonialismus nicht nur in den ehemaligen Kolonialgebieten verortbar sind, sondern ebenso das Erbe der Kolonialmächte selbst betreffen. Emanzipatorische Prozesse und

---

<sup>468</sup> Der Kolonialismus prägte nicht nur verschiedene gesellschaftliche Strukturen, sondern vor allem beinhaltete er auch eine individuelle Wissensordnung. Bereits Gayatri Spivak oder Edward Said haben die ‚epistemische Gewalt‘ betont, die Wissen zu einem Machtinstrument emporhebt. Vgl. Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam*, S. 23f; und vgl. Ivan Muñoz-Reed, *Thoughts on Curatorial Practices in the Decolonial Turn*, Afterall Research Centre of University of the Arts, London, 2020 <<https://www.afterall.org/article/thoughts-on-curatorial-practices-in-the-decolonial-turn>> letzter Zugriff: 04.03.2022.

<sup>469</sup> Vgl. ebd. und vgl. Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam*, S. 31.

<sup>470</sup> Vgl. Ivan Muñoz-Reed, *Thoughts on Curatorial Practices in the Decolonial Turn*.

<sup>471</sup> Darin schließt er Formen der Rhetorik, Erkenntnisweisen sowie Wissensanordnungen ein.

Verhaltensweisen der Dominanzgesellschaft sollen in einem dekolonialen Prozess gleichermaßen beleuchtet werden.<sup>472</sup>

Dekolonialismus fordert, die plurale und hegemoniale Vergangenheit durch Reflexionen und Überschreibung nachhaltig zu verändern.

„Die grundlegenden Fragen des kolonialen Umsturzes lauten: Was erkennen wie begreifen und wozu? Beides sind Prozesse der *Entkopplung*. Es genügt nicht den Inhalt der Rhetorik der Moderne und dessen Komplizenschaft mit der Logik der Kolonialität anzuprangern. Dieser Schritt ist notwendig, aber nicht hinreichend. Damit die kritische Theorie mit der Kolonialität in Austausch treten und zur dekolonialen kritischen Theorie werden kann, dürfen die Geografie und die Geschichte »der Vernunft« nicht mehr länger monotopisch sein. Folglich könnte der erste Schritt zu einer Grammatik der Dekolonialität im »lernen zu verlernen, um wieder zu erlernen« bestehen [...].“<sup>473</sup>

Entsprechend Mignolos Forderung agiert auch Lisl Ponger mit ihrer künstlerischen Arbeit gegen die kolonialen Kontinuitäten. Sie kritisiert die ausbeutende Dominanzkultur und die damit noch immer einhergehende Rolle der ehemaligen weißen Kolonialisten.

Der Dekolonialismus geht, wie den Theorien Walter Mignolos entnommen werden konnte, folglich noch einen Schritt weiter als der Postkolonialismus, indem er nicht nur die vergangenen kolonialen Ereignisse und die sich darin verfestigten konstruierten Strukturen infrage stellt, sondern die institutionelle und kanonisch gewordene Systematik von Konstruktionen der westlichen Selbstwahrnehmung kritisiert und deren Reflexion fordert.<sup>474</sup> Die Kontinuitäten sind nicht mehr nur in der kolonialen Geschichte zu suchen, sondern auch in gegenwärtigen epistemischen Systemen.<sup>475</sup> Damit besitzt die Geschichtsschreibung der letzten Jahrhunderte für die Dekolonisations-Theoretiker:innen weder universelle noch objektive Gültigkeit.

Mit der Sichtbarmachung dieser Differenzen ebenso wie der Erschließung alternativer Perspektiven und Gewohnheiten im Rückblick auf die heterogenen Positionen sollen ebendiese überwunden werden. Wie Spivak mit ihrer Frage „Can the

---

<sup>472</sup> Vgl. Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam*, S. 24 und 40.

<sup>473</sup> Ebd., S. 168f.

<sup>474</sup> Vgl. Zofia Cielatkowska, *Decolonising Art Criticism*, *Kunstkritikk - Nordic Art Review* 2020, <<https://kunstkritikk.com/decolonising-art-criticism/>> letzter Zugriff: 09.01.2022.

<sup>475</sup> vgl. Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam*, S. 23.

Subaltern speak?<sup>476</sup> vor mehr als dreißig Jahren erstmals zur Diskussion stellte, postuliert der Dekolonialismus genau dieses Zur-Sprache-Kommen der ‚Subalternen‘ sowie das Zuhören der ‚Privilegierten‘ nun durch neue strukturgebende Praktiken.<sup>477</sup>

### **Anwendung der dekolonialen Theorie auf die Werke von Ponger und Kubelka**

Anknüpfend an die oben diskutierten Werkeinordnung lassen sich auch im Kontext der dekolonialen Theorien Analysen von Pongers künstlerischer Vorgehensweisen anstellen. So wurde im vorangehenden Abschnitt herausgearbeitet, inwieweit Ponger die kolonialen Zusammenhänge in der westlichen Welt rezipiert und insbesondere trotz der Beibehaltung der Sehgewohnheiten versucht, die Rezipient:innen zu einem kritischen Diskurs führen. Im Folgenden sollen diese Ergebnisse unter Einbindung der dekolonialen Theorien spezifiziert werden.

Diese Tradierung des weißen Blickes, den Ponger über die Bildinhalte legt, taucht – wie bereits dargestellt – schon in ihren Werken in den Neunzigerjahren auf. Mit dem Duktus ihrer Arbeiten verbleibt Ponger in europäischen Sehgewohnheiten und arbeitet nach rezeptionsästhetischen Strukturen, die ebendiese westlichen Sehgewohnheiten fortführen, anstatt sie zu durchbrechen. Ziel von Pongers frühen Arbeiten war es also nicht, eine dekolonialistische Perspektive auf die kulturellen und sozialen Veränderungen in Wien zu geben, sondern vor allem (in den frühen Arbeiten) mittels einer weißen Perspektive das ‚mystische Fremde‘ für ebenfalls weiße Rezipient:innen sichtbar zu machen. Dies geschah ebenfalls etwa in *Lucky Us* (Abb. 20). Hierbei wird insbesondere das Aufgreifen der westlichen Ästhetikprinzipien sichtbar. Auch Pongers Erzählstruktur entspricht, wie in Kapitel 5.2 dargestellt wurde, westlichen Rezeptionsprinzipien ebenso wie sie sich mit der Adressierung ihrer Arbeiten an weiße westliche Personen richtet. Eine universalistisch basierte Aufarbeitung, wie sie etwa Mignolo fordert, ist hier dadurch, dass die Künstlerin kaum Vorschläge oder Alternativen anbietet, um die hegemonialen Kontinuitäten bereits im Ansatz (im Moment des Kunstschaffens) zu überwinden, kaum gegeben. Die Tradierung westlicher Narrationsstrukturen kann dagegen aber als Vermittlungsansatz zur Aufklärung über die postkolonialen Verhältnisse, die

---

<sup>476</sup> Vgl. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*.

<sup>477</sup> Vgl. Zofia Cielatkowska, *Decolonising Art Criticism*.

Kolonialgeschichte sowie den Umgang mit stereotypischen Darstellungsmustern betrachtet werden.

Unter ähnlichen Aspekten, wie oben beschrieben, können die Werke von Friedl Kubelka untersucht werden. Kubelka setzte insbesondere in ihren frühen Arbeiten (wie den Werbefotografien oder ihren Selbstportraits in den Sechziger- und Siebzigerjahren) ästhetische Gestaltungsprinzipien ein und führte damit, ebenso wie Lisl Ponger, die westlichen Sehgewohnheiten fort. Obwohl sich Kubelka mit ihren Arbeiten inhaltlich nicht direkt mit kolonialen oder historischen Faktoren auseinandersetzt, können Aspekte der Diskussionen, die in der dekolonialen oder in den CWS-Theorien aufgeworfen wurden, ebenso auf ihre Werke angewendet werden: Kubelka arbeitet als zeitgenössische Künstlerin gleichfalls in einer Phase der Umbrüche von tradierten Mustern sowie diskursiven Gestaltungsprinzipien und Sehgewohnheiten. Die gegenwärtige Kunstwelt wie auch der Kunstmarkt verlangen reflektierte, den aktuellen Strömungen entsprechende und damit auch den Eurozentrismus überwindende Kunst.

Um die Arbeitsweise Kubelkas neben den hier vorangehenden Überlegungen jedoch spezifischer in den aktuellen Diskursen zu verorten, sollen entsprechend der thematischen Ausrichtung ihrer Arbeiten im Folgenden die Gender Studies als zeitgenössischer Forschungsbereich definiert und in Bezug zu Kubelkas Werken gesetzt werden.

### **Das Forschungsfeld der Gender Studies**

Die Bezeichnung ‚Gender‘ leitet sich vom gleichlautenden englischen Begriff ab und entspricht dem ‚sozialen Geschlecht‘. Er bezeichnet im Gegensatz zum biologischen Geschlecht die soziokulturelle Prägung, die seit der Frauenbewegung der Sechzigerjahre, insbesondere aber seit den Neunzigern, auch in Kultur-, Sozial- und Geisteswissenschaften kritisch beleuchtet wird. Zwar lässt sich die Genderforschung nicht präzise von Geschlechter- oder Frauenforschung, wie den feministischen Theorien, abgrenzen, jedoch ist sie als Fortführung dieser zu verstehen. Sie betrachtet nicht nur das Weibliche, wie die Woman Studies, sondern schließt auch das Männliche sowie das Diverse mit ein. Gender definiert folglich keine binären Geschlechtskategorien, sondern erschließt Möglichkeiten sowohl individueller als

auch kollektiver Lebensentwürfe.<sup>478</sup> Von einer weiblichen oder einer männlichen Identität kann heute nicht mehr ausgegangen werden, spätestens nachdem vor allem Judith Butler die ‚Geschlechtsidentität‘ als Konstrukt offenlegte.<sup>479</sup> Identität ist nicht geschlechterbezogen. Durch die Dekonstruktion normativer Beschreibungen äußerer oder geschlechtlicher Charakterzüge wurde Identität vielmehr als multiple und individuelle Beschreibung eines Subjekts enttarnt. Dabei werden entgegen der ehemaligen Charakterisierung als etwas Festes nun ihre Flexibilität und Prozesshaftigkeit in den Vordergrund gestellt.<sup>480</sup>

Die Gender Studies bezeichnen sich selbst als kritische, reflexive Wissenschaft. Ihre diskursiven Gegenstände sind Intersektionalität, die Konstruktion von Körperkonzepten und das Verhältnis von Subjekt und Objekt in Bezug auf die Politisierung des Ichs. Diese diskursiven Themen schlagen sich auch in der Kunstwelt durch die Repräsentation und Kritisierung von Rollenbildern nieder.<sup>481</sup>

### **Friedl Kubelkas Werke im Kontext der Gender Studies**

Bei Friedl Kubelka ist, wie auch bei Lisl Ponger, eine Entwicklung im Rahmen der aktuellen theoretischen Positionen innerhalb ihres Oeuvres, insbesondere bei ihren Selbstportraits ablesbar. Während normierende Genderkonstruktionen und die Repräsentation westlicher Schönheitsideale gerade in Kubelkas früheren Werken – in denen sie noch versuchte, sich an Schönheitsideale anzupassen – (wie in Kapitel 4.1.3 herausgearbeitet) noch deutlich sichtbar sind, wird die Loslösung von den Konstruktionen in ihren jüngeren Werken immer klarer. Hier wendet sie sich deutlicher von den traditionellen Darstellungsmustern ab und stellt ihren individuellen Blick und somit ihre Reflexionen ins Zentrum ihrer Arbeiten.<sup>482</sup> Dieser klassifiziert die Portraitierten nicht nach ihrem Geschlecht oder nach ästhetischen Zuschreibungen, Schönheit, oder Jugendlichkeit. Die Darstellung von möglichst zahlreichen genderspezifischen Attributen spielt keine Rolle mehr, auch ‚Hässliches‘ darf dargestellt werden. Kubelkas individuelle Perspektive auf sich selbst – bzw. in Portraits über

---

<sup>478</sup> Vgl. Michi Ebner, *Genie Kunst & Identität – Lebensentwürfe und Strategien bildender Künstlerinnen*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2010, S. 14.

<sup>479</sup> Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 16.

<sup>480</sup> Vgl. Ebner, *Genie Kunst & Identität*, S. 19.

<sup>481</sup> Vgl. Husslein-Arco, *Selbst und Andere – Das Bildnis in der Kunst nach 1960*, S. 29.

<sup>482</sup> Vgl. Matzer, *Intim und irritierend*, o.P.

die jeweilige Person – markiert die Distanzierung und Loslösung von den (binären) Normativen.

Zwar lässt sich hinterfragen, inwieweit Kubelka überhaupt eine bewusste, kritische Position zum Thema Genderintegration in ihren Portraits intendiert; Bei ihren Selbstportraits ist eine kontinuierliche Abwendung von den traditionellen Geschlechterrollen jedoch klar nachzuzeichnen. Damit unterscheiden sich die Selbstportraits formal von den Doppel- und Mehrfachportraits der Künstlerin. Kubelka legt bei Letzteren ihren Fokus vor allem auf die Wiedergabe der Gefühlswelt der Portraitierten, weniger auf die kritische Hinterfragung äußerlicher Merkmale, wie ihres Geschlechts oder ihrer geschlechtsspezifischen Rolle, etwa durch die Thematisierung von Sexualität, Nacktheit oder die Darstellung sexueller Attribute.

Die Repräsentation normierender binärer Rollenbilder taucht dagegen vor allem in den früheren Werken Kubelkas immer wieder auf. Beispiele hierfür sind etwa ihre *Pin-up*-Fotografien von 1971 (Abb. 9 u. 10). Kubelka entwickelte jedoch ihre Perspektive vom Blick auf ein kollektives tradiertes Bild der Frau, in das sie sich selbst einordnete, hin zu einer individuellen Betrachtungsweise jeder Person für sich, die jeweils unabhängiger von traditionellen Geschlechterrollen funktioniert. Kubelka beschäftigte sich vornehmlich in den Siebziger- und Achtzigerjahren mit Geschlechterfragen. Dabei spielten Nacktheit und Sexualität immer wieder eine zentrale Rolle. Entsprechend dem westlich geprägten Bild von Schönheit, Erotik und geschlechtsspezifischen Ästhetikformen versuchte sie in dieser Phase möglichst ‚zeitgemäße‘, der westlichen ‚Mode‘ entsprechende Fotografien zu erarbeiten. Dies ist beispielsweise der männlich oder weiblich konnotierten Kleidung der Portraitierten zu entnehmen, ebenso den Frisuren, dem Make-up oder den Posen, die sie jeweils einnahmen. Exemplarisch hierfür kann der bereits in Kapitel 4.1.2 erwähnte Film *Graf Zokan/Franz West* (Abb. 5) von 1969 gesehen werden. Mit dem Portrait des Künstlers Franz West zeichnete Kubelka die typischen männlich konnotierten Merkmale – etwa sein äußeres Erscheinungsbild oder seine zurückgelehnte, offene Körperhaltung – nach.

Dadurch, dass sie sich immer wieder selbst fotografierte, lassen sich an den Selbstportraits die Entwicklung ihrer Selbstwahrnehmung sowie ihr Umgang mit den Reaktionen und äußeren Einflüssen (etwa moderne Gendertheorien) nachzeichnen. Anzumerken ist bei der Einordnung der Fotografien und Filme Kubelkas, dass es sich bei den beschriebenen Mustern nicht um Darstellungsarten handelt, die sich

konsequent durch ihr Oeuvre ziehen: Immer wieder sind auch Veränderungen und Entwicklungen in andere Richtungen zu beobachten, die in ihren späteren Arbeiten nicht weiter aufgegriffen werden. Da es sich bei Kubelkas künstlerischer Vorgehensweise zumeist um ein Interaktionsprinzip mit den Portraitierten handelt, sind die Äußerlichkeiten oder der Ausdruck der einzelnen Personen oftmals nur gering von ihr gelenkt. Ihr geht es oftmals darum, die Protagonist:innen in ihren Werken nicht in ein enges Korsett vorgegebener Inszenierungen wie Posen, Gestik oder Mimik zu drängen, sondern ebenfalls deren individuellen Vorstellungen, sich selbst zu präsentieren, zu folgen.

Auffällig ist dabei, dass Kubelka sich gerade in den früheren Werken häufiger darauf eingelassen hat, den oben genannten geschlechtsspezifischen Darstellungsmustern in ihren Arbeiten nachzugeben, während sie in den späteren Arbeiten doch eine deutliche Negierung derselben anzustreben scheint.

Der bewusste Umgang mit Genderkategorien gewann als Thema seit Mitte der Siebzigerjahre für Kubelka an Bedeutung. Seitdem wandte sie sich langsam von den genderentsprechenden Strukturen ab und unterwanderte die normative Wiedergabe von männlich oder weiblich konnotierter Kleidung und Attributen. Dies lässt sich etwa in *Otto Kobalek with Franz West Adaptive* (Abb. 37) 1974 beobachten. Der österreichische Schauspieler und Künstler ist hier lediglich mit einem scheinbar aus Pappmasche hergestellten Teller bekleidet, der die Funktion eines Rocks einnimmt. Diese Ablehnung der geschlechtsspezifischen und idealisierten Darstellungsweise kulminiert mit ihren *Pin-up-Selbstportraits* von 1998 (Abb. 27), in der sie ihrer Präsentationsart die ursprünglichen Inhalte und Ziele des Pin-up-Formats abspricht und sich selbst nicht idealisierend oder ästhetisierend ‚weiblich‘ präsentiert. Im Gegenteil dazu scheint sie durch die Ironisierung die problematische Rollenkonstruktion, in der sich die Frau innerhalb des Patriarchats sieht, zu kritisieren und unterminieren. Durch ihre Posen und ihre Mimik persifliert sie das Sujet der Pin-ups, was als individuelle Emanzipation Kubelkas zu werten ist. Die Künstlerin greift hier nicht mehr nur die westlichen kunsthistorischen Traditionen bei der Darstellung von Weiblichkeit auf, sondern bietet durch ihre neue Perspektive sowohl auf sich selbst als auch auf die traditionelle Form des Pin-up-Motivs eine alternative Sichtweise auf ‚Weiblichkeit‘.

Die Ansprüche an ein Portrait oder Selbstportrait haben sich seit der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart in der kunsthistorischen Betrachtung sowie auch durch die

technischen Möglichkeiten etwa der fotografischen Abbildung im Vergleich zur Malerei deutlich gewandelt. Die Selbst- und die Fremddarstellung stehen in der Kunst und insbesondere in der Fotografie und im Film seit dem 19. Jahrhundert im Spannungsfeld der Rezeption zwischen Authentizität und Inszenierung. Die Authentizität, die Künstler:innen durch die Selbstdarstellung festschreiben wollen, ist Tippner und Laferl zufolge jedoch keine wirkliche. Die ausgestellte Authentizität sei immer gleich auch eine eigene Inszenierung vor der Kamera, die eine Identität erst beschreibbar macht. So sind auch die Fotografien von Kubelka, etwa in ihren Jahresportraits immer auch inszenierte Bilder, durch die sie einen persönlichen und biografischen Effekt erzeugt.<sup>483</sup>

Insbesondere die Feminist:innen brachen mit den Idealen von geschlechtsspezifischen Normierungen in der Kunstwelt. Genderspezifische Kleidung oder Attribute konnten miteinander vermischt werden und mittels Mimik, Gestik und Posen strebten die Künstler:innen ab den Sechzigerjahren die Entkopplung von den traditionellen Sehgewohnheiten an.<sup>484</sup>

Im Vergleich zu den feministischen Künstler:innen, wie etwa Valie Export oder Renate Bertelsmann, trat Kubelka spät in den Diskurs ein. Ihre Kritik an den geschlechtsspezifischen Konstruktionen bildete sich erst im Prozess ihrer künstlerischen Praxis zu einem Thema für sie heraus. Mit ihrem zweiten Jahresportrait (Abb. 15 u. 16) rückte sie erstmals die nicht ästhetische Wiedergabe ihrer selbst in den Vordergrund und präsentiert eine individuellere, subjektivere und damit verletzlichere Seite. Sie öffnete sich vor der Kamera den Rezipient:innen und begann damit eine Präsentationsform, die sie als Frau als Objekt des männlichen Blickes zeigt, zu überwinden. Dagegen präsentiert sie sich danach als individuelles Subjekt und lässt einen direkten Blick auf ihre Gefühls- und Gedankenwelt zu.

Kubelkas Kunst weist, wie gerade erläutert, inhaltliche Überschneidungen mit der den Feminist:innen auf. Dennoch ist sie nicht als typische Künstlerin aus dem Kontext der feministischen Bewegung einzuordnen, die mit ihren Arbeiten vordergründig das Ziel verfolgt, die Konstruktionen von Geschlechterrollen zu kritisieren und zu

---

<sup>483</sup> Vgl. Christopher F. Laferl u. Anja Tippner, „Zwischen Authentizität und Inszenierung“ in: Dieselben (Hg.), *Künstlerinszenierungen - Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 15-36, S. 16 und 27.

<sup>484</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough – Photography and Film*, S. 16.

überwinden. Diese Kritik macht einen Teil von Kubelkas Oeuvres aus, bildet jedoch nie dessen Hauptthema.

Mit ihren Selbstportraits fixiert die Künstlerin unter anderem ihren eigenen Alterungsprozess. Dabei rückt sie die physischen Veränderungen ihres Körpers in den Vordergrund. Gleichzeitig beleuchtet sie etwaige Veränderungen ihrer Selbstwahrnehmung ebenso wie das unter anderem durch den Feminismus veränderte Bild der Frau. Im Gegenteil zu den früheren, bewusst hervorgehobenen Idealisierungen stellt sie sich nun selbst als sich veränderndes Individuum in den Fokus. Dieser Prozess kann zum einen als Entwicklung ihrer Selbstermächtigung, zum anderen als eine Art Langzeitprojekt (ähnlich wie die Jahresportraits selbst), in dem sie ihre eigene Person thematisiert und reflektiert, gelesen werden. Dabei rückt sie von den idealisierten inszenierten Darstellungsweisen immer weiter ab zugunsten einer authentischen und zugleich subjektiven Wiedergabe ihrer selbst.

Dass sich Kubelka von narrativen Darstellungsparametern distanziert, wird zum einen in der zunehmenden Ablehnung der Repräsentation von ästhetischen Darstellungsweisen sowie von normativen visuellen Geschlechtsmerkmalen deutlich. Kubelka fokussiert ihren Blick und damit ihre (Selbst-)Portraits auf den Ausdruck der Protagonist:innen stetig. Letztere wirken dadurch wie ‚demaskiert‘, dass die Künstlerin die von Mary Ann Doane beschriebene Maskerade immer weiter aus ihren Abbildungen verdrängt. Das Offenlegen der individuellen Persönlichkeit ohne narrative Elemente tätigt Kubelka jedoch nicht nur im Rahmen von Genderfragen, sondern auch in kulturellen und gesundheitlichen Bezügen, wie es bei ihrer fotografischen Serie *Atelier d'Expression* von 2016, in die auch das Werk *Tapha (Moustapha Sy)* (Abb. 23) einzuordnen ist, deutlich wird:

Beim Portraitieren der senegalesischen ehemaligen psychiatrischen Patienten setzte Kubelka sich, wie Maren Lübcke-Tidow es formulierte, einer doppelten Gefahr aus, Vorurteile oder möglicher Stereotypisierungen von Afrika und der psychiatrischen Klinik visuell zu wiederholen. Kubelkas Ziel war es jedoch nicht, postkoloniale Diskurse aufzugreifen, sondern die Personen gezielt als Individuen auf ihren Abzügen zu fixieren.<sup>485</sup>

„Kubelka schiebt die gängigen, die existierenden Projektionen gerade nicht beiseite, um einem zurechtgerückten Bild zuzuarbeiten, mit dem

---

<sup>485</sup> Vgl. Lübcke-Tidow, *Friedl Kubelka: Atelier d'Expression (Dakar)*, S. 10.

sich im besten Falle verobjektivierbares Wissen mitteilt oder ein unangreifbares Werk aufbaut – sondern zeigt sich mit ihren Bildern als schuldig/unschuldige, als wissend/nicht-wissende, offen-neugierige/angst und schamvoll Reisende und Fremde.“<sup>486</sup>

Kubelka umging Lübbke-Tidow zufolge in ihren Arbeiten die postkoloniale und die dekoloniale Diskussion bezüglich einer adäquaten Darstellung von Personen unterschiedlicher Herkunft durch weiße Europäer:innen. In ihren Fotografien und Filmen, die sie im Rahmen ihres Aufenthalts in Dakar produzierte, provozierte Kubelka keine visuelle Kategorisierung durch etwaige Unterschiede oder Gegenüberstellungen auf Grund der Herkunft oder äußerer Merkmalen wie der Hautfarbe. Sie bildete die Personen durch das kontinuierliche Beibehalten ihrer Darstellungsparameter, die sie bei all ihren Portraits anwendet, als integere Persönlichkeiten ab.<sup>487</sup> Die Künstlerin portraitierte die Patienten nicht in einem Moment „der Entgleisung“.<sup>488</sup> Die Erwartungen der Betrachter:innen sollten also nicht erfüllt, sondern wieder unterminiert werden. Dieses Vorgehen ist wiederum angelehnt an ihre typische Arbeitsweise, nicht einen vermeintlichen Höhepunkt durch eine Fotografie wiederzugeben, sondern vielmehr den Verlauf von Zeit durch die Mehransichtigkeit der Portraitierten zu thematisieren. Auch wenn sich jeweils die beiden Portraits nur durch Details voneinander unterscheiden und somit nur mit kurzer zeitlicher Distanz aufgenommen wurden, bezieht sich Kubelka vielmehr auf den individuellen (und intimen) Moment der Aufnahme. Mit ihren Arbeiten stellt sie folglich insbesondere das Universale von Gestik und Mimik heraus.

Auch durch dieses Beispiel konnte gezeigt werden, dass sich Kubelkas Fokus seit ihren frühen Portraitarbeiten deutlich verschoben hat. In Ihren Werken, spätestens ab den Neunzigerjahren steht das Individuum und nicht seine Repräsentation innerhalb einer Rolle (etwa als Modemodell, als Frau oder in Bezug auf seine/ihre Kultur oder Abstammung) im Fokus der Künstlerin.

Entsprechend der Forderungen aus den Critical Whiteness Studies thematisiert Kubelka nicht nur die Problematik von Machthierarchien und Idealisierungen, sondern bietet auch alternative Bilder (die sich durch die Negierung von Narrationen auszeichnen), um von den traditionellen und diskursiven Sehgewohnheiten

---

<sup>486</sup> Ebd., S. 10.

<sup>487</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>488</sup> Vgl. ebd., S. 9.

wegzuführen. Die CWS-Theoretiker:innen betonen neben den Hegemonien, die in Rassismen oder Klassenkonstruktionen festgeschrieben sind (wie sie Lisl Ponger kritisiert), auch das Machtgefälle in Genderfragen, bei denen es sich um die ungleichen Verhältnisse zwischen den Geschlechtern und den westlich tradierten (durch das Patriarchat hervorgerufenen) Geschlechterrollen handelt. Kubelka provoziert insbesondere seit den ausgehenden Achtzigerjahren in ihren Werken eine neue Perspektive auf sich selbst sowie auf Personen allgemein. Dabei stellt sie durch ihre formal immer reduzierter werdenden Fotografien – auffällige oder erzählerisch ausgestaffierte Hintergründe oder zusätzliche Szenen werden in ihren Portraits nahezu komplett negiert – die inneren Regungen in den Fokus und erschwert damit die Möglichkeit zur Einordnung der Protagonist:innen in spezielle Rollenbilder.

### **Resümee**

Ponger und Kubelka arbeiteten in ihren frühen Werken zwar noch nah an den normativen Strukturen. Jedoch durchbrachen beide im Verlauf ihrer Entwicklung immer deutlicher die westlichen, klassifizierenden Sehgewohnheiten. Kubelka entwickelte in ihren Werken eine autonome Betrachtungsweise, die das Subjekt und nicht die Normierungen in den Vordergrund stellt. Beide Künstlerinnen durchbrachen die westlich tradierten Kontinuitäten mittels neuer Darstellungsweisen, jedoch auf unterschiedliche Arten: Während Kubelka sich aufgrund ihrer persönlichen Emanzipation als Frau von diesen löste, etablierte Ponger zunehmend ihre Position sowie ihre Kritik im fortschreitenden postkolonialen Diskurs. Durch ihre kontinuierliche fotografische und filmische Praxis arbeiteten die Künstlerinnen folglich zunehmend am Abbau der noch vorhandenen diskursiven westlichen Hegemonien. Somit sind dem künstlerischen Schaffen beider Österreicherinnen permanent politische Strukturen immanent. Mit ihren Arbeiten beschäftigen sich beide fortwährend mit der kritischen Reflexion von Machtverhältnissen. Obwohl sie auf unterschiedliche Arten versuchen gegen die westlichen Hegemonien – auch innerhalb des Kunstsystems – anzuarbeiten ist der politische Aspekt in ihrer Kunst ein zentrales Anliegen, das sich durch beide Oeuvres zieht.

## **6.2 Zum Diversitätsbegriff: Selbst- und Fremddarstellungen im Reflexionsprozess**

### **Subjekt-Objekt-Beziehungen**

Die Nachzeichnung der Entwicklung der beiden Künstlerinnen zeigte im vorausgehenden Unterkapitel, dass sich beide im Rahmen der von ihnen für ihre Kunstpraxis gewählten Themenfelder – innerhalb der damit verbundenen Forschungsdiskurse – nicht nur auseinandergesetzt haben, sondern diese auch ihre Werke und damit ihre Arbeitsgenese prägten. Welche Resultate in Bezug auf Kubelkas und Pongers Wahrnehmung des Subjekt- und Objektverhältnisses, der ‚Selbst‘- und ‚Fremd‘-Wahrnehmung, allgemein der Verhandlung von Identität sowie der eigenen Reflexionsarbeit nun nachzuzeichnen sind, soll im Folgenden anhand der in den vorausgehenden Kapiteln gewonnenen Ergebnisse schließlich herausgestellt werden.

Das Subjekt-Objekt-Gefüge spielt in den künstlerischen Arbeiten ebenso wie auch in den Aufnahmeprozessen der Filme und Fotografien beider Künstlerinnen eine zentrale Rolle. Damit einher geht die stetige Hinterfragung der eigenen Identität von Ponger und Kubelka als Künstlerinnen, respektive der Rolle, in die sie sich selbst als ausführende Akteurinnen hinter der Kamera verorten. Diese beginnt bereits mit den Vorbereitungen der Aufnahmen durch etwaige Recherche oder Vorplanungen und wird fortgeführt durch die Arbeit mit den Protagonist:innen während der Aufnahmen (beziehungsweise durch das eigene Agieren vor der Kamera bei Selbstportraits).

Ponger grenzte in ihren Arbeiten schon früh verschiedene Identitäten voneinander ab. Bereits in den Neunzigerjahren setzte sie ihre persönliche Definition vom ‚Eigenem‘ in Abgrenzung vom ‚Fremden‘ durch die Themen (Tourismus, Migration und Reisen) in ihren Arbeiten um. Die dabei entstandenen Fotografien und Filme stellten eine ‚Andersartigkeit‘ der ‚fremden‘ Orte und der Menschen (wie in *Fremdes Wien*) in den thematischen Fokus. Die teilweise von Ponger in den Werken hinzugefügten Erzählstränge vermitteln nicht nur durch die Inhalte, sondern auch über die Tatsache des Berichtens selbst, eine Abgrenzung des eigenen Subjekts von den ‚Fremden‘, über die als Objekt berichtet wird. Damit bekommen die Arbeiten einen doppelten Aspekt der Ermächtigung, nicht nur durch den Akt des Kunstschaffens, wie ich bereits in Kapitel 5.1 dargestellt habe, sondern auch durch das Erzählte. Diese hierin inbegriffene Machtposition behandelte Ponger zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht explizit inhaltlich. Erst in späteren Werken verhandelte sie diese

Problematik reflektierter. Erstmals thematisierte sie aktiv die Rollenverteilungen und damit auch die Machtverhältnisse zwischen ‚Eigenem‘ (als weiße Europäerin) und ‚Fremden‘ (als PoC etwa aus den ehemaligen Kolonialgebieten) in der Reihe *Made for Europe*. Diese möchte ich dementsprechend nicht nur formal als erste inszenierte Werkserie, sondern auch inhaltlich als Wendepunkt im Oeuvre der Künstlerin bezeichnen. In den darauffolgenden Arbeiten findet die Hinterfragung der Macht-konstellationen immer deutlichere Anwendung. Ponger stellt in den darauffolgenden Jahren die Machtposition des Subjekts mittels der Thematisierung von kolonialen Hegemonien und der Rollenverhältnisse in den thematischen Fokus: Durch unterschiedliche fotografische und filmische Arbeiten beleuchtete sie die Subjekt-rolle sowie die ungleiche Machtverteilungen zwischen den mannigfaltigen Verhält-nissen von Subjekt und Objekt (zwischen Künstler und Portraitierten, zwischen Kolonialisten und Kolonialisierten oder auch zwischen Reisendem und exotischen Wunschvorstellungen). Die Reflexion der Machtpositionen stellt sich bei ihr folglich als ein fortschreitender Prozess dar. Ihre Arbeiten spiegeln dabei die über Jahrzehnte entwickelte individuelle Perspektive und Reflexion der Künstlerin zu diesem Themengebiet. Gleichzeitig bietet die Rezeption der Kunstwerke den Betrachter:innen die Möglichkeit, die Gedanken sowie die Reflexions- und Schaf-fensphasen der Künstlerin mitzuverfolgen und diese – eventuell in einem Folge-schritt – als Vorbild für die eigene Weiterbildung zu nutzen.

Die Begriffe ‚Fremd‘ und ‚Eigen‘ sind in Friedl Kubelkas Arbeiten anders als in jenen Pongers konstituiert. Dadurch dass Pongers Verständnis des ‚Eigenen‘ nicht allein mit ihrer eigenen Person gleichzusetzen ist, sondern gerade in den späteren Arbei-ten auch westliche Weiße im Allgemeinen beschreibt, verstehe ich die weiße west-liche Welt – darin inbegriffen auch ihre Heimat Österreich – als ihre geografisch und kulturell basierte Definition des ‚Eigenen‘. Diese Definition betonte auch Ponger selbst:

„Es geht um Machtverhältnisse. Es gibt eine Machtpyramide. Ganz oben sind die weißen Menschen und dann geht es immer weiter nach unten. Das ist auch jetzt nicht anders. Wenn man über Migration redet, bei uns oder in Deutschland, ist es nichts anderes.“<sup>489</sup>

Die Künstlerin definiert das ‚Fremde‘ (als das Objekt der von ihr bezeichneten Beziehungsverhältnisse) konkret zumeist als PoC, als kolonialisierte oder

---

<sup>489</sup> Interview zwischen Lisl Ponger und Katharina Kaup am 15.01.2018 in Wien.

außereuropäische Kulturen folglich als ‚Nichtwestliche‘. Sie charakterisiert die Protagonist:innen in ihren inszenierten Portraitarbeiten dabei bewusst, indem sie diese innerhalb einer Rolle (als Schauspieler historischer oder fiktiver Figuren) darstellt.

Entgegen Pongers Umsetzungen beschäftigt sich Friedl Kubelka vorrangig mit sich, ihrer eigenen Identität und sich selbst als Subjekt, weswegen sich das ‚Eigene‘ in ihren Arbeiten auf sie selbst bezieht. Sie benennt das ‚Fremde‘ weniger als eine Gruppe von Personen, die sich durch bestimmte Merkmale auszeichnen. Vielmehr konturiert sie durch den Dualismus der eigenen Person in Abgrenzung zu weiteren Personen im Allgemeinen das ‚Andere‘.<sup>490</sup> Dabei kann es sich auch um ihr nahestehende Menschen handeln wie Familienmitglieder, Freunde oder ihre Ehepartner. Kubelka grenzt sich selbst in ihren Arbeiten eher von anderen Menschen ab, als dass sie sich, wie in Pongers Arbeiten abzulesen ist, als Vertreterin einer bestimmten Gruppe oder Ethnie zurechnet.

In ihren frühen Arbeiten, wie den filmischen Portraits der Sechziger- und Siebzigerjahre, untersuchte Kubelka bereits die Gestik und Mimik unterschiedlicher Personen als visuellen Ausdruck einer individuellen Persönlichkeit. Deutlich wird in den Folgejahren, spätestens mit dem Beginn der ersten Pin-up-Serie, dass dies eine Untersuchung der eigenen und gleichzeitig eine Abgrenzung zu anderen Personen darstellt: Obwohl sie an dieser Stelle ihre Kunst noch nicht bewusst als Untersuchungsmittel ihrer eigenen Identität im Sinne eines Spiegels nutzt, scheint sie diese frühen Arbeiten (insbesondere ihre Selbstportraits) dagegen als Mittel zur Verortung des Ichs im Verhältnis zu ihrer Umwelt (zu anderen Menschen, der Gesellschaft oder dem traditionellen Rollenbild zwischen Mann und Frau) einzusetzen. Diese Untersuchungen der eigenen Person lassen sich in Kubelkas Oeuvre bis in die Siebzigerjahre finden, wobei ich das erste Jahresportrait als Kulminations- und Wendepunkt werten möchte, in dem sie sich erstmals explizit der Hinterfragung ihrer eigenen Identität zuwendet. Mittels des analysierenden Blicks durch ihre Kamera und auf der Grundlage dieser Studien zur eigenen Person beginnt die Künstlerin einen bewussten Reflexionsprozess über ihre Identität.

---

<sup>490</sup> In Bezug auf Kubelkas Arbeiten möchte ich dementsprechend nicht die Bezeichnung ‚Fremd‘ weiter nutzen, da diese immer auch eine seiner geografischen Konnotation in Bezug auf eine Herkunft mit sich bringt. Hingegen werde ich an dessen Stelle den Begriff des ‚Anderen‘ verwenden, mit seiner Bedeutung ‚nicht gleich‘ oder des ‚verschieden‘. Vgl. Duden: *Deutsches Universalwörterbuch – Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, 9. Aufl., Berlin: Dudenverlag 2019, S. 145.

In ihren Portraits löst die Künstlerin durch Anweisungen für Posen, Gestik oder Mimik sowie ihr Eingreifen einen Effekt aus, den sie wiederum zurück auf ihre Person projizieren kann. Der Umgang mit dem ‚Anderen‘, respektive anderen Personen (in ihren Portraits), wird folglich durch das bewusste Einsetzen von stilistischen Mitteln im künstlerischen Prozess definiert. Dabei kommt es auf der inhaltlichen Ebene immer wieder zu Annäherungen und Distanzierungen zu den Akteur:innen. Die dabei entstehenden (Selbst-)Portraits spiegeln immer wieder selbstreflexive Gedanken, Erwartungen und Forderungen, die sie im Ausdruck und den Reaktionen der Menschen sucht.

Kubelka spielt dementsprechend bewusst mit ihrer Machtposition als Künstlerin und thematisiert diese innerhalb ihrer Werke, wie etwa durch das Eingreifen in ihren Filmen deutlich wird. Die bewusste Interaktion basiert auf Reflexionen über Kommunikationsstrategien. Über die verbalen Anweisungen hinaus, die sie zuvor nutzte, fand sie einen interaktiven Zugang zu den Protagonist:innen, um eine Reaktion – und damit eine Handlung in ihren Filmen – zu provozieren. Kubelkas Vorgehen, ihre Protagonist:innen nur wenig anzuleiten, um einen gewünschten analysierbaren Ausdruck zu erhalten, betrachte ich als Weiterentwicklung ihrer künstlerischen Strategie. Die Protagonist:innen werden dabei zum Objekt nicht nur von Kubelkas künstlerischer Arbeit, sondern auch zum Objekt psychoanalytischer Untersuchungen, die die Künstlerin unternimmt, zum Teil, um sich der Definition ihrer eigenen Identität anzunähern. So bekommt das Objekt bei Kubelka eine doppelte Funktion: Zum einen werden die Portraitierten vom Subjekt zum Objekt<sup>491</sup> der Fotografie oder des Films und zum anderen zum Objekt der Untersuchungen der Künstlerin.

Die Thematisierung von Machtstrukturen oder Hegemonien ist in Kubelkas Werken folglich teilweise impliziert: Neben der direkten Visualisierung ihrer Machtposition als Künstlerin durch ihr Eingreifen spielen Machtverhältnisse auch in ihren Fotografien, etwa in ihren frühen Pin-up-Fotografien, eine Rolle. Unter Betrachtung des sozialen Kontextes der Siebzigerjahre, in dem diese aufgenommen wurden, lässt sich eine Kritik am Frauenbild und an der Stellung der Frau im Gesellschaftssystem westlicher Länder in den Pin-up-Bildern implizit verstehen. Zwar klagt die Künstlerin die Geschlechterverhältnisse in ihren Arbeiten nicht explizit inhaltlich an (etwa durch eine Gegenüberstellung der Männer- und der Frauenrolle) jedoch unterstreicht sie

---

<sup>491</sup> Vgl. Hochleitner, *Die Fotografische Repräsentation des Fremden im Werk von Lisl Ponger*, S. 28.

formal durch die Art ihrer Aufnahmen (durch das Selbstportraitieren in Stundenhotels) die Unterschiede in der Anerkennung und Rezeption von Männern und Frauen als Künstler:innen in der Zeit.

Ponger integriert anders als Kubelka ihre kritische Sicht auf Machtstrukturen und Hierarchien inhaltlich in ihre Arbeiten, indem sie etwa ihre Perspektive einer weißen Frau wiedergibt, wie in *Teilnehmende Beobachterin* (Abb. 33). Darüber hinaus unterstreicht sie ihre Kritik am dualistischen Wertungssystem und am Rassismus, ausgehend von westlichen Akteur:innen, zusätzlich auch explizit in Werken wie *Lucky us* (Abb. 20) (Hegemonien zwischen Ethnien) oder *Indianer Jones II – Das Glasperlenspiel* (Abb. 26) (Hegemonien bei der Bewertung von Kulturgütern).

Anders als Ponger weist Kubelka den Objekten ihrer Werke keine Täterrolle zu, die sie inhaltlich verhandelt. Im Fokus von Kubelkas Interesse steht die Untersuchung visuell ausgedrückter psychologischer Eigenschaften. Dazu portraitierte sie zunächst fast ausschließlich Personen aus ihrem Umfeld, seltener und erst in ihren späteren Werken auch fremde Menschen. Dadurch, dass Kubelka durch mehrere Umzüge während ihrer Kindheit bereits mit dem Thema ‚Fremdheit‘ konfrontiert wurde, fühle sie sich Menschen mit Migrationshintergrund verbunden und kann sich mit deren Gefühlen und Reaktionen identifizieren. Diese Empathie für andere Personen mit ähnlichen Erfahrungen prägen sie bis in die Gegenwart und erlauben es ihr, Reflexionen über ein Zugehörigkeitsgefühl über Empathie anzustellen.<sup>492</sup> Dies zeigt auch ihre Auswahl der Modelle, die sie nur selten nach äußeren Merkmalen wie Hautfarbe, Kultur oder gesellschaftlichem Kontext begründet. In ihren Arbeiten portraitiert Kubelka zwar vornehmlich weiße Personen aus westlichem Kontext, dennoch macht eine große Zahl ihrer Werke auch PoC sichtbar; Beispiele hierfür wären *Spucken* (Abb. 21) oder *Tapha (Moustapha Sy)* (Abb. 23). Kubelka bezeichnet damit einen Querschnitt der Personen aus ihrem Bekanntenkreis oder einfach derer, die sie psychoanalytisch oder auf Grund von bestimmten Wesensmerkmalen spontan interessieren.<sup>493</sup> Eine bestimmte Auswahl an Nationalitäten trifft sie dabei nicht.

Lisl Ponger dagegen erhebt ebendiese Differenzierung von Ethnien zum Inhalt ihrer Arbeiten. Damit, dass sie mit ihren Darstellungen stereotypisierende Merkmale aufgreift, möchte sie inhaltlich auf die während des Kolonialismus entstandenen Hegemonien aufmerksam machen. Durch Gegenüberstellungen wie in *Lucky Us* (Abb.

---

<sup>492</sup> Der vorangehende Abschnitt beruht auf: Dietmar Schwärzler, *Life has Precedence*, S. 339

<sup>493</sup> Vgl. Schwärzler, *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, S. 353f.

20) zielt die Künstlerin insbesondere auf die Sensibilisierung des oftmals noch durch Vorurteile geprägten weißen Blicks ab.

Aus diesen Erkenntnissen lässt sich schließen, dass die Künstlerinnen zwei unterschiedliche Identitätskonzepte in ihren Arbeiten vertreten: Während Ponger mit ihren Inszenierungen immer wieder theoretische Formen des Realismus präsentiert, beschäftigt sich Kubelka mit aktuellen körperbezogenen Thesen, die sie durch ihre Selbstportraits und Portraituntersuchungen diskutiert.

### **Die Reflexionsstrategien der Künstlerinnen**

Kubelka reflektiert sich selbst hauptsächlich über eine analytische Vorgehensweise. Dabei nutzt sie zwei unterschiedliche Wege – das Portrait und das Selbstportrait – zur Widerspiegelung ihrer Person, die sie dann als Untersuchungsgegenstand zur reflexiven Arbeit nutzt. Während sie mittels der Portraits Reaktionen auf sich selbst festschreibt, fixiert sie ihr eigenes Spiegelbild durch Selbstportraits. Bei beiden Varianten folgen dem Aufnahmeprozess intensive Auseinandersetzungen der Künstlerin, in denen sie Rückschlüsse (über die Art der (Selbst-)Darstellung) auf ihre Person zieht, um sich selbst zu verorten und schließlich durch Veränderungen die ihr missfallenden Aspekte zu verbessern. Dieses Vorgehen wendet sie bewusst alle fünf Jahre im Anschluss an ihre Jahresportraits und darüber hinaus bei jedem Werk, das sie auf sich beziehend betrachtet, an. Dieser immer wiederkehrende Prozess der Reflexionsarbeit (ausgelöst durch immer wieder neu entstehende Werke) kann somit als grundlegende und stringente Reflexionsgenese betrachtet werden. Der Prozess beinhaltet eine dialektische Befragung der eigenen Person sowie ihrer direkten Umgebung. Ausgehend vom fotografischen oder filmischen Bild, das ihre subjektive Perspektive spiegelt, zieht die Künstlerin Rückschlüsse auf ihre Person. Basierend auf den daraus geschlossenen Ergebnissen erstellt sie darüber hinaus Planungen für zukünftige Werke oder Themen.<sup>494</sup> Wie bereits Stuart Hall im Rahmen seiner Definition des Identitätsbegriffs beschrieben hat, ist die Selbstreflexion ein notwendiger und stetiger Bestandteil der Identitätsbildung, die immer prozesshaft und niemals abgeschlossen sein kann.<sup>495</sup> Kubelkas fotografische und filmische

---

<sup>494</sup> Beispielsweise entscheidet sie sich bewusst dafür, Jahresportraits unter bestimmten Themen, wie dem der Künstlerin als Hausfrau zu erstellen. Vgl. Friedl Kubelka, *Unverkäuflich - Georg Gröller interviewt Friedl Kubelka*, o.P.

<sup>495</sup> Vgl. Stuart Hall, „Cultural Identity and Diaspora“ (1990), in: Ders. (Hg.), Paul Gilroy (Hg.), Ruth Wilson Gilmore (Hg.), *Selected writing on Race and Difference*, Durham u. London: Duke University Press 2021, S. 257-271, S. 257.

Arbeiten unterliegen folglich einerseits immer ihrem individuellen Reflexionsprozess und bilden diesen gleichzeitig ab. Diese jeweils pro Werk generierten einzelnen Reflexionsprozesse können andererseits auch in ihrer Summe betrachtet als kohärenter Vorgang und Gesamtprozess eingeordnet werden.

Während Kubelka ihre Fotografien und Filme als Mittel einsetzt, um eigene Reflexionen anstellen zu können (und gleichfalls ihr Voranschreiten damit dokumentiert), stellen die Arbeiten von Lisl Ponger in erster Linie eine Projektionsfläche dar, auf der nicht die Künstlerin selbst, sondern die Rezipient:innen Reflexionen anstellen sollen. Der Vermittlungscharakter ihrer Werke stellt für Ponger dementsprechend ein zentrales Anliegen dar, um Reflexionsarbeit zu ermöglichen und zu initiieren. Dabei spiegeln die Bilder die Ergebnisse der Recherchearbeiten und damit der Reflexionsarbeit der Künstlerin, die sie spezifisch zu den jeweiligen Werken anstellt. Die Art der Darstellung diskursiver Themen (wie der Kolonialgeschichte), die durch die individuelle (weiße) Perspektive von Ponger gefiltert ist, repräsentiert ihre persönliche Reflexionsarbeit zu den jeweiligen Inhalten. Genau wie bei Kubelka kann dieses Vorgehen als kontinuierlicher Prozess betrachtet werden: Ausgehend von den jeweiligen einzelnen Bildthemen ebenso wie dem Konglomerat der Werke, kann die Entwicklung – und damit auch eine Reflexionsgenese der Künstlerin – widergespiegelt werden. Pongers Reflexionsarbeit zeichnet sich folglich einerseits durch die jeweilige künstlerische Aufarbeitung der Recherchematerialien aus und andererseits durch die Strukturierung des Oeuvres durch die inhaltliche Genese. Wie Hall beschrieb, ist die Unbeständigkeit sowie der Wechsel der eingenommenen Positionen sowie dessen Reflexion ausschlaggebend für die Identitätsbildung eines Subjekts, was auch im Rahmen von Pongers Oeuvre nachzuvollziehen ist.<sup>496</sup> Pongers Kunstpraxis lässt folglich ihre persönliche Arbeitsgenese und damit ihren Reflexionsprozess (als Künstlerin) mitverfolgen. Dies wird besonders am Beispiel von *Fremdes Wien* deutlich, das sie schließlich als Grundlage für ihre gesellschaftskritische Arbeit zu postkolonialen Themen nahm. Die Genese der Inhalte von Lisl Ponger von Tourismus und Migration zu den Hegemonien des Kolonialismus kann als stringent verlaufend bezeichnet werden. Auch medial ist diese Stringenz nachvollziehbar: Filmisches Arbeiten bezeichnet immer wieder Zwischenphasen. Mit Ihren Fotografien setzt sie danach aber an dem neu erreichten Punkt inhaltlich an.

---

<sup>496</sup> Vgl. Supik, *Dezentrierte Positionierung - Stuart Halls Konzept der Identitätspolitik*, S. 89.

Insbesondere ihre Arbeit *Phantom Fremdes Wien*<sup>497</sup> stellt einen Wendepunkt in Pongers Oeuvre dar: Durch die Rezeption, die *Fremdes Wien* von seinen Rezipient:innen erfuhr, veränderte Ponger ihre Herangehensweise der reinen Abbildung von ‚fremden‘ Kulturen zu einer vermehrt kritischen Perspektivierung.<sup>498</sup> Der zunehmende Kenntnisstand lässt sich ebenfalls als Einfluss auf Pongers Werk betrachten. Durch die immer intensivere Auseinandersetzung mit postkolonialen Themen und der kolonialen Historik resultieren die stetig komplexer werdenden Inszenierungen.

### **Resümee**

Die Reflexionsarbeit von Ponger und Kubelka, in Bezug auf kolonialkritische und subjektkritische Themen, kann – wie gezeigt wurde – als kontinuierlicher Arbeitsprozess betrachtet werden. Hierbei gehen die Künstlerinnen von sich selbst aus und bearbeiten ihre Themen immer wieder in Rückbezug zu sich. Dabei können sie zum einen auf ihre persönlichen Erfahrungen zurückgreifen, die sie selbst machten (als sie etwa durch äußere Einflüsse in entsprechende Rollenbilder etwa als Frau oder als Migrantin hineingedrängt wurden.) Würden die Künstlerinnen in ihren Arbeiten die eigenen Erfahrungen jedoch lediglich spiegeln, so könnten sie zwar damit Identifikationsarten und Repräsentationsstrukturen kritisch vorstellen, nicht jedoch weiterführend bearbeiten. Die Recherche zu vertiefenden Theorien und damit der Eintritt in die Diskurse zu Geschlechterverhältnissen oder postkolonialen Theorien ermöglicht es den beiden erst, eine fundiertere Grundlage für ihre Kritik aufzubauen. Die Reflexion der Forschungsgebiete, der eigenen Erfahrungen sowie eventueller vorangehender künstlerischer Umsetzungen (von sich oder anderen Künstlern) als Vorlagen gestatten das (inhaltliche) Voranschreiten und den elaborierteren Umgang mit den von ihnen gewählten Themen.

Ponger und Kubelka definieren das ‚Fremde‘ und das ‚Eigene‘ auf unterschiedliche Weise. Während sich das ‚Eigene‘ bei Kubelka auf sie selbst als Person bezieht und das ‚Fremde‘ auf das männliche Geschlecht oder generell auf andere Personen, so bezieht Ponger das ‚Eigene‘ entweder ebenfalls auf sich als Individuum oder ferner

---

<sup>497</sup> Mit *Phantom Fremdes Wien* (vgl. Ponger, *Phantom Fremdes Wien*, 2004) publizierte Ponger ihre Fotografien aus *Fremdes Wien* (vgl. Ponger, *Fremdes Wien*, 1993) sieben Jahre später erneut. In der Wiederauflage veränderte sie insbesondere ihre den Fotografien beigegebenen Erklärungen, die sie nun versuchte, weniger illustrativ als vielmehr sachlich zu beschreiben.

<sup>498</sup> In ihrer Publikation *Phantom Fremdes Wien* bettete Ponger ihre Fotografien anders als in *Fremdes Wien* in einen weniger illustrativen Kontext ein: Sie reduzierte die zu den Bildern zusätzlich beigegebenen Textbeiträge, um den Blick auf die Fotografien zu fokussieren.

auf die weiße westliche Gesellschaft, das ‚Fremde‘ dagegen auf andere Ethnien oder Kulturen. Beide Künstlerinnen verhandeln bewusst ihre Machtposition, in der sie sich befinden (die aus der Tatsache resultiert, dass beide in der Rolle der Künstlerin Kontrolle über die Darstellung der Protagonist:innen besitzen) sowie auch die inhaltlich in ihren Werken thematisierten Hegemonien.

Weiterhin konnte ein Unterschied der Reflexionsstrategien von Ponger und Kubelka im direkten Vergleich festgestellt werden: Durch Kubelkas wiederkehrenden Arbeitsprozess an den Jahresportraits ließ sich eine stringente Reflexionsgenese erkennen. Die Reflexion, die Kubelka durch das Betrachten der eigenen filmischen und fotografischen Portraits anstellt, ließ sich als kontinuierlicher Prozess definieren, in dem sie sich durch Rückbezüge auf ihre Werke selbst hinterfragt sowie die daraus geschlossenen Ergebnisse wiederum durch neue Portraits untersucht. Diese kritische Selbstbetrachtung erweitert Kubelka durch die Untersuchung und Reflexion der Reaktionen von den Protagonist:innen ihrer Portraits. Ponger reflektiert ihre Vorgehensweise zwar ähnlich kontinuierlich wie Kubelka, was insbesondere durch die Strategie ihres Recherchierens sowie mittels des Nachvollziehens des Entwicklungsprozesses von *Fremdes Wien* in Kapitel 4.2.1 dargestellt wurde. Vorrangig nutzt Ponger jedoch ihre Arbeiten im Sinne von Vermittlungsmedien, die den Rezipient:innen als Fläche für Reflexionsansätze dienen sollen.

## **7. Auswertung des Vergleichs: Reflexionsstrategien zur Bild- und Subjektgenese**

In der vorliegenden Arbeit beschäftigte ich mich mit den Themen Repräsentation und Identität am Beispiel der fotografischen und filmischen Werke von Lisl Ponger und Friedl Kubelka. Die Künstlerinnen verbinden sowohl inhaltliche Konzepte als auch diskursive Ansätze innerhalb ihrer Arbeiten. Das Bild als Reflexionsmedium stellte unter der Betrachtung ihrer Selbst- und Fremddarstellung den thematischen Fokus der Arbeit dar. Mittels unterschiedlicher Vergleichspunkte, im Kontext postkolonialer und zeitgenössischer Repräsentationskritik ebenso wie im Dialog mit relevanten Forschungsgebieten wie etwa den Gender Studies, untersuchte ich die Herangehensweise sowie die Umsetzung von Friedl Kubelka und Lisl Ponger innerhalb ihrer Werke.

In den vorausgehenden Kapiteln habe ich zur Diskussion gestellt, wie die zwei Künstlerinnen aus der dritten Generation der österreichischen Avantgarde die Protagonist:innen innerhalb ihrer Werke und sich selbst – als bildgenerierende Künstlerin sowie als individuelle Persönlichkeit – als Subjekt verhandeln. Ponger und Kubelka vertreten unterschiedliche Positionen zur Annäherung an das Konstrukt Identität. Obwohl sie unabhängig voneinander leben und arbeiten, sind doch zahlreiche Parallelen in ihren Werken vorzufinden. Zur Untersuchung ihrer Strategien und Umsetzungen wurden beide Oeuvres in Schaffensphasen untergliedert, analysiert und daraufhin die Entwicklungsgenese der künstlerischen Ausdrucksweise nachgezogen. Die Künstlerinnen erfuhren gleichfalls eine biografische sowie eine kunsthistorische Einordnung.

In den jeweiligen Kapiteln der vorliegenden Dissertation wurden unterschiedliche Vergleichsaspekte herausgearbeitet, die die Positionen von Kubelka und Ponger kritisch gegenüberstellten und beleuchteten. Dies soll im Folgenden resümierend betrachtet werden.

Nachdem in Kapitel 2 eine forschungstheoretische Voraussetzung als Grundlage für die inhaltlichen Beschäftigungen der Künstlerinnen geschaffen wurde, beleuchtete Kapitel 3 das Selbstverständnis der Künstlerinnen im Rahmen ihrer Kunstpraxis und die sie prägenden Einflüsse auf persönlicher und künstlerischer Ebene. Dabei konnten bereits erste Parallelen und Unterschiede festgestellt werden, die im weiteren Verlauf der Arbeit durch die Diskussion von ausgewählten Werkbeispielen differenziert herausgearbeitet wurden. Durch die chronologische Einordnung der Werke in Schaffensphasen in Kapitel 4 beschäftigte ich mich mit den in vielen Punkten parallel verlaufenden Biografien: Diese wiesen ähnliche Entwicklungstendenzen und zahlreiche Entsprechungen auf. Deutlich wurde im Rahmen der Gegenüberstellung gleichzeitig aber auch ein klarer Unterschied im Vorgehen und in der Ausführung der Arbeiten. Diese Differenzen wurden in Kapitel 5 mittels der Betrachtung der Rollen, die Kubelka und Ponger bei ihrem Kunstschaffen einnehmen, noch deutlicher. Der Vergleich der reziproken Beziehung zwischen den Künstlerinnen, den Portraitierten und den Rezipient:innen zeigte die jeweiligen Unterschiede im künstlerischen Vorgehen, in der Umsetzung und in der Vermittlung ihrer Werke auf. Auf der Basis der aus dem Vergleich der Werke erarbeiteten Ergebnisse ließen sich schließlich in Kapitel 6 die Reflexionsarbeit und die Definition der Rollenkonstruktion im Subjekt-Objekt-Verhältnis beider künstlerischer Positionen differenzieren.

In Bezug auf meine Forschungsfrage, wie Lisl Ponger und Friedl Kubelka das Subjekt im Komplex ihrer Arbeiten sowie in ihrer Rolle als Kunstschaffende verhandeln und wie sie damit einhergehende Identitäten konstituieren, konnte ich schließlich in folgende Erkenntnisse fassen.

Sowohl Ponger als auch Kubelka erstellen vorrangig Portraits und Selbstportraits. Mit ihrer jeweils stark subjektbezogenen Kunst untersuchen beide kulturelle, gesellschaftliche sowie individuelle Identitäten. Dazu verorten sie sich selbst ebenso wie ihre Protagonist:innen zum einen in ihrer jeweiligen alltäglichen Umgebung, zum anderen in fiktiven Szenerien. Ihr Ziel ist es, damit kritische oder auch neue Sichtweisen auf tradierte Normative oder stereotype Vorurteile zu erzeugen. Hierzu experimentieren sie mit der Wirkung sowie den Grenzen von Sehgewohnheiten, auch über die herrschenden Konventionen des Kunstmarktes hinaus. Auffällig ist, dass beide, obwohl sie über Jahrzehnte differierende Thematiken wählen – Ponger: Migration und Tourismus; Kubelka: psychologisierende Portraitstudien –, über ähnliche äußere Einflüsse parallele Entwicklungen durchliefen.

In den Oeuvres sowie auch in der künstlerischen Entwicklung von Ponger und Kubelka konnten mittels der in dieser Arbeit vorgenommenen Untersuchungen mehrere Parallelen herausgearbeitet werden.

Neben Ähnlichkeiten innerhalb ihrer künstlerischen Genese weisen insbesondere die persönlichen Biografien und die damit einhergehenden Lebenserfahrungen der Künstlerinnen Parallelen auf. Ihre inhaltliche Beschäftigung, mit dem Dualismus von ‚Fremdem‘ und ‚Eigenem‘ in Rückbezug auf die Hinterfragung der eigenen Identität, die sich in beiden Oeuvres spiegelt, ist keine zufällig gewählte Thematik. Beide Künstlerinnen haben ‚Fremdheit‘ und soziokulturelle Differenzen selbst erfahren, nicht nur durch die Migrationsgeschichten ihrer Familien, sondern vor allem auch durch ihre eigenen Biografien. Kubelka besitzt einen Migrationshintergrund: Die Wechsel des Heimatlandes (Großbritannien, die DDR und schließlich Österreich) prägten ihre frühen Lebensjahre durch Fragen. Daraus resultiert der Versuch der Verortung und Konturierung der eigenen Identität. Als Erwachsene verbringt sie immer wieder Zeit in den USA und in Frankreich, weil sie sich in Österreich nie wirklich angekommen fühlte. Lisl Ponger lebt zwar bereits seit ihrer frühesten Kindheit in Österreich, langjährige Reisen und Aufenthalte auf dem amerikanischen Kontinent, als sie etwa dreißig Jahre alt war, beeinflussen jedoch ihre Wahrnehmung und ihr Bewusstsein zum Thema kultureller und kollektiver Identitäten maßgeblich. Die mit

den Erfahrungen des ‚Fremdseins‘ einhergehende Hinterfragung der eigenen Person sowie die zur Identitätsbildung notwendige Abgrenzung von anderen schlägt sich in beiden Oeuvres, wie gezeigt werden konnte, deutlich nieder.

Beide Künstlerinnen absolvierten an derselben berufsbildenden Schule, der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, eine technikbasierte Ausbildung im Bereich Fotografie. Diese begann Kubelka 1965 und Ponger im Jahr darauf. Am Anfang ihrer Karriere, nach der Ausbildung, fokussierten beide sich zunächst auf kommerziell ausgerichtete Auftragsarbeiten. Pongers Werke waren vor allem noch dokumentarisch geprägt, Kubelka betrieb selbständig ein Studio für kommerzielle Modefotografie. Beide Arbeitsstrategien sind daraufhin nah an berufsfotografischen Richtlinien und Anforderungen angelehnt, in die die Künstlerinnen während ihrer Ausbildung eingearbeitet wurden. Erst durch die Aufnahme von avantgardistischen Stilmitteln der Siebziger- und Achtzigerjahre erweitern sie ihre Perspektive und implizieren zudem kritische inhaltliche Ansätze in ihre Kunst. Wenngleich die Verarbeitung von avantgardistischen Stilelementen nicht zeitgleich einsetzt und sich auch auf unterschiedliche Medien bezieht (bei Kubelka auf Fotografie, bei Ponger auf den Film), verändern nicht nur der medientechnische Erkenntnisgewinn, sondern auch die avantgardistischen Perspektiven auf das Subjekt und dessen Hinterfragung im Bild die Praxis der Künstlerinnen nachhaltig. Diese Schaffensphase legt für beide im formalen und inhaltlichen Bezug neue künstlerische Maßstäbe, die sich im Zugang und in der Umsetzung ihrer darauffolgenden Portratarbeiten niederschlagen.

In den Neunzigerjahren lässt sich bei den beiden nahezu zeitgleich eine Veränderung der Darstellungsmodi erkennen, die den Umgang mit den Protagonist:innen und den damit einhergehenden Blick auf das Subjekt betraf. Dieser Wandel bezieht sich auch auf die Strategien sowie den Einsatz der künstlerischen Medien, den beide nun für sich neu definierten. Im Rahmen dessen wendet Kubelka ein neues Vorgehen an, das durch ein persönliches, empirisches Forschungsinteresse geprägt ist und in dem ihr die Kamera als Zugang und das Bild als Mittel zur Festschreibung der Ergebnisse dient. Ponger beginnt derweilen durch eine jeweilige inhaltliche Erarbeitung ihre Bildinszenierungen vor auszuplanen und erarbeitet erzählerische Formate. Beide Künstlerinnen formulieren ihre Arbeiten und Sujets inhaltlich zunehmend kritischer und selbstkritischer, vor allem aber zunehmend unabhängig von den Konventionen des Kunstmarktes.

Schließlich ist in den Oeuvres gegen Ende der 2000er-Jahre eine letzte prägende inhaltliche Zäsur zu finden, die bei beiden wiederum zeitgleich anzutreffen ist. Diese bezeichnet eine künstlerische Entwicklung, die sich durch die Verdichtung der Erzählstrukturen in den Werken beider Künstlerinnen ausdrückt. Dies geschieht bei Ponger, indem sie eine erhöhte Anzahl von Requisiten nutzt. Bei Kubelka hingegen geschieht dies im Rahmen von thematischen Auseinandersetzungen, die jeweils in einer Vielzahl von Arbeiten resultieren.

Beide Künstlerinnen arbeiten mit analoger Fotografie und vorrangig analogem Film und nähern jeweils die Medien Fotografie und Film durch ihre inhaltliche Umsetzung einander an.

Ponger, die ihr künstlerisches Schaffen mit avantgardistischen Filmen einleitet, die durch strikte, reduzierte und strukturelle Formen geprägt sind, beginnt im Rahmen einer thematischen Weiterentwicklung ausschließlich erzählerisch zu arbeiten. Im Zuge ihrer Auseinandersetzung wechselt sie auch das Medium und wendet sich der zuvor bewusst abgelehnten Fotografie zu. Die Künstlerin überspitzt das Erzählerische, das auf der Interpretation von Objekten und Symbolen beruht, innerhalb ihrer Fotografien so weit, dass diese scheinbar zu kondensierten Filmen werden. Auch die Settings und die Requisiten arrangiert die Künstlerin ähnlich dem Kulissenaufbau beim Film.

Diese Annäherung der beiden Medien Film und Fotografie ist auch bei Kubelka zu finden, das Erzählerische spielt in ihren Arbeiten jedoch anders als bei Ponger zunächst keine eigene Rolle. Die erzählerische Umsetzung lehnt Kubelka mit ihren fotografischen Portraits und insbesondere mit ihren experimentellen Portraitserien ab. Die in letzteren enthaltenen Momentaufnahmen erlauben den Betrachter:innen kaum Kontextualisierungen und negieren etwaige Narrationsansätze. Obwohl Kubelkas Portraits teilweise den Anschein von erzählerischen Strukturen durch die Wahl unterschiedlicher Hintergründe und teilweise hinzugegebener Requisiten erwecken, bleibt die Künstlerin in ihren Erzählungen doch wortlos, sodass etwaige narrative Konnotationen von den Rezipient:innen nur antizipiert werden können. Erst seit dem Ende der Neunzigerjahre integriert sie narrative Aspekte durch das Eingreifen in ihre Filme. Das Erzählerische gewinnt etwa zehn Jahre später mehr Bedeutung, als die Künstlerin bestimmte Lebensbereiche aus dem Alltag, etwa ihre Hochzeit mit Georg Gröller oder vertiefend das Verhältnis zu ihrer Mutter, beleuchtet. Damit nutzt Kubelka erzählerische Strukturen werkübergreifend und erlaubt es

den Rezipient:innen, ihre inhaltliche Nachverfolgung mitzuvollziehen. Kubelkas fotografische Arbeiten nähern sich den filmischen an und umgekehrt. Durch die Vielzahl der Einzelfotografien wird innerhalb der Serien eine Assoziation mit filmischen Formaten geschaffen, indem die in zeitlich kurzen Abständen entstandenen Einzelbilder an Filmkader erinnern. Während sich durch diese kontinuierlichen Reihungen die Fotografien fast wie Filme lesen lassen, scheint die Zeit in den Portraitfilmen teilweise durch die annähernde Bewegungslosigkeit der Protagonist:innen stillzustehen. Der vermeintliche Stille sowie die immer stärkere Reduzierung ausschmückender zusätzlicher Szenerien erweckten bei den Betrachtenden den Eindruck einer bewegungslosen Fotografie. Neben der formalen Verschränkung der Qualitäten beider Medien stellt Kubelka ihre Foto- und Filmarbeiten oftmals zusätzlich in enge inhaltliche Relation zueinander. Sie erarbeitet im Rahmen einzelner Themenkomplexe mehrere Fotografien und Filme, die aufeinander aufbauend zu Teilen eines seriellen Konglomerats werden. Zusätzlich nutzt sie die Fotografie zunächst als Mittel der Annäherung an die Portraitierten, die im Anschluss zu Protagonist:innen der Filmarbeiten Kubelkas werden.

Ponger und Kubelka reagieren bewusst auf gesellschaftliche (trans-)kulturelle oder kunsthistorische Traditionen (wie dem Sujet der Portraitmalerei), indem sie diese weiterführen oder ihnen bewusst künstlerisch entgegenreten. Beide erstellen innerhalb ihrer jeweiligen Oeuvres nicht nur voneinander unabhängige Werke, sondern bauen diese auch aufeinander auf. Durch das Nachvollziehen wiederkehrender Abbildungsmuster und Themen ließ sich eine Entwicklung innerhalb ihres jeweiligen Schaffens feststellen. Der Rückgriff und die Weiterentwicklung von ebendiesen Darstellungsmustern verdeutlichten die Reflexion der Umsetzungen. Diese Prozesse spiegeln darüber hinaus auch die Entwicklung sowie die Selbstwahrnehmung beider Künstlerinnen. Doch nicht nur Referenzen zwischen Pongers und Kubelkas Werken ließen sich in der jeweiligen Werkgenese ablesen: Beide Künstlerinnen greifen kunsthistorische Werke als Inspirationsquellen auf, um diese (kritisch) in ihre Werke einzuarbeiten und zur Diskussion zu stellen. Vor allem kunsthistorische Topoi und ikonografische Elemente sowie die Ausführung von Portraits von Malern wie Peter Paul Rubens oder Diego Velázquez bieten ihnen eine Orientierung für ihre eigenen Umsetzungen.

Die Rolle, in der die Künstlerinnen vor die Protagonist:innen treten, ähnelt insbesondere Kubelkas üblicher Vorgehensweise und Pongers frühen Portraits, die sie

nutzte. Kubelka sucht gemeinhin einen dialogischen Zugang zu den Protagonist:innen für ihre Portraits, um letztere individuell darzustellen. Dieses Vorgehen lässt sich mit Pongers Strategie vergleichen, die sie in ihren frühen dokumentarischen Portraitfotografien sowie in ihren avantgardistischen Filmen nutzt, in denen sie Found Footage verwendet. Die Protagonist:innen nehmen hier noch keine fiktiven Rollen ein, sondern werden von beiden Künstlerinnen individuell repräsentiert. Ihre Rolle als Künstlerinnen, die sie dabei als Fakt ihrer Tätigkeit in eine Machtposition gegenüber den Portraitierten bringt, behandeln Ponger und Kubelka bewusst in ihren Arbeiten, indem sie sich selbst stetig reflektieren. Diese Selbstbefragung erweitern beide im Verlauf ihres Schaffens, indem sie gesellschaftliche und kulturelle Hegemonien bewusst zum Thema in ihren Arbeiten machen. Sowohl Ponger als auch Kubelka intensivieren den Selbstbezug und die -reflexion noch einmal durch die Integration nahestehender Personen in einem dadurch entstehenden intimen Rahmen.

Auf der Grundlage der Analyse der Portraitarbeiten zeigte sich des Weiteren, dass die Selbstbetrachtung und der jeweilige Identitätsbegriff der Künstlerinnen (in Bezug auf das ‚Fremde‘ und das ‚Eigene‘ respektive dem ‚Ich‘ und dem ‚Anderen‘) im Verlauf ihres Kunstschaffens eine Genese vollzog. Beide versuchen, über jeweils kontinuierliche, analytische und hermeneutische Strategien die eigenen Praktiken zu entwickeln. Diese spielen sich innerhalb einer stringent verlaufenden Reflexionsgenese ab. Ponger und Kubelka versuchen – wenngleich auf unterschiedliche Arten – in ihrer Auseinandersetzung mit psychologischen und gesellschaftlichen Bedingungen von Individuen rassistische und genderspezifische Konstrukte zu unterminieren.

Kubelka rezipiert in ihren frühen (Selbst-)Portraits immer wieder traditionelle Normierungen wie Genderkonstruktionen durch die Verwendung binärer Rollenbilder sowie die Repräsentation westlicher Schönheitsideale. Erst in den Siebzigerjahren wendet sie sich von diesen Darstellungsmustern ab. Trotz ihres radikalen Vorgehens und der exhibitionistisch, voyeuristisch angelegten Selbstportraits hat sie ein distanziertes Verhältnis zu der feministischen Bewegung.

Innerhalb von Kubelkas Pin-up-Serien sowie in der Wiederholung der Jahresportraits zeichnet sich eine Entwicklung ab, die sich durch die Loslösung von den binären (Geschlechter-)Normativen sowie in der Art der Selbstpräsentation unterscheidet. Bis in die Siebzigerjahre gibt Kubelka in den Arbeiten wenig von ihrer

individuellen Persönlichkeit preis. Dies verändert sich in den späteren Aufnahmen, in denen sie die unter anderem von Mary Ann Doane sogenannte Maskerade ästhetischer und unpersönlicher Selbstdarstellung ablegt und durch teilweise selbst-ironische Inszenierungen und intime Ausschnitte ihre Alltagswelt präsentiert oder durch die Mitverfolgung ihres Alterungsprozesses den Rezipient:innen einen Blick auf ihr zuvor noch verschleiertes Selbstbewusstsein gewährt. Mit ihren im Jahr 1998 entstandenen Pin-up-Fotografien löste sie sich erstmals deutlich von traditionellen westlichen Konventionen innerhalb ihrer Selbstbildnisse. Spontanität durch das unvermittelte Eingreifen sowie die darauffolgende Reaktion wird zur maßgebenden Strategie ihrer künstlerischen Praxis. Gerade in den späteren Portraits spielen zusätzliche Attribute, die die Protagonist:innen genderspezifisch markieren, kaum noch eine Rolle. Der Fokus der Arbeiten Kubelkas liegt nun hauptsächlich auf dem ‚Psychologischen‘. Auffällig ist hierbei, dass die Distanziertheit, die Kubelka in ihren früheren Arbeiten, wie dem ersten Jahresportrait noch wahrte, zwei Jahrzehnte später einer vornehmlich intimen Repräsentation der eigenen Person und Persönlichkeit weicht. Die Künstlerin hinterfragt ihre Identität nun mit einem direkten sowie ungeschönten Blick.

Friedl Kubelka untersucht mit ihren filmischen und fotografischen Portraits den Menschen als Individuum. Nach außen hin ablesbare Regungen wie Mimik, Gestik oder individuelle Handlungen, fixiert sie als Manifestierung des Unbewussten zum Beweis von individueller Identität auf ihren Bildträgern. Auf diese Weise fordert sie vertiefende Einblicke in die individuelle Gedanken- und Emotionswelt der Portraitierten mittels ihrer Kamera ein. Dabei schließt Kubelka nicht nur ihre eigene Person mit ein, sondern erhebt die Hinterfragung ihres eigenen Ichs zum zentralen Thema ihrer künstlerischen Forschungen. Hierzu untersucht sie mit einem zunächst intuitiven Ansatz, später dann mit vertieftem psychoanalytischem Forschungsinteresse, die unterschiedlichen Formen der (Selbst-)Repräsentation ebenso wie die reziproke Beziehung zwischen Künstler:in und Portraitierten. Mittels ihrer Untersuchungen schreibt sie die Konstruierbarkeit sowie Wechselhaftigkeit und die damit einhergehende Problematik der spezifischen Konturierung von Identitäten fest. Mit ihren analytisch angelegten Arbeiten agiert Kubelka immer wieder provokant im Widerspruch zwischen Exhibitionismus und Scham und voyeuristisch zwischen Intimität und Distanz.

Allgemein nutzt Kubelka einen experimentellen Ansatz, den sie Ende der Neunzigerjahre durch ein performatives Agieren vor der Kamera ergänzt. Dies drückt sich nicht nur durch die zunehmend dramatisch inszenierten Selbstportraits, sondern vor allem durch ihr Eingreifen in das Geschehen vor der Kamera aus. Durch die überwiegende Negierung von erzählerischen Strukturen sowie die intuitive, spontane Strategie, die sie in ihren Arbeiten verfolgt, versucht sie subversive Kunstwerke zu gestalten, die sich gegen die tradierten Normen des Portraits richten. Kubelka will sich folglich fortwährend an das individuell ‚Psychologische‘ annähern. Zum einen nutzt sie dafür eine nahezu ungefilterte Wiedergabe ihres Alltags in den Selbstportraits und zum anderen provoziert sie durch das Eingreifen in ihren Portraits spontane, unwillkürliche Reaktionen bei den Protagonist:innen.

Lisl Ponger diskutiert in ihrem Oeuvre Machtverhältnisse, die mit kolonialen und kulturellen Dispositiven sowie Stereotypen einhergehen. Die Konstruktion von Identitäten, vielmehr aber die Dekonstruktion eurozentristischer, hegemonialer Sichtweisen, die sich in den letzten Jahrhunderten verfestigten, bilden das thematische Hauptanliegen der Künstlerin. Dabei untersucht sie interkulturelle Zuschreibungen, die auf Basis kolonialer Perspektiven entstanden, sowie die damit einhergehende konstruierte Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt sowie dem ‚Fremden‘ und dem ‚Eigenem‘. Entsprechend den Forderungen postkolonialer Theorien thematisiert Ponger nicht nur die Folgen des Kolonialismus für die ehemaligen Territorien, sondern kritisiert auch die institutionelle und kanonisch gewordene Systematik von Konstruktionen der westlichen Dominanzkulturen. Die Grundlage ihrer Arbeiten besteht in einem Forschungsinteresse historischer Zusammenhänge, das wie oben aufgeführt auf Recherchen und intuitiven Assoziationen beruht.

Pongers heterogenes Oeuvre umfasst mehrere Ansätze und Umsetzungen, die die Künstlerin im Verlauf ihres Kunstschaffens nutzt, weshalb diese nur differenziert betrachtet, definiert werden können. Während sie ihre frühen Fotografien im dokumentarischen Stil erarbeitete (als sie etwa die Wiener Aktionisten begleitete, dokumentierte sie ihre Performances fotografisch), löst sie sich bald von den konventionellen Richtlinien, die ihre ausgeführten Auftragsarbeiten konturieren. Mit ihren experimentellen und erstmals konzeptionell angelegten Filmen hinterfragt sie das filmische und fotografische abbildende Medium an sich und arbeitet somit in die generationsprägenden Strukturen der narrations- und subjektkritischen Kunstpositionen hinein. In den dabei entstehenden Arbeiten verhandelt Ponger das Subjekt auf

mehreren Ebenen: Während sie es in ihren frühen Filmen noch komplett negiert oder lediglich symbolisch konnotiert, hinterfragt sie es in den Filmen, die seit den Neunzigerjahren entstanden, zunehmend kritisch. Dies macht sie etwa durch inhaltliche Brüche in ihren Erzählungen deutlich, die die Rezipient:innen mit ihren kulturellen und gesellschaftlichen Vorurteilen konfrontieren. Grundlegend sind die verschiedenen Arbeiten jedoch inhaltlich miteinander verbunden: Die Themen ‚Reisen‘ und ‚Fremdheit‘ bieten die thematische Basis des Kunstschaffens, werden immer wieder neu bearbeitet und in den einzelnen Entwicklungsphasen unterschiedlich radikal ausdifferenziert behandelt.

Kontrastierend zu ihren vorangehenden konzeptionellen Werken sind Pongers inszenierte Fotoarbeiten vor allem erzählerisch ausgelegt. Dabei führt Ponger Aspekte aus ihrer ersten Schaffensphase, wie die Frage der Konstitution des Subjekts inhaltlich fort und erweitert sie nun auf die Hinterfragung der Konstruktion von Identitäten. Ponger überarbeitet seit 2000 ihre Strategie der dokumentarischen Wiedergabe und wählt zunehmend individuelle Ansätze zur Repräsentation verschiedener (ethnischer und kultureller) Gruppen. In diesem Rahmen reflektiert sie ihre eigene Position als künstlerisch agierendes Subjekt, was schließlich in der Verhandlung der eigenen Position als weiße Europäerin kulminiert.

Im Verlauf der 2000er-Jahre verdichteten sich Pongers Werke zu komplexen Inszenierungen. Sie konstruiert zunehmend inhaltlich spezifizierte, fiktive Szenerien. Ihre formale ästhetische Gestaltung soll den Rezipient:innen einen angenehmen Einstieg in ihre kritischen Inhalte ermöglichen. Ihre Fotografien werden dabei zu Konglomeraten aus unterschiedlichen Referenzen, die wie oben ausgeführt aus der westlichen Kunstgeschichte entnommen sind. Die jeweiligen Bildelemente, die Inhalte widerspiegeln, setzt Ponger eklektisch ein und nutzt sie als symbolische Träger von einzelnen Konnotationen, die sich in ihrer Gesamtheit zu jeweils einer übergeordneten Erzählung im jeweiligen Werk verweben.

In ihre Arbeiten integriert Ponger unterschiedliche, auf der Auseinandersetzung mit dem Postkolonialismus resultierende Forschungsgebiete, die sich vor allem in den Requisiten, die die Künstlerin verwendet, widerspiegeln. Ihre Werke selbst sind jedoch weniger diskursiv angelegt, als oftmals als illustrierte inhaltliche Nacherzählungen und individuell ausgeschmückte Reflexionen der Kolonialgeschichte und ihrer Auswirkungen zu verstehen. Die Künstlerin bietet zum Teil alternative Bilder zu den von Stereotypen geprägten Sehgewohnheiten an, oftmals jedoch ohne

Veränderungsvorschläge oder Perspektiven auf direkte Weise einzuschreiben. Pongers individuelle Umsetzungen sowie die zunächst (in den Neunzigern) intuitiv eingesetzte Kritik lässt die Werke zwar in den thematischen Rahmen der Postcolonial- und Culture Studies einordnen, final jedoch sind sie differenziert von den dekolonialen Theorien als individuelle, subjektive erzählerische Inszenierungen zu betrachten. Letztendlich sollen sie die Betrachter:innen zur weiteren Reflexion der Geschichte anregen.

Die Gegenüberstellung der Werke und Arbeitsweisen Lisl Pongers und Friedl Kubelkas hat gezeigt, dass sich insbesondere ihre künstlerischen Strategien und die daraus resultierenden Umsetzungen deutlich voneinander unterscheiden. Während Ponger dezidierte Vorarbeit für jedes Werk leistet, lehnt Kubelka genau dieses Vorgehen ab. Ihre Werke sollen intuitiv und spontan entstehen, bestenfalls ohne äußere Einflüsse, die auf die Künstlerin einwirken und das finale Werk sichtbar prägen. Kubelka nutzt die Fotografie und den Film als Untersuchungsmedien. Die Protagonist:innen stellen dabei das Objekt der individuellen, empirischen Beobachtungen der Künstlerin dar und bilden somit das Zentrum ihrer (Selbst-)Befragung. Diese zum Teil formal konzeptionelle, inhaltlich experimentelle Arbeitsweise Kubelkas steht der programmatischen, inszenatorischen von Ponger direkt entgegen. Pongers künstlerisches Anliegen besteht darin, im Rahmen ihrer bühnenhaften Inszenierungen, die Protagonist:innen wie Schauspieler:innen nach ihren subjektiven Vorstellungen abzubilden, um ihre erzählerischen Bestrebungen der Werke umzusetzen. Diese unterschiedlichen Vorgehen beim Aufnahmeprozess drücken sich auch auf die Beziehung der Künstlerinnen zu den Protagonist:innen im Verhältnis des Subjekts hinter der Kamera und des Objekts davor aus. Daher nehmen beide gegensätzliche künstlerische Rollen ein: Während Kubelka als Dialogpartnerin bewusst einen direkten Zugang zu den Portraitierten sucht, distanziert sich Ponger bei der Erstellung ihrer Inszenierungen von den Protagonist:innen, da sie in der Funktion einer Regisseurin die Darstellenden anleitet.

Obwohl es intermediale Parallelen beim Kunstschaffen Kubelkas und Pongers gibt, entwickeln beide konträre Arbeitsweisen, indem sie die Qualitäten der Medien verschieden einsetzen. Fotografie und Film dienen beiden Künstlerinnen als Mittel der visuellen Fixierung ihrer künstlerischen Intentionen. Für Ponger steht dabei weniger die Wahl des Mediums entsprechend seiner technischen Qualitäten im Fokus als vielmehr die Praktikabilität seines Einsatzes und seines Vermittlungspotentials im

Hinblick auf die Visualisierung ihrer Rechercheergebnisse. Kubelka nutzt dagegen die Fotografie und den Film bewusster als spezifisch ausgewählte Medien, nicht nur von strategischer und funktionaler, sondern auch von konzeptioneller Seite. Sie setzt sich gezielt mit dem genrespezifischen Potential auseinander, indem sie die Kamera als Beobachtungs- und Dokumentationsmittel von ephemeren Momenten und zur fixierten Spiegelung ihres Selbst einsetzt. Film und Fotografie ermöglichen ihr dabei eine unvermittelte und spontane Aufnahme sowie eine möglichst naturgetreue Wiedergabe der Portraitierten, die sie als Untersuchungsgrundlage verwenden kann.

Nicht nur formal, sondern auch inhaltlich nutzen die Künstlerinnen trotz der Wahl ähnlicher Untersuchungsgegenstände, wie der Identität als Konstrukt, unterschiedliche Ansätze. Auch bei der Definition des Subjekts im Rahmen des binären Verhältnisses des ‚Fremden‘ und des ‚Eigenen‘ / dem ‚Ich‘ und dem ‚Anderen‘ setzen Ponger und Kubelka verschieden an. Diese Differenz geht mit den inhaltlichen Schwerpunkten ihrer Kunstpraxis einher. Kubelka geht bei ihren psychoanalytischen Forschungen, die sich künstlerisch ausdrücken, in ihren Selbstportraits jederzeit und in ihren Portraits durch die angestrebte Reflexionsarbeit zumeist von sich als Untersuchungsobjekt aus. Das ‚Anderere‘ bezieht sich bei Kubelka folglich auf andere Personen und deren von außen auf sie wirkende Resonanz. Diese Personen können einerseits ihre unmittelbaren Kontakte und Beziehungen sein, andererseits Unbekannte, die sie ausschließlich im Rahmen einzelner Arbeiten tangieren. Ponger dagegen fasst das ‚Fremde‘ nicht als Menschen in persona auf, sondern bezieht es abstrakter gefasst auf Ethnien oder Kulturen außerhalb des europäischen Kontinents. Dabei legt sie ihren Auseinandersetzungen die eurozentristische Definition des weißen Westens gegenüber dem von Stuart Hall so definierten ‚Rest‘ zugrunde und konturiert damit das ‚Eigene‘ entweder als sich selbst (in den Selbstportraits) oder als die weiße westliche Perspektive (in den Portraits).

Mittels der vorgenommenen Untersuchungen konnte ich herausarbeiten, dass Ponger und Kubelka das Subjekt zunächst dokumentarisch in ihren frühen Arbeiten beleuchteten, bis sie es schließlich individuell, und stark voneinander divergierend, als Objektrahmen ihrer künstlerischen Umsetzung und ihrer Reflexionsarbeit einsetzen: In den Portraits der Neunzigerjahre fungieren Lisl Pongers Protagonist:innen als Identifikationsobjekte und als Mittel zur Zusammenführung unterschiedlicher Kulturen. Kraft der reinen Sichtbarmachung der ‚fremden‘ Subjekte ebenso wie der

Thematisierung von Hybridität von Identitäten wurden die Dargestellten zu Vermittlungsobjekten des Themas der Integration von Migrant:innen, um die in dieser Zeit in Österreich vorherrschende ausgrenzende Stereotypisierung und Diskriminierung zu überwinden. In Pongers Inszenierungen werden die Protagonist:innen hingegen als Akteur:innen zu Referenzfiguren kolonialhistorischer Entwicklungen, die vorwiegend in der Position der Antagonist:innen zum Repräsentationsobjekt hegemonialer Machtverhältnisse werden. Dem Subjekt – als sich selbst repräsentierendes oder fiktives Individuum – konnte somit bei Ponger eine Identifikations- und Vermittlungsrolle zugeschrieben werden, die vor allem die jeweiligen Themen der Werke oder Erzählungen der Inszenierungen unterstützend illustriert.

Kubelka hingegen konstruiert das Subjekt in ihren Werken nicht als Identifikationsobjekt, sondern nutzt es vielmehr in einem dokumentarisch-experimentellen Zusammenhang als Untersuchungsgegenstand. Dabei transformiert Kubelka sich selbst wie auch die Protagonist:innen in ihren Portraits zu Reflexionsobjekten für eigene psychoanalytische Untersuchungen zur Selbstfindung als Frau und Künstlerin. Obwohl sie im Rahmen des Aufnahmeprozesses zum Objekt als Untersuchungsgegenstand werden, verbleiben die Portraitierten jedoch als individuelle Subjekte rezipierbar, die ihre eigene Persönlichkeit repräsentieren und agieren nicht wie in Pongers späten Werken als Schauspieler:innen in fiktiven Rollen.

Kubelkas Arbeitsweise ist folglich immer auch von einem Interesse der Selbstbefragung getragen, die sie auf ihre Rolle als Frau und als Künstlerin bezieht. Dies beschränkt sich nicht nur auf die Selbstbildnisse, sondern ist auch in ihren Portraits vorzufinden. Die Umsetzungen beziehen sich immer auf reale Personen, während es dagegen bei Ponger um abstrakte Vorstellungen von Stereotypen geht, die einer Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus erwachsen sind.

In der vorliegenden Arbeit sollte herausgestellt werden, dass Lisl Ponger und Friedl Kubelka in ihrer künstlerischen Genese die normierenden, stereotypen Sehgewohnheiten zu durchbrechen versuchten. Bei meinen Untersuchungen hat sich herausgestellt, dass beide Künstlerinnen ein konkretes Ziel bei ihren Bild- und Darstellungsstrategien verfolgen: Es geht beiden um eine kritische Reflexion von Machtverhältnissen, sowohl denen sie selbst als Künstlerinnen ihrer Generation ausgesetzt waren als auch um solche, für die sie als Akteurinnen verantwortlich sind. Für beide ist der Abbau westlicher Hegemonien im Kunstsystem ein zentrales Anliegen. So wählt Kubelka etwa durch ihren subversiven Ansatz und ihre Arbeit

gegen das traditionelle Bild einen Zugang zu den Portraitierten, der ihr eine individuelle Darstellung der einzelnen Protagonist:innen einschließlich ihr selbst ermöglicht. Sie provoziert und agiert etwa mit ihren Pin-Up-Serien in den Siebzigerjahren gegen die in der westlichen Gesellschaft vorherrschenden Geschlechternormierungen oder zeigt durch ihre vielgliedrigen Portraitserien, wie ihren Jahresportraits oder dem Lebensportrait ihrer Tochter, das Bestreben die traditionellen Darstellungsparemeter des Portraits zu unterminieren. Ähnlich arbeitete auch Lisl Ponger als junge Künstlerin etwa durch ihr Kunstschaffen im avantgardistischen Stil gegen vorhandene Normative des Kunstmarktes an. Insbesondere in ihrem jüngeren Werk ist sie daran interessiert die globalgeschichtlichen und kulturell ausgeübten Machtverhältnisse aufzudecken. Beide Künstlerinnen verbindet demnach die stetige Verfolgung einer politisch begründeten Perspektive innerhalb ihres Kunstschaffens.

Beide mussten sich in den Sechziger- und Siebzigerjahren als junge Künstlerinnen in einem männerdominierten Berufsfeld behaupten. Dabei fanden sie einen jeweils individuellen Weg sich auf dem Kunstmarkt einen Namen zu machen: Kubelka etwa durch ihre provokativen Aktdarstellungen Ponger durch ihre individuelle subjektive Thematisierung von Migration in Österreich und kulturellem Austausch.

Durch die Selbstreflexionen ihrer eigenen Person und Identität sowie durch die Nutzung des Bildes als Reflexionsobjekt erarbeiten die Künstlerinnen jeweils eine andere Darstellung von Subjekten, die sie wiederum als Mittel zur Selbstreflexion nutzen. Anhand ihrer künstlerischen Ausführungen können die Portraitierten für ihre Rezipient:innen als Anlass für eigene Reflexionen verstanden werden, um daraufhin selbst geschichtskritische oder psychoanalytische Untersuchungen zum Verständnis von Identitäten anzustellen.

In einer Fortführung dieser Arbeit ließen sich formal über die betrachteten fotografischen und filmischen Portraitarbeiten Pongers und Kubelkas noch zusätzlich Medien oder Präsentationsformen<sup>499</sup> der Künstlerinnen als Untersuchungsgegenstände heranziehen.

Die Arbeit hat gezeigt, dass obwohl es deutliche Parallelen zwischen den Künstlerinnen gibt, die insbesondere die biografische Ausgangssituation sowie die

---

<sup>499</sup> Beispielsweise könnten die von ihnen kuratierten Ausstellungen, etwa *The Vanishing Middle Class* (2014) von Ponger oder *Atelier d'Expression* (2016) von Kubelka, angeführt werden.

künstlerischen Entwicklungsverläufe betreffen, sich die künstlerische Praxis nicht nur inhaltlich, sondern auch durch verschiedene Strategien und Umsetzungen unterscheidet, sodass es zugleich auch gewichtige Unterschiede in ihrem Schaffen gibt.

Beide setzen sich intensiv mit ihrer eigenen Person auseinander und erheben dabei die Hinterfragung von Identitätskonstruktionen zum Hauptthema innerhalb ihrer Kunstpraxis. Dabei reflektieren beide nicht nur die eigene Position durch eine Untersuchung des Ichs, sondern betrachten außerdem, wie sich die eigene Identität durch bewusste Abgrenzung herausbildet und definiert. Konträr zu diesen Gemeinsamkeiten stehen jedoch klare thematische, formale und strategische Differenzen, die kaum einen inhaltlichen Vergleich zwischen Kubelka und Ponger ermöglichen. Diese schlagen sich im Umgang und der Präsentation des Subjekts und dessen Definition allgemein in den beiden Oeuvres nieder. So ließen sich innerhalb der Ausführungen zu beiden Künstlerinnen sowie des von beiden genutzten Sujets des Portraits und des Selbstportraits deutliche Unterschiede beobachten.

Mittels dieser Differenzen konnte auch gezeigt werden, dass eine ähnliche Disposition für die künstlerische Praxis zweier, aus ähnlichem Kontext stammender Frauen, die unter etwa gleichen Bedingungen und zur gleichen Zeit ihre Ausbildung absolvierten, dennoch in unterschiedliche Richtungen führen kann. Die frühen Prägungen durch den Avantgardismus, ähnliche kunsthistorische Vorbilder sowie die persönlichen Erfahrungen von ‚Fremdheit‘, die beide gleichermaßen in ihren Werken verarbeiten, schreiben sich dennoch deutlich unterschiedlich in das Kunstschaffen Pongers und Kubelkas ein. Unter anderem die Prägung durch persönliche thematische Vorlieben sowie unterschiedliche Schwerpunkte in der künstlerischen Praxis zeigten, dass die Künstlerinnen sich tendenziell im Verlaufe ihres Schaffens weiter auseinanderentwickeln, während sie gleichzeitig ihre eigenen individuellen künstlerischen Ansätze, Strategien und Umsetzungen immer weiter präzisieren.

## Quellenverzeichnis

### Aufsätze:

- Akache-Böhme, Farideh, „Ambivalenzen des Schönseins“, in: Dies. (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, 3. Aufl., Frankfurt am Main Suhrkamp: 2016, S. 15-20.
- Akache-Böhme, Farideh, „Frau/Spiegel – Frau und Spiegel“, in: Dies. (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016. S. 9-14.
- Akache-Böhme, Farideh, „Fremdheit vor dem Spiegel“, in: Dies. (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, 3. Aufl., Frankfurt am Main Suhrkamp: 2016, S. 38-49.
- Arndt, Susan, „›Rassen‹ gibt es nicht, Wohl aber die symbolische Ordnung von Rasse. Der ›Racial Turn‹ als gegennarrativ zur Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus“, in: Maisha Eggers, Maureen (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte - Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster: Unrast-Verlag 2009, S. 340-362.
- Barthes, Roland: „Über Fotografie“, in: Wolf, Herta (Hg.) *Paradigma Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 82-88.
- Becker, Sabina u. Korte, Barbara: „Visuelle Evidenz? Zum Reflex der Fotografie in Literatur und Film: Einführende Überlegungen“, in: Dies. (Hg.), *Visuelle Evidenz? Zum Reflex der Fotografie in Literatur und Film: Einführende Überlegungen*, Berlin 2011, S. 1-24.
- Blümlinger, Christa, „Lisl Ponger“, in: Steve Anker (Hg.), *Austrian Avant-Garde Cinema 1955-1993*, Wien, Sixpack Film 1994, S. 60-62.
- Bluck, Lars, „Fotografische Wirklichkeiten“, in: Blunck, Lars (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit – Inszenierung, Fiktion, Narration*, Bielefeld: Transcript 2010, S. 9-36.
- Blümlinger, Christa, „Schattenschrift – ‚Semiotic Ghosts‘ von Lisl Ponger“, in: Hohenberger, Eva (Hg.) u. Jurschick, Karin (Hg.), *Blaue Wunder – Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994*, Hamburg: Argument Verlag 1999, S. 243-254.
- Breicha, Otto, „Möglichst jeden Tag – Zu Friedl Kubelkas fotografischen Bildnis-Chronologien anlässlich des >>Lebensporträts<< ihrer Tochter“, in: *Camera Austria – Photographic Magazine*, Nr. 61, Index Camera Austria, Graz, 1998, S. 47-48.

- Brückner, Margrit, „Schönheit und Vergänglichkeit“, in: Akashe-Böhme, Farideh (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, 3.Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 175-216.
- Burke, Peter, „Geschichte und Anthropologie um 1900“, in: Castelli Guidi, Benedetta (Hg.) u. Mann, Nicholas (Hg.), *Grenzerweiterungen – Aby Warburg in Amerika 1895-1896*, München Dölling: und Galitz Verlag 1999, S. 20-27.
- Büttner, Elisabeth u. Dewald, Christian, „Man muß warten können, bis etwas zu Ende ist und dieses Stückchen darüber hinaus.“ Lisl Ponger im Gespräch“, Filmbühne Mödling (Hg.), *Filmbrunch 1-19*, Wien/Mödling: Filmbühne Mödling 1992, S. 89-91.
- Clark, John, „Beyond Euramerica“, in: Weibl, Peter (Hg) u. Buddensieg, Andrea, (Hg), *Contemporary Art and the museum – a global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz 2007, S. 66-79.
- Conrad, Judith u. Konnertz, Ursula, „Vorwort“, in: Dies. (Hg), *Weiblichkeit in der Moderne – Ansätze feministischer Vernunftkritik*, Tübingen: Edition Diskord 1986, S. 7-20.
- Crasemann, Leena, „Ausblendungen – Zur Frage des weißen Subjekts in den fotografischen Inszenierungen von Lisl Ponger“, in: Krüger, Klaus (Hg.), Crasemann, Leena (Hg.) u. Weiß, Matthias (Hg.), *Um/Ordnungen, Fotografische Menschenbilder zwischen Konstruktion und Destruktion*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 219-236.
- Dauber, Heinrich, „Selbstreflexion im Zentrum pädagogischer Praxis“, in: Ders. u. Ralf Zwiebel (Hg.), *Professionelle Selbstreflexion aus pädagogischer und psychoanalytischer Sicht*, Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt 2006, S.11-40.
- Doane, Mary Ann, „Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers“, in: Weissberg, Liliane (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 66-89.
- Domesle, Andrea, „Seiichi Furuya, Friedl Kubelka – Langzeitportrait im Privaten“ in: Eikon, Internationale Zeitschrift für Fotografie und Medienkunst, Themenheft Portrait, Wien, Nr. 39/40, 2002, S. 7.
- Duden: Deutsches Universalwörterbuch – Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, 9. Aufl., Berlin: Dudenverlag 2019.
- Faber, Monika: „Inneres nach außen gekehrt? Das Selbst im Licht der Kamera“, in: Husslein-Arco, Agnes (Hg.), *Simultan - Zwei Sammlungen Österreichischer Fotografie – aus den Beständen des Bundes und des Museums der Moderne Salzburg*, Wien: Brandstätter Verlag 2005, S. 134-137.

- Faber, Monika, „Schnitte durch Raum und Zeit“, in: Kubelka, Friedl (Hg.), *Werkschau IX - Arbeiten von 1963 bis 2003*, Wien: Fotogalerie Wien, Nr. 32, 2004, S. 3-5.
- Falböck, Gaby, „Nachrichten aus der Zwischenwelt. Die Austro American Tribune, eine Österreichische Exilzeitschrift, erschienen in New York“, in: Spalek, John M. (Hg.), Feilchenfeld, Konrad (Hg.) u. Hawrylchak, Sandra (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur nach 1933*, Bd. 3, Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG 2010, S. 419-448, 427.
- Garber, Marjorie, „Fetisch-Neid“, in: Weissberg, Liliane (Hg.), *Weiblichkeit als Masquerade*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 231-248.
- Georgen, Theresa, „Das magische Dreieck. Über Blickkontakte in Spiegelbild-Darstellungen neuzeitlicher Malerei“ (1986), in: Akashe-Böhme, Farideh (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp: 2016, S. 67-90.
- Grebe, Stefanie, „Keine Gäste keine Arbeiter – Henning Christophs fotografische Alltagsgeschichten türkischer Migrantinnen und Migranten“, in: Grütter, Heinrich Theodor (Hg.) u. Grebe, Stefanie (Hg.), *Mustafas Traum. Fotografien von Henning Christoph zum türkischen Leben in Deutschland 1977-1989*, Ausstellungskatalog, Ruhr Museum, Essen: Klartextverlag 2021, S. 10-11.
- Grütter, Heinrich Theodor, „Vorwort“, in: Ders. (Hg.) u. Grebe, Stefanie (Hg.), *Mustafas Traum. Fotografien von Henning Christoph zum türkischen Leben in Deutschland 1977-1989*, Ausstellungskatalog, Ruhr Museum, Essen: Klartextverlag 2021, S. 8-9.
- Gürses, Hakan, *Die Verfremdung der Fremdheit – Über Lisl Pongers „Phantom Fremdes Wien“*, in: Kulturführer Mitteleuropa (Info. Europa. Informationen über den Donaauraum und Mitteleuropa, Sonderheft, Wien, 2010, S. 14-19.
- Hall, Stuart, „Cultural Identity and Diaspora“ (1990), in: Ders., Paul Gilroy (Hg.) u. Ruth Wilson Gilmore (Hg.), *Selected writing on Race and Difference*, Durham u. London: Duke University Press 2021, S. 257-271.
- Hall, Stuart, „Five –The West and the Rest: Discourse and Power“ (1992), in: Ders. (Hg.) u. Morley, David (Hg.), *Identity and Diaspora, Essential Essays, Volume 2*, Durham u. London: Duke University Press 2019, S. 141-184.
- Hall, Stuart, „The Work of Representation“, in: Ders., *Culture, media and identities - Representation - cultural representations and signifying practices*, London: Open University Press 1997, S. 13-76.
- Hall, Stuart, „Ethnizität: Identität und Differenz, in: Engelmann, Jan (Hg.), *Die kleinen Unterschiede. Der cultural studies reader*, Frankfurt: Campus 1999, S. 83-98.

- Hall, Stuart, „Rekonstruktion“, übers. v. Wilfried Prantner, in: Wolf, Herta (Hg.), *Diskurse der Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 75-91.
- Hall, Stuart, „Das Spektakel des Anderen“, in: Koivisto, Juha (Hg.), Merkens, Andreas (Hg.) u. Hall, Stuart (Hg.), *Ideologie Identität Repräsentation - Ausgewählte Schriften 4*, Wiesbaden: Argument Verlag 2012, S. 108-166.
- Hall, Stuart, „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie – Althusser und die poststrukturalistischen Debatten“, übers. v. Stefan Howald, in: Koivisto, Juha (Hg.), Merkens, Andreas (Hg.) u. Hall, Stuart (Hg.), *Ideologie Identität Repräsentation - Ausgewählte Schriften 4*, Wiesbaden: Argument Verlag, 2012, S. 34-65.
- Hall, Stuart, „Wer braucht Identität?“ in: Koivisto, Juha (Hg.); Merkens, Andreas (Hg.); Hall, Stuart (Hg.), *Ideologie Identität Repräsentation - Ausgewählte Schriften 4*, Wiesbaden: Argument Verlag, 2012, S. 167-187.
- Hamlyn, Nicky, „Peter Kubelka's Arnulf Rainer“, in: Graf, Alexander (Hg.), Scheunemann, Dietrich (Hg.), *Avantgarde Film*, Amsterdam: Rodopi 2007, S. 249-260.
- Hartung, Heike, „Alter und Geschlecht im kulturellen Diskurs – Zur Doppelmoral in Alternsnarrative und Altersbilder“, in: *Die Kraft des Alters*, Ausstellungskatalog, Belvedere Wien, 2017, S. 256-293.
- Hochleitner, Martin, „Wesen, Eigenart und Bedingungen der ‚Kunsthistorischen Atmosphäre‘ in den Bildern Lisl Pongers“, in: *Lisl Ponger, Foto und Filmarbeiten – Photos and Films*, Ausstellungskatalog, Landesgalerie Linz u. Kunsthaus Dresden, Klagenfurt: Wieser 2007, S. 29-38.
- Hofer, Gabriele, *Lisl Ponger: Imago Mundi*, in: Eikon, Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, Wien, Nr. 61, 2008, S. 74-76.
- Horwath, Alexander, „Memories are made of this - Alexander Horwath im Gespräch mit Lisl Ponger“ (1989), in: Ders. (Hg.), Ponger, Lisl (Hg.) u. Schlemmer, Gottfried, *Avantgardefilm Österreich – 1950 bis heute*, Wien: Edition Wespen-nest 1995, S. 223-234.
- Huck, Brigitte, „Lisl Ponger“, in: Lisl Ponger, *Travelling Light*, Wien: Arge Index, 2004, S. 3-7.
- John, Michael, „Ethnizität und Ambivalenz – Krisen und Mehrfachidentitäten im Wien der Jahrhundertwende“, in: Horwath, Traude (Hg.), *Die Maschekseite – Doppel und Mehrfachidentitäten von ÖsterreicherInnen*, Graz: Kanica 1997, S. 14-41.
- Jutz, Gabriele, „Film als Kunst – Zur Österreichischen Filmavantgarde“, in: Schmied, Wieland (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, 20. Jahrhundert*, Band 6, München: Prestel 2002, S. 383-394.

- Kemp, Wolfgang, „Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung“, in: Ders. (Hg.), *Der Text des Bildes – Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählungen*, München: Edition Text + Kritik 1989, S. 62-88.
- Kemp, Wolfgang, „Kunstwerk und Betrachter – Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Belting, Hans (Hg.), Kemp, Wolfgang (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 5. Aufl., Berlin: Reimer 2003, S. 247-265.
- King, Berry, „Über die Arbeit des Erinnerns, Die Suche nach dem perfekten Moment“, in: Wolf, Herta (Hg.), *Diskurse der Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 173-214.
- Köhler, Michael, „Arrangiert, konstruiert und inszeniert – vom Bilderfinden zum Bild-Erfinden“, in: Ders. (Hg.), *Das konstruierte Bild. Zur Fotokunst der 80er Jahre*, München: Edition Stemmler 1989, S. 15-46.
- Krauss, Rosalind, „Alberto Giacometti“, in: Rubin, William S. (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel 1984, S. 514-545.
- Kubelka, Friedl, „Friedl Kubelka-Bondy“, in: Camera Austria – Photographic Magazine Nr. 15-16, Index Camera Austria, 1984, S. 10-27.
- Kubelka, Louise, „Friedl Kubelka – Das Portrait meines Lebens“, in: Camera Austria – International, Nr. 61, Index Camera Austria, Graz, 1998, S. 46.
- Kubelka, Friedl, „Ein Interview von stuzzicadenti - »Was assoziieren Sie mit Psychoanalyse?«“, in: Laquière-Waniek, Eva (Hg.) u. Pfaller, Robert (Hg.), *Die letzten Tage des Klischees, Übertragungen in Psychoanalyse, Kunst und Gesellschaft*, Wien: Verlag Turia Kant 2003, S. 211-216.
- Kubelka, Friedl, „Fotografie als Vorwand“, in: Breitwieser, Sabine (Hg.), *Occupying Space - Sammlung Generali Foundation, Bestandskatalog*, Wien: Generali Foundation 2003, S. 340-342.
- Kubelka, Friedl, „Die ungenutzte Sprache“ (1977), in: Kubelka, Friedl (Hg.), *Werkschau IX - Arbeiten von 1963 bis 2003*, Wien: Fotogalerie Wien, Nr. 32, 2004, S. 10-27.
- Kubelka, Louise, „Friedl Kubelka – Das Portrait meines Lebens“, in: Camera Austria – International, Nr. 61, Index Camera Austria, Granz, 1998, S. 46.
- Laferl, Christopher F., u. Tippner, Anja, „Zwischen Authentizität und Inszenierung“ in: Dies. (Hg.), *Künstlerinszenierungen - Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 15-36.
- Lenk, Elisabeth, „Schizophrener Dialog oder wie wir unterm Druck der Verachtung unseren angeborenen Narzißmus aufgeben mußten“, in: Akashe-Böhme,

- Farideh, (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 35-37.
- Lutz, Gabriele, „Der polymorphe Raum – Lisl Pongers »Semiotic Ghosts«“, in: Horwarth, Alexander (Hg.), Ponger, Lisl (Hg.) und Schlemmer, Gottfried (Hg.), *Avantgardefilm Österreich – 1950 bis heute*, Wien: Edition Wespennest 1995, S. 225-244.
- Lübbke-Tidow, Maren, „Spielerische Gegenbewegungen – Zur Ausstellung »Friedl Kubelka: Atelier d’Expression (Dakar)«“, in: Dies.: *Friedl Kubelka: Atelier d’Expression (Dakar)*, Graz: Edition Cinema Austria 2016, S. 7-20.
- Maisha Eggers, Maureen, „Rassifizierte Machtdifferenz als Deutungsperspektive in der kritischen Weißseinsforschung in Deutschland“, in: Dies. (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte - Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster: Unrast-Verlag 2009, S. 56-72.
- McEvelley, Thomas, „Weltkunst: Interkulturelle Ausstellungen“, in: *Kunstforum*, Bd.118, Köln: DuMont Verlag 1992, S. 174-175.
- Michelson, Annette, „Zu den Fotografien von Friedl Kubelka“, o.P. in: N.N., *Friedl Kubelka – Porträt Louise Anna Kubelka*, Bd. 13, Ausstellungskatalog, Salzburg, galerie Fotohof, Edition Galerie Fotohof, 1998, o.P.
- Merali, Shaheen, „Bist das noch du? Warst du das jemals? Kannst du das jemals sein?“, in: *Lisl Ponger: Foto und Filmarbeiten – Photos and Films*, Ausstellungskatalog, Landesgalerie Linz u. Kunsthaus Dresden, Klagenfurt: Wieser 2007, S. 15-28.
- Mulvey, Laura, „Weiblichkeit als Maskerade“, in: Weissberg, Liliane, (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 48-65.
- N.N., „»Gute Reportagen brauchen ihre Zeit« - Henning Christoph im Gespräch“, in: Grütter, Heinrich Theodor (Hg.) u. Grebe, Stefanie (Hg.), *Mustafas Traum. Fotografien von Henning Christoph zum türkischen Leben in Deutschland 1977-1989*, Ausstellungskatalog, Ruhr Museum, Essen: Klartextverlag 2021, S.182-197.
- N.N., „Vielteilige Fotoarbeiten 1974-1987 und Kollaborationen“, Fotohof-Info Nr.2, 1987, in: Schmied, Wieland: *Zwischenbilanz 1981-1993 – Salzburg 1993, Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst*, Salzburg: Salzburger Druckerei, 1993, S. 1.
- N.N., „Vorwort“, in: Tißberger, Martina (Hg.), Dietze, Gabriele (Hg.), Hrzán, Daniela (Hg.) u. Husmann-Kastein, Jana, (Hg.), *Weiß – Weißsein – Whiteness –*

- Kritische Studien zu Gender und Rassismus*, Frankfurt am Main: Lang 2006, S. 7-12.
- Nochlin, Linda, „Foreword“ in: Solomon-Godeau, Abigail, *Photography at the dock – Essays on Photographic History Institutions and Practices*, Minneapolis: University of Minneapolis Press 2003, S. XIII-XVI.
- Ohnemus, Melanie, „Previously Unreleased. On a Few Selected Topics in Friedl Kubelka's Photographic Work“, in: Schwärzler, Dietmar (Hg.): *Friedl Kubelka vom Gröller – Photographie and Film*, Zürich: Christoph Keller Editions/JRP Ringier 2013, S. 42-49.
- Owens, Craig „Der Diskurs der Anderen - Feminismus und Postmoderne“, in: Eiblmayr, Silvia (Hg.), *Kunst mit Eigen-Sinn: aktuelle Kunst von Frauen, Texte und Dokumentationen*, Wien: Löcker 1985, S. 75-88.
- Owens, Craig, „Posieren“, übers. v. Wilfried Prantner, in: Wolf, Herta (Hg.), *Diskurse der Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 92-114.
- Paudrat, Jean-Louis, „Aus Afrika“, Rubin, William S. (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel 1984, S. 134-185.
- Parin, Paul, „Vorwort“, in: Ponger, Lisl (Hg.), *Xenographische Ansichten*, Klagenfurt, Salzburg: Wieser 1995, S. VI-XIV.
- Peltier, Philippe, „Aus der Südsee“, in: Rubin, William S. (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel 1984, S. 108-133.
- Picard, Andéa, „Caught in Vanity's Lair: Friedl vom Gröller (Kubelka)“, in: Schwärzler, Dietmar (Hg.), *Friedl Kubelka vom Gröller – Photographie and Film*, Zürich: Christoph Keller Editions/JRP Ringier 2013, S. 20-29.
- Rebhandl, Bert, „Exodus, Diaspora, Pauschalreise, Lisl Ponger Phantomweltbilder“, in: *Lisl Ponger: Foto und Filmarbeiten – Photos and Films*, Ausstellungskatalog, Landesgalerie Linz u. Kunsthaus Dresden, Klagenfurt: Wieser 2007, S. 39-48.
- Reutner, Brigitte, „Zum filmischen Schaffen Friedl vom Gröllers“, in: *Friedl vom Gröller: Paris +33 621 24 11 37 - Filme und Fotografien, mit Essays von Harry Tomicek*, Ausstellungskatalog, Lentos Museum Linz, 29.04. - 10.07.2011, Weitra: Bibliothek der Provinz, 2011, S. 9-13.
- Richter, Hans, „Der Film als selbstständige Kunstform“ (1952), in: Schlemmer, Gottfried (Hg.), *Avantgardistischer Film 1651-1971: Theorie*, München: Carl Hanser Verlag 1973, S. 16-17.
- Riviere, Joan, „Weiblichkeit als Maskerade“, in: Weissberg, Liliane (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 34-47.

- Rogoff, Irit, „Er selbst – Konfigurationen on Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne“, in: Lindner, Ines (Hg), Schade, Sigrid (Hg), Wenk, Silke (Hg) u. Werner, Gabriele (Hg.), *Blick-Wechsel – Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1989, S. 21-40.
- Rubin, William S., „Der Primitivismus in der Moderne – Eine Einführung“, in: Ders. (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel 1984, S. 8-93.
- Rubin, William S., „Pablo Picasso“, in: Ders. (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel 1984, S. 248-345.
- Schade, Sigrid, „Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung“, in: Conrad, Judith (Hg) u. Konnertz, Ursula (Hg), *Weiblichkeit in der Moderne – Ansätze feministischer Vernunftkritik*, Tübingen: Edition Diskord 1986, S. 229-243.
- Schade, Sigrid, „Vom Versagen der Spiegel“, in: Akashe-Böhme, Farideh (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 139-163.
- Scheuermann, Barbara J., „Narreme, Unbestimmtheitsstellen, Stimuli - Erzählen im fotografischen Einzelbild“, in: Blunck, Lars (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit – Inszenierung, Fiktion, Narration*, Bielefeld: Transcript 2010, S. 191-206.
- Schlemmer, Gottfried, „Anmerkungen zum Undergroundfilm“ (1970), in: Ders. (Hg.), *Avantgardistischer Film 1651-1971: Theorie*, München: Carl Hanser Verlag 1973, S. 18-22.
- Schlemmer, Gottfried, „Einleitung“, in: Ders. (Hg.), *Avantgardistischer Film 1651-1971: Theorie*, München: Carl Hanser Verlag 1973, S. 7-15.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, „Weiße Blicke – Bild- und Textlektüren zu Geschlechtermythen des Kolonialismus“, in: Dies. (Hg.), Hölz, Karl (Hg.) u. Uerlings, Herbert (Hg.), *Weiße Blicke – Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg: Jonas-Verlag 2004, S. 8-18.
- Schmutz, Hemma, „Friedl Kubelka – Filme“, in: Breitwieser, Sabine (Hg.), *Occupying Space - Sammlung Generali Foundation*, Bestandskatalog, Wien: Generali Foundation 2003, S. 346-348.
- Schwärzler, Dietmar u. Szely, Sylvia, „A film ended when the reel is empty, Interview with Friedl Kubelka“, Wien, 14.06.2006, in: Dies., *Rohstoff, Eine filmhistorische Recherche nach der kleinen Form 1-3*, 2006, o.P.
- Schwärzler, Dietmar, „Editor's Note“, in: Ders. (Hg), *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, Zürich: Christoph Keller Editions/JRP Ringier 2013, S. 11-13.

- Schwärzler, Dietmar, „Life has Precedence. Dietmar Schwärzler in conversation with Friedl Kubelka aka Friedl vom Gröller, Vienna, August 24, 2012“, in: Ders. (Hg), *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, Zürich: Christoph Keller Editions/JRP Ringier 2013, S. 334-355.
- Schwärzler, Dietmar, „Das Potential in der Begegnung – Zum Werk von Friedl Kubelka/vom Gröller“, in: *Österreichischer Kunstpreis 2016 – Hans Hollein Kunstpreis 2016*, Wien: Remaprint 2016, S. 31-37.
- Schwärzler, Dietmar, „Aging – An ideal condition – Photography and Film in relationship to each other“, in: Ders. (Hg.), *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough – Photography and Film*, London: Koenig Books, 2018, S. 9-18.
- Schwendter, Rolf, o.T., in: Ponger, Lisl, *Doppelanarchie*, Wien 1967 – 1972, Wien: Falter Verlag 1990.
- Sharp, Tim, „ImagiNativ“, in: *Lisl Ponger – Fotoarbeiten, Photographs*, Ausstellungskatalog, Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien Bildungszentrum, Wien 2000, S. 7-30.
- Sharp, Tim: *Traveling shots*, in: Austria Kultur, Vol 11 No. 1/01, 2003, S. 16-17.
- Sharp, Tim, „Die teilnehmende Beobachterin auf dem Postamt“, in: *Lisl Ponger – The Masters Narrative*, Ausstellungskatalog, Weltmuseum Wien 2017, S. 4-16.
- Silverman, Kaja, „Dem Blickregime begegnen“, in: Kravagna, Christian (Hg.), *Privileg Blick – Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: Edition ID – Archiv 1997, S. 41-64.
- Solomon-Godeau, Abigail, „Reconsidering erotic Photography“, in: Dies., *Photography at the dock – Essays on Photographic History Institutions and Practices*, 4. Aufl., Minneapolis: University of Minneapolis Press 2003, S.220-237.
- Solomon-Godeau, Abigail, „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentationsfotografie“, übers. v. Wilfried Prantner, in: Wolf, Herta (Hg.), *Diskurse der Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 53-74.
- Sontag, Susan, „The Double Standard of Aging“, in: Pearsall, Marilyn, *The Other Within Us - Feminist Explorations of Women and Aging*, Boulder: Routledge 2018, S. 19-24.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, „Can the Subaltern Speak?“ in: Nelson, Cary u. Grossberg, Lawrence (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke: Macmillan Education 1988, S. 271-316.
- Stahel, Urs, „Simultan - Zwei Sammlungen Österreichischer Fotografie“, in: Husslein-Arco, Agnes (Hg.), *Simultan - Zwei Sammlungen Österreichischer Fotografie – aus den Beständen des Bundes und des Museums der Moderne Salzburg*, Wien: Brandstätter Verlag 2005, S. 10-19.

- Thurnher, Armin, „Vorwort“, in: Lisl Ponger, *Doppelanarchie, Wien 1967 – 1972*, Wien: Falter Verlag 1990, S. 7.
- Weibl, Peter: „Beyond the White Cube“, in: Weibl, Peter (Hg.) u. Buddensieg, Andrea (Hg.), *Contemporary Art and the museum – a global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz 2007, S. 138-149.
- Weiß, Matthias, „Was ist ›inszenierte‹ Fotografie? Eine Begriffsbestimmung“, in: Blunck, Lars (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit – Inszenierung, Fiktion, Narration*, Bielefeld: Transcript 2010, S. 37-52.
- Weiermair, Peter, „Zur Arbeit von Friedl Kubelka“, in: Kubelka, Friedl (Hg.), *Werkschau IX - Arbeiten von 1963 bis 2003*, Wien: Fotogalerie Wien, Nr. 32, 2004, S. 32-33.
- Winter, Rainer, „Die Differenz leben - Stuart Hall »Der Westen und der Rest« und »Wann war der Postkolonialismus«“, in: Reuter, Julia u. Karentzos, Alexandra (Hg.), *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden: Springer VS 2012, S. 131-142.
- Wolf, Herta: „Vorwort“, in: Dubois, Philippe (Hg.), *Versuch über ein theoretisches Dispositiv, herausgegeben und mit einem Vorwort von Herta Wolf*, Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst 1998, S. 7-14.
- Wolf, Herta, „Artists and Photographs, Künstler und Fotografien, 1962/1963 und 1970“, in: N.N., *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Vol. LXX, Köln: DuMont 2009, S. 265-280.

### **Anthologien:**

- Akashe-Böhme, Farideh (Hg.), *Reflexionen vor dem Spiegel*, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp: 2016.
- Anker, Steve (Hg.), *Austrian Avant-Garde Cinema 1955-1993*, Wien, Sixpack Film 1994.
- Becker, Sabina (Hg.) u. Korte, Barbara (Hg.), *Visuelle Evidenz? Zum Reflex der Fotografie in Literatur und Film: Einführende Überlegungen*, Berlin 2011.
- Belting, Hans (Hg.), Kemp, Wolfgang (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 5. Aufl., Berlin: Reimer 2003. Blunck, Lars (Hg.), *Die fotografische Wirklichkeit – Inszenierung, Fiktion, Narration*, Bielefeld: Transcript 2010.
- Breitwieser, Sabine (Hg.), *Occupying Space - Sammlung Generali Foundation, Bestandskatalog*, Wien: Generali Foundation 2003.
- Castelli Guidi, Benedetta (Hg.) u. Mann, Nicholas (Hg.), *Grenzerweiterungen – Aby Warburg in Amerika 1895-1896*, München: Dölling und Galitz Verlag 1999.

- Conrad, Judith (Hg.) u. Konnertz, Ursula (Hg.), *Weiblichkeit in der Moderne – Ansätze feministischer Vernunftkritik*, Tübingen: Edition Diskord 1986.
- Dubois, Philippe (Hg.), *Versuch über ein theoretisches Dispositiv, herausgegeben und mit einem Vorwort von Herta Wolf*, Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst 1998.
- Dauber, Heinrich (Hg.) u. Zwiebel, Ralf (Hg.), *Professionelle Selbstreflexion aus pädagogischer und psychoanalytischer Sicht*, Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt 2006.
- Eiblmayr, Silvia (Hg.), *Kunst mit Eigen-Sinn: aktuelle Kunst von Frauen, Texte und Dokumentationen*, Wien: Löcker 1985.
- Engelmann, Jan (Hg.), *Die kleinen Unterschiede. Der cultural studies reader*, Frankfurt: Campus 1999.
- Graf, Alexander (Hg.), Scheunemann, Dietrich (Hg.), *Avantgarde Film*, Amsterdam: Rodopi 2007.
- Hall, Stuart (Hg.), *Culture, media and identities - Representation - cultural representations and signifying practices*, London 1997.
- Hall, Stuart (Hg.) u. Morley, David (Hg.), *Identity and Diaspora, Essential Essays, Volume 2*, Durham u. London: Duke University Press 2019.
- Hall, Stuart (Hg.), Paul Gilroy (Hg.) u. Ruth Wilson Gilmore (Hg.), *Selected writing on Race and Difference*, Durham u. London: Duke University Press 2021.
- Hohenberger, Eva (Hg.) u. Jurschick, Karin (Hg.), *Blaue Wunder – Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994*, Hamburg: Argument Verlag 1999.
- Horwarth, Alexander (Hg.), Ponger, Lisl (Hg.) u. Schlemmer, Gottfried, *Avantgardefilm Österreich – 1950 bis heute*, Wien: Edition Wespennest 1995.
- Horvath, Traude (Hg.), *Die Maschekseite – Doppel und Mehrfachidentitäten von ÖsterreicherInnen*, Graz: Kanica 1997.
- Husslein-Arco, Agnes (Hg.), *Simultan - Zwei Sammlungen Österreichischer Fotografie – aus den Beständen des Bundes und des Museums der Moderne Salzburg*, Wien: Brandstätter Verlag 2005.
- Kemp, Wolfgang (Hg.), *Der Text des Bildes – Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählungen*, München: Edition Text + Kritik 1989.
- Köhler, Michael (Hg.), *Das konstruierte Bild. Zur Fotokunst der 80er Jahre*, München: Edition Stemmler 1989.
- Koivisto, Juha (Hg.), Merckens, Andreas (Hg.) u. Hall, Stuart (Hg.), *Ideologie Identität Repräsentation - Ausgewählte Schriften 4*, Wiesbaden: Argument Verlag 2012.

- Krüger, Klaus (Hg.), Crasemann, Leena (Hg.) u. Weiß, Matthias (Hg.), *Um/Ordnungen, Fotografische Menschenbilder zwischen Konstruktion und De- struktion*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010.
- Laferl, Christopher F. (Hg.), u. Tippner, Anja, (Hg.), *Künstlerinszenierungen - Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*, Bielefeld: Transcript 2014.
- Laquière-Waniek, Eva (Hg.) u. Pfaller, Robert (Hg.), *Die letzten Tage des Klischees, Übertragungen in Psychoanalyse, Kunst und Gesellschaft*, Wien: Verlag Turia Kant 2003.
- Lindner, Ines (Hg), Schade, Sigrid (Hg), Wenk, Silke (Hg) u. Werner, Gabriele (Hg.), *Blick-Wechsel – Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1989.
- Lübbke-Tidow, Maren (Hg.) *Friedl Kubelka: Atelier d'Expression (Dakar)*, Graz: Edition Cinema Austria 2016.
- Maisha Eggers, Maureen (Hg), *Mythen, Masken und Subjekte - Kritische Weißseins- forschung in Deutschland*, Münster: Unrast-Verlag 2009.
- N.N., *Friedl Kubelka – Porträt Louise Anna Kubelka*, Bd. 13, Salzburg: Edition Galerie Fotohof 1998, o.S.
- N.N., *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Vol. LXX, Köln: DuMont 2009.
- Nelson, Cary u. Grossberg, Lawrence (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke: Macmillan Education 1988.
- Pearsall, Marilyn, *The Other Within Us - Feminist Explorations of Women and Aging*, Boulder: Routledge 2018.
- Ponger, Lisl (Hg.), *Doppelanarchie*, Wien 1967 – 1972, Wien: Falter Verlag 1990.
- Ponger, Lisl (Hg.), *Fremdes Wien*, Wien: Wieser Verlag 1993.
- Ponger, Lisl (Hg.), *Xenographische Ansichten*, Klagenfurt, Salzburg: Wieser 1995.
- Ponger, Lisl (Hg.), *Phantom Fremdes Wien*, Klagenfurt: Wieser Verlag, 2004.
- Reuter, Julia u. Karentzos, Alexandra (Hg.), *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden: Springer VS 2012.
- Rubin, William S. (Hg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel 1984.
- Schmied, Wieland (Hg.), *Zwischenbilanz 1981-1993 – Salzburg 1993, Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst*, Salzburg: Salzburger Druckerei, 1993.
- Schmied, Wieland (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, 20. Jahrhundert*, Band 6, München: Prestel 2002.

- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hg.), Hölz, Karl (Hg.) u. Uerlings, Herbert (Hg.), *Weißer Blicke – Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg, 2004.
- Schlemmer, Gottfried (Hg.), *Avantgardistischer Film 1651-1971: Theorie*, München: Carl Hanser Verlag 1973.
- Schwärzler, Dietmar (Hg.), *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, Zürich: Christoph Keller Editions/JRP Ringier 2013.
- Schwärzler, Dietmar (Hg.), *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough – Photography and Film*, London: Koenig Books 2018.
- Solomon-Godeau, Abigail (Hg.), *Photography at the dock – Essays on Photographic History Institutions and Practices*, 4. Aufl., Minneapolis: University of Minneapolis Press 2003.
- Spalek, John M. (Hg.), Feilchenfeld, Konrad (Hg.) u. Hawrylchak, Sandra (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur nach 1933*, Bd. 3, Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG 2010, S. 419-448, 427. Kravagna, Christian (Hg.), *Privileg Blick – Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: Edition ID – Archiv 1997.
- Tißberger, Martina (Hg.), Dietze, Gabriele (Hg.), Hrzán, Daniela (Hg.) u. Husmann-Kastein, Jana, (Hg.), *Weiß – Weißsein – Whiteness – Kritische Studien zu Gender und Rassismus*, Frankfurt am Main: Lang 2006,
- Weibl, Peter (Hg) u. Buddensieg, Andrea, (Hg), *Contemporary Art and the museum – a global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz 2007.
- Weissberg, Liliane (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994.
- Wolf, Herta (Hg.), *Paradigma Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Wolf, Herta (Hg.), *Diskurse der Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

### **Monografien:**

- Amesberger, Helga u. Halbmayr, Brigitte, *Das Privileg der Unsichtbarkeit – Rassismus unter dem Blickwinkel von Weißsein und Dominanzkultur*, Wien: Braumüller 2008.
- Bäcker, Heimrad u. Kubelka-Bondy, Friedl, *Drei Jahresportraits, 1972/73, 1977/78, 1982/83 Tagesportraits Peter Kubelka, 1974 Das tausendteilige Portrait, 1980*, Linz: Edition Neue Texte 1984.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

- Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Barthes, Roland, *Das semiologische Abenteuer*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
- Brandes, Kerstin, *Fotografie und „Identität“ - visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre*, Bielefeld: Transkript 2010.
- Butler, Judith, *Psyche der Macht – Das Subjekt der Unterwerfung*, übers. v. Reiner Ansen, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.
- Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. v. Kathrina Menke, 18. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016.
- de Beauvoir, Simone, *Das Alter (La Vieillesse)*, übers. v. Anjuta Aigner-Dünnwald und Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972.
- Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, übers. v. Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Dorner, Patrick, *Die Charakteristika des Avantgarde- und Experimentalfilms in Österreich – die Arbeit des Filmmachers und Filmwissenschaftlers Peter Tscherkassky*, Diplomarbeit, Universität Wien, 2010.
- Ebner, Michi, *Genie Kunst & Identität – Lebensentwürfe und Strategien bildender Künstlerinnen*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2010.
- Engelbach, Barbara, *Zwischen Body Art und Videokunst – Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*, München: Verlag Silke Schreiber 2001.
- Grimm, Jacob (Hg.) u. Grimm, Wilhelm (Hg.), *Deutsches Wörterbuch, 10. Band, IV. Abteilung, strom-szische*, Leipzig: Verlag von S. Hirzel 1942.
- Grissemann, Stefan (Hg.), *Was ist Film – Peter Kubelkas zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum*, Wien: Österreichisches Filmmuseum; Synema, Gesellschaft für Film und Medien 2010.
- Hölzl, Ingrid, *Der autportraitistische Pakt – Zur Theorie des fotografischen Selbstportraits am Beispiel von Samuel Fosso*, Wilhelm Fink, München 2008.
- Jansen, Jan C. u. Osterhammel Jürgen, *Decolonization – A short history*, übers. v. Jeremiah Riemer, New Jersey: Princeton University Press 2017.
- Kelsey, Robin, *Photography and the Art of Chance*, Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press 2015.
- Kemp, Wolfgang, *Die Räume der Maler, Zur Bilderzählung seit Giotto*, München: C.H. Beck 1996.
- Kemp, Wolfgang, *Der explizite Betrachter – Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz: Konstanz University Press 2015.

- Kraus, Wolfgang, *Das erzählte Selbst – Die narrative Konstruktion des Selbst in der Spätmoderne*, Berlin: Centaurus-Verlagsgesellschaft Pfaffenweiler 1995.
- Krauss, Rosalind, *Das optische Unbewusste*, übers. v. Hans H. Harbort, Hamburg: Philo Fine Arts 2011.
- Kubelka, Friedl, *Portrait of Independent American Filmmakers 1974-1981*, Bonneuil: AVP 2006.
- Kubelka, Friedl, *Unverkäuflich - Georg Gröller interviewt Friedl Kubelka*, Wien: Antiphon 2015.
- Küster, Bärbel, *Matisse und Picasso als Kulturreisende*, Berlin: Akademie Verlag 2003.
- Lacan, Jaques, *Das Seminar von Jacques Lacan – Buch 11 (1964) - Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übers. v. Norbert Haas, Olten: Walter-Verlag 1978.
- Meyer, F.T., *Filme über sich selbst - Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*, Bielefeld: Transcript 2005.
- Mignolo, Walter, *Epistemischer Ungehorsam – Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, Wien: Verlag Turia und Kant 2012.
- Pegritz, Julia, *Thanatografie oder die Schrift des Todes Selbstversuch und Charakterisierung der Langzeitraumfotografie am Werk von Friedl Kubelka*, Diplomarbeit, Universität Wien, 2015.
- Reckwitz, Andreas, *Subjekt*, Bielefeld: Transcript Verlag 2012.
- Said, Edward, *Orientalism*, New York: Pantheon Books 1978.
- Scheugl, Hans (Hg.), Ernst Schmidt (Hg.), *Eine Subgeschichte des Films - Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, Bd. 2, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, *Ästhetik der Differenz, Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*, Bd. 1, Texte, Marburg: Jonas Verlag 2010.
- Schön, Donald A., *The Reflective Practitioner – How professionals think in action*, New York: Basic Books 1983.
- Schulz, Walter, *Ich und die Welt: Philosophie der Subjektivität*, Pfullingen: Neske 1979.
- Sontag, Susan, *Über Fotografie*, übers. v. Mark W. Rien u. Gertrud Baruch, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1980.
- Supik, Linda, *Dezentrierte Positionierung - Stuart Halls Konzept der Identitätspolitik*, Bielefeld: Transcript 2005.

Walter, Christine, *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*, Weimar: VDG 2002.

Wolter, Stefanie, *Die Vermarktung des Fremden – Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums*, Frankfurt am Main: Campusverlag 2005.

### **Ausstellungskataloge:**

*Die Kraft des Alters*, Ausstellungskatalog, Belvedere Wien, 2017.

*Fem. Art - Fotografische Obsessionen*, Ausstellungskatalog, Schloß Wolkersdorf, Wien: Fluss, 1995.

*Friedl vom Gröller: Paris +33 621 24 11 37 - Filme und Fotografien, mit Essays von Harry Tomicek*, Ausstellungskatalog, Lentos Museum Linz, 29.04. - 10.07.2011, Weitra: Bibliothek der Provinz, 2011.

Grütter, Heinrich Theodor, (Hg.) u. Grebe, Stefanie (Hg.), *Mustafas Traum. Fotografien von Henning Christoph zum türkischen Leben in Deutschland 1977-1989*, Ausstellungskatalog, Ruhr Museum, Essen: Klartextverlag 2021.

Husslein-Arco, Agnes (Hg.), *Selbst und Andere – Das Bildnis in der Kunst nach 1960 – Sammlung Rupertinum*, Ausstellungskatalog, Wien: VBK 2003.

Kubelka, Friedl (Hg.), *Werkschau IX - Arbeiten von 1963 bis 2003*, Wien: Fotogalerie Wien, Nr. 32, 2004.

*Lisl Ponger – Fotoarbeiten, Photographs*, Ausstellungskatalog, Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien Bildungszentrum, Wien 2000.

*Lisl Ponger: Foto und Filmarbeiten – Photos and Films*, Ausstellungskatalog, Landesgalerie Linz u. Kunsthaus Dresden, Klagenfurt: Wieser 2007.

*Lisl Ponger – The Masters Narrative*, Ausstellungskatalog, Wien: Weltmuseum Wien 2017.

*Mistaken Identities – Verkannte Identitäten*, Ausstellungskatalog, Santa Barbara (University Art Museum), weitere Orte: Essen, Graz, Bremen, Humlebaek, 1993.

Moser, Walter (Hg.), *Österreich Fotografie 1970-2000*, Ausstellungskatalog, Albertina in Wien, Köln: Walther König 2017.

*Österreichischer Kunstpreis 2016 – Hans Hollein Kunstpreis 2016*, Wien: Remaprint 2016.

*Werkschau XV – Lisl Ponger – Fact or Truth*, Ausstellungskatalog, Fotogalerie Wien, Nr. 44, 2010.

### **Zeitschriften:**

Camera Austria – Photographic Magazine, Nr. 15-16, Index Camera Austria, 1984.

Camera Austria – Photographic Magazine, Nr. 61, Index Camera Austria, Graz, 1998.

Eikon, Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, Wien, Nr. 61, 2008.

### **Elektronische Textquellen:**

Ahmer, Leonie, *Selbst/Erzählung - Konzepte narrativer (Lebens-)Geschichte in der biografisch-dokumentarischen Theaterarbeit*, Masterarbeit, Universität der Künste Berlin: 2018 <<https://www.kubi-online.de/artikel/selbst-erzaehlung-konzepte-narrativer-lebens-geschichte-biografisch-dokumentarischen>> letzter Zugriff: 13.7.2020.

Brockhaus *Bilder-Conversations-Lexikon* <<http://www.zeno.org/Brockhaus-1837/A/Otaheite>> letzter Zugriff: 26.07.2022.

Cielatkowska, Zofia, *Decolonising Art Criticism*, *Kunstkritikk - Nordic Art Review* 2020, <<https://kunstkritikk.com/decolonising-art-criticism/>> letzter Zugriff: 09.01.2022.

Dusl, Andrea Maria, *Aufnahme und Auswahl - Strategien fotografischer Praxis*, Dissertation, Universität für angewandte Kunst Wien, 2014, <[https://www.academia.edu/11628271/Aufnahme\\_und\\_Auswahl\\_Strategien\\_fotografischer\\_Praxis\\_Dissertation\\_2014](https://www.academia.edu/11628271/Aufnahme_und_Auswahl_Strategien_fotografischer_Praxis_Dissertation_2014)> letzter Zugriff: 08.01.2018.

Greve, Anna, *Farbe – Macht – Körper, Kritische Weißseinsforschung in der Europäischen Kunstgeschichte*, Habilitationsschrift, Karlsruher Institut für Technologie: KIT Scientific Publishing 2013, <[http://primo.bibliothek.kit.edu/primo\\_library/libweb/action/diDisplay.do?vid=KIT&docId=KITS-RCE1000036143&tab=kit\\_evastar&srt=date](http://primo.bibliothek.kit.edu/primo_library/libweb/action/diDisplay.do?vid=KIT&docId=KITS-RCE1000036143&tab=kit_evastar&srt=date)> letzter Zugriff: 06.12.2018.

Hochleitner, Elfriede, *Die Fotografische Repräsentation des Fremden im Werk von Lisl Ponger*, Diplomarbeit, Universität Wien, 2012 <<https://docplayer.org/62647240-Diplomarbeit-titel-der-diplomarbeit-die-fotografische-repraesentation-des-fremden-im-werk-von-lisl-ponger-verfasserin-elfriede-hochleitner.html>> letzter Zugriff: 02.04.2018.

- Käppeler, Christine, *Zähne zeigen*, in: Der Freitag, Das Meinungsmedium, Ausgabe 23, 2016, <https://www.freitag.de/autoren/christine-kaeppler/zaehne-zeigen> letzter Zugriff: 18.10.2017.
- Malefakis, Alexis, *Die westliche Aneignung der afrikanischen Kunst - Konturen einer westlichen Konzeption*, Magisterarbeit, München 2007 <[https://www.academia.edu/3688637/Fremde\\_Dinge\\_Die\\_Rezeption\\_afrikanischer\\_Kunst\\_als\\_kulturelle\\_Aneignung](https://www.academia.edu/3688637/Fremde_Dinge_Die_Rezeption_afrikanischer_Kunst_als_kulturelle_Aneignung)> letzter Zugriff, 18.09.2017.
- Matzer, Ulrike, *Intim und irritierend*, in: Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 34, Heft 131, 2014, <<https://www.fotogeschichte.info/bisher-erschienen/hefte-126-149/131/matzer-rezension-kubelka/>> letzter Zugriff: 15.8.2022.
- Muñiz-Reed, Ivan, *Thoughts on Curatorial Practices in the Decolonial Turn*, Afterall Research Centre of University of the Arts London 2020 <<https://www.afterall.org/article/thoughts-on-curatorial-practices-in-the-decolonial-turn>> letzter Zugriff: 04.03.2022.
- N.N., „Friedl Kubelka vom Gröller - Graf Zokan, 1969“, <http://foundation.generali.at/sammlung/artist/kubelka-vom-groeller-friedl.html#work=3473&artist=301> letzter Zugriff: 01.12.2018.
- Rustler, Katharina, *30 Jahre Schule für Fotografie - Friedl Kubelka: "Die Gründung der Schule war eine Trotzreaktion"*, in: Der Standard, 17. Oktober 2020, <<https://www.derstandard.de/story/2000120962410/friedl-kubelka-die-gruendung-der-schule-war-eine-trotzreaktion>> letzter Zugriff: 20.10.2020
- Schumi, Miriam, *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis - Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, Magisterarbeit, Universität Wien, September 2011 <[file:///C:/Users/nika\\_/Downloads/11596167.pdf](file:///C:/Users/nika_/Downloads/11596167.pdf)> letzter Zugriff: 17.12.2017.
- Sharp, Tim, „Gegenbilder der Immigration“, <[imaginative.link/htm/028/page-d.htm](http://imaginative.link/htm/028/page-d.htm)> letzter Zugriff: 15.04.22.
- Sharp, Tim, „If...“, <[imaginative.link/htm/050/page-d.htm](http://imaginative.link/htm/050/page-d.htm)> letzter Zugriff: 29.5.22.
- Sharp, Tim, „If...“, <[imaginative.link/htm/051/page-d.htm](http://imaginative.link/htm/051/page-d.htm)> letzter Zugriff: 29.5.22.
- Sharp, Tim, „M[eine M]igration oder geistige Migrationen“, <[imaginative.link/htm/030/page-d.htm](http://imaginative.link/htm/030/page-d.htm)> letzter Zugriff: 16.5.2022.
- Sharp, Tim, „M[eine M]igration oder geistige Migrationen“, <[imaginative.link/htm/032/page-d.htm](http://imaginative.link/htm/032/page-d.htm)> letzter Zugriff: 30.09.2020.
- Seymour, Tom, „Feminist Actionism – Friedl Kubelka and Valie Export“, <<https://www.1854.photography/2014/04/richard-saltoun-friedl-kubelka-valie-export/>> letzter Zugriff: 02.08.2022.

„Steirischer Herbst Retrospektive 1990-1995“, <<https://archiv.steirischer-herbst.at/de/directors/13/horst-gerhard-haberl>> letzter Zugriff: 15.03.2022.

Szely, Sylvia, „Guilty Until Proven Innocent“, <<https://sixpackfilm.com/de/catalogue/2093/>> letzter Zugriff: 15.04.22.

„Salzburger "Otto-Breicha-Fotopreis" an Lisl Ponger“, 25. September 2017, <[https://www.kleinezeitung.at/kultur/kunst/5291651/Auszeichnung\\_Salzbur-ger-OttoBreichaFotopreis-an-Lisl-Ponger](https://www.kleinezeitung.at/kultur/kunst/5291651/Auszeichnung_Salzbur-ger-OttoBreichaFotopreis-an-Lisl-Ponger)> letzter Zugriff: 09.11.2017.

„Tim Sharp“, <<https://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/filmmaker/223/>> letzter Zugriff: 22.08.2022.

### **Interviews:**

Interview zwischen Lisl Ponger und Katharina Kaup am 15.01.2018 in Wien.

Interview zwischen Friedl Kubelka und Katharina Kaup am 19.01.2018 in Wien.

## Glossar

- Aber Herr Doktor Schober...!* 99, 100, 109, 141, 168
- Akache-Böhme, Farideh ...27, 29, 30, 33, 34, 67, 70, 216, 217, 218, 220, 223, 225
- 'andere' ..... 18, 31, 34, 43, 45, 54, 99, 119, 124, 138, 145, 150, 154, 156, 159, 168, 188, 197, 200, 212, 214
- Avantgardefilm ..... 82
- Avantgardismus 7, 73, 81, 82, 86, 215
- Avantgardist:innen .....34, 72, 73
- Barthes, Roland .... 10, 24, 25, 26, 28, 48, 60, 70, 72, 98, 100, 104, 134, 136, 145, 159, 165, 167
- Bondy, Friedel... 3, 36, 38, 39, 57, 58, 60, 68, 77, 142, 220, 228
- Brandes, Kerstin .....26, 28, 124
- Butler, Judith 18, 20, 31, 44, 112, 186, 229
- Christoph, Henning .....34, 37, 38, 41, 120, 121, 122, 128
- Critical Whiteness Studies.5, 12, 171, 172, 173, 179, 185, 191
- Culture Studies ..... 211
- Dekolonialismus....5, 12, 14, 15, 178, 181, 183, 184
- Delphine de Oliveira*..... 97
- Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt ..7, 38, 40, 49, 50, 75, 204
- Die Beute*.....129, 169, 171
- Die Familie Sakin und Christoph beim gemeinsamen Grillen, Essen (?), Juni 1974* ..... 121
- Die Orientalinnen* .....123, 161
- Die Xenographin*..... 90, 92, 123, 126, 128
- Differenz....15, 17, 18, 19, 20, 22, 32, 34, 78, 89, 102, 125, 132, 172, 174, 180, 212
- Doane, Mary Ann ..... 31, 32, 78, 190, 208
- Dusl, Andrea Maria ..... 14, 103, 104, 106, 107, 136, 137, 144, 146, 160, 167, 168
- 'eigenen' ..8, 12, 13, 40, 87, 179, 194, 212
- Emanzipation..... 33, 188, 192
- Ethnien .....30, 124, 197, 201, 212
- Exhibitionismus..... 43, 208
- exotisch .....6
- Foucault, Michel ..... 18, 112
- Franz West*.....62, 143, 150, 187, 188
- 'fremd' ..7, 8, 9, 13, 92, 120, 122, 125, 177, 178, 179, 189, 193, 194, 195, 197, 201
- Fremdes Wien*.... 116, 118, 122, 125, 200
- Fremdheit ....7, 30, 37, 108, 116, 120, 121, 122, 125, 177, 197, 203, 210, 215
- Galerie – Grüngasse 12, Vernissage Christian Ludwig Attersee: Peter Weibel und Hermann Nitsch*..... 50
- Gender Studies. 5, 12, 171, 172, 185, 186, 201
- Georgen, Theresa ..... 29, 67, 218
- Graf Zokan/Franz West* . 55, 150, 187
- Guilty Until Proven Innocent*113, 114, 115, 116, 154, 164

*Gunvor Nelson*.....63, 64  
 Hall, Stuart .. 8, 15, 17, 18, 19, 20, 21,  
 22, 44, 92, 107, 124, 198, 199,  
 212, 218, 219, 225, 226  
 Horwath, Alöexander.....40, 83, 219  
 Identität .... 6, 8, 9, 10, 15, 16, 17, 18,  
 19, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 28, 29,  
 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 44,  
 50, 59, 60, 66, 67, 70, 73, 77, 78,  
 79, 80, 87, 93, 95, 100, 102, 109,  
 112, 120, 123, 124, 132, 134, 140,  
 148, 162, 175, 176, 186, 189, 193,  
 195, 196, 201, 202, 203, 208, 212,  
 214, 215  
*If I was an Orientalist today*..178, 179  
*Ilse*..... 62  
*Indian(er) Jones II – Das  
 Glasperlenspiel*106, 146, 158, 162,  
 169  
 Inszenierung ... 12, 27, 29, 32, 33, 57,  
 65, 66, 67, 99, 100, 105, 106, 107,  
 110, 123, 137, 138, 139, 140, 146,  
 152, 161, 162, 167, 168, 180, 189  
*Jahresportrait*.. 73, 74, 75, 76, 77, 78,  
 80, 94, 99, 132, 156, 157, 169,  
 189, 195, 208  
*Jazzkünstler*..... 50  
 Kemp, Wolfgang ... 10, 103, 151, 152,  
 153, 155, 159, 160, 167, 220, 225,  
 226, 229  
 kollektive Identität ..... 21  
 Kolonialisten 34, 35, 91, 92, 105, 106,  
 124, 125, 183, 194  
 Konnertz, Ursula .....30, 31, 32  
 Krauss, Rosalind.....26, 130, 169  
 Kristeva, Julia.....32, 72  
 Kubelka, Friedl.. 2, 6, 7, 9, 10, 11, 12,  
 13, 14, 16, 17, 18, 28, 30, 34, 35,  
 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45,  
 48, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,  
 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67,  
 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77,  
 78, 79, 80, 81, 82, 86, 87, 88, 93,  
 94, 95, 96, 97,98, 99, 100, 101,  
 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113,  
 114, 115, 128, 129, 131, 132, 133,  
 134, 139, 141, 142, 143, 144, 145,  
 146, 147, 148, 149, 150, 152, 154,  
 155, 156, 157, 158, 161, 162, 163,  
 164, 168, 169, 171, 184, 185, 186,  
 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193,  
 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201,  
 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,  
 209, 211, 212, 213, 214, 215  
 Kubelka vom Gröller, Friedl .. 3, 6, 14,  
 34, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 53,  
 54, 55, 56, 57, 62, 64, 66, 71, 74,  
 76, 78, 80, 94, 95, 96, 97, 101,  
 111, 113, 114, 115, 131, 132, 133,  
 134, 143, 152, 156, 158, 189, 197,  
 222, 223, 224, 228, 233  
 Kubelka, Louise Anna75, 80, 81, 140,  
 221, 227  
 Kubelka, Peter.14, 38, 55, 57, 58, 63,  
 64, 141, 219, 228  
 Lacan, Jaques ..... 26, 59, 111  
*Lebensportrait Louise Anna Kubelka*  
 ..... 80  
 Lübcke-Tidow, Maren... 43, 139, 190,  
 191  
*Lucky Us*...91, 93, 128, 176, 184, 197  
*Made for Europe*.... 91, 171, 180, 194

Maske ... 31, 32, 35, 71, 78, 104, 136, 146

Maskerade 30, 31, 32, 35, 57, 66, 78, 79, 190, 208

Mignolo, walter..... 183

*Model Unbekannt, Franz-Josefs-Station Wien*..... 52

Objekt . 12, 15, 18, 19, 21, 23, 24, 26, 29, 31, 32, 34, 35, 44, 46, 66, 92, 93, 106, 111, 136, 165, 180, 186, 189, 193, 194, 196, 202, 209, 211, 213

*Orientalismus*.....22, 106, 123, 173

*Österreich*6, 7, 15, 16, 36, 37, 39, 40, 50, 57, 63, 71, 72, 73, 83, 84, 85, 86, 117, 122, 123, 125, 178, 194, 203, 213, 214, 219, 221, 226, 227, 229, 231

*Otaheite Olé*. 104, 105, 106, 146, 171

Breicha, Otto.....80, 81, 96

*Otto Kobalek with Franz West*..... 188

Owens, Craig .....32, 34, 73, 110

Patriarchat ... 17, 30, 34, 35, 110, 192

People of Color ... 173, 174, 175, 177, 194, 197

*Phantom Fremdes Wien*..... 116

Picard.....41, 53, 71, 95

Pin-up . 66, 68, 69, 70, 71, 73, 78, 79, 80, 93, 95, 110, 111, 112, 113, 115, 133, 165, 187, 188, 195, 196, 207, 208

Ponger, Lisl. 2, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 28, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 65, 71, 73, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 137, 139, 144, 145, 146, 147, 148, 154, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 192, 193, 194, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215

Portraits .6, 14, 26, 27, 38, 39, 42, 43, 44, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 74, 76, 79, 86, 87, 90, 92, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 105, 107, 108, 112, 123, 132, 133, 135, 140, 149, 154, 155, 156, 161, 164, 169, 171, 186, 187, 190, 191, 192, 195, 196, 198, 201, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 213, 215

*Portraits of American Independent Filmmakers* ..... 63

Reflexion ....9, 21, 23, 24, 25, 29, 33, 69, 77, 95, 108, 109, 111, 119, 124, 135, 150, 176, 180, 183, 194, 199, 200, 201, 206, 211

Reflexionsmedium .. 9, 11, 23, 24, 68, 201

Repräsentation . 8, 11, 12, 15, 17, 19, 20, 21, 22, 31, 34, 35, 66, 73, 75, 77, 79, 80, 102, 106, 111, 118, 120, 122, 123, 124, 125, 132, 139, 149, 164, 166, 186, 187, 190, 191, 196, 201, 207, 208, 210

Requisiten .....43, 88, 91, 92, 97, 101, 102, 103, 104, 106, 124, 129, 144, 145, 147, 165, 169, 205, 210

Said, Edward. 8, 15, 18, 22, 106, 125, 182

Schade, Sigrid..... 27, 30, 33, 72, 111, 131, 132, 223, 227

Schumi, Miriam . 7, 14, 40, 41, 46, 47, 48, 51, 82, 83, 87, 88, 90, 102, 103, 116, 120, 127, 130, 146

Schwärzler, Dietmar ..... 6, 14, 34, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 53, 55, 56, 57, 58, 61, 62, 64, 66, 74, 76, 78, 95, 96, 101, 111, 131, 132, 133, 134, 152, 156, 158, 189, 197, 222, 223, 224, 228

Selbstportrait... 27, 33, 39, 43, 47, 59, 66, 68, 69, 70, 71, 73, 75, 76, 78, 79, 90, 92, 93, 95, 99, 100, 108, 110, 111, 112, 113, 126, 127, 128, 131, 132, 136, 139, 140, 154, 156, 163, 185, 186, 187, 188, 190, 193, 195, 198, 203, 207, 209, 212, 215

*Semiotic Ghosts*..... 84, 85, 86, 179

Sharp, Tim ..... 40, 84, 103, 105, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 126, 146, 147, 162, 178, 179, 224, 233, 234

Solomon-Godeau, Abigail ..... 30, 31, 118, 126, 138, 139, 148, 151, 222, 224, 228

Sontag, Susan . 25, 26, 112, 113, 118

Spiegel 16, 17, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 44, 55, 66, 67, 68, 69, 70, 77, 111, 126, 127, 131, 132, 133, 154, 156, 177

Spivak, Gayatri Chakravorty.. 15, 173, 182, 183, 184

*Spucken*..... 97, 197

Subjekt.... 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 44, 54, 59, 61, 67, 72, 73, 74, 79, 82, 86, 87, 92, 93, 96, 108, 111, 136, 142, 172, 180, 186, 189, 192, 193, 194, 195, 196, 199, 202, 203, 204, 209, 210, 211, 212, 213, 215

*Sudantag*..... 119

*Taiwanesischer Tanzverein Fey Yang* ..... 117

*Tapha (Moustapha Sy)*. 98, 164, 190, 197

*Teilnehmende Beobachterin* 126, 127, 128, 197

Voyeurismus..... 43, 57, 95, 111

Weiblichkeit .3, 27, 29, 30, 31, 32, 35, 66, 69, 71, 72, 78, 80, 111, 132, 188, 217, 218, 221, 222, 223, 226, 227, 228

Westen .. 6, 17, 22, 92, 112, 124, 171, 173, 174

Wien .... 6, 7, 8, 16, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 55, 61, 65, 66, 68, 69, 71, 74, 77, 78, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 94, 96, 99, 102, 103, 104, 105, 108, 112, 116, 118, 120, 122, 123, 124, 125, 127, 132, 145, 148, 150, 160, 161, 167, 173, 176, 177, 179, 181, 184, 193, 194, 199, 200, 201, 204

Wolf . 2, 9, 25, 26, 107, 110, 118, 138, 148, 151, 216, 219, 220, 222, 224, 225, 226, 228

*Xenographische Ansichten* ..... 90, 91, 122, 124, 125, 126, 128, 161, 177, 179

## Abbildungsverzeichnis



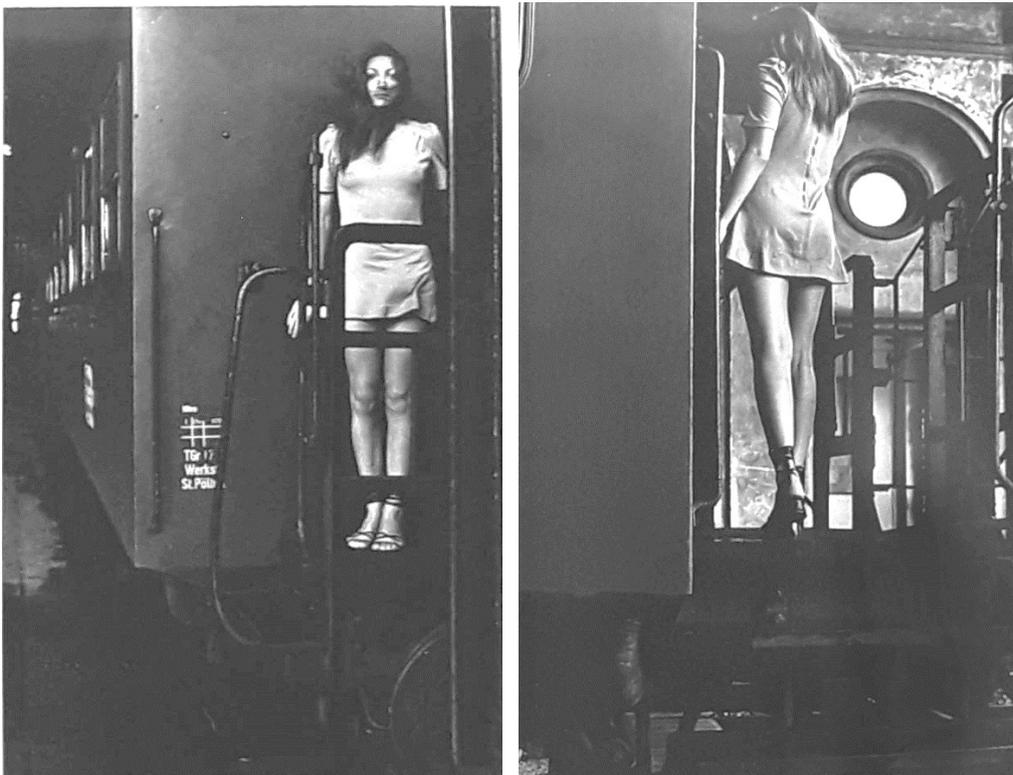
Abb. 1: Lisl Ponger, *Free – Jazz Band*, Schwarz-Weiß-Fotografie, o.J.  
Bildnachweis: ©Lisl Ponger, Bildquelle: Schularchiv der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt, Wien.



Abb. 2: Lisl Ponger, *Free – Jazz Band*, schwarz-weiß Fotografie, o.J.  
Bildnachweis: ©Lisl Ponger, Bildquelle: Schularchiv der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt, Wien.



**Abb. 3:** Lisl Ponger, *Galerie – Grüngasse 12, Vernissage Christian Ludwig Attersee: Peter Weibel und Hermann Nitsch*, Wien, 1972, Schwarz-Weiß-Fotografie.  
 Bildnachweis: ©Lisl Ponger, Bildquelle: Lisl Ponger.



**Abb. 4:** Friedl Kubelka, *Model Unbekannt, Franz-Josefs-Station Wien*, 1968, Schwarz-Weiß-Fotografie, Reprint vom Negativ.  
 Bildnachweis: ©Friedl Kubelka, Bildquelle: Schwärzler, Dietmar (Hg), *Friedl Kubelka vom Gröller – Photography and Film*, Christoph Keller Editions/JRP Ringier, Zürich, 2013, S. S. 195.

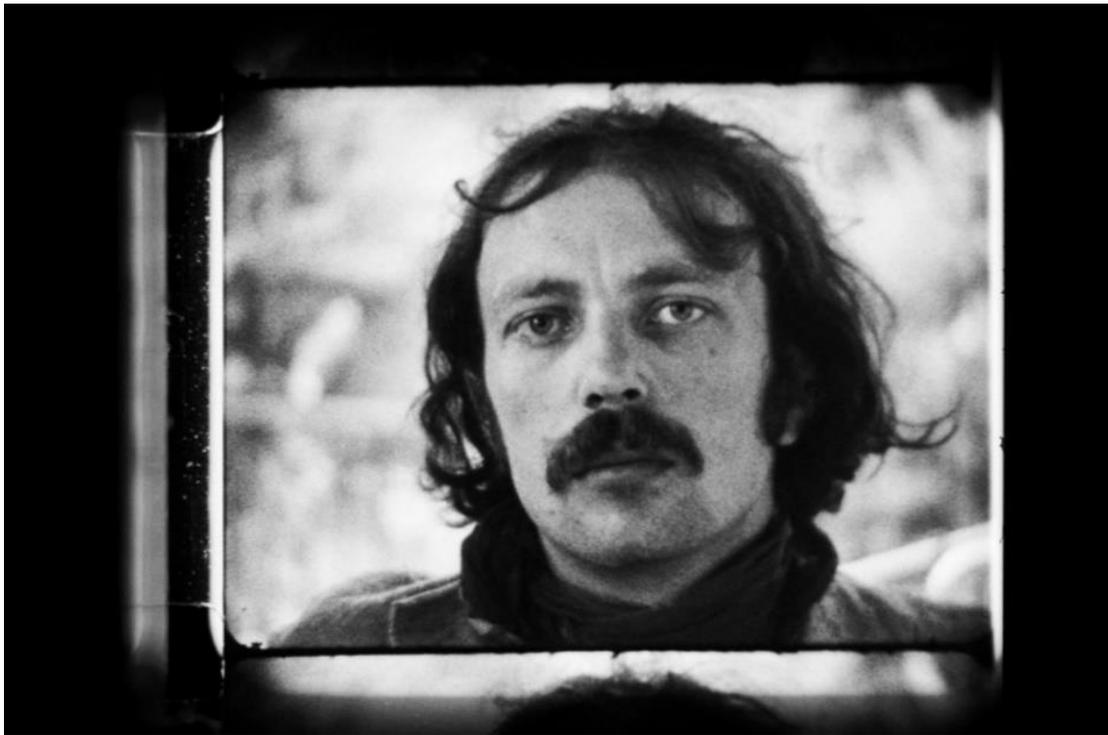


Abb. 5: Friedl Kubelka vom Gröller, *Graf Zokan/Franz West*, 1969, 16mm-Film, Schwarz-Weiß, ohne Ton, 3 Min.

Bildnachweis: ©Friedl Kubelka vom Gröller, Bildquelle: Sixpackfilm.



Abb. 6: Friedl Kubelka, *Franz West*, 1974, Schwarz-Weiß-Fotografie, Reprint vom Negativ.

Bildnachweis: ©Friedl Kubelka, Bildquelle: Schwärzler, Dietmar (Hg.), *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough – Photography and Film*, London: Koenig Books, 2018, S. 296f.

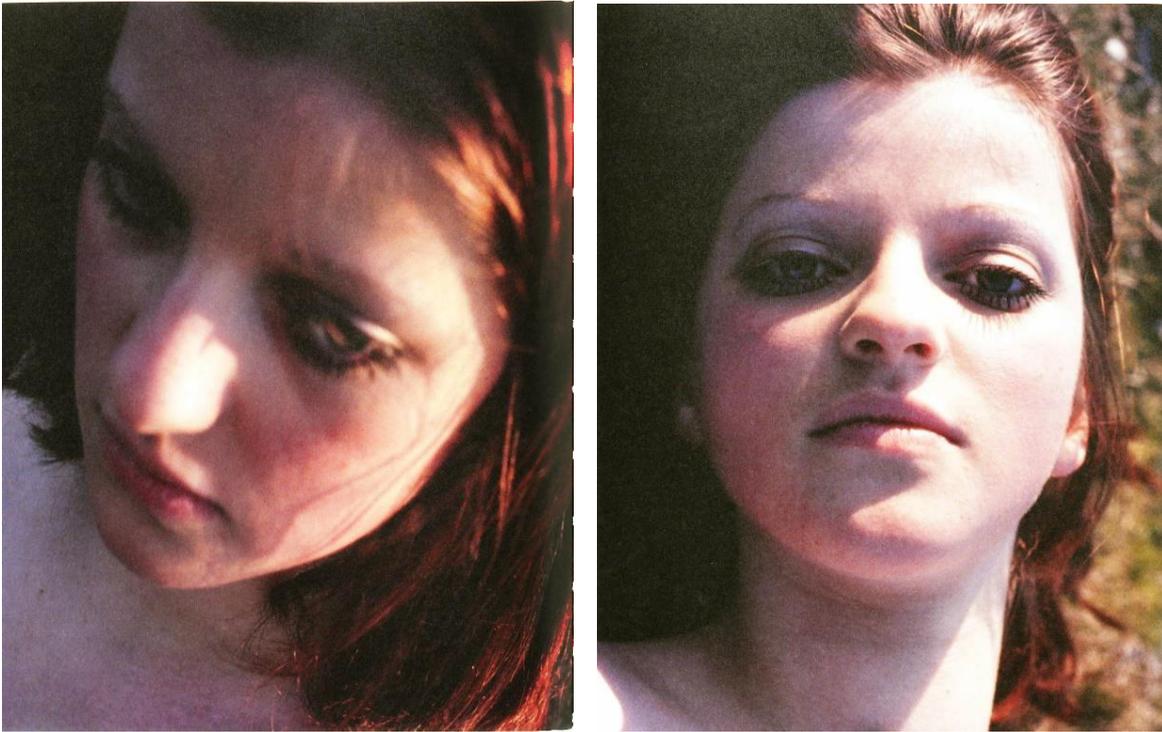


Abb. 7: Friedl Kubelka, *Ilse*, 1969, Schwarz-Weiß-Fotografie, Reprint vom Negativ.  
Bildnachweis: ©Friedl Kubelka vom Gröller, Bildquelle: Schwärzler, Dietmar (Hg.), *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough – Photography and Film*, London: Koenig Books, 2018, S. 114f.



Abb. 8: Friedl Kubelka, *Gunvor Nelson*, 1977, Silbergelatineabzüge auf Barytpapier, 30,5x24 cm.  
Bildnachweis: ©Friedl Kubelka, Bildquelle: Museum der Moderne Salzburg.



Abb. 9: Friedl Kubelka, *Untitled Pin-up, Wien* (aus der Serie *Pin-ups, Wien*), 1971, Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 16x11 cm.

Bildnachweis: ©Friedl Kubelka, Bildquelle: Museum der Moderne Salzburg.



Abb. 10: Friedl Kubelka, *Untitled Pin-up, Wien* (aus der Serie *Pin-ups, Wien*), 1971, Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 16x11 cm.

Bildnachweis: ©Friedl Kubelka, Bildquelle: Museum der Moderne Salzburg.

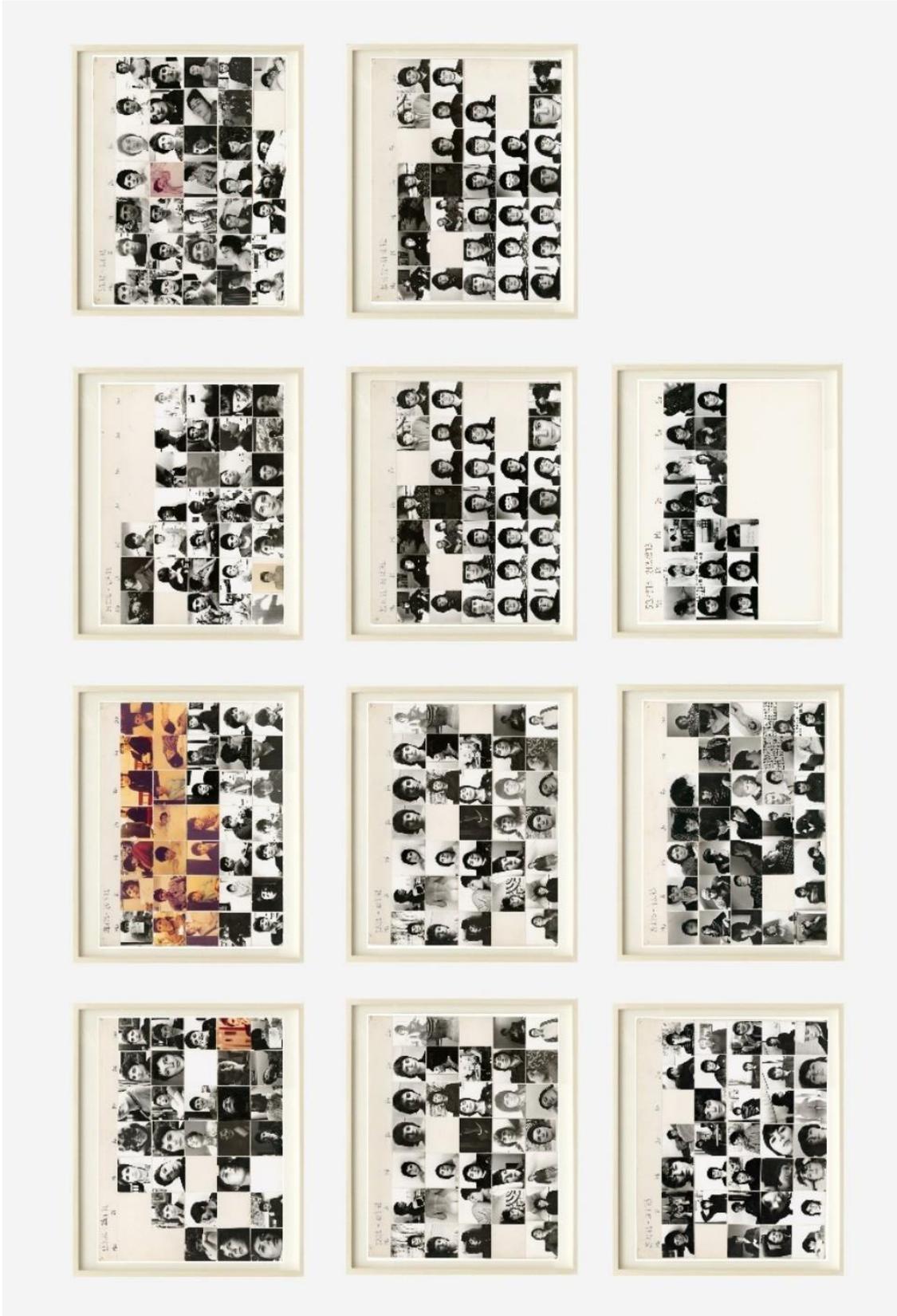


Abb. 11: Friedl Kubelka, *Pin-ups, Paris* (aus der Serie *Pin-ups, Paris*), 1973/74, Chromogener Abzug, 21,7 x 30,5 cm.

Bildnachweis: ©Friedl Kubelka, Bildquelle: Museum der Moderne Salzburg.



Abb. 12: Friedl Kubelka, *Pin-ups, Paris* (aus der Serie *Pin-ups, Paris*), 1973/74, Schwarz-Weiß-Fotografie, 21,7 x 30,5 cm, Bildnachweis: ©Friedl Kubelka, Bildquelle: Museum der Moderne Salzburg.



**Abb. 13:** Friedl Kubelka, *Das erste Jahresportrait*, 1972-73, Schwarz-Weiß- und Farbfotografien 11 Teile, 335 Fotografien, Vintage Prints, Barytpapier, à ca. 5 x 5 cm, montiert auf Karton, handgeschriebener Text in Tinte à 30 x 36,8 cm, gerahmt à 38,2 x 41,4 cm.

Bildnachweis u. Bildquelle: Sammlung Generali Foundation – Dauerleihgabe am Museum der Moderne Salzburg, ©Generali Foundation



Abb. 14: Friedl Kubelka, *Das erste Jahresportrait, 1972-73, Detailsicht* (20.11.72 – 24.12.72), Schwarz-Weiß- und Farbfotografien 11 Teile, 335 Fotografien, Vintage Prints, Barytpapier, à ca. 5 x 5 cm, montiert auf Karton, handgeschriebener Text in Tinte à 30 x 36,8 cm, gerahmt à 38,2 x 41,4 cm.

Bildnachweis u. Bildquelle: Sammlung Generali Foundation – Dauerleihgabe am Museum der Moderne Salzburg, ©Generali Foundation



**Abb. 15:** Friedl Kubelka, *Das zweite Jahresportrait, 1977-78*, 326 Schwarz-Weiß-Fotografien, á ca. 5,5 x 5,5 cm Vintage Prints, Barytpapier, kaschiert auf Leintuch, 200 x 140 cm, gerahmt in Acrylglasbox 151,2 x 206,2 x 9,1 cm.

Bildnachweis u. Bildquelle: Sammlung Generali Foundation – Dauerleihgabe am Museum der Moderne Salzburg, ©Generali Foundation.



**Abb. 16:** Friedl Kubelka, *Das zweite Jahresportrait, Detailsansicht*, 1977-78, 326 Schwarz-Weiß-Fotografien, á ca. 5,5 x 5,5 cm Vintage Prints, Barytpapier, kaschiert auf Leintuch, 200 x 140 cm, gerahmt in Acrylglasbox 151,2 x 206,2 x 9,1 cm.

Bildnachweis u. Bildquelle: Sammlung Generali Foundation – Dauerleihgabe am Museum der Moderne Salzburg, ©Generali Foundation.



**Abb. 17:** Friedl Kubelka, *Lebensportrait Louise Anna Kubelka, 1978-1996, Detailansicht 5. Lebensjahr (25.10.1982-16.10.1984)*, Schwarz-Weiß-Fotografien. Bildnachweis: ©Friedl Kubelka vom Gröller, Bildquelle: N.N., *Friedl Kubelka – Porträt Louise Anna Kubelka*, Bd. 13, Ausstellungskatalog, Galerie Fotohof, Salzburg: Edition Galerie Fotohof, 1998, o.P.



Abb. 18: Lisl Ponger, *Semiotic Ghosts*, 1990, 16mm (Blow up von Super-8), Ton, 17 min.  
Bildnachweis: ©Lisl Ponger, Bildquelle: Sixpackfilm.



Abb. 19: Lisl Ponger, *Die Xenographin* (aus der Serie *Xenographische Ansichten*), 1995,  
Schwarz-Weiß-Fotografie, 33x33 cm, handkoloriert von Konstanze Zinsler.  
Bildnachweis: ©Lisl Ponger, Bildquelle: Lisl Ponger.



Abb. 20: Lisl Ponger, *Lucky Us*, 2000, C- Print, 2000, 77x63 cm.  
Bildnachweis: ©Lisl Ponger, Bildquelle: Lisl Ponger.

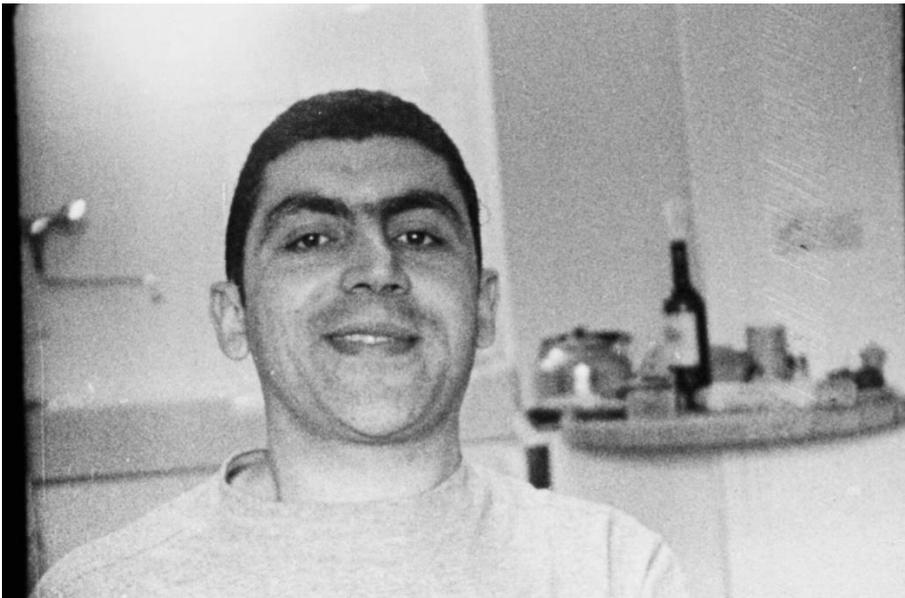


Abb. 21: Friedl Kubelka vom Gröller, *Spucken*, 2000, 16mm und 35mm-Film, schwarz-weiß, ohne Ton, 2 min.  
Bildnachweis: ©Friedl Kubelka vom Gröller, Bildquelle: Sixpackfilm.



Abb. 22: Friedl Kubelka vom Gröller, *Delphine de Oliveira*, 2009, 16mm-Film, schwarz-weiß, ohne Ton, 3 Min.

Bildnachweis: ©Friedl Kubelka vom Gröller, Bildquelle: Sixpackfilm.



Abb. 23: Friedl Kubelka, *Tapha (Moustapha Sy)*, aus: *Atelier d'Expression*, 2015/16, Schwarz-Weiß-Fotografie, Reprint vom Negativ.

Bildnachweis: ©Friedl Kubelka, Bildquelle: Schwärzler, Dietmar (Hg.), *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough – Photography and Film*, London: Koenig Books, 2018, S. 58f.



**Abb. 24:** Friedl Kubelka, *Aber Herr Doktor Schober...!*, 2009, 3 Schwarz-Weiß-Fotografien, auf Barytpapier, je 20x26 cm.

Bildnachweis: ©Friedl Kubelka, Bildquelle: Schwärzler, Dietmar (Hg.), *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough – Photography and Film*, London: Koenig Books, 2018, S. 206f.



**Abb. 25:** Lisl Ponger, *Otaheite Olé*, 2016, analoger C-Print auf Duratrans, 140x120 cm  
 Bildnachweis: ©Lisl Ponger, Bildquelle: Lisl Ponger.



**Abb. 26:** Lisl Ponger, *Indian(er) Jones II – Das Glasperlenspiel* (aus der Serie *Indian(er) Jones*), 2010, analoger C-Print, 181x144 cm.  
 Bildnachweis: ©Lisl Ponger, Bildquelle: Lisl Ponger.

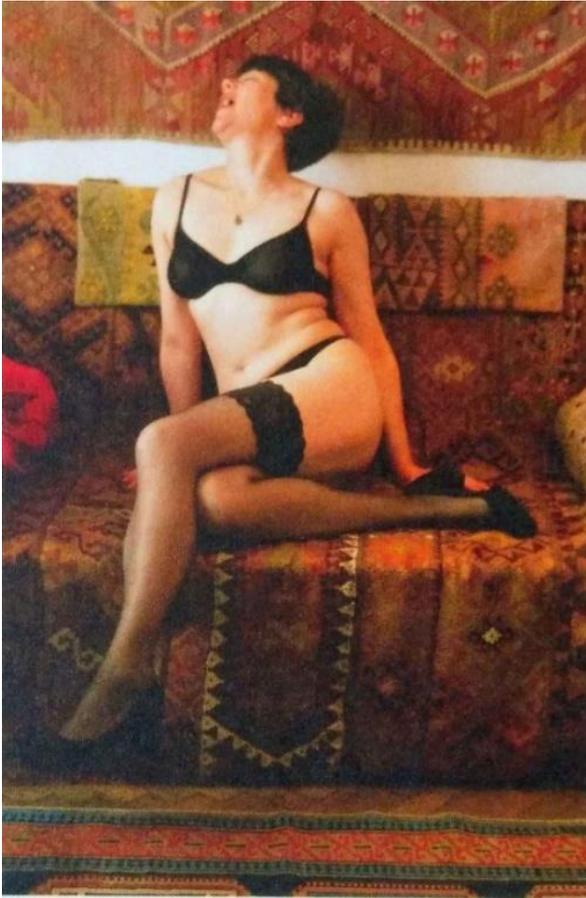


Abb. 27: Friedl Kubelka, *Pin-up-Fotografie* (aus der Serie *Pin-up-Fotografien*), 1998, Farbfotografie, Reprint vom Negativ.

Bildnachweis: ©Friedl Kubelka, Bildquelle: Schwärzler, Dietmar (Hg.), *Friedl Kubelka vom Gröller – One is not enough – Photography and Film*, London: Koenig Books, 2018, S. 210.



Abb. 28: Friedl Kubelka vom Gröller, *Guilty Until Proven Innocent*, 2013, 16mm-Film, Schwarz-Weiß, ohne Ton, 2 min.

Bildnachweis: ©Friedl Kubelka, Bildquelle: Sixpackfilm.



Abb. 29: Lisl Ponger, *Taiwanesischer Tanzverein Fey Yang* (aus der Serie *Fremdes Wien*), 1991, *Cibachrome*, 18x24 cm.

Bildnachweis: ©Lisl Ponger, Bildquelle: Lisl Ponger.



Abb. 30: Lisl Ponger, *Sudantag* (aus der Serie *Fremdes Wien*), 1991, *Cibachrome*, 18x24 cm.

Bildnachweis: ©Lisl Ponger, Bildquelle: Lisl Ponger.



**Abb. 31:** Henning Christoph, *Die Familie Sakin und Christoph beim gemeinsamen Grillen, Essen (?), Juni 1974*, Reprint (digitaler Pigmentdruck) vom Kleinbild-Negativ.  
Bildnachweis: Henning Christoph, Bildquelle: Fotoarchiv Ruhr Museum.



**Abb. 32:** Lisl Ponger, *Die Orientalinnen* (aus der Serie *Xenografische Ansichten*), 1995, Schwarz-Weiß-Fotografie, 33x33 cm, handkoloriert von Konstanze Zinsler.  
Bildnachweis: ©Lisl Ponger, Bildquelle: Lisl Ponger.



Abb. 33: Lisl Ponger, *Teilnehmende Beobachterin*, 2016, analoger C-Print auf Duratrans, 140x120 cm.

Bildnachweis: ©Lisl Ponger, Bildquelle: Lisl Ponger.



Abb. 34: Lisl Ponger, *Die Beute*, 2006, C-Print, 126x156 cm.

Bildnachweis: ©Lisl Ponger, Bildquelle: Lisl Ponger.



**Abb. 35:** Lisl Ponger, *Al Arish* (aus der Serie *If I was an Orientalist today*), 2002, analoger C-Print, 50 x 40 cm.

Bildnachweis: ©Lisl Ponger, Bildquelle: Lisl Ponger.



**Abb. 36:** Lisl Ponger, *Ethnographic Museum in Palmyra* (aus der Serie *If I was an Orientalist today*), 2002, analoger C-Print, 50 x 40 cm.

Bildnachweis: ©Lisl Ponger, Bildquelle: Lisl Ponger.

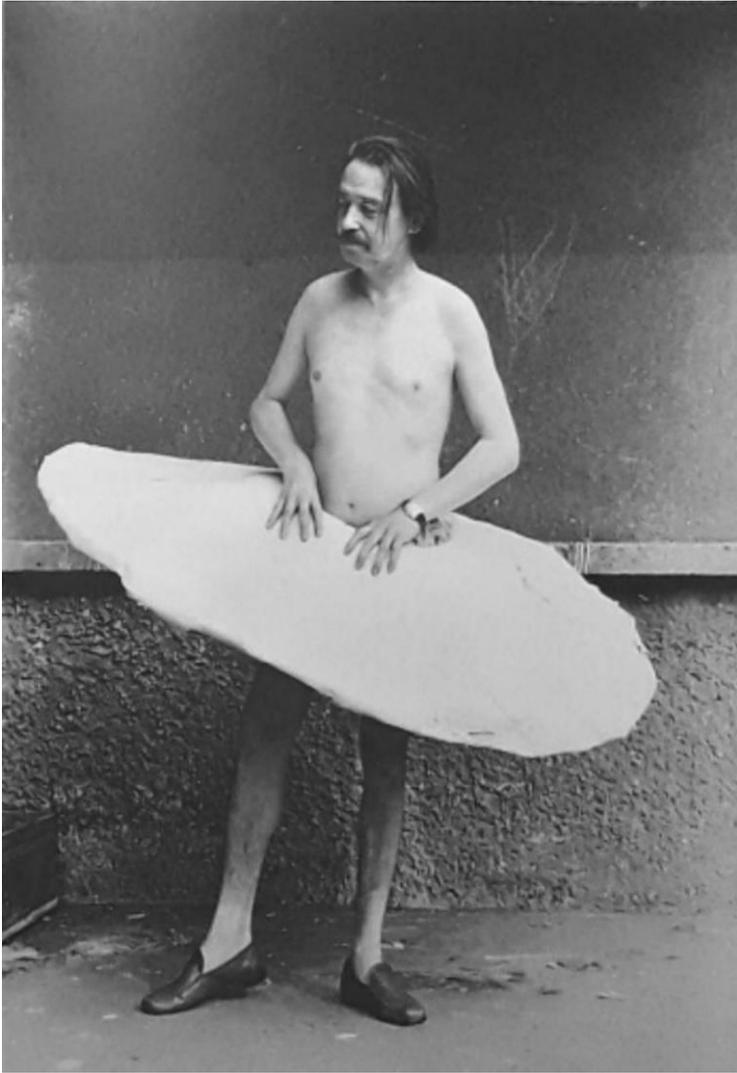


Abb. 37: Friedl Kubelka, *Otto Kobalek with Franz West Adaptive*, 1974, Schwarz-Weiß-Fotografie, Reprint vom Negativ.

Bildnachweis: ©Friedl Kubelka, Bildquelle: Schwärzler, Dietmar (Hg), *Friedl Kubelka vom Grölller – Photography and Film*, Christoph Keller Editions/JRP Ringier, Zürich, 2013, S. 237.