



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Reisen, Filmen und Leben in der *Fremde*.

Zu den Filmen *Passagen* (1996), *déjà vu* (1999) und
Phantom Fremdes Wien (2004) von Lisl Ponger.“

verfasst von / submitted by

Ingeborg Dietrich, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 581

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Mediengeschichte

Betreut von / Supervisor:

Dr. Manfred Öhner

Inhalt

Einleitung.....	3
1. Vorstellung der Künstlerin Lisl Ponger.....	6
2. Die Bearbeitung von Found Footage.....	11
2.1 Aneignung, aber keine Zerstörung des Materials.....	17
2.2 Die spezifische Ästhetik der Schmalfilmformate Normal- und Super 8.....	20
3. Film und seine Möglichkeiten der Illusionsbildung.....	23
3.1 Die filmische Illusion in <i>Passagen</i> , die Ideologie offenlegt.....	23
3.2 <i>Phantom Fremdes Wien</i> – Kommentar zur filmischen Illusion aus dem Off.....	26
3.3 <i>déjà vu</i> – die sinnlich bewegende Erfahrung der filmischen Illusion.....	32
4. Die touristische Abbildungspraxis auf Reisen in <i>Passagen</i> und <i>déjà vu</i>	38
4.1 Das Motiv der Bewegung.....	38
4.2 Sehen und Gesehen werden.....	42
5. Selbstinszenierung als <i>wahre</i> Reisende für den Bildband <i>Fremdes Wien</i>	49
5.1 Sichtbarmachung des <i>Phantoms</i>	55
5.2 Benennung der selektiven Reisewahrnehmung als ein <i>Phantom</i>	56
5. 3 Thematisierung der eigenen Person in dem Film und der Anthologie <i>Phantom Fremdes Wien</i>	58
5.4 Referenz auf Michel Leiris` <i>Phantom Afrika</i>	63
Resümierende Zusammenfassung.....	68
Quellenverzeichnis.....	70
Abbildungsverzeichnis.....	72
Curriculum Vitae.....	74
Abstract.....	75

Einleitung

Das Filmen, beziehungsweise Fotografieren auf Reisen und das Leben in der sogenannten *Fremde* sind Motive, die sich wie ein roter Faden durch Lisl Pongers Werk ziehen. Dabei richtet sich der Fokus der Künstlerin auf die westlich geprägte, bildliche Repräsentation von zumeist außereuropäischen Kulturen. Bilder von Individuen aus unterschiedlichen Weltregionen werden von ihr hinsichtlich ihres ideologischen Gehalts untersucht und westliche, stereotype Ansichten auf die *Anderen* betont. Dies realisiert sie in ihren Filmen, Fotografien und Installationen durch direkte Bezüge auf Bilder- und Ausstellungskonventionen aus den Bereichen der populären Medienlandschaft, der Ethnologie und der klassischen Malerei, die sie in ihren Arbeiten reinszeniert. Dadurch, dass diese Reinszenierungen immer vorsätzliche Irritationsmomente enthalten, werden oft unhinterfragte Weltanschauungen offenbart, sowie verklärende, romantisierende oder *exotisierende* Sichtweisen auf *fremde* Kulturen dekonstruiert.

In den zur genaueren Analyse ausgewählten avantgardistischen Kurzfilmen *Passagen* (1996), *déjà vu* (1999) und *Phantom Fremdes Wien* (2004), findet sich ebenfalls diese Arbeitsweise Pongers. In *Passagen* und *déjà vu* widmet sich die Künstlerin der Neubearbeitung von privaten Reisefilmen aus den 1950er bis 1980er Jahren. Für *Phantom Fremdes Wien* verwendet Ponger Filmaufnahmen, die sie einige Jahre zuvor für das Reise-Projekt *Fremdes Wien* gedreht hat. Pongers Super-8-Aufnahmen wirken aufgrund ihrer Ästhetik und durch die Motivauswahl von Menschen aus aller Welt wie ein unmittelbarer Verweis auf die Amateurfilmaufnahmen, die sie in *Passagen* und in *déjà vu* einer Sekundärbearbeitung unterzieht. Die filmischen Reisebilder werden von Ponger zusätzlich in Verbindung mit Migration und dem Leben im Exil gebracht, wodurch ein wechselseitiges Spannungsfeld zwischen diesen zumeist als unabhängig voneinander gedachten Kategorien entsteht.

Die vorliegende Arbeit widmet sich Lisl Pongers filmischer Strategien um gesellschaftliche Verstrickungen und Brüche zwischen der Urlaubsreise und der erzwungenen Migration erkennbar zu machen. Ihre Methode, den einseitigen, westlich geprägten touristischen Blick auf *fremde* Kulturen durch das Hinzufügen von anderen Sichtweisen zu reflektieren und zu dekonstruieren, wird untersucht.

Ein entscheidendes Verfahren der Filmemacherin stellt die Bearbeitung von Found Footage dar. In ihrer Aneignung des ursprünglichen Bildmaterials bleibt die charakteristische visuelle Qualität der Schmalfilmformate Normal- und Super 8 bestehen und wird nicht, wie es bei anderen Found-Footage-Filmemachern durchaus üblich ist, zerstört oder in seiner Optik verändert. Dadurch eröffnen die Urlaubsfilme in *Passagen* und *déjà vu* einen Blick in die Vergangenheit, in der das Filmen mit analogen Kameras eine allgemein übliche kulturelle Praxis war. Die touristischen medialen Erinnerungsbilder, die Ponger durch eine assoziative Montage fragmentarisch neu arrangiert, werden mit wiederum bruchstückhaft erzählten Erinnerungen auf der Tonspur kombiniert. Und durch eben diese Neuzusammenstellung von Bild und Ton wird dem gefundenen Filmmaterial eine neue Bedeutung einverleibt. Dieser geht die vorliegende Arbeit auf den Grund und fragt, mittels welcher Strategien die Künstlerin es schafft, bereits vorhandene, in die Bilder eingeschriebene, Implikationen aufzubrechen und zu hinterfragen. Dabei richtet sich ein weiterer Fokus auf die Verbindung von Reise-Erfahrung und Film-Erfahrung. Denn so, wie die filmische Erfahrung sinnlich bewegend ist, ist die Bewegung eine der grundlegendsten Gemeinsamkeiten von Film und Reise. In den neu zusammengesetzten Amateurfilmen wird das Unterwegssein in Zug-, Auto- und Schiffsfahrten mit der Kamera dokumentiert. Im Kontrast dazu wirken die Berichte von erzwungener Migration und lassen an Zygmunt Baumans Ausführungen zu den unterschiedlichen Bewegungsströmungen der sogenannten *Tourists and Vagabonds* denken. Die touristische Erfahrung wird besonders deutlich in *déjà vu*, durch die Bilderjagd nach voyeuristischen “images of difference”¹, wie Devin Orgeron es nennt, charakterisiert. In Abgrenzung dazu wollte Lisl Ponger mit ihrem Projekt für den Bildband *Fremdes Wien* eine andere Reiseerfahrung, im Sinne eines wirklichen Kennenlernens, eines Sichtbarmachens von multikulturellen Communities in Wien und als Gegenentwurf zu politischen Anfeindungen gegen diese, erreichen. Eine Vielstimmigkeit wird geschaffen, indem sie in dem Bildband zu den einzelnen kopierten und vergrößerten Super-8-Kadern ihrer Filmaufnahmen, Erfahrungsberichte von MigrantInnen über deren Leben in Wien setzt. Etwas mehr als ein Jahrzehnt später, ist das *Reise*-Projekt für

¹ Orgeron, *Mobile Home Movies. Travel and le Politique des Amateurs*, S. 78.

Ponger nur noch an ein Phantom erinnerndes Ereignis – das damals porträtierte Wien existierte so nicht mehr und doch wirkte diese Erfahrung in ihr nach. Sodass sie sich zu einer erneuten Beschäftigung mit den Filmaufnahmen aus den frühen 1990er Jahren entschließt. Aus der kritischen Neubewertung- und Bearbeitung des bereits existierenden Filmmaterials entstehen 2004 der Film *Phantom Fremdes Wien* und die gleichnamige Anthologie. Dieser erneuten Konfrontation mit dem eigenen Material liegt eine zutiefst selbstreflexive Arbeitsweise als Found-Footage-Künstlerin zugrunde. So sind es nicht nur jene fremden Aufnahmen aus Privatbeständen, innerhalb derer Lisl Ponger durch ihre Reinszenierung Blickrichtungen aufzubrechen versucht, sondern letztlich ihr ganz eigener, spezifisch westlich geprägter Blick als eine *Reisende*, den es Jahre später erneut zu hinterfragen gilt. Der Bildband *Fremdes Wien* und die Anthologie *Phantom Fremdes Wien* bilden, neben den genannten Filmen, die Basis meiner Analyse. Durch diese Publikationen findet eine Kontextualisierung des Films *Phantom Fremdes Wien* statt und es ist darin einiges zu Lisl Pongers prozesshaftem künstlerischem Schaffen zu erfahren.

1. Vorstellung der Künstlerin Lisl Ponger

Lisl Ponger, geboren am 02. August 1947 in Nürnberg, ist eine zeitgenössische Wiener Künstlerin, die mit den Medien Fotografie und Film sowie im Bereich der Installation arbeitet. Das künstlerische Schaffen Pongers lässt sich auch in einigen Buch-Publikationen betrachten. Ponger absolvierte die Fotoklasse an der *Grafischen Lehr- und Versuchsanstalt* in der Leyserstraße in Wien. In den späten 1960er und frühen 1970er Jahren begann sie ihren Werdegang als Fotografin in der Szene rund um die AkteurInnen des Wiener Aktionismus. Diese Fotografien, dokumentarische Schnappschüsse in schwarz/weiß, illustrieren Lisl Pongers damaliges Lebensumfeld inmitten der Wiener Künstlerszene. Zu sehen sind zum Beispiel Aktionen von Otto Mühl, Bilder von Konzerten, wie etwa von der Band *The Supremes* im Konzerthaus, sowie verschiedene Feste oder Aufnahmen von Lisl Pongers ehemaliger Wohngemeinschaft am Nestroyplatz im zweiten Wiener Gemeindebezirk. Diese Fotografien wurden 1990 in dem Bildband *Doppleranarchie. Wien 1967-1972*² veröffentlicht. Zum Filmen kommt Lisl Ponger über das Reisen in Lateinamerika und in den USA, wie sie in einem Gespräch mit dem vormaligen Direktor des österreichischen Filmmuseums Alexander Horwath beschreibt. Sie erzählt, dass sie etwa drei Jahre lang in Mexiko City gelebt und dort als Englisch-Lehrerin gearbeitet hat. Um 1974 kaufte sie sich in Panama ihre erste eigene Super-8-Kamera.³ Aus dem gefilmten Material jener Zeit realisierte sie ihr filmisches Erstlingswerk, den zehnminütigen Stummfilm *Space Equals Time – Far Freaking Out* (1979). Dietmar Schwärzler beschreibt diesen Film in einem Artikel des *Ray Filmmagazins*, als Beginn einer Serie von „[...] sogenannten ‚Formalfilmen‘, die sie [Lisl Ponger] 1991 mit *Semiotic Ghost* abschließt und in der sie sich vorwiegend mit dem Medium Film und dessen Gestaltungsprinzipien auseinandersetzt; [...]“.⁴ In dieser Zeit wendete sich Lisl Ponger von der Fotografie ab und konzentrierte sich ausschließlich auf ihre Filmkunst. Mit dem Reise-Projekt *Fremdes Wien*, welches 1991 seinen Anfang nahm, fand wieder eine

² Ponger/Schmatz/Schwendter, *Doppleranarchie. Wien 1967-1972*, Wien: Falter 1990.

³ Vgl., Horwath/Ponger, *Memories are made of this. Alexander Horwath im Gespräch mit Lisl Ponger* (1989), S. 231.

⁴ Schwärzler, *Geschichten einer Suchenden*, S. 49.

Auseinandersetzung Pongers mit der Fotografie statt. Bei der Werkreihe *Fremdes Wien* sind die medialen Übergänge zwischen Film, Fotografie, Ausstellung, Radio, Zeitung und Buch fließend. Von Februar 1991 bis Oktober 1992 hat sie sich auf eine *Reise* in siebzig Länder begeben, allerdings ohne dabei ihre Heimatstadt Wien zu verlassen. Ausgerüstet mit einer Super-8-Kamera, einem Scheinwerfer und einem Tonaufnahmegerät besuchte sie als Gast verschiedene Orte in Wien, wo sich Menschen einer bestimmten Nation, Kultur oder Religion zu Veranstaltungen getroffen haben. Auf jeder *Reise* machte Ponger eine oder mehrere Filmsequenzen von den Feierlichkeiten, sowie eine fotografische Außenaufnahme der besuchten Lokaltäten in schwarz/weiß. Zu einem späteren Zeitpunkt und im privaten Rahmen sprach sie mit einer Person aus dem jeweiligen *Reiseland*. Zusätzlich führte die Künstlerin ein Reisetagebuch, in dem sie Gedanken und Erfahrungen schriftlich festhielt. In der Zeit von 1991 bis 2004 verwirklichte sie anhand von diesem Bild-, Ton- und Schriftmaterial mehrere Projekte in unterschiedlichen Medien. Das Projekt *Fremdes Wien* nahm seinen Anfang als wöchentlicher Text- und Bild-Beitrag in der Wiener Wochenzeitung *Falter*. Diese Beiträge setzten sich aus kopierten Filmkaden der Super-8-Aufnahmen in schwarz/weiß und den Erfahrungsberichten der interviewten Personen zusammen. Aus den Tonaufnahmen von ihrer *Reise* gestaltete die Künstlerin das Hörspiel *A Tourist in the Soundscape*, welches erstmals am 26. Oktober 1991 auf Ö1 gesendet und später als CD dem Bildband *Fremdes Wien* hinzugefügt wurde. Die Publikation dieses Bildbands erfolgte 1993 im Wieser Verlag. Zusätzlich entstand eine Foto-Ausstellung, für die Ponger einzelne Bildkader der Filmaufnahmen kopiert und vergrößert hat. 2004 gab es eine weitere Buchpublikation durch den Wieser Verlag mit dem Titel *Phantom Fremdes Wien*. Der gleichnamige, siebenundzwanzig Minuten lange Avantgardefilm wurde ebenfalls 2004 herausgebracht.

Bei Lisl Pongers Fotografien sind zwei unterschiedliche Arten der Bildästhetik auszumachen. Zum einem gibt es dokumentarische Momentaufnahmen, wie sie beispielsweise in dem Bildband *Wiener Einstellungen*⁵ zu finden sind. In diesem Bildband sind schwarz/weiß-Fotografien von Wiener Straßenlandschaften zu sehen. Diese sollen eine fotografische Spurensuche nach Orten jüdischen Lebens

⁵ Ponger/Heimann/Wieser (Hg.), *Wiener Einstellungen. Viennese Views*, Klagenfurt: Wieser 1999.

vor der nationalsozialistischen Machtübernahme darstellen (Abb.1). In der zweiten Kategorie des fotografischen Œuvre Pongers sehe ich ihre inszenierten Aufnahmen – Fotos, in denen oftmals zahlreiche Objekte angeordnet und die Personen, mitunter Lisl Ponger selbst, offensichtlich verkleidet sind. Die Anordnung der Requisiten, die Posen der Models oder auch die Beleuchtung dieser Bildkompositionen stehen oft in direktem Zusammenhang mit der europäischen Kunstgeschichte, der Ethnologie, dem (Post-)Kolonialismus und der westlichen Populär- und Konsumkultur.

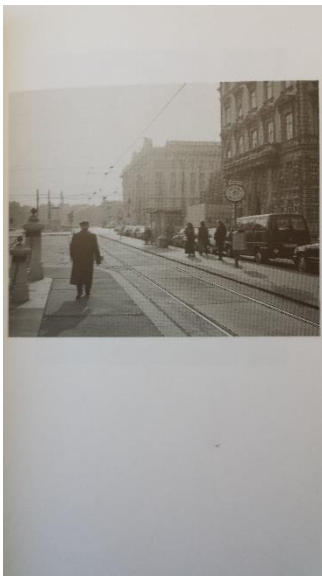


Abb.1: *Wiener Einstellungen*⁶



Abb.2: *Indian(er) Jones II – Das Glasperlenspiel*⁷

Auf dem Bild (Abb.2) *Indian(er) Jones II – Das Glasperlenspiel* ist zum Beispiel ein Mann abgebildet, der wie die Filmfigur *Indiana Jones* aus der gleichnamigen Hollywood-Abenteuerfilmreihe gekleidet ist. Der Mann auf der Fotografie hebt mit seiner rechten Hand einen roten Vorhang hoch. Tim Sharp schreibt dazu: „Die Pose selbst stellt eine Reinszenierung eines Gemäldes aus dem 19. Jahrhundert dar: *The Artist in His Museum*, ein Selbstporträt von Charles Willson Peale (1741-1827).“⁸

⁶ Ponger/Heimann/Wieser (Hg.), *Wiener Einstellungen. Viennese Views*, S. 43.

⁷ *Indian(er) Jones II – Das Glasperlenspiel*, Belvedere. Digitale Sammlungen, <https://digital.belvedere.at/objects/23441/indianer-jones-ii--das-glasperlenspiel?ctx=08f5caee-b3f1-4dbd-8207-d5e643746a68&idx=0>, 10.04.2018.

⁸ Sharp, Tim, *Die teilnehmende Beobachterin auf dem Postamt*, S. 13.

Vor und hinter dem Vorhang befinden sich zahlreiche Objekte, wie etwa geschnitzte Holzmasken und Figuren, aber auch Leitern und ein großer Kaktus sind auf dem Bild zu sehen. Diese Gegenstände sind mit weißen Schildern, auf denen „ART“, „CURIO“, „TROPHY“ und ähnliches steht, klassifiziert.

Das Werk von Lisl Ponger ist eine kritische Auseinandersetzung mit den Themenfeldern der Reise, der Migration, der Ethnologie, des Rassismus, des (Post-)Kolonialismus und der Ausgrenzung und Integration von Minderheiten. Sie begibt sich immer wieder auf Spurensuche nach Unbekannten oder von einer Mehrheitsgesellschaft bewusst oder unbewusst Übersehenen. Dafür reist sie in weit entfernte Länder, wie zum Beispiel nach Äthiopien und in den Senegal, so geschehen für die Bilderserie *If I was Michel Leiris today*⁹. Oder sie inszeniert Reisen innerhalb von Wien und Umgebung, wie beispielsweise für die Werkreihe *Fremdes Wien* oder für den Bildband *Xenographische Ansichten. Bericht über eine Expedition*.¹⁰ Dabei stellt sie Fragen zur Konstruktion kultureller Identitäten und damit verbundener Stereotypen. In ihren Fotografien, Filmen und Installationen liefert sie keine Antworten, sondern hinterfragt als oft selbstverständlich geltende Methoden der bildlichen Darstellung von Personen, Orten und Gegenständen. In gewisser Weise an Bertolt Brechts Verfremdungseffekte im epischen Theater erinnernd, erzeugt Lisl Ponger in ihren Arbeiten Brüche, Irritationspunkte und Überraschungsmomente, um die Künstlichkeit und die Konstruktion der Darstellung ins Bewusstsein zu rufen. Lisl Ponger fordert nicht nur die RezipientInnen zu einer selbstkritischen und bewussten Haltung auf, sondern befragt und thematisiert in einigen Werken ihre eigene Position als österreichische Künstlerin. Brigitte Huck bezeichnet in einer Laudatio Ponger als „[...] eine Künstlerin, für die Diskurs kein schickes Schlagwort, sondern Notwendigkeit ist.“¹¹ Und Lisl Ponger charakterisiert sich, in einem Gespräch mit dem Journalisten

⁹ Vgl. Wieser, Lojze (Hg.), *Lisl Ponger. Foto- und Filmarbeiten. Photos and Films*, Klagenfurt: Wieser 2007.

¹⁰ Ponger, Lisl/Ernst Schmiederer, *Xenographische Ansichten. Bericht über eine Expedition*, Klagenfurt: Wieser 1995.

¹¹ Huck, *Laudatio an Lisl Ponger anlässlich der Verleihung des Goldenen Ehrenzeichens der Stadt Wien 24.06.2004 im Wappensaal des Wiener Rathauses*, basis wien, <http://www.basis-wien.at/avdt/pdf/211/00062419.pdf>, 12.04.2018, S. 1.

Wolfgang Huber-Lang als einen „Diskurs- und Kontextjunkie“¹². Ihre Arbeiten sind in lange Recherche- und Gedankenprozesse sowie Dialoge und Diskussionen mit WissenschaftlerInnen und anderen KünstlerInnen eingebettet. Dies wird beispielsweise in ihren Buchpublikationen, Ausstellungstexten- und Katalogen ersichtlich. Aus Projekten entwickeln sich neue Werke, in denen eine kritische Neubewertung der vorangegangenen Arbeiten vollzogen wird. Oft findet dabei eine Kooperation mit dem Künstler, Autor und Pongers Lebenspartner Tim Sharp statt. Auf Lisl Pongers Homepage¹³ findet sich zum Beispiel der Text *ImagiNative*, welcher Arbeitsweise und Werk Pongers thematisiert und gemeinsam von den Beiden verfasst wurde. Lisl Pongers Auseinandersetzung findet sich aber nicht nur zu ihren Werken, sondern ist auch explizit *in* diesen selbst eingeschrieben. Ziel meiner Arbeit ist es, diesen, in den Filmen *Passagen*, *déjà vu* und *Phantom Fremdes Wien* inhärenten Reflexionen Pongers nachzugehen.

¹² Huber-Lang, *Interview zum 70er Lisl Ponger: „Ich bin ein Diskurs- und Kontext-Junkie“*, Kleine Zeitung, http://www.kleinezeitung.at/kultur/kunst/5258647/Interview-zum-70er-Lisl-Ponger_Ich-bin-ein-Diskurs-und-KontextJunkie, 05.04.18.

¹³ <https://www.lislponger.com/>, 12.04.2018.

2. Die Bearbeitung von Found Footage

Bereits existierendes Filmmaterial in einer neuen Produktion wiederzuverwenden, ist eine Praxis, die alle Filmgenres umfasst und seit Anbeginn des Films ausgeübt wurde. In Spielfilmen und in konventionellen TV-Dokumentationen wird der Einsatz von gefundenem filmischen Bild- und Tonmaterial oftmals als Beweis von Geschichte und zur Evokation von bestimmten Stimmungen und Emotionen beim Publikum eingesetzt. Die Aufnahmen sollen als authentische, historische Dokumente, als materielle Belege einer Argumentation und Darstellung von Geschichte dienen. In konventionellen TV-Dokumentationen wird historisches Bildmaterial meist in Kombination von Interviews mit Zeitzeugen und Historikern montiert. Diese Interviews, sowie die als allwissend suggerierte und körperlose Stimme aus dem Off, die sogenannte *Voice of God*, geben die Richtung vor, wie die Aufnahmen gelesen werden sollen. Diese Art von Dokumentarfilm gleicht in ihrer Gestaltung tendenziell einem belehrenden audiovisuellen Geschichtsunterricht. Beim Kompilationsfilm wird ebenfalls bereits existierendes Material in einen neuen Kontext gebracht und als Mittel eines linearen Narrativs von Geschichte, aber in einigen Fällen auch zur kritischen Befragung eines historischen Ereignisses und der Bilder selbst eingesetzt. Als Beispiel für Kompilationsfilme, die historische Filmbilder nicht als Erklärung und Veranschaulichung von Wirklichkeit, sondern als Untersuchung derselben einsetzen, wäre Michail Romms *Der gewöhnliche Faschismus* (1965) oder Hartmut Bitomskys *Reichsautobahn* (1986) zu nennen. Während der Kompilationsfilm eine spezifische Form des Dokumentarfilms darstellt, ist der Found-Footage-Film im Bereich des Avantgardefilms, beziehungsweise des experimentellen Films zu verorten. Zusätzlich zu einer inhaltlichen Befragung, der zu einem früheren Zeitpunkt hergestellten Bild- und Tonaufnahmen, kommt eine Thematisierung der *Stofflichkeit*, der „formal-ästhetische[n] Beschaffenheit des gefundenen Materials“¹⁴ hinzu. Der Filmemacher und Autor Peter Tscherkassky beschreibt die Arbeit der Filmavantgarde mit Found Footage als „[...] die konsequente Fortführung der Tradition, sich künstlerisch um

¹⁴ Hoff/Schlichter, *Lexikon der Filmbegriffe*,
<http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6751>, 01.07.18.

ein Eigentliches des Films zu bemühen, [...] es sind die analogen Abbildungsprozesse und die Inhalte der Filmbilder, die als Ausgangspunkte der Auseinandersetzung genommen werden.“¹⁵

Der künstlerische Anspruch, die selbstreflexive Beschäftigung mit dem analogen Bild- und Tonmaterial, sowie die inhaltliche Befragung der Aufnahmen um „[...] latente und neue Bedeutungen erkennbar [...]“¹⁶ zu machen, sind charakteristische Merkmale des Found-Footage-Films. In Bezug auf die Bedeutung der filmischen Materialität und auf die Herkunft der Filmbilder verweist der Filmwissenschaftler Michael Zryd auf die Etymologie der Bezeichnung Found Footage. Er macht darauf aufmerksam, dass der Begriff *Footage* von der früher in Großbritannien und in den USA gebräuchlichen Maßeinheit einer bestimmten Filmlänge in *feet*, dem Plural von *foot* stamme. *Footage* würde, so Zryd, die Vorstellung von “[...] a bulk of industrial product – waste, junk”¹⁷ evozieren. Er verweist auf die, von dem Filmemacher Nathaniel Dorsky präferierte Bezeichnung “lost footage”¹⁸ und darauf, dass das Filmmaterial bei Found-Footage-Filmen oft nicht aus offiziellen Filmarchiven stamme “[...] but from private collections, commercial stock shot agencies, junk stores, and garbage bins, or has literally been found on the street.”¹⁹ Diese Charakteristik als vergessenes oder verworfenes Material, das von den FilmemacherInnen gefunden und einem Recycling unterzogen wird, ist bei Lisl Pongers Filmen *Passagen, déjà vu* und auch bei *Phantom Fremdes Wien* zutreffend. Das Bildmaterial von den beiden erstgenannten Filmen besteht zur Gänze aus Amateurfilmaufnahmen, Reisefilme aus den 1950er und 1980er Jahren von Privatpersonen aus Pongers Bekannten-, Freundes- und Familienkreis. Sechzig Stunden Filmmaterial von Weltreisen eines Ehepaares aus der Zeit von 1957 bis 1987 findet Ponger auf einem Wiener Flohmarkt.²⁰ Obwohl Lisl Ponger die Aufnahmen des Films *Phantom Fremdes Wien* selbst gedreht hat, vergleicht sie ihre Herangehensweise an das Filmmaterial mit der Bearbeitung von Found Footage, wie sie in einem Interview mit Jenna Grant konstatiert: “Well, the film gave me a

¹⁵ Tscherkassky, *Die rekonstruierte Kinematografie. Zur Filmavantgarde in Österreich*, S. 84.

¹⁶ Ebd., S. 84.

¹⁷ Zryd, *Found Footage as Discursive Metahistory. Craig Baldwin's Tribulation* 99, S. 41.

¹⁸ Ebd., S. 42.

¹⁹ Ebd., S. 41.

²⁰ Vgl., Huck, *Lisl Ponger. Travelling Light*, INDEX DVD-Booklet, S. 5.

totally different context, though it was never meant to be one. It was like finding my own found footage in my cupboard. I had forgotten about it.”²¹ Die Urlaubsaufnahmen, die in *Passagen* und *déjà vu* montiert sind, wurden ursprünglich für die private Rezeption im Familien- oder Freundesumfeld und nicht für die Öffentlichkeit eines Kinopublikums hergestellt. Alexandra Schneider beschreibt in *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis* „[...] die erinnerungsstiftende und familienkonstituierende Motivation [als] die weitaus wichtigste Funktion von Familienfilmen.“²² Aus verschiedenen Gründen, die sich nur errahnen lassen, haben aber die Aufnahmen, die in *Passagen* und *déjà vu* durch Ponger eine Sekundärbearbeitung erfahren, ihre Stellung als filmische Dokumente von besonderen Momenten des persönlichen Glücks und der Idylle, oder von Abenteuer und *Exotik* auf Urlaubsreisen verloren. Durch die Neubearbeitung werden die Aufnahmen ihrem Status des Vergessenen, des Verlorenen, des *lost footage* entledigt. Gleichzeitig werden dadurch die Filme, die ursprünglich eine individuelle, oder auf eine kleine Gemeinschaft begrenzte Erinnerungsfunktion erfüllten, in einen öffentlichen Rezeptionskontext verschoben. Die durch Ponger wiederentdeckten eigenen Filmaufnahmen von *Phantom Fremdes Wien* waren ursprünglich für die fotografische Werkreihe *Fremdes Wien* und nicht für einen fertigen Film konzipiert. Bedingt durch die lange zeitliche Distanz von etwa elf Jahren zwischen Herstellung und Wiederbeschäftigung mit den Aufnahmen, kann sich die Künstlerin von einer anderen Perspektive als in den frühen 1990er Jahren nähern. Auch bei diesem Filmmaterial ist eine Verschiebung des Kontextes von privater in die öffentliche Rezeption festzustellen.

Das Prinzip des *Lost and Found*, sowie der Transfer von privatem Filmmaterial in die Öffentlichkeit trifft bei Lisl Pongers Filmen zu, ist aber kein allgemein gültiges Merkmal von Found-Footage-Filmen. Der Filmwissenschaftler William C. Wees stellt in seinem Text *The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films* einige Found-Footage-Filme vor, wie etwa Jerry Tartaglias *Remembrance* (1990), Matthias Müllers *Home Stories* (1990) oder *Dream Screen* (1986) von Stephanie Beroes, in denen Filmszenen aus Hollywoodproduktionen für

²¹ Grant, “Screening Room. Phantom Foreign Vienna”, *Cultural Anthropology*, <https://culanth.org/fieldsights/484-screening-room-phantom-foreign-vienna>, 05.07.2017.

²² Schneider, *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*, S. 217.

die künstlerische Neubearbeitung herangezogen wurden. Bei Peter Tscherkasskys *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005) stammt das gefundene Material aus Sergio Leones *The Good, the Bad and the Ugly* (1966), einem Klassiker des sogenannten Italowestern. Martin Arnold verwendet für seine Found-Footage-Filme *pièce touchée* (1989), *passage á l'acte* (1993) und *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998) Material aus verschiedenen Hollywoodfilmen, wie etwa aus der in den 1930er bis 1950er von MGM produzierten *Andy Hardy*-Filmreihe mit dem Schauspieler Mickey Rooney in der Hauptrolle. Bei dem Originalmaterial der genannten Found-Footage-Filme handelt es sich im Unterschied zu Pongers Arbeiten um professionell produzierte Filme, die immer schon für die öffentliche Rezeption vorgesehen waren. Nicht nur die Quellen des ursprünglichen Bild- und Tonmaterials in Found-Footage-Filmen sind unterschiedlich, auch gibt es scheinbar unbegrenzte Möglichkeiten der Sekundärbearbeitung durch die FilmemacherInnen. Für *Instructions for a Light and Sound Machine* verfremdet Tscherkassky das ursprüngliche Material radikal ins Abstrakte. Nur in wenigen kurzen Momenten der Neubearbeitung blitzt das Original auf und gibt sich als solches zu erkennen. Mittels verschiedenster Techniken modifiziert Tscherkassky Bildkader für Bildkader. Aus dem Farbfilm wird ein Film in schwarz/weiß, Negativbilder werden eingesetzt, Flicker-Effekte erzeugt, einzelne Kader überlagert. Der Filmemacher beschreibt, bemalt, zerkratzt, zerreißt den analogen Film, Nadeln werden in das Filmmaterial hineingesteckt. Auch Brandlöcher in den Filmkadern werden als künstlerisches Gestaltungsmittel eingesetzt. Die Aufmerksamkeit gilt der physischen Qualität des analogen Filmstreifens und dem einzelnen Filmkader. Die Tonspur und Perforationslöcher des Filmstreifens werden in der filmischen Projektion sichtbar gemacht. Schriftliche Instruktionen, der Vorspann und das Testbild eines Films, die normalerweise nur der Filmvorführer bei der Bedienung des Projektors, der *Light and Sound Machine*, zu sehen bekommt, werden in den Film integriert. Zu dem intensiven Seherlebnis kommt ein komplexer, geräuschlastiger, teilweise überwältigender Soundtrack – wie beispielsweise langandauernde Gewehrsalven – gestaltet von Dirk Schaefer.

Peter Tscherkassky:

„Bei *Instructions* ging es mir darum, so gegen das Material und die ursprüngliche Geschichte anzuarbeiten, dass es wirklich möglich wird, neue Flächen zu kreieren, auf denen neue Bedeutungen aufgespannt werden können. Und darum, den Aspekt des Materials und der Materialität oder in dem Fall dieser Zeichenwelt, die sich rund um die Kinematografie als Technologie entwickelt hat, noch einmal transparent zu machen.“²³

Während bei Tscherkasskys *Instructions for a Light and Sound Machine* aufgrund seiner subversiven Bearbeitung des filmischen Materials der ursprüngliche Film fast nicht mehr zu erkennen ist, bietet Martin Arnolds Found-Footage-Film *Alone. Life Wastes Andy Hardy* die Möglichkeit einer analytischen Lesart der ursprünglichen Filmszenen. Mittels „two-frames-forward-one-frame-back“²⁴-Technik, eine Methode des Vor- und Rücklaufs, wird jede Bewegung zu einem Zittern und auf diese Weise in die Länge gezogen. Jede noch so minimalste Gestik oder Mimik der agierenden SchauspielerInnen, die bei der originalen Version nicht aufgefallen wäre, wird so freigelegt. Arnold verweist darauf, dass dem Publikum bei einem „normalen Durchlauf“²⁵ eines Films ganz viele Details entgehen würden, weil es damit okkupiert sei, sich auf die Narration zu konzentrieren und einfach keine Zeit bleibe „[...] zu verfolgen, was da jetzt gerade ein Finger macht oder wie der Blick läuft.“²⁶ Arnold macht etwas sichtbar, das in den originalen Filmszenen verdrängt oder unterdrückt bleibt. In dem ursprünglich als harmlos und züchtig Intendierten wird eine zusätzlich implizierte Bedeutungsebene offengelegt, die immer schon da, aber nicht wahrnehmbar war: “[...] subtexts of anxiety, hostility, aggressiveness, sensuality, and sexual desire that were unintended in the original footage but emerge forcefully in Arnold`s reedited version.”²⁷

²³ Pantenburg/Schlüter/Stein, „Ein physisches Kino. Gespräch mit Peter Tscherkassky“, *Kunst der Vermittlung*, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/gesprach-tscherkassky/>, 27.05.18.

²⁴ Wees, *The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found Footage Films*, S. 13.

²⁵ Baute/Pantenburg/Pethke/Schlüter/Stein, „Was ist der filmische Film? Ein Gespräch mit Martin Arnold“, *Kunst der Vermittlung*, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/gesprach-arnold/>, 27.05.18.

²⁶ Ebd.

²⁷ Wees, *The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found Footage Films*, S. 13.

Bei den oben genannten Filmen von Tscherkassky und Arnold wird auf die filmischen Möglichkeiten, die über die Konstruktion einer Narration hinausgehen, aufmerksam gemacht. Auch Lisl Pongers Filme folgen keiner linearen, narrativen Struktur. Auf ihre Art der Montage werde ich in den folgenden Kapiteln näher eingehen. In ihrer Abkehr vom Erzählkino und dem Zeigegestus auf die Anwendung verschiedenster technischer, spezifisch filmischer Möglichkeiten rücken die FilmemacherInnen in die Nähe des frühen Kinos, des “cinema of attractions”²⁸, wie es Tom Gunning nennt. Das *Kino der Attraktionen* stellt seine Machart bewusst aus und verschleiert diese nicht, wie es beim klassischen Spielfilm der Fall ist. Gunning beschreibt das frühe Kino im Hinblick auf die Beziehung zum Publikum als *exhibitionistisch*. Die DarstellerInnen auf der Leinwand nehmen durch Blicke in die Kamera, durch Verbeugen etc. Kontakt mit den ZuschauerInnen auf.²⁹ Im Unterschied dazu beschreibt Christian Metz die Relation zwischen dem klassischen Spielfilm und seinem Publikum als *voyeuristisch*. Die SchauspielerInnen agieren vor der Kamera so, als wäre diese nicht da und als ob sie nicht wissen würden, dass sie für ein Kinopublikum spielen. Christian Metz: „Ich sehe ihn [den Film], aber er sieht mich nicht, wie ich ihn sehe. Trotzdem weiß er, daß ich ihn sehe. Aber er will es nicht wissen.“³⁰ Der Blick in die Kamera würde die imaginierte vierte Wand, die Vorstellung eines geschlossenen Raums in dem die filmische Diegese spielt, zerstören. Beim klassischen Spielfilm wird, so Metz, zugunsten einer in sich geschlossenen Narration der filmische „[...] Träger pausenlos aus[ge]löscht [...]“.³¹ Bei Lisl Pongers Filmen, sowie bei den Werken von Tscherkassky und Arnold wird der Film als Träger durch das Zeigen und der Anwendung von spezifisch filmischer Mittel betont. Die ZuschauerInnen werden in die Erforschung des Materials miteinbezogen, der Dialog zwischen Publikum und Film wird gefördert. Darin besteht eine Gemeinsamkeit zwischen dem *Kino der Attraktionen* und dem Avantgardefilm. Bei Lisl Pongers Found-Footage-Filmen weisen auch die ursprünglichen Aufnahmen Parallelen zum frühen Kino auf. Es ist zu vermuten, dass die Reisefilme in ihrer ursprünglichen Fassung weniger einer geschlossenen Narration und eher einer Abfolge von Ereignissen

²⁸ Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde*, S. 230.

²⁹ Ebd., S. 230.

³⁰ Metz, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, S. 75.

³¹ Ebd., S. 76.

entsprachen. In *Passagen* und in *déjà vu* gibt es zahlreiche Sequenzen, in denen die gefilmten Personen direkt auf die Kamera reagieren. Nico de Klerk schreibt in *Sich fotografieren lassen. Home Movies als Aufzeichnung sozialen Verhaltens*, dass beim Home Movie die Kamera in der Regel nicht ignoriert wird, sondern typischerweise eine Reaktion auf oder auch eine Interaktion mit der filmenden Person stattfindet: „Akteure und Beobachter starren in und zeigen auf die Kamera, posieren lächeln oder schneiden Grimassen; sie schauspielern oder drehen sich weg, fordern auf nicht weiterzufilmen oder zeigen teilweise offen ihre Abneigung.“³²

2.1 Aneignung, aber keine Zerstörung des Materials

Bei Lisl Pongers Found-Footage-Filmen findet keine radikale Verfremdung des ursprünglichen Bildmaterials, wie bei *Instructions for a Light and Sound Machine* statt. Ihre Methode der Aneignung des gefundenen Materials basiert grundsätzlich auf einer sich kontrastierenden Montage von Bild und Ton, sowie auf einer assoziativen Montage von Fragmenten der Reisefilme aus verschiedenen Zeiten und Orten nach bestimmten Motiven. Bei *Passagen* kommt die Wiederholung von einigen Bild-Sequenzen als gestalterisches Element hinzu.

Lisl Ponger:

„Die Verfremdung oder Zerstörung von Bildern, das könnte ich gar nicht und wollte ich nicht. Es geht mir schon um dieses sinnliche Erlebnis einer Wirklichkeit: eine bestimmte archaische Form, in der Leute leben, oder eine bestimmte Qualität von Licht oder ein anderer Umgang mit der Zeit, ein völlig anderes Raumgefühl in verschiedenen Kulturen.“³³

In *Passagen* und *déjà vu* wird zu den neu arrangierten Reisefilmen eine autonome Tonspur, bestehend aus verschiedenen Voice-Over-Stimmen und einer

³² De Klerk, *Sich fotografieren lassen. Home Movies als Aufzeichnung sozialen Verhaltens*, S. 165-166.

³³ Horwath/Ponger, *Memories are made of this. Alexander Horwath im Gespräch mit Lisl Ponger* (1989), S. 226.

variierenden Soundkulisse hinzugefügt. Die Erzählungen der Stimmen aus dem Off werden fragmentarisch wiedergeben. Sie beziehen sich nicht auf das Sichtbare der bewegten Bilder und auch nicht aufeinander. Gemeinsam ist ihnen nur ein bestimmter Themenkomplex, der sich bei *Passagen* auf das Reisen, die Flucht und das Leben im Exil bezieht. Bei *déjà vu* kommen die Themen der fiktionalen Erzählung und des (Post-)Kolonialismus hinzu. Zusätzlich sprechen in *déjà vu* die Personen aus dem Off verschiedene, auch außereuropäische Sprachen, die nicht zum Beispiel durch Untertitel übersetzt werden. Das westlich geprägte Publikum, das dem Arabischen etc. nicht mächtig ist, wird so in eine Position des Nicht-Verstehens versetzt. Während der Sprachduktus der Stimmen und die Soundkulisse in *Passagen* durchgängig zurückhaltend und ruhig sind, ist die Dramaturgie des Tons in *déjà vu* viel lauter und aggressiver. Ebenso wie die Berichte aus dem Off ist die Bildmontage der beiden Filme nicht kausal zusammenhängend gestaltet. Ein wiederkehrendes Motiv ist die unterschiedliche Darstellung der Bewegung von Transportmittel, Menschen und Tieren, die sich in *Passagen* durch eine tendenziell langsame, fließende Gleichmäßigkeit und in *déjà vu* eher durch ein energischeres, rhythmisches Tempo auszeichnen. Ein weiteres Thema ist das Gegenüberstellen von verschiedenen Blickrichtungen. Dem touristischen Betrachten und Filmen von Landschaften, Sehenswürdigkeiten und Menschen werden Blicke von der Landbevölkerung in Richtung Kamera gegenübergestellt. Während die Farbe Blau ein konstantes Motiv des Films *Passagen* ist, wo Aufnahmen vom blauen Meer, Horizont, Architektur und Kleidung dominieren, gilt dies bei *déjà vu* für die Farbe Rot. Vermutlich sollen die Farben bestimmte Stimmungen der Filme intensivieren. Die Einordnung dieser beiden Filme als eine Serie ist naheliegend, da sie auf formaler und auch auf inhaltlicher Ebene zahlreiche Gemeinsamkeiten aufweisen. Ein Blick auf die Quellen des ursprünglichen Bildmaterials, die jeweils am Ende der Filme angegeben werden, zeigt, dass diese teilweise aus den gleichen Beständen stammen. Passend zum Filmtitel *déjà vu*, auf Deutsch übersetzt: *schon gesehen*, entsteht der Eindruck eines Wiedersehens mit bereits bekannten Filmaufnahmen aus *Passagen*. Immer wieder begegnen die RezipientInnen von *déjà vu* Bildsequenzen und Stimmen der SprecherInnen die so oder so ähnlich an *Passagen* erinnern. Handelt es sich hier, wie der Filmtitel suggeriert, um ein *Déjà Vu*, eine „Begebenheit, von der man glaubt, diese schon einmal erlebt zu haben, [eine]

Erinnerungstäuschung“³⁴, oder um die Fortsetzung von *Passagen*, statt, der zu Beginn von *déjà vu*, durch einen Sprecher angekündigten Fortsetzung einer Geschichte aus *Tausendundeiner Nacht*? Abgesehen von den vielen Gemeinsamkeiten, unterscheiden sich die beiden Filme maßgeblich in ihrer Atmosphäre. Die divergierenden Stimmungen werden durch Pongers Auswahl der Bilder, den Rhythmus der Montage und der Dramaturgie des Tons erzielt. *déjà vu* wirkt wie eine alptraumhafte, verdichtete Fortsetzung des Films *Passagen*, der formal von einer allgemeinen ruhigen, *träumerischen* Atmosphäre geprägt ist. Der Film *Phantom Fremdes Wien* ist zwar streng genommen kein Found-Footage-Film, weil Ponger die Aufnahmen selbst gedreht hat, aber zwischen Produktion und Bearbeitung des Materials liegen mehrere Jahre, sodass das Filmmaterial für sie in gewisser Weise fremd geworden ist. Das Verstreichenlassen von Zeit, um sich dann wieder mit dem Gefilmten auseinanderzusetzen, scheint ein für Lisl Ponger charakteristischer Umgang mit ihren Filmaufnahmen zu sein. Dies beschreibt sie in dem Gespräch mit Alexander Horwath in Bezug auf einen anderen Film:

„Aber das Filmmaterial muß auch ‚liegen‘, das Mexikomaterial liegt seit einem Jahr herum. Und jetzt kann ich die Erinnerungen genügend abstrahieren, um zu sehen, was es bedeuten könnte. Unmittelbar danach ist es unmöglich, da sieht es banal aus, wie das einfache Wiedergeben einer Realität.“³⁵

Zu den damaligen Super-8-Sequenzen, Tonaufnahmen und Tagebucheinträgen fügt sie aktuelle Stellungnahmen durch ihre Stimme aus dem Off, Tonaufnahmen aus dem Archiv, sowie Musik hinzu. Durch verschiedene Varianten der Bild/Tonmontage, die Ponger aus dem Off kommentiert, werden zahlreiche Möglichkeiten der Bildlektüre demonstriert und thematisiert. Zum anderen ist in diesem Film die Auseinandersetzung mit der eigenen Person ein zentrales Thema.

³⁴ Wahrig-Burfeind, Renate, *Wahrig. Fremdwörter-Lexikon*, München: dtv 2000.

³⁵ Horwath/Ponger, *Memories are made of this. Alexander Horwath im Gespräch mit Lisl Ponger*, S. 223.

2.2 Die spezifische Ästhetik der Schmalfilmformate Normal- und Super 8

Das Found Footage, das gefundene Ausgangsmaterial in *Passagen* und in *déjà vu* besteht aus den Schmalfilmformaten Normal 8 sowie Super 8. Und *Phantom Fremdes Wien* wurde von Ponger mit einer Super-8-Kamera gedreht. Die spezifische Ästhetik dieser analogen Schmalfilmformate bleibt in den Neubearbeitungen erhalten. Die charakteristische Eigenschaft dieser Filme zeichnet sich durch etwas unscharfe, grobkörnige Bilder mit warmen, leuchtenden Farben aus. Typischerweise befinden sich Schmutzpartikel, Staub und auch Kratzer, die durch die mehrmalige Projektion des Filmstreifens entstanden sind, auf der Oberfläche des Materials. Im Unterschied zu digitalen Filmbildern mit hoher Auflösung, die einem schnell das Trägermedium bei der Betrachtung vergessen lassen, bleibt durch die, aus technischer Sicht imperfekte visuelle Charakteristik der Schmalfilme ein Bewusstsein um das Material als Bildträger präsent. Tscherkassky beschreibt anschaulich die *bildliche* Qualität des Super-8-Films, die bei der Projektion dieses Filmformates entsteht:

„Im kristallklaren, starken Licht einer Xenon-Projektion konnte man Zeuge einer Auflösung ganz anderer Art werden, wenn nämlich die Formen sich zurück ins Korn zu verlieren begannen und aus amorph scheinenden Körnerknäueln unvermutet ganz andere, neue Formen auftauchten, nur um sich ebenfalls in der bunten Ursuppe zu verlieren. Super 8 war der Pointillismus, Impressionismus und abstrakte Expressionismus der Kinematografie.“³⁶

Das Schmalfilmformat verweist auf einen bestimmten Zeitraum in der Vergangenheit, in dem Normal-8- und später Super-8-Kameras ein gängiges Aufzeichnungsgerät waren. Für AmateurfilmerInnen in Europa und in den USA gab es bereits in den 1920er und 1930er Jahren die Möglichkeit, Kameras und Projektoren für den privaten Gebrauch zu kaufen. Es sind allerdings nur „*the happy few*, die sich dieses Vergnügen leisten können“³⁷, wie Schneider in ihrer Studie über

³⁶ Tscherkassky, *Die rekonstruierte Kinematografie. Zur Filmavantgarde in Österreich*, S. 70-71.

³⁷ Schneider, *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*, S. 11.

den Schweizer Familienfilm aus eben jener Zeit schreibt. Die Markteinführung des Super-8-Formats im Jahr 1965 durch Kodak war eine filmische Innovation von besonderer Bedeutung. Im Vergleich zu Normal-8-Kameras waren die neuen Super-8-Modelle einfacher zu bedienen, da die Filmspulen von nun an in Kassetten integriert waren und so das Auswechseln erleichtert wurde. Nicht zuletzt wegen dem günstigeren Preis der Kameras und des Filmmaterials hat sich Super 8 als Massenmedium für die private Nutzung durchgesetzt. Mitte der 1980er wird der analoge Schmalfilm beinahe gänzlich durch die Videotechnik verdrängt. Heutzutage gibt es zwar eine Super-8-App für das Smartphone, um den eigenen Aufnahmen den gewissen *Retrotouch* zu verleihen, echte Super-8-Kameras sind aber nur noch aus zweiter Hand zu kaufen. Lediglich einige wenige Cinephile verwenden das einstige Massenprodukt Super 8. In den frühen 1990ern, als Lisl Ponger mit ihrer Super-8-Kamera auf *Reisen* durch die Bundeshauptstadt geht, war diese Art der Aufzeichnung, zumindest im Hinblick auf den privaten, alltäglichen Gebrauch auch nicht mehr zeitgemäß. Die Absage an einen dokumentarischen Wirklichkeitsanspruch kann als ein Grund genannt werden, weshalb sich Ponger für die Verwendung einer Super-8-Kamera entschieden hat. Für die Bilderserie *Fremdes Wien* kopiert und vergrößert sie einzelne Bildkader. Durch die Eigenschaften des Materials und dessen weitere Bearbeitung werden die Filmstills von einem repräsentativen Modus distanziert. Das Resultat ist keine allgemein gültige Darstellung des *fremden* Wiens, sondern eher eine essayistisch geprägte Vermittlung von persönlichen Stimmungen oder bestimmter Atmosphären durch die Aufnahmen. Es entsteht eine zusätzliche Verfremdung der aufgenommenen Wiener *Fremden*, wie Tim Sharp feststellt: „Hier erscheint der Weihnachtsmann genauso fremd wie ein maskierter Tänzer und noch fremdartiger als eine Doppelhochzeit.“³⁸ Allein durch das Verwenden von Super 8 würde sich eine Abstraktion und eine „[...] Emanzipation von den, der Filmtechnik immanenten Repräsentationszwängen [...]“³⁹ ergeben, so Tscherkassky.

Die für *Passagen* und *déjà vu* wiederverwendeten Normal-8- und Super-8-Filme erinnern an eine Kulturgeschichte des Reisens und an eine filmische

³⁸ Sharp, *Phantom Fremdes Wien*, S. 32.

³⁹ Tscherkassky, *Die Rekonstruierte Kinematografie*, S. 70.

Abbildungspraxis von westlichen TouristInnen der 1950er bis 1980er Jahre. Dadurch, dass Ponger das Filmmaterial nicht zerstört, bleibt „[...] dessen visuelle Wirkung [...] bestehen“⁴⁰, wie Seraina Winzeler in Bezug auf *Passagen* schreibt. Aber: „Seine Implikationen dekonstruiert sie durch die Gegenüberstellung mit den Fluchterfahrungen und einer diskontinuierlichen Montage.“⁴¹ Die Urlaubsfilme in *Passagen* und *déjà vu* verlieren durch die Neubearbeitung ihre ursprüngliche Funktion als mediale Dokumente von individueller Erinnerung und als bildliche Zeugnisse eines konkreten Ereignisses in der Vergangenheit. Stattdessen werden sie in einen größeren gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang gebracht, indem sie mit den Berichten von traumatischen Erlebnissen verknüpft werden. Die Reiseaufnahmen bekommen eine negative Konnotation, sie werden „zu traumatischen Räumen“⁴². Gleichzeitig wird auf die Abwesenheit von Bildern der Flucht und des Exils aufmerksam gemacht. So wie die Stimmen aus dem Off nicht sichtbar sind, bleiben es ihre individuellen Erlebnisse. Sowohl die Bilder als auch die Erzählungen sind fragmentarisch und sprunghaft. Die Bilder und der Ton geben heterogene Erfahrungen zu den Themen der Reise, der Flucht, des Exils und des (Post-)Kolonialismus, sowie der Fremde und der Heimat wieder. Ein interpretativer und assoziativer Zugang zu diesem Themenkomplex wird damit eröffnet, aber konkrete historische Ereignisse sind lediglich zu erahnen. Die Filme *Passagen* und *déjà vu* stellen keine Lektüreeinweisungen bereit, werden nicht als Mittel einer Argumentation oder als eine Bezeugung von Geschichte und Authentizität verwendet, sondern als Evokation. Es geht nicht um historische Fakten – „Vielmehr eröffnet sich eine nicht festlegbare Kartographie der Emigration“⁴³, wie Christa Blüminger feststellt. Es wird ein zeitloser Eindruck von Flucht, Exil, Fremde und Reisen vermittelt.

⁴⁰ Winzeler, *Filme zwischen Spur und Ereignis. Erinnerung, Geschichte und ihre Sichtbarmachung im Found-Footage-Film*, S. 58.

⁴¹ Ebd., S. 58.

⁴² Ebd. S. 89.

⁴³ Blüminger, *Sichtbares und Sagbares*, S. 94.

3. Film und seine Möglichkeiten der Illusionsbildung

3.1 Die filmische Illusion in *Passagen*, die Ideologie offenlegt

Der Filmkritiker Jonathan Rosenbaum schreibt in dem Text *Lisl Ponger`s Cinema. The Lessons of Ignorance*, dass seine Erkenntnis, dass Bild und Ton in *Passagen* unabhängig voneinander sind und inhaltlich stark kontrastieren, erst nach und nach einsetzte. Zunächst würde Pongers Montagetechnik erzielen, diese beiden Elemente als wechselseitige Einheit zu denken.

Jonathan Rosenbaum:

“And this recognition is brought about in such a way that it creeps up on us very slowly, in fits and starts of which we cannot be sure. Ponger exercises an intricate care in editing images and sound to build a cohesive and relatively peaceful atmosphere while creating pressure points of deeply troubling and poignant subtexts.”⁴⁴

Rosenbaums Feststellung erklärt sich für mich durch die dramaturgische Konzeption des Films. Lisl Ponger kreiert zu Beginn von *Passagen* eine harmonische Kombination von Bild und Ton. Eine Frau erzählt, in Form einer Aufzählung, von ihrer Reise auf verschiedenen Donauschiffen. Dazu passend, sehen wir TouristInnen, Passagierschiffe und das Meer. Dann berichtet ein Mann von einer „schönen Kreuzfahrt“⁴⁵. Bei diesem Bericht wird die bisherige ruhige Atmosphäre des Films punktuell mit der Erwähnung des Wortes *verrecken* gestört. Der Mann erzählt von fliegenden Fischen, die auf dem Schiffsdeck gelandet sind und dort „verreckt“⁴⁶ wären. Danach setzt sich der friedliche Modus des Films fort. Eine andere Sprecherin erzählt von ihrer Ankunft in Casablanca. Zu sehen ist eine pittoreske Gasse mit bunten, kleinen Häusern, sommerlich gekleideten Menschen, die Sonne scheint. Daraufhin berichtet eine weitere Frau mit einem spanischen

⁴⁴ Rosenbaum, *Lisl Ponger`s Cinema. The Lessons of Ignorance*, S. 199.

⁴⁵ *Passagen*, Regie: Lisl Ponger, AT 1996.

⁴⁶ Ebd.

Akzent von einer schönen Zeit in Cuba: „Die Sonne hat so viel gescheint [sic!] und die Strand und so, auch die Farbe des Himmels und des Meeres und so.“⁴⁷ Wieder treffen sich, das Gesagte der Off-Stimme und das was wir sehen, auf harmonische Weise. Daraufhin erzeugt der bereits erwähnte Sprecher durch seine Wortwahl „keine Schwierigkeiten oder keine Angst“⁴⁸, „Seekrankheit“⁴⁹ und „Fremdwort“⁵⁰ einen vorsichtigen Kontrapunkt zur angenehmen Atmosphäre der Urlaubsstimmung, die noch gegeben ist. Plötzlich berichtet aber ein anderer Sprecher von seiner Flucht aus Zaire, weiterhin sind verschiedene Sequenzen von den Urlaubsaufnahmen zu sehen. Dies ist der Moment, in dem wir RezipientInnen langsam realisieren, dass in *Passagen* die zwei Themenwelten des Tourismus und der Flucht aufeinanderprallen. Wir müssen erkennen, dass unsere bisherige Einordnung des Films in die ausschließliche Kategorie der Urlaubsreise nicht richtig ist. Die eingangs aufgebaute Illusion ist im Begriff sich aufzulösen.

Jonathan Rosenbaum:

“[...] an expedient illusion that serves our ideological assumptions about the luxury of tourism and the horrors of involuntary exile, by keeping them comfortably separate – at least until Ponger obliges us to recognize that we`re conning ourselves into believing we`re seeing and hearing accounts of tourists instead of people forced to flee their homes and countries.”⁵¹

Ab diesem Wendepunkt von *Passagen* berichten einige SprecherInnen von ihren leidvollen Erfahrungen im Exil und auf der Flucht. Das genießende Wohlbefinden, beim Rezipieren der ästhetisch ansprechenden Reiseaufnahmen, bekommt einen bitteren Beigeschmack. Die zuvor hergestellte filmische Illusion wird verfremdet. Die Rezeption der Reisefilme wird verändert und in einen, an die Stimmen angepassten Kontext, verschoben. Zum Schluss ist wieder die Frau zu hören,

⁴⁷ *Passagen*, Regie: Lisl Ponger, AT 1996.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Rosenbaum, *Lisl Ponger`s Cinema, The Lessons of Ignorance*, S. 199.

welche gleichförmig die Destinationen ihrer Donaukreuzfahrt aufzählt. Aber jetzt ist es nicht mehr dasselbe, die harmlose Stimmung des Films hat sich verflüchtigt.

Jonathan Rosenbaum betont den edukativen Charakter in Lisl Pongers Filmen. Die größte Lehre, welche die RezipientInnen aus den Filmen der Künstlerin ziehen würden, sei die Bewusstmachung der eigenen Ignoranz und Unwissenheit. Er lokalisiert die filmische Illusion in einem täuschungstheoretischen Kontext als den Moment, in dem die Film-RezipientInnen an ihre Deutung, von dem was sie sehen und hören, glauben. Rosenbaum argumentiert, dass die Deutung der RezipientInnen durch die Art der Bild-Montage und die Weise, wie Bild und Ton miteinander kombiniert sind, gelenkt werden würde. Er konstatiert, dass das Zusammenspiel von Bild und Ton ausschlaggebend für die Lesart eines Films sei. Die Wahrnehmung eines Films könne durch unterschiedliche Soundtracks verändert werden. Filmische Illusion entstehe durch unseren natürlichen Impuls, verschiedene einzelne Elemente eines Films zu einem, für uns, sinnhaften Ganzen zusammenzufügen: “We might even call it our propensity for converting films into ‘movies’, seamless blocks of narrative continuity, regardless of whether or not the separate materials actually belong together in a mutually reinforcing relationship.”⁵²

Diese Narrative würden einiges über unsere ideologische Vorstellung von Welt, und damit verbunden über unsere diesbezügliche Ignoranz aussagen. Jonathan Rosenbaum verdeutlicht dies unter anderem anhand von Lisl Pongers Film *Passagen* und wie durch dessen Montage von Bild und Ton den RezipientInnen eine der sogenannten, in Rosenbaums Texttitel angekündigten *Lessons of Ignorance* erteilt werde. Die *Lektion* in *Passagen* sei die Erkenntnis, dass unsere Art der Filmerfahrung durch die Montage und die Tonspur unbewusst gelenkt werde. Lisl Ponger zeige, dass unterschiedlichste Strukturierungen der Bilder und Töne im Film möglich sind, um Inhalte zu generieren und Umdeutungen zu erreichen. Zusätzlich würde die Sichtbarmachung unserer Weltordnung in trennenden Kategorien, wie etwa Tourismus und Reise separat von Flucht und Exil zu denken, offengelegt. Durch die Zusammenführung dieser Themenfelder kommt es zu einer Bewusstmachung, dass diese vermeintlichen Ordnungen tatsächlich

⁵² Rosenbaum, *Lisl Ponger's Cinema. The Lessons of Ignorance*, S. 199.

miteinander verwoben sind, dass etwa in einem Land oder Region, wo die einen Urlaub machen, die anderen zur Flucht gezwungen werden.

3.2 *Phantom Fremdes Wien* – Kommentar zur filmischen Illusion aus dem Off

Jonathan Rosenbaum benennt die Tonspur eines Films als einen entscheidenden Faktor, um die RezipientInnen in ein bestimmtes Narrativ zu lenken. Im Fall von *Passagen* würde durch die langsam aufgebaute Reibung der Tonspur mit den Bildaufnahmen, den RezipientInnen die eingangs aufgebaute, unreflektierte Hingabe zum filmischen Geschehen bewusst gemacht und somit eine *Lehre* in den Möglichkeiten der filmischen Illusion, sowie über die eigene Ideologie erteilt. In *Phantom fremdes Wien* thematisiert Lisl Ponger die Möglichkeiten des Films Illusion herzustellen auf ähnliche Weise wie in *Passagen*.



Abb. 3: *Phantom Fremdes Wien*⁵³

⁵³ Screenshot aus *Phantom Fremdes Wien*, R: Lisl Ponger, AT 2004, 0:00:28, *Lisl Ponger. Travelling Light*, R: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.



Abb.4: *Phantom Fremdes Wien*⁵⁴



Abb. 5: *Phantom Fremdes Wien*⁵⁵



Abb.6: *Phantom Fremdes Wien*⁵⁶

⁵⁴ Screenshot aus *Phantom Fremdes Wien*, R: Lisl Ponger, AT 2004, 0:00:34, *Lisl Ponger. Travelling Light*, R: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

⁵⁵ Ebd., 0:00:41.

⁵⁶ Ebd., 0:00:49.

Phantom fremdes Wien beginnt mit einer Schwarzblende, darauffolgend sind einige Tanzszenen, sowie eine Nahaufnahme des Gesichts einer indischen Braut, gehüllt in gold-rotes Gewand, zu sehen (Abb.3-6). Auf der Tonspur ist der Song *Strangers in the night* zu hören. Dieser träumerische und exotische Stereotypen bedienende Filmabschnitt wird mit einer weiteren Schwarzblende und Lisl Pongers Off-Stimme in gewisser Weise unterbrochen und ein anderer Modus eingeleitet. In dem von Lisl Ponger selbst gesprochenen Off-Kommentar führt sie eine Auseinandersetzung über das Medium Film und seine Möglichkeiten der Darstellung und Illusionsbildung. Die Montage des Filmmaterials wird von ihr angesprochen und gleichzeitig zur Narration von *Phantom fremdes Wien* gemacht. In dem Voice-Over spricht Ponger ihr Nachdenken über die Montage der einzelnen Szenen und die Umsetzung davon an. Diese Überlegungen über die Anordnung der filmischen Bilder sind im fertigen Film naturgemäß bereits angewendet und für die ZuschauerInnen sogleich erfahrbar. Lisl Ponger spricht und wendet verschiedene Ordnungskategorien an. Sie ordnet die Szenen nach der chronologischen Reihenfolge ihrer Tagebuchaufzeichnungen, nach der geographischen Lage der Länder, nach der Art der Feierlichkeiten, nach Musik, Filmtönen oder der „Kategorie Filmsprache“⁵⁷. In der letztgenannten Kategorie kombiniert sie Farben, Schatten und Reflexionen miteinander. Ponger zeigt durch die Offenlegung der Bearbeitungsschritte des Filmmaterials, dass es ganz unterschiedliche Möglichkeiten zur Kontextualisierung der Aufnahmen gibt. Sie verweist deutlich auf die Gemachtheit des Films, und dass durch unterschiedliche Bearbeitung des Materials verschiedene Inhalte und Bedeutungen generiert werden können. Die Bewusstmachung beim Publikum über den Film als Material wird gefördert. Immer wieder weist Lisl Ponger in ihrem Voice-Over auf ihre Bearbeitung hin, durch die filmische Illusion entstehen kann. Die Möglichkeiten der Manipulation durch die Montage und durch den Ton werden offenkundig. Beispielsweise macht sie darauf aufmerksam, dass sie die Tanzsequenzen in einem ungarischen Tanzhaus dreimal wiederholt hat, weil diese zu kurz geraten sind. An anderer Stelle erwähnt sie, dass sie eine gemachte Musikaufnahme nicht mehr zuordnen kann und deshalb, sowohl bei der Szene im albanischen Verein, als auch bei der Szene im jugoslawischen

⁵⁷ *Phantom Fremdes Wien*, Regie: Lisl Ponger, AT 2004.

Club anwendet. Wir werden darüber informiert, dass die Tonaufnahmen von der türkischen Doppelhochzeitssequenz tatsächlich Tonaufnahmen einer anderen türkischen Hochzeit sind. Die filmische Einheit von Bild und Ton wird beispielhaft demonstriert, um kurz darauf dekonstruiert zu werden. Ein weiterer Hinweis auf Illusionsbildung, der ebenfalls im Zusammenhang mit der Einheit von Bild und Ton steht, ist die Szene bei der Friedenspagode. Diese Szene ist besonders, weil sie im Unterschied zu den anderen länger dauert, eine ruhige Atmosphäre hat, nur eine Person zeigt und im Freien gefilmt wurde. Zu sehen ist ein buddhistischer Mönch, der auf der Terrasse einer Pagode gehend, rhythmisch eine Trommel schlägt. Seine Bewegungen wirken wie ein spirituelles Ritual oder ein Gebet. Zu hören ist der Laut der Trommel, die der Mönch spielt und ein Hintergrundgeräusch von Wind, Stimmen und einem undefinierbaren Rauschen von Wasser oder möglicherweise Straßenlärm. Während der Rezeption dieser Szene ergeben Bild und Ton in unserer Vorstellung ein Ganzes, weil die beiden Elemente unbewusst miteinander verbunden werden. Michel Chion beschreibt dieses Phänomen in dem Vorwort zu *The Voice in Cinema*: “A film`s aural elements are not received as an autonomous unit. They are immediately analysed and distributed in the spectator`s perceptual apparatus according to the relation each bears to what the spectator sees at the time.”⁵⁸ In unserer filmischen Wahrnehmung, schreibt er des Weiteren, würde besonders bei einer synchronen Vertonung des Films, der Ton sofort von dem Bild *geschluckt* beziehungsweise dem Bild zugeschrieben werden:

“It is the image that governs this triage, not the nature of the recorded elements themselves. The proof is that so-called synchronous sounds are most often forgotten as such, being ‚swallowed up‘ by the fiction. The meanings and effects generated by synch sounds are usually chalked up to the image alone or the film overall. Only the creators of a film`s sound – recordist, sound effects person, mixer, director – know that if you alter or remove these sounds, *the image is no longer the same*.”⁵⁹

⁵⁸ Chion, *The Voice in Cinema*, S. 3.

⁵⁹ Ebd., S. 3-4.

Wir RezipientInnen geben uns dieser Fiktion hin, und wir glauben an die Echtheit der Einheit von Bild und Ton. Wenige Sekunden nach Beginn der beschriebenen Mönchsszene ist Lisl Pongers Kommentar aus dem Off zu hören:

„Wenn der Hintergrundton, der Synchronon und das Bild übereinstimmen, ergibt sich eine filmische Einheit, eine konstruierte Realität. Die Bilder sind bei der Friedenspagode aufgenommen, zweiter Bezirk, Hafenzufahrtsstraße. Auf der einen Seite die Donau und das Dampfkraftwerk, auf der anderen Seite die Schnellstraße und die Aspang-Bahn. Die Hintergrundtöne stammen aus dem BBC-Archiv. Es sind Töne vom Ufer der Themse, vom Wasser und von Booten in der Ferne – und die Trommelschläge sind nachvertont.“⁶⁰

Pongers Kommentar dekonstruiert unsere hergestellte Ordnung, indem sie die Bearbeitung preisgibt. Unsere individuellen Imaginationen und Assoziationen, die diese Szene in uns ausgelöst hat, werden so unterbrochen. Dadurch entsteht das Gefühl *ertappt* worden, beziehungsweise auf etwas *reingefallen* zu sein. Gleichzeitig sind wir enttäuscht, weil uns offenbart wird, dass unser vorgestelltes Szenario falsch ist – *“the image is no longer the same”*⁶¹.

In *Phantom fremdes Wien* wird die formale Ebene des Films betont, die inhaltliche Ebene hinterfragt. Pongers Stimme fragt sich, was sie auf diesen Bildern eigentlich sieht und möchte offenbar, dass sich die RezipientInnen die gleiche Frage stellen und sich nicht der Illusion einer vermeintlich repräsentativen Wiedergabe des *fremden* Wiens hingeben. Die Bilder und das Voice-Over stehen in einem ambivalenten Verhältnis zueinander. Einerseits bezieht sich Pongers Off-Kommentar konkret auf die gezeigten Bilder. Die Tonspur ist also nicht autonom, wie etwa bei *Passagen* oder *déjà vu*. Die Künstlerin gibt Informationen über Ort und Zeit und liest Auszüge aus ihrem Reisetagebuch, die mit den gezeigten Filmbildern übereinstimmen. Andererseits stehen das Voice-Over und die Filmbilder in einem starken Kontrast zueinander. Was Lisl Ponger aus dem Off sagt, ist kritisch, fragend, nachdenklich, ironisch, sachlich darlegend, vielleicht irritierend und manchmal langweilig, weil monoton gesprochen. Die Bilder

⁶⁰ *Phantom Fremdes Wien*, Regie: Lisl Ponger, AT 2004.

⁶¹ Chion, *The Voice in Cinema*, S. 4.

hingegen sind durch die besonderen Farben und das Licht-Schatten-Spiel des analogen Super-8-Films, durch das *exotische* Aussehen der gezeigten Personen, deren Kleidung oder wie sie tanzen, ästhetisch ansprechend und *bezaubernd*. Durch das Voice-Over wird der Anziehungskraft, die von diesen Aufnahmen ausgeht, entgegengewirkt und dafür andere Inhalte und Überlegungen hinzugefügt. Bilder sprechen nicht immer für sich selbst, unterschiedlichste Deutungen sind möglich – besonders dann, wenn es um Bilder geht, die etwas *Fremdes* darstellen. An einer Stelle von *Phantom Fremdes Wien*, die ein ugandisches Theaterstück zeigt, fragt Lisl Ponger:

„Was sehe ich eigentlich? Ist es ein Missionar, der zwei Eingeborene zum christlichen Glauben bekehren möchte? Gibt er ihnen einen Rosenkranz oder bezahlt er mit einer glänzenden Kette den Bau einer neuen Kirche? Oder sind es spirituelle Würdenträger, die über ihre Glaubensbekenntnisse debattieren und aus Wertschätzung füreinander Geschenke austauschen? Oder sind es ugandische Studenten, die mit einem Freund aus der Entwicklungshilfe Theater spielen?“⁶²

In *Phantom Fremdes Wien* folgt auf das ugandische ein amerikanisches Theaterstück, in dem es um die moralisierende Fabel von George Washington und dem Kirschbaum geht. Lisl Pongers Kommentar: „Eine erfundene Geschichte also, die man so oft wiederholte, bis sie als historische Wahrheit akzeptiert wurde. Und diese Vermischung von Fakten und Fiktion ist für mich seltsam beunruhigend.“⁶³ Lisl Pongers Projekt *Fremdes Wien* und der Film *Phantom Fremdes Wien* bewegen sich genau in diesem Feld zwischen Fakten und Fiktion. Es ist ein dokumentarisches Projekt gewesen, aber dennoch ist es unvermeidlich, dass ein fiktionales Konstrukt daraus entsteht. Der Autor Christian Höller beschreibt in seinem Text über den Film *Phantom Fremdes Wien* Lisl Pongers vielfältig angewendete Kategorisierungen der Montage als ein Aufzeigen, dass eine Zuordnung des sogenannten *Fremden* unmöglich sei und somit immer eine Illusion bleiben müsse.

⁶² *Phantom Fremdes Wien*, Regie: Lisl Ponger, AT2004.

⁶³ Ebd.

Christian Höller:

„Die Selbsthinterfragung mündet schließlich in ein permanentes (selbstkritisches) Abschweifen, mit der jegliches ‚Framing‘ des Fremden hier letztlich ad absurdum geführt wird. Gleichzeitig breitet sich unter dem ständigen Gleiten und Entgleiten der Kategorien ein weites, differenziertes Formenspektrum aus [...] – eine konsequente ‚Spektralisierung‘, die das Phantom weder greifbarer noch gefügiger macht.“⁶⁴

3.3 *déjà vu* – die sinnlich bewegende Erfahrung der filmischen Illusion



Abb.7: *déjà vu*⁶⁵



Abb.8: *déjà vu*⁶⁶

déjà vu beginnt mit einer Schwarzblende, welche mit einer Soundkulisse aus einem rauschenden, geradezu rhythmisch klingenden Stimmengewirr und vereinzelt,

⁶⁴ Höller, „Phantom Fremdes Wien“, *Amourfou*, <http://www.amourfoufilm.com/film/phantom-fremdes-wien/>, 05.07.2017.

⁶⁵ Screenshot aus *déjà vu Wien*, R: Lisl Ponger, AT 2004, 0:00:12, *Lisl Ponger. Travelling Light*, R: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

⁶⁶ Ebd., 0:00:40.

herausstechenden Rufen erfüllt wird. Nach wenigen Sekunden setzt dazu eine Männerstimme aus dem Off ein: „So, jetzt kommt die Fortsetzung der Geschichte. Das war die Geschichte von *Tausendundeiner Nacht*.“⁶⁷ Daraufhin erfolgt auf der Bildebene ein Schnitt. Zu sehen ist eine Parade afrikanischer Männer, die auf Pferden und Kamelen reiten oder zu Fuß an diesem Umzug teilnehmen (Abb.7 und 8). Alle tragen farbenprächtige, festliche Kleidung, haben Fahnen in der Hand oder sind mit Pfeil und Bogen ausgestattet. In diesem feierlichen Gestus wirken sie wie eine phantastische Armee aus einer Erzählung der erwähnten, morgenländischen Geschichtensammlung *Tausendundeine Nacht*. Die Stimme aus dem Off erzählt nun möglicherweise seine angekündigte Geschichte von *Tausendundeiner Nacht*, aber das ist nicht sicher, weil er in einer mir fremden Sprache, möglicherweise Arabisch, spricht.

In *déjà vu* werden von den SprecherInnen aus dem Off, neben Erfahrungen von Flucht, Exil und Urlaubsreisen auch fiktionale Geschichten angesprochen. Dadurch kommt es zu einer Verflechtung von Realem und Fantasievorstellung, was in gewisser Weise an die filmische Rezeption erinnert. Eine Off-Stimme erzählt davon, dass ihre Reise durch den afrikanischen Busch von einer surrealen Stimmung geprägt gewesen sei. Und eine Erzählerin gibt eine Legende von einem menschenfressenden, weißen Hund wieder, vor der sie sich als Kind immer gefürchtet habe. Sowohl bei der tatsächlich erlebten Reise, als auch bei der Geschichte wird die sinnliche Erfahrung erwähnt. Unmittelbar nachdem die Männerstimme die Fortsetzung von *Tausendundeiner Nacht* angekündigt hat, ist eine Frau zu hören, die auf Englisch das Nicht-Verstehen fremder Sprachen anspricht. Sie berichtet von einer Zeremonie in Afrika, der sie als Zuschauerin beiwohnte. Sie erzählt von einem alten Mann, einem König, dessen Thron ein etwas wackeliger Holzstuhl gewesen sei. An seiner rechten sei ein Mann mit einem Sonnenschirm gestanden, um das sehr weise wirkende, mit Falten überzogene Gesicht des Königs vor den Sonnenstrahlen zu schützen. “So we were able to witness a ceremony in a language that we didn’t understand – and it was very, very moving.”⁶⁸ Diese bildliche Beschreibung der Zeremonie, die Lisl Ponger

⁶⁷ *déjà vu*, Regie: Lisl Ponger, AT 1999.

⁶⁸ Ebd.

unmittelbar nach der außereuropäischen Sprache aus dem Off setzt, könnte als Verweis darauf gesehen werden, dass es nicht immer notwendig ist, alles mit dem Intellekt zu verstehen, um von etwas auf einer sinnlichen Ebene bewegt zu werden. Dies lässt mich an die sinnlich bewegende filmische Erfahrung denken. Siegfried Kracauer konstatiert in *Theorie des Films. Die Errettung der äußerlichen Wirklichkeit*, dass die Wirkung des Films auf die RezipientInnen, im Unterschied zu anderen Medien, vorrangig auf sinnlicher Ebene passiere: „Ich gehe von der Annahme aus, daß Filmbilder ungleich anderen Arten von Bildern vorwiegend die Sinne des Zuschauers affizieren und ihn zunächst physiologisch beanspruchen, bevor er in der Lage ist, seinen Intellekt einzusetzen.“⁶⁹ Kracauer meint mit der sinnlichen Affizierung nicht nur den Seh- und Hör-Sinn des Kino-Publikums. Der Fluss der bewegten Filmbilder würde die RezipientInnen körperlich bewegen, einen „Widerhall in körperlichen Tiefenschichten“⁷⁰ auslösen und sich an ihre „organische Reaktionsfähigkeit“⁷¹ wenden:

„Bewegung ist das A und O des Mediums. Nun scheint ihr Anblick einen ‚Resonanz-Effekt‘ zu haben, der im Zuschauer kinästhetische Reaktionen wie zum Beispiel Muskelreflexe, motorische Impulse und ähnliches auslöst. Jedenfalls wirkt objektive Bewegung physiologisch bewegend.“⁷²

Die bewegten Filmbilder würden bei den ZuschauerInnen einen „trance-artigen Zustand“⁷³ und eine Abschwächung des eigenen Bewusstseins erzielen: „Das Ich des Kinobesuchers, das die Quelle seiner Gedanken und Entscheidungen ist, zieht sich von der Szene zurück.“⁷⁴ Christiane Voss beschreibt in *Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos* die filmische Erfahrung der RezipientInnen als einen Schwebezustand zwischen ästhetischer Verstrickung und distanzierten Wirklichkeits-Bewusstsein. Sie nähert sich der filmischen Erfahrung und der spezifischen Ästhetik des Films über den Illusionsbegriff. Dabei

⁶⁹ Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, S. 216.

⁷⁰ Ebd., S. 216.

⁷¹ Ebd., S. 217.

⁷² Ebd., S. 216.

⁷³ Ebd., S. 222.

⁷⁴ Ebd., S. 217.

plädiert sie für ein Verständnis von Illusion im Kino, das sich von einer täuschungstheoretischen Bedeutung abwendet: „Denn Filmwahrnehmung führt normalerweise weder zum Einbruch der Wirklichkeitsauffassung noch zur Revision unseres empirischen Wirklichkeitsverständnisses.“⁷⁵ Als Argument dafür, dass sich die Wirklichkeitswahrnehmung im Kino von jener in der Welt unterscheidet, nennt sie die Handlungsentlastung, die bei der Filmbetrachtung gegeben sei „[...]“, weil wir eben dort z.B. nicht aus dem Saal fliehen müssen, sobald wir auf der Leinwand etwas Gefährliches wahrnehmen [...].“⁷⁶ Ein weiteres Argument dafür, dass die ZuschauerInnen die filmische Welt mit der empirischen Welt nicht verwechseln würden, sei die Unterscheidung von mindestens zwei Zeitdimensionen, die sich bei der filmischen Betrachtung ergeben – nämlich die empirische Raum-Zeit, sowie die im Film dargestellte Zeit. Voss geht davon aus, dass das Entstehen von filmischer Illusion nicht unabhängig von den RezipientInnen gedacht werden kann. Die KinozuschauerInnen würden durch kreativ-projizierende Akte, im Sinne eines Hinzufügens, Ergänzens und Umdeutens die Abstraktheit des Leinwandgeschehens ausgleichen und dadurch mit Plastizität erfüllen. In diesem Zusammenhang führt sie den Begriff der RezipientInnen als „filmische Leihkörper“⁷⁷ ein. Die ZuschauerInnen würden durch diese Leihkörperschaft, eine, dem Film fehlende, dritte Dimension verleihen.

Christiane Voss:

„Meine These ist, dass es der Zuschauerkörper in seiner geistigen und sensorisch-affektiven Resonanz auf das Filmgeschehen ist, [...], der der Leinwand allererst einen dreidimensionalen Körper leiht und somit die zweite Dimension des Filmgeschehens in die dritte Dimension seines spürenden Körpers kippt. Der Betrachter wird somit selbst zum temporären ‚Leihkörper‘ der Leinwand und ist damit seinerseits konstitutiver Bestandteil der filmischen Architektur.“⁷⁸

⁷⁵ Voss, *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 74.

⁷⁶ Ebd., S. 74.

⁷⁷ Ebd., S. 73.

⁷⁸ Ebd., S. 81.

Dabei sei die Bereitschaft des Kinopublikums, sich auf eine gewisse geistige und körperliche Verbindung mit der filmischen Darstellung einzulassen, notwendig. Für eine gelungene filmische Erfahrung sei es unerlässlich, das Leinwandgeschehen, wenigstens vorübergehend, als *wirklich* zu erkennen und davon affiziert zu werden: „Wo das nicht so ist, wir vielmehr von einer distanzierten Künstlichkeit und Konstruiertheit unberührt und daher auch ungläubig sitzen bleiben, ist die filmische Performanz (und damit die konstitutive Illusionsbildung) misslungen.“⁷⁹ Voss skizziert in *Narrativität, Emotion und kinematografische Illusion aus philosophischer Sicht* die Kritik von Seiten der modernen Avantgarde an dem narrativen Mainstreamfilm und dessen Illusionseffekten. Sie legt dar, dass die Illusion von den Avantgarde-KünstlerInnen als Problem angesehen würde, weil diese als täuschend und emotionalisierend auf die manipulierten, passiven RezipientInnen einwirke: „Emotionale Verstrickung mit einem ästhetischen Gebilde [...] führt demzufolge potenziell zu Distanzverlust oder Überidentifikation, was beides einem reflexiv-rationalen Verhalten entgegensteht.“⁸⁰ Sie beobachtet bei verschiedenen modernen Künsten, darunter auch bei dem Avantgarde-Film, eine „[...] anti-illusionistische und anti-narrative Tendenz [...]“⁸¹, welche eine ganz bestimmte Art der filmischen Rezeption erreichen soll.

Christiane Voss:

„Vermieden werden soll eine Haltung der distanzlos genießenden Hingabe an und einführenden Identifikation mit einem ästhetisch präsentierten Geschehen. Evoziert werden soll eine Haltung der Kritik und des reflektierenden Hinterfragens. Präferiert wird eine Ästhetik der Reflexivität [...]“⁸²

Voss versteht das Erzählfilm hingegen als „[...] ein ernst zunehmendes Feld *ästhetischer Erfahrung* und nicht nur des Erlebens.“⁸³ Wie oben beschrieben,

⁷⁹ Voss, *Filmerfahrung und Illusionsbildung*, S. 73.

⁸⁰ Voss, *Narrativität, Emotion und kinematografische Illusion aus philosophischer Sicht*, S. 312.

⁸¹ Ebd., S. 313.

⁸² Ebd., S. 313.

⁸³ Ebd., S. 314.

versteht sie die ZuschauerInnen als aktiven Part für eine gelungene Filmerfahrung und keineswegs als vom Spielfilm einseitig passivierte Subjekte.

4. Die touristische Abbildungspraxis auf Reisen in *Passagen* und *déjà vu*

4.1 Das Motiv der Bewegung

„Parallel zur Ausformung des modernen Tourismus hat sich eine Kamerapraxis etabliert, sodass Reisen und Fotografieren/Filmen zu Synonymhandlungen geworden sind“⁸⁴, konstatiert Annette Deeken in *Schöne Fremde. Zur Ästhetik von Reisefilmen*. Und laut Susan Sontag in *On Photography* sei es “[...] positively unnatural to travel for pleasure without taking a camera along.”⁸⁵ Im Unterschied zur Fotografie, die Bewegungen im Moment der Aufnahme erstarren lässt, ermöglicht die spezifische Eigenschaft des Medium Film die Mobilität auf der Reise aufzuzeichnen. Der Film ist in der Lage die Vergänglichkeit der Bewegung zu konservieren, kann ephemere Momente, die sonst für immer verloren wären, wiedergeben oder überhaupt erst sichtbar machen, wie Siegfried Kracauer in *Theorie des Films* schreibt:

„Und da jedes Medium den Dingen besonders zugetan ist, die es allein darstellen kann, scheint das Kino vom Wunsch beseelt, vorübergehendes materielles Leben festzuhalten, Leben in seiner vergänglichsten Form. Straßenmengen, unbeabsichtigte Gebärden und andere flüchtige Eindrücke sind seine Hauptnahrung.“⁸⁶

Ponger kompiliert in *Passagen* und *déjà vu* eine große Anzahl von Sequenzen, in denen gefilmte Bewegung wiedergegeben wird – gehende Menschen und Tiere, tanzende Personen, bewegtes Wasser und fahrende Verkehrsmittel. Diese Aufnahmen erinnern unmittelbar an die Filme des frühen Kinos, in denen der „Kunst der Bewegung“⁸⁷ gehuldigt wurde. Eine Szene in *Passagen*, in der die

⁸⁴ Deeken, *Schöne Fremde. Zur Ästhetik von Reisefilmen*, S. 42.

⁸⁵ Sontag, *On Photography*, S. 24.

⁸⁶ Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, S. 11.

⁸⁷ Gunning, *Traveling Shots. Von der Verpflichtung des Kinos, uns von Ort zu Ort zu bringen*, S. 16.

Einfahrt eines Zuges zu sehen ist, kann als ein direkter Verweis von Ponger auf die „cineastische Urszene“⁸⁸ des Films *L'Arrivée d'un train de Gare de la Ciotat* (1895) der Brüder Lumière gedeutet werden. So betrachtet kann Pongers Entscheidung, Reisefilme für ihre Sekundärbearbeitung heranzuziehen, als eine Betonung des Medium Film in seiner elementarsten Eigenschaft verstanden werden. Der gemeinsame Nenner des Films und der Reise ist die Bewegung. Deeken macht darauf aufmerksam, dass in der französischen Bezeichnung für Kamerafahrten, dem „Traveling“⁸⁹, die Gemeinsamkeit von Film und Reise ihren buchstäblichen Ausdruck findet. Beim *Traveling* ist es die Kamera selbst, die sich von einem Punkt zum anderen bewegt, was technisch durch die Befestigung oder das Halten der Kamera auf einem fahrbaren Untersatz realisiert werden kann. Das Besondere am *Traveling*, im Unterschied zum Filmen mit der Kamera an Ort und Stelle, ist, wie Deeken erläutert, dass sich:

„[...] während der Fahrt die perspektivische Abbildung kontinuierlich verschiebt. Zu diesem räumlichen Aspekt der erweiterten Perzeption kommt der zeitliche, denn ein Traveling vermittelt, da ununterbrochen gefilmt, ein Gefühl für Dauer, Geschwindigkeit und Verlauf einer Fahrt.“⁹⁰

Ein solches *Traveling*, das den Zuschauerblick direkt in das Zentrum des Filmbildes eintauchen lässt, kommt in *Passagen* bei einer Autofahrtsequenz vor. Realisiert wurde dies offenbar vom/von der BeifahrerIn, der oder die mit der in Fahrtrichtung gehaltenen Kamera die Ansicht der Straße filmte. Die Motorhaube und der Mercedes-Stern des Autos bleiben dabei wie eine Rahmung des Bildes sichtbar und helfen so bei der Verortung der Kameraperson. Anders verhält es sich bei dem sogenannten *Phantom Ride*, wo die Kamera beispielsweise auf dem Dach eines Zuges montiert wird, wie es im frühen Kino besonders beliebt war und als erstes 1896 von Thomas A. Edison mit dem Film *View from Gorge Railroad* verwirklicht

⁸⁸ Gunning, *Traveling Shots. Von der Verpflichtung des Kinos, uns von Ort zu Ort zu bringen*, S. 16.

⁸⁹ Deeken, *Schöne Fremde. Zur Ästhetik von Reisefilmen*, S. 47.

⁹⁰ Ebd., S. 47.

wurde.⁹¹ Die Bezeichnung *Phantom Ride* sei, wie Gunning bemerkt, „[...] ein Begriff, der wunderbar die unheimliche Wirkung der gespensterhaften Bewegung heraufbeschwört [...]“⁹², weil der Zug, um bei diesem Beispiel zu bleiben, während dieser Art der Kamerafahrt unsichtbar bleibt und so „[...] die Lokomotive die Grundmerkmale eines Phantoms annimmt: einer Anwesenheit, die sich durch ihre Wirkung offenbart, während sie unsichtbar bleibt.“⁹³ In *Passagen* und *déjà vu* finden sich, abgesehen von der einen Autofahrt, ausschließlich Aufnahmen, in denen seitlich von einem fahrenden Zug oder Schiff gefilmt wurde. Dies entspricht der herkömmlichen Perspektive eines Passagiers in diesen Transportmitteln. Diese Position ermöglicht ein Filmen von einer sich ständig verändernden, vorbeiziehenden Landschaft. Dadurch wird zwar kein Eintauchen in die Landschaft simuliert, aber dafür können immer wieder neue räumliche Ansichten aufgenommen werden. Das Betrachten aus dem seitlichen Zugfenster während der Fahrt kann zum einen als Metapher für den Blick des/der RezipientIn im Kinodispositiv und zum anderen für das touristische Reisen gesehen werden. Wie der Fahrgast im Zugabteil, der aus dem Fenster schaut, sitzt der oder die RezipientIn im Kinosaal um die *vorbeiziehenden* Bilder auf der Leinwand zu betrachten. Zygmunt Bauman beschreibt in *Tourists and Vagabonds. Heroes and Victims of Postmodernity*, dass der Moment der Bewegung für die TouristInnen Zweck einer Reise ist und nicht das Ankommen oder Wurzel schlagen an einem Ort. Die TouristInnen besitzen die Eigenschaft Länder zu bereisen, ohne ihnen dabei anzugehören. Eine gewisse Distanz zu den besuchten Regionen und den dort lebenden Menschen werde dabei aufrechterhalten. Begegnungen mit der lokalen Bevölkerung wären lediglich von zufälligem, kurzweiligem und oberflächlichem Charakter, ohne dabei längerfristige Verpflichtungen oder Bindungen mit Zukunftsplänen eingehen zu müssen. Bauman veranschaulicht diese Behauptung mit dem Bild einer, der oder die TouristIn umgebenden, schützenden Blase. Die Person in dieser Blase sei selbstbestimmt und in der Lage zu entscheiden, wie viel Kontakt zur Außenwelt zugelassen werde: “It is as if each of them was enclosed in a bubble with tightly controlled osmosis; only such thing as the occupant of the

⁹¹ Gunning, *Traveling Shots. Von der Verpflichtung des Kinos, uns von Ort zu Ort zu bringen*, S. 21.

⁹² Ebd., S. 21.

⁹³ Ebd., S. 25.

bubble admits may leak in, only such things as he or she allows to go, may seep out.”⁹⁴ Der fahrende Zug kann als eine solche *Blase* ausgelegt werden, da ein Unterwegssein in einem von der umgebenden Landschaft distanzierten und geschützten Raum ermöglicht wird. Durch den (Kamera-) Blick aus dem Fenster werden einem ständig neue Ansichten, Sehenswürdigkeiten und Attraktionen geboten, ohne dabei eine zu große Nähe zu Land und Leute zuzulassen oder ein sonderlich großes Risiko eingehen zu müssen. Das Bedienen der Kamera und der Blick durch die Linse verändern die Unmittelbarkeit der Wirklichkeitswahrnehmung und erzeugen so eine weitere Distanzierung zur Umgebung.

Die dynamischen Reisefilme, die in *déjà vu* und in *Passagen* zu einem Kaleidoskop von Bewegungen montiert sind, zelebrieren das Unterwegsseins auf der Urlaubsreise und die Möglichkeit, dies mit der Kamera zu dokumentieren. Im Kontrast dazu werden von Lisl Ponger die Fluchterfahrungen auf der Tonspur gesetzt und so eine weitere Form von Bewegung in die Filme gebracht, die der erzwungenen Migration. Bauman versteht die sogenannten *Tourists and Vagabonds* als ein Sinnbild für die gesellschaftliche Ordnung der Postmoderne. Er positioniert die einzelnen Gesellschaftsmitglieder auf einem Kontinuum zwischen den zwei Polen des „perfect tourist“⁹⁵ und des „vagabond beyond remedy“⁹⁶. Zwischen diesen beiden Polen gäbe es verschiedene Abstufungen und Formen der Gesellschaftsgruppen. Sowohl die TouristInnen als auch die Vagabunden kennzeichne, so Bauman, dass sie ein Leben in Bewegung führen. Allerdings bestehen in der Motivation zur Fortbewegung, und auch in welcher Form diese praktiziert wird, große Unterschiede. Er erkennt als größten Unterschied und als entscheidenden Faktor für den jeweiligen gesellschaftlichen Rang die Entscheidungsfreiheit über die eigene Lebensgestaltung. Die Freiheit und das Vergnügen der TouristInnen bestehe darin, dass sie nach Herzenslust von einem Ort zum anderen reisen können. Sie begeben sich auf die Suche nach neuen Attraktionen und Sehenswürdigkeiten, die die Reisestationen und die dort lebende Bevölkerung bieten können. Die Vagabunden werden hingegen aus

⁹⁴ Bauman, *Tourists and Vagabonds. Heroes and Victims of Postmodernity*, S. 11.

⁹⁵ Ebd., S. 14.

⁹⁶ Ebd., S. 14.

unterschiedlichen Gründen zur Fortbewegung gezwungen, ihre Fortbewegung stellt eine Überlebensstrategie dar. Bauman versteht den Vagabunden als ein Alter Ego der TouristIn “[...] just as the destitute is the alter ego of the rich, the savage the alter ego of the civilises, or the stranger the alter ego of the native.”⁹⁷ Um ihre Identität und ihren Status als TouristInnen in der Gesellschaft zu definieren und aufrechtzuhalten, seien die Vagabunden unabdingbar. Im Vergleich mit der offensichtlichen Not der Vagabunden, wären die geringeren, aber durchaus vorhandenen Probleme der TouristInnen, leichter zu ertragen. Die Bestätigung seines Selbst vollziehe der oder die TouristIn in der Abgrenzung zu den Vagabunden.

4.2 Sehen und Gesehen werden

Auch wenn sich Susan Sontags Aussage “To collect photographs is to collect the world”⁹⁸ explizit auf die Objekthaftigkeit und auf die Haptik von Fotografien bezieht, lässt sich diese Feststellung auf die touristische Abbildungspraxis der Reisefilme übertragen. Denn was ist es denn anderes, als eine Akkumulation von vielfältigen, zu Objekten transformierten Impressionen der Welt? Es ist zwar richtig, dass im Moment der Projektion die Filme nicht *greifbar*, im wahrsten Sinne des Wortes, sind. Aber die Filmrollen, beziehungsweise Kassetten werden beschriftet, sortiert und gesammelt, sind materielle Objekte. Die sechzig Stunden Filmmaterial von Weltreisen eines Ehepaars, das Lisl Ponger, wie bereits erwähnt, auf einem Flohmarkt findet, geben Zeugnis von einer ausgesprochen ausgeprägten Sammelleidenschaft. Die AmateurfilmerInnen haben Momente ihrer Reise gesammelt, die ihnen in irgendeiner Weise besonders vorkamen und die sie wie ein Souvenir mit nach Hause nehmen wollten. *Le souvenir*, auf Deutsch übersetzt *die Erinnerung* – die Urlaubsfilme werden zu Versatzstücken der eigenen Lebensgeschichte und der Erinnerung, die diese formen und untermauern. Sie dienen als Beweis für sich und für den Familien- und Freundeskreis, dass man

⁹⁷ Bauman, *Tourists and Vagabonds. Heroes and Victims of Postmodernity*, S. 11.

⁹⁸ Sontag, *On Photography*, S. 13.

wirklich dort war und etwas tatsächlich so erlebt hat. Durch Lisl Pongers Aneignung des vormals privaten Materials verlieren die Reisefilme ihre frühere Bestimmung als individuelle Erinnerungsbilder. Stattdessen werden scheinbar typische Abbildungspraxen der AmateurfilmerInnen aus den 1950er bis 1980er-Jahren herausgearbeitet. Die Aufnahmen wirken bezeichnend für den privaten Reisefilm, weil sie ähnliche Bildmotive aufweisen und dass, obwohl sie von vielen verschiedenen Personen in unterschiedlichen Zeiten – in einem Zeitraum von immerhin dreißig Jahren – aufgenommen wurden. Die Filmbilder von Naturlandschaften, von charakteristischen städtebaulichen Gegebenheiten, wie die Kanäle in Venedig oder von Menschenmengen auf Plätzen, erinnern an die eigene Aufnahmepraxis auf Urlaubsreisen. John Urry und Jonas Larsen bemerken in *The Tourist Gaze*, dass dieser *touristische Blick* zum Großteil durch die Bilder in der öffentlichen Medienlandschaft vorgeformt sei: “What is sought for in a holiday is a set of photographic images which have been seen in brochures, TV programmes, blogs and social networking sites. Much tourist photography involves a ritual of ‚quotation‘.”⁹⁹

Auch wenn die Szenen von Urlaubsreisen in *Passagen* und *déjà vu* zum Teil Konventionen von touristischen Aufzeichnungsstrategien wiedergeben, ist es klar, dass die Bilder einer gezielten Auswahl durch Ponger unterzogen wurden und einer bestimmten Aussage dienen sollen. Wenngleich die Künstlerin das Filmmaterial in seiner originalen Form belässt und nicht mit ausgefeilten Techniken verfremdet oder zerstört, wird doch die ursprüngliche Intention der AmateurfilmerInnen komplett verändert. Durch Pongers Methode der Bild/Tonmontage werden, vergleichbar mit Martin Arnolds Film *Alone. Life wastes Andy Hardy*, Bedeutungsschichten freigelegt, die immer schon in den Bildern eingeschrieben waren, aber möglicherweise bei der Betrachtung eines einzelnen, ganzen Urlaubsfilms nicht aufgefallen wären. Erst durch die Montage der Filmfragmente von einer Vielzahl privater Reisefilme wird dies ermöglicht. In Pongers Aneignung des gefundenen Filmmaterials wird explizit auf den Aneignungscharakter der filmenden TouristInnen aufmerksam gemacht. Dieses Sammeln und in-Besitz-nehmen durch die Kamera wirkt teilweise extrem übergreifig und in einigen Fällen

⁹⁹ Urry/Larsen, *The Tourist Gaze 3.0*, S. 179.

eher wie eine Jagd, als ein beschauliches Sammeln von Souvenirs. Zum größten Teil handelt es sich in *Passagen* und *déjà vu* nicht nur um Aufnahmen von urbanen Straßen und Plätzen, von Naturlandschaften oder der eigenen Reisegesellschaft, sondern um Aufnahmen von anonymen Einheimischen der besuchten Länder. Neben offenbar freiwilligen Inszenierungen für die Kamera, wie beispielsweise die eines Mannes in *déjà vu*, der einen dressierten Affen Kunststücke vorführen lässt und dabei immer wieder in die Kamera schaut und lächelt (Abb.9), gibt es viele Szenen von der lokalen Bevölkerung, die den filmenden TouristInnen Ablehnung signalisieren. Sie verweigern es gefilmt zu werden, indem sie ihr Gesicht mit der Hand verdecken, aus dem vermuteten Kamerablickfeld treten oder sich vor der Kamera verstecken (Abb.10).



Abb.9: *déjà vu*¹⁰⁰



Abb.10: *déjà vu*¹⁰¹

¹⁰⁰ Screenshot aus *déjà vu*, R: Lisl Ponger, AT 1999, 0:03:54, *Lisl Ponger. Travelling Light*, R: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

¹⁰¹ Ebd., 0:08:45.

Verunsicherte, überraschte, neugierige, widerständige Blicke werden durch die Kamera evoziert und eingefangen. Zu dieser in mancher Hinsicht überfallsartigen Filmpraxis passt Susan Sontags Vergleich der Kamera mit einer Waffe. Diese Analogie bestätige sich oft unbedacht im alltäglichen Sprachgebrauch, wenn zum Beispiel vom “‘loading’ and ‘aiming’ a camera, about ‘shooting’ a film“¹⁰² die Rede ist. Natürlich ist eine Kamera im Unterschied zu einer Waffe nicht tödlich, aber dennoch versteht Sontag den Akt der Bildaufnahme von Personen als einen Angriff: “To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects.”¹⁰³ Besonders wenn Menschen ungefragt oder sogar gegen ihren Willen fotografiert, beziehungsweise gefilmt werden, stellt dies eine Grenzüberschreitung in Bezug auf das „Recht am eigenen Bilde“¹⁰⁴ dar. Christina Natlacen konstatiert in *Passanten im Fokus. Straßenfotografie und (Selbst)Darstellung*: „Es ist nämlich als fundamentaler Eingriff in die persönliche Freiheit des Individuums zu sehen, wenn diesem die Möglichkeit genommen wird, über das Bild, das es dem anderen geben möchte, frei zu entscheiden.“¹⁰⁵ Assoziationen zu einer Foto-Safari, in der die Kamera die Waffe ersetzt, und die Schneider als einen Begriff definiert, „[...] der symptomatisch etwas zum Ausdruck bringt: das Dreiecksverhältnis von ‚Reisen‘, ‚in Besitz nehmen‘ und dem Vorgang der ‚filmischen Exotisierung‘“¹⁰⁶, werden von Ponger bewusst evoziert. (Vgl. Abb.11).



Abb.11: *déjà vu*¹⁰⁷

¹⁰² Sontag, *On Photography*, S. 32.

¹⁰³ Ebd., S. 35.

¹⁰⁴ Natlacen, *Passanten im Fokus. Straßenfotografie und (Selbst)Darstellung*, S. 3.

¹⁰⁵ Ebd., S. 4.

¹⁰⁶ Schneider, *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*, S. 74.

¹⁰⁷ Screenshot aus *déjà vu*, R: Lisl Ponger, AT 1999, 0:07:43, *Lisl Ponger. Travelling Light*, R: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.



Abb.12: *Passagen*¹⁰⁸



Abb.13: *Passagen*¹⁰⁹

Zu Beginn von *Passagen* ist eine Einstellung zu sehen, welche die Rückenansicht einer Frau zeigt (Abb.12). Sie steht an einer Schiffsreling, hat eine Kamera in der Hand und filmt etwas. Im Hintergrund der Einstellung, beziehungsweise vor der Frau, sind das Meer und der blaue, weite Horizont. Diese Einstellung der filmenden Frau wird mehrmals wiederholt, ebenso wie jene von einem Mann (Abb.13), der auch mit dem Rücken zu uns BetrachterInnen an einer Reling steht. Diese Personen, deren Blicke in die Ferne schweifen, erinnern an klassische Rückenfiguren aus der Malerei, wie etwa in dem Gemälde *Der Wanderer über dem Nebelmeer* von Casper David Friedrich. Sie dienen als Identifikationsfiguren für die RezipientInnen der Filme und stellen die Verkörperung des Blicks der FilmbetrachterInnen dar. Es ist ein westlich geprägter Blick, der Lisl Pongers Blick, dem der HerstellerInnen der Aufnahmen und vermutlich dem Großteil des Kinopublikums von *Passagen* und

¹⁰⁸ Screenshot aus *Passagen*, R: Lisl Ponger, AT 1996, 0:00:20, *Lisl Ponger. Travelling Light*, R: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

¹⁰⁹ Ebd., 0:01:01.

déjà vu entspricht. Vor allem in *déjà vu*, aber auch in *Passagen* sind viele Filmszenen versammelt, die in der sogenannten *Dritten Welt* gefilmt wurden. Pongers fertige Filmcollagen aus dem Found Footage zeugen von einer Faszination und von einer Schaulust an *exotischen* Lebenswelten, der voyeuristische Blick der TouristInnen wird ostentativ betont. Devin Orgeron stellt anhand seiner Untersuchung von amerikanischen Amateurfilmen aus den 1940er bis 1960er Jahren fest, dass diese oft eine abwechselnde Montagestruktur aufweisen und zwar zwischen „images of *difference* (typically glimpsed voyeuristically) and images of *familiarity* (typically captured nostalgically).“¹¹⁰ Es ist zu vermuten, dass dies ebenso auf die originalen Amateurfilme von *Passagen* und *déjà vu* zugetroffen hat. Ponger konzentriert sich in ihren Neubearbeitungen aber ausschließlich auf die „Images of *difference*“¹¹¹. Die kulturelle Andersartigkeit der *exotischen Fremden* wird besonders deutlich in der gemeinsamen Filmaufnahme von den TouristInnen mit den Einheimischen hervorgehoben. Beispielsweise, wenn ein europäisch aussehender Herr in Anzugshose, Hemd und Hut neben einer berittenen Parade von afrikanischen Männern in traditioneller Kleidung mitschreitet und in die Kamera lacht (Abb.14). Diese Pose im Sinne von *Ich und die Anderen* ist einerseits als touristische Trophäe für die persönliche Bildersammlung- beziehungsweise Jagd zu deuten, andererseits wird der kulturelle Unterschied bewusst zur Schau gestellt. Die Einheimischen werden von den eigentlich *fremden* TouristInnen zu *Fremden* deklariert und „[...] lässt diese im vorgefertigten Rahmen erstarren“¹¹², wie Christa Blüminger in Bezug auf *déjà vu* feststellt. Das Hervorheben der kulturellen Andersartigkeit erinnert wiederum an Zygmunt Baumans Feststellung, dass die *TouristInnen* ihre Identität durch die Abgrenzung von den *Vagabunden* stärken.

¹¹⁰ Orgeron, *Mobile Home Movies. Travel and le Politique des Amateurs*, S. 78.

¹¹¹ Ebd., S. 78.

¹¹² Blüminger, *Lisl Ponger. Travelling Light*. DVD-Booklet, INDEX, S.13f.



Abb.14: *déjà vu*¹¹³

Lisl Ponger demontiert diesen vorgefertigten Rahmen, den der westliche, voyeuristische Blick auf die *Fremden* erzeugt. Ihre Wiedergabe der Amateuraufnahmen stellt keine Wiederholung, sondern eine Offenlegung jener Abbildungspraxis dar. Die Montage von Aufnahmen, denen der Charakter einer Objektivierung der gefilmten Subjekte innewohnt, eröffnet Überlegungen zum Verhältnis der filmenden TouristInnen und der gefilmten Landbevölkerung. Ein Ungleichgewicht der Machtverhältnisse zwischen konsumierenden Reisenden und sich zu Verfügungsstellenden Einheimischen wird so aufgezeigt und in Frage gestellt.

¹¹³ Screenshot aus *déjà vu*, R: Lisl Ponger, AT 1999, 0:20:06, *Lisl Ponger. Travelling Light*, R: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

5. Selbstinszenierung als *wahre Reisende* für den Bildband *Fremdes Wien*

Tim Sharp bezeichnet Lisl Ponger in dem Nachwort des Bildbandes *Fremdes Wien* bewusst als eine Reisende und nicht als eine Touristin. Reisende, so die Ansicht von Sharp, unterscheiden sich von TouristInnen insofern, dass sie sich wahrhaftig für andere Kulturen und Menschen interessieren würden. Tim Sharp konstatiert: „From the work process itself, as well as from the result, it is clear that Lisl Ponger considers herself to be a traveller and not a tourist.“¹¹⁴ Christoph Henning untersucht in *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur* zahlreiche Aspekte des modernen Tourismus. Er macht darauf aufmerksam, dass diese wertende Unterscheidung zwischen den TouristInnen und den *wahren* Reisenden, wie sie auch von Tim Sharp vorgenommen wird, bereits eine lange Tradition habe.

Christoph Henning:

„Der Ferienmensch, diese unglückselige Kreuzung von Trottel und Barbar, macht eigentlich alles falsch. [...] Die systematische Touristenschelte begann nach 1815, als mit Ende der Napoleonischen Kriege neben den Oberschichten erstmals größere Gruppen der Bevölkerung auf Reisen gingen. [...] Die Liste der Vorwürfe hat sich bis heute nur unwesentlich verändert.“¹¹⁵

Henning fasst einige, der typischen Punkte dieser „Touristenschelte“¹¹⁶ zusammen. TouristInnen wären zum Beispiel nicht wirklich an Land und Leuten interessiert, würden kein Risiko eingehen, sich passiv verhalten und oberflächlich sein.¹¹⁷ Im Gegensatz dazu würde sich, wie Henning schreibt, der „wahre Reisende“¹¹⁸ mit folgenden Schlagworten charakterisieren: „[...] Originalität, Individualität, Initiative, spontane Wahrnehmung.“¹¹⁹ Sie würden sich nur „Abseits der

¹¹⁴ Sharp, *Fremdes Wien*, S. 293.

¹¹⁵ Henning, *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*, S. 15.

¹¹⁶ Ebd., S. 15.

¹¹⁷ Vgl., Ebd., S. 15-17.

¹¹⁸ Ebd., S. 18.

¹¹⁹ Ebd., S. 23.

ausgetretenen Pfade“¹²⁰ bewegen, nur „völlig untouristische Orte“¹²¹ ausfindig machen, „Authentizität“¹²² und „Nähe zu Land und Leuten“¹²³ suchen.

Lisl Ponger inszenierte sich für den Bildband *Fremdes Wien* gewissermaßen als eine solche *wahre Reisende*. All diese oben genannten, von Henning formulierten Attribute, treffen auf die durch das *fremde* Wien reisende Lisl Ponger zu. Der (Kamera-)Blick aus dem Fenster des Zugabteils kann, wie beschrieben, mit der Touristenerfahrung von vielen kurzweiligen, interessanten, aber letztlich oberflächlichen Erlebnissen und Begegnungen verglichen werden. Durch die Distanzierung von TouristInnen und der Hervorhebung als *Reisende* wollte Ponger ihr Reiseprojekt, wie es scheint, im Sinne eines *Traveling* verstanden wissen. So wie diese Kamerafahrt sollte auch die *Reise* ein tiefer gehendes *Eintauchen* in das Bild, beziehungsweise in die multikulturellen Communities von Wien sein, um die eigene Perspektive und die der BetrachterInnen des Bildbandes zu erweitern. Ponger, die sich selbst als politisch engagierte Person und Künstlerin bezeichnet, fordert wie bei ihren Filmen auch beim Reisen eine politische Haltung ein. In dem Buch *Phantom Fremdes Wien* ist ein wichtiger Beweggrund Pongers für das ursprüngliche Projekt *Fremdes Wien* zu erfahren. So störte es die Künstlerin, dass über MigrantInnen und AsylwerberInnen in den österreichischen Medien gar nicht und wenn doch hauptsächlich negativ berichtet wurde. Der politische Kontext im Österreich der 1980er und 90er Jahre spielte eine essentielle Rolle für Lisl Ponger. Erwähnt werden die Ernennung von Jörg Haider zum Parteiführer der FPÖ im Jahr 1985 und die ausländerfeindlichen Kampagnen eben dieser Partei. Im Unterschied zu dem tendenziell negativen medialen und politischen Entwurf über MigrantInnen wollte die Künstlerin eine andere Art der Darstellung erreichen. Ihre Intention sei gewesen die multikulturelle Diversität Wiens zu zeigen. Sie wollte diesen in Wien lebenden Menschen mit verschiedenen kulturellen Backgrounds eine Möglichkeit geben, sich selbst zu präsentieren. Die Absicht war demnach, nicht nur über andere Personen zu sprechen, sondern diese auch zu Wort kommen zu lassen. Der Bildband *Fremdes Wien* ist eine Momentaufnahme von konkreten Menschen in

¹²⁰ Henning, *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*, S. 20.

¹²¹ Ebd., S. 20.

¹²² Ebd., S. 22.

¹²³ Ebd., S. 21.

Form von Bildern und Texten. Es wird darin ein fragmentarischer Eindruck vermittelt, wie diese in den Jahren 1991 und 1992 in Wien lebten und Feste feierten. Diese Art der Herangehensweise steht im Gegensatz zu den oben angesprochenen, politischen und medialen Agitationen gegen MigrantInnen.

Der Bildband kann als Einladung verstanden werden, an dieser *Reise* durch die *fremde* Bundeshauptstadt teilzunehmen. Diese *Reise* ist geprägt von einem Interesse an der multikulturellen Community in Wien und von dem Ziel, diese kennenzulernen. Lisl Pongers Bemühen um eine Vielstimmigkeit zum Thema *Fremde*, wird durch die Präsenz der Texte unterschiedlicher Personen offensichtlich. Die Bilder in *Fremdes Wien* geben wiederum das sinnliche Erleben und die persönliche Sichtweise von Lisl Ponger wieder.

In dem Hauptteil des Bildbandes werden wir LeserInnen und BetrachterInnen auf die siebzig Stationen dieser *Reise mitgenommen*. Wir werden mit einem Stadtplan, der Information über Ort und Zeit sowie mit einem *Reiseführer*, in Form von Kulturbeiträgen, *ausgerüstet*. Jedem Land, jeder Kultur, beziehungsweise Religion werden vier Seiten gewidmet. Auf einer Doppelseite ist ein Stadtplan des besuchten Viertels von Wien zu sehen. Zusätzlich werden schriftliche Angaben zu Adresse, Datum und zu den besuchten Personen gegeben. Bert Rebhandl: „Die Adressen, die genannt werden, sind vertraut, das fremde und das bekannte Wien befinden sich an denselben Orten.“¹²⁴

Auf der dritten Seite eines jeden *Reiseziels* sind immer zwei Texte zu lesen und eine kleine schwarz/weiß-Fotografie zu sehen. Diese zeigt Außenaufnahmen der besuchten Orte. Es sind Ausschnitte von typischen Wiener Straßenlandschaften, die aber zumeist menschenleer sind. Nur parkende Autos, unscheinbare Häuser und Straßenasphalt sind darauf abgebildet. Es ist schwer vorstellbar, dass sich in manchen Räumen dieser Häuser beispielsweise das japanische, finnische oder togolesische Wien verbirgt. Die ganze vierte Seite eines jeden Kapitels wird einer weiteren, ganz anderen Art von Fotografie (21,5×15,5 cm) gewidmet. Es handelt sich hierbei um einen kopierten und vergrößerten Filmkader von Pongers Super-8-Filmaufnahmen. Diese Bilder sind grobkörnig; intensive, leuchtende Farben

¹²⁴ Rebhandl, *Exodus, Diaspora, Pauschalreise: Lisl Pongers Phantomweltbilder*, S. 39.

kontrastieren mit schwarzen Hintergrundflächen und teilweise ausdrucksstarken Schattensilhouetten. Es sind die Innenaufnahmen von den besuchten Veranstaltungen. Bei der gegenüberstellenden Betrachtung der fotografischen Außen- und Innenaufnahmen wird Lisl Pongers Metapher von der „Stadt als ein Bergwerk“¹²⁵, das am Beginn von *Fremdes Wien* angeführt ist, nachvollziehbar: „Die Stadt ist wie ein Bergwerk, auf der Straße erkennt man relativ wenig davon. Vieles spielt sich im Verborgenen ab, du gehst in einen Hinterhof, in einen Keller und plötzlich kommst du irgendwo an.“¹²⁶

Die Kulturbeiträge im Hauptteil sind von der Lektorin und Publizistin Eva Ribarits verfasst. Auf teils didaktische, teils anekdotische Weise wird ein spezifischer Aspekt über die Kultur eines Landes dargelegt. So erfahren die LeserInnen Wissenswertes über Geschichte, Religion, geographische Lage, Sprache, Klima, Sagen und Legenden usw. eines bestimmten Landes. In dem zweiten Textabschnitt einer jeden *Reisedestination* kommen ganz unterschiedliche Männer und Frauen mit verschiedenen sozialen und kulturellen Hintergründen zu Wort. Diese Texte sind aus den Interviews, die Lisl Ponger mit den *fremden* WienerInnen geführt hatte, entstanden. Aufgezeichnet wurden diese Interviews von dem Publizisten Walter Eckermann. Es sind beispielsweise Ansichten oder Überlegungen von Bhikku Seelawansa, einem buddhistischen Mönch, oder von Edgar Lliuya, einem peruanischen Musiker oder von Dijwa Jenie, einer indonesischen Tanzlehrerin zu lesen. Es handelt sich dabei um persönliche Erzählungen über das Leben als MigrantIn in Wien. Durch diese Texte wird die Perspektive gewechselt. Die *fremden* WienerInnen schauen auf das für sie *fremde* Wien und kommentieren es. Oft sind es Reflexionen über den Verlust oder die Bewusstmachung von einer spezifischen nationalen, kulturellen oder religiösen Identität. Überlegungen, die besonders mit dem Leben in der *Fremde* und der damit oft verbundenen Assimilation oder auch eines Kulturschocks an Bedeutung zu gewinnen scheinen. Sie sprechen über das Gefühl der Verlorenheit, über Ausgrenzung und Rassismus, der Erfahrung nirgends dazuzugehören, einer gewissen Heimatlosigkeit oder von einem Zugehörigkeitsgefühl, welches an einen anderen Ort als Wien gebunden ist.

¹²⁵ Ponger, *Fremdes Wien*, nicht paginiert.

¹²⁶ Ebd.

Aber auch vom Ankommen, dem Gewinn einer zweiten Heimat und von den positiven Aspekten des Lebens in Wien ist die Rede.

Lisl Ponger:

“I’m not so interested in why people came to Austria and why they stay here, I’m more interested in how they see and deal with the cultural differences and how they interact with the society. The result is that there are all sorts of people in the book from political refugees to students; from people who are married to Austrians to people who began by selling newspapers and now have two or three businesses here. There are people who have been here eighteen months and intend to return to their own country shortly and people who have been here for twenty years or more, and who regard themselves as, and are, Austrians.”¹²⁷

Fremdes Wien bezieht eine klare Position gegen ausländerfeindliche Ressentiments, wie der von Elfriede Jelineks verfasste Essay *An uns selbst haben wir nichts*, am Beginn des Bildbandes, verdeutlicht. In diesem Text erinnert Jelinek an die Vergangenheit, die Zeit der Shoa, um mahnend einen Bezug zur Gegenwart herzustellen:

„Die Ausgrenzung und Isolierung des Anderen, das man nicht mehr als ein Wesen, wie man selbst eines ist, zu erkennen vermag, ist der erste Schritt in die Katastrophe totalitärer Herrschaft, die am Ende dann alle verschlingt, auch diejenigen, die am lautesten nach ihr geschrien haben.“¹²⁸

Jelinek kritisiert die Angst der sogenannten *Einheimischen* davor, dass die sogenannten *Fremden* ihnen etwas wegnehmen würden, anstatt sie als eine gesellschaftliche Bereicherung zu erkennen. Mit Bezug auf Hannah Arendt warnt sie vor der „Anbetung des ökonomischen Wohlstands“¹²⁹ und der damit, ihrer Ansicht nach, „einhergehenden Missachtung der Menschlichkeit“¹³⁰. Der letzte Satz des Essays bezieht sich auf seinen Titel und lässt diesen verständlicher werden:

¹²⁷ Sharp, *Fremdes Wien*, S. 293.

¹²⁸ Jelinek, *Fremdes Wien*, S. 11.

¹²⁹ Ebd., S. 11.

¹³⁰ Ebd., S. 11.

„Wenn wir glauben, das meiste, das es gibt, an uns selbst zu haben, so haben wir gar nichts mehr.“¹³¹

In dem Bildband wird eine vielschichtige, multiperspektivische Collage entworfen. Es werden Ansichten von verschiedenen Personen, wie von dem Journalisten Ernst Schmiederer, von der Schriftstellerin Elfriede Jelinek, der Publizistin Eva Ribarits, dem Künstler Tim Sharp und von den siebzig Wiener MigrantInnen aus unterschiedlichsten Ländern über das Reisen, Leben und Filmen in der *Fremde* präsentiert. Die Perspektiven der Wiener *Fremden*, auf das für sie *fremde* Wien, werden versucht wiederzugeben. Lisl Ponger hat sich für das Projekt *Fremdes Wien* als Reisende und auch als Entdeckerin von, für einen Großteil der Stadtbewohner, unbekannten Orten inszeniert. Mit dem Bildband *Fremdes Wien* und der gleichnamigen Fotoserie wollte sie eine Sichtbarmachung der multikulturellen Wiener Community bei einem breiten Publikum erreichen.

Das Reisen, so Lisl Ponger im Gespräch mit Alexander Horwath, habe:

„[...] mit Sehen zu tun, auf eine sehr oberflächliche Art sich relativ schnell mit der Kamera durch unbekannte Gegenden zu bewegen. Im nachhinein habe ich beim Film dann die Möglichkeit, eine tiefere Bedeutung der Dinge herauszufinden, die ich dort gesehen habe.“¹³²

Dieses Vorgehen lässt sich auch bei dem Reise-Projekt *Fremdes Wien* nachzeichnen. Zuerst besuchte Ponger die für sie unbekannten Orte, um diese zu filmen. Die „tiefere Bedeutung“¹³³ des Gefilmten und Erlebten wird in dem Bildband *Fremdes Wien* wiedergegeben und lässt sich auf zwei zentrale Aussagen zusammenfassen. Zum einen stellt das sogenannte *Fremde* keine reale Einheit dar, sondern ist wandelbar und liegt immer im Auge des Betrachters. Zum anderen wird auf die versteckte Präsenz des multikulturellen Wiens verwiesen, wie die von Ponger gewählte Metapher der „Stadt als ein Bergwerk“¹³⁴ schlüssig darlegt. Das

¹³¹ Jelinek, *Fremdes Wien*, S. 11.

¹³² Horwath/Ponger, *Memories are made of this. Alexander Horwath im Gespräch mit Lisl Ponger* (1989), S.226.

¹³³ Ebd., S. 226.

¹³⁴ Ponger, *Fremdes Wien*, nicht paginiert.

Projekt der *Reise* durch das *fremde* Wien ist geprägt von Pongers Interesse, für sie Unbekanntes kennenzulernen und es anderen, einem größeren Publikum weiterzuvermitteln.

5. 1 Sichtbarmachung des *Phantoms*

Tim Sharp:

„Das Projekt *Fremdes Wien* neu zu überdenken, bedeutet, ein Konstrukt zu entwirren, das sowohl attraktiv als auch instruktiv ist, es jedoch wörtlich zu nehmen, als Beschreibung einer vereinheitlichten Realität, käme dem Nachjagen eines Phantoms gleich.“¹³⁵

Lisl Pongers Bildband *Fremdes Wien* kann als bewusster Akt der Sichtbarmachung des multikulturellen Wien verstanden werden, indem sie Interesse an verschiedenen Bräuchen und Feierlichkeiten zeigte und gegen Agitation und die Isolation von Minderheiten in Wien auftrat. Mit dem Bildband hat sie einen Querschnitt durch das *fremde* Wien, beziehungsweise einen Teil des *Bergwerks* der Stadt Wien, einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Kulturbeiträge, die Erlebnisberichte der interviewten MigrantInnen, die Essays und der Bilderzyklus von *Fremdes Wien* sind nach wie vor von Interesse und besitzen immer noch Gültigkeit. Dennoch wollte Lisl Ponger die inhärenten Machtverhältnisse ansprechen, die eine solche Abbildung von in Wien lebenden ethnischen Minderheiten durch eine österreichische Künstlerin mit sich bringen.

In der 2004 erschienenen Anthologie und in dem Film *Phantom Fremdes Wien* wird die Methode der Sichtbarmachung des *fremden* Wien hinterfragt und stattdessen auf das sogenannte *Phantom* aufmerksam gemacht. Der Zusatz des Wortes *Phantom* zu dem ursprünglichen Titel *Fremdes Wien* sei einerseits eine Referenz auf Michel Leiris' ethnologisches Expeditions-Tagebuch *Phantom Afrika*¹³⁶ und andererseits als Kommentar zum damaligen Projekt in den frühen 1990ern zu

¹³⁵ Sharp, *Phantom Fremdes Wien*, S. 18.

¹³⁶ Leiris, Michel, *Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933*.

verstehen, wie Lisl Ponger in dem Interview mit Jenna Grant konstatiert: “It references Leiris’ *Phantom Africa*, as well as a question for myself: ‘What is Foreign Vienna? And where would that be located?’ It’s really a commentary on what I have been doing.”¹³⁷

5.2 Benennung der selektiven Reisewahrnehmung als ein *Phantom*

Christoph Henning fragt: „Und wenn das Besichtigen seinen Zweck nicht in der *Erkenntnis* der Fremde fände, sondern in der Entfaltung eines Raums der *Imagination*?“¹³⁸ In dem Kapitel „*Phantasieräume: Wie die Imagination das Reisen prägt*“¹³⁹ legt er dar, dass beim Reisen „[...] die Momente des Imaginären, der Phantasie und des Traums“¹⁴⁰ elementar seien. Dabei würde unsere Reiseerfahrung und Wahrnehmung von unseren jeweiligen kulturellen Prägungen stark beeinflusst werden. Er erwähnt in diesem Zusammenhang eine technische Apparatur, welche Reisende im 18. Jahrhundert zur Betrachtung von Naturlandschaften einsetzten, das sogenannte *Claude-Glas*. Die Intention hinter der Verwendung dieses braun getönten Konvexspiegels war, „[...] den rohen Landschaftseindruck [...]“¹⁴¹ einem idealisierten, ästhetisierten und malerischen Landschaftsbild anzunähern, wie es die Reisenden von den Naturgemälden des Malers Claude Lorrain kannten.

Christoph Henning:

„Baumgruppen, Berge, Felsen rückten in dem Spiegel enger zusammen; die Proportionen änderten sich; man konnte durch geeignete Standortwahl das Bild gleichsam rahmen; zudem ließ die farbliche Tönung den Eindruck ins ‚Malerische‘ changieren.“¹⁴²

¹³⁷ Grant, “Screening Room. Phantom Foreign Vienna”, *Cultural Anthropology*, <https://culanth.org/fieldsights/484-screening-room-phantom-foreign-vienna>, 05.07.2017.

¹³⁸ Henning, *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*, S. 42.

¹³⁹ Ebd., S. 53-59.

¹⁴⁰ Ebd., S. 56.

¹⁴¹ Ebd., S. 56.

¹⁴² Ebd., S. 56.

So wie im 18. Jahrhundert die touristische Wahrnehmung von den Landschaftsgemälden geprägt gewesen sei, würden heute beispielsweise Reisemagazine, Filme und Literatur diesen Part übernehmen, wie Christoph Henning feststellt. Die Gemeinsamkeiten zwischen den technischen Apparaturen, dem Claude-Glas und der heutigen Kamera, seien evident, da es in beiden Fällen zu einer Wahrnehmungsveränderung des Wirklichkeitseindrucks kommen würde. Der Blick in das Claude-Glas oder durch die Kamera wäre außerdem mit der allgemeinen touristischen Wahrnehmung zu vergleichen. Henning nennt die „selektive Wahrnehmung“¹⁴³ der Reisenden als einen entscheidenden Aspekt, welcher zur „[...] Entstehung spezifisch touristischer, von der Realität der Fremde wie vom eigenen Alltag scharf geschiedener Erfahrungsräume“¹⁴⁴ führe. Selbst wenn Reisende ganz bewusst ein Land und dessen Kultur kennenlernen möchten, sei diese Wahrnehmungsselektion und damit verbunden eine gewisse Wahrnehmungsverzerrung unvermeidbar. Henning vergleicht die touristische Wahrnehmung mit der Montage eines Films am Schneidetisch:

„Die touristischen Eindrücke sind gleichsam am Schneidetisch montiert. Vieles wird als ‚unbrauchbar‘ aus der Wahrnehmung ausgeschlossen, die ‚gelungenen‘ Szenen gehen in die Urlaubsvorstellungen ein. Die touristische Wahrnehmung *ästhetisiert* und typisiert wie der Film.“¹⁴⁵

Tim Sharp stellt in der Anthologie *Phantom Fremdes Wien* einen Vergleich zwischen dem menschlichen Auge und einer Kamera auf, um zu einem ähnlichen Gedankenmodell, wie Henning zu gelangen. Er bezeichnet den Vorgang der Informationsumwandlung, der während des Sehens von unserem Gehirn getätigt wird, ebenfalls als eine Form der „Montage“¹⁴⁶.

¹⁴³ Henning, *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*, S. 55.

¹⁴⁴ Ebd., S. 55.

¹⁴⁵ Ebd., S. 99.

¹⁴⁶ Sharp, *Phantom Fremdes Wien*, S. 35.

Tim Sharp:

„[...] das Auge [ist] einfach ein Sensor und der menschliche Geist ein Relevanz-Filter. Man sollte das Bild, das auf der Netzhaut entsteht (das retinale Bild) nicht mit der Wahrnehmung selbst verwechseln, da nicht das Auge ‚wahrnimmt‘, sondern das Ich. Das, was unter solchen Bedingungen gesehen wird, ist ein konstruiertes Dokument, das eine bestimmte kulturelle Wirklichkeit darstellt und auch nur in diesem Zusammenhang gelesen werden kann.“¹⁴⁷

Sowohl Henning als auch Sharp identifizieren das kulturell geprägte Individuum als sinnstiftend und formend für die eigene Wahrnehmung und nicht die betrachteten, gefilmten oder fotografierten Objekte oder Subjekte. Beide betonen den Unterschied zwischen dem Sehen und der Wahrnehmung.

Lisl Ponger macht in der Anthologie *Phantom Fremdes Wien* und in dem gleichnamigen Film rückblickend auf den illusionären Aspekt ihrer Darstellung der Wiener MigrantInnen aufmerksam. Kritisch kommentiert sie ihre eigene Reisewahrnehmung und ihre Abbildungspraxis als ein *Phantom*, als ein imaginäres Produkt.

5.3 Thematisierung der eigenen Person in dem Film und der Anthologie *Phantom Fremdes Wien*

Tim Sharp:

„Der Künstler beschäftigt sich nicht nur mit Kultur, reflektiert über sie, kritisiert und verbreitet sie, sondern ist selbst Bestandteil dieser Kultur, in der er unter dem Einfluss kultureller Ansichten, Wertvorstellungen und Voraussetzungen agiert.“¹⁴⁸

Ponger nimmt in der Anthologie und in dem Avantgardefilm *Phantom Fremdes Wien* ihre eigene Person als österreichische Künstlerin und ihre kulturelle Prägung

¹⁴⁷ Sharp, *Phantom Fremdes Wien*, S. 35.

¹⁴⁸Ebd., S. 6.

in den Fokus, indem sie sich verstärkt in diesen Werken positioniert. In der Anthologie erfolgt diese Positionierung durch die Publikation eines diskursiven Gesprächs zwischen Lisl Ponger, Tim Sharp und den KünstlerInnen Ljubomir Bratić und Anna Kowalska, welches im November 2003 geführt wurde. Außerdem veröffentlicht Lisl Ponger Ausschnitte ihrer Tagebucheintragungen, welche sie während ihres *Reiseprojektes* in den Jahren 1991 und 1992 geschrieben hat.

Beim Film *Phantom Fremdes Wien* spricht Lisl Ponger den Off-Kommentar selbst. Sie liest dafür Teile ihrer *Reise*-Tagebucheintragungen vor, erklärt die angewendeten Kategorien der Montage, hinterfragt immer wieder ihre eigene Perspektive auf das Erlebte und das im Film Gezeigte. Anders als bei dem Bildband *Fremdes Wien* kommen hier die *fremden* WienerInnen nicht zu Wort. Der Film *Phantom Fremdes Wien* ist, obwohl das *fremde* Wien zu sehen ist, ein sehr persönlicher Film. Es ist Pongers Stimme aus dem Off zu hören, die ihre Aufnahmen, ihr Montagekonzept und ihre vorgelesenen Tagebucheinträge thematisiert und hinterfragt. Dietmar Schwärzler bezeichnet *Phantom Fremdes Wien* als einen „Tagebuchfilm“¹⁴⁹:

„Obwohl Lisl Ponger über siebzig Kulturen, die in Wien leben, bei diversen Feierlichkeiten besucht – [...] – lässt sich der Film letztlich der Gattung Tagebuchfilm zuordnen, da er nicht, wie in den Fotografien, über ‚die Anderen‘ spricht oder als mitunter hierarchisch determinierte Geste ‚die Anderen‘ zu Wort kommen lässt [...], sondern Pongers eigene Arbeitsweise, Ordnungsprinzipien, Montage und Blickmuster deutlich macht, und somit eine Erzählung konstruiert, die die eigene Position ins Blickzentrum rückt und deren Haltung markiert.“¹⁵⁰

Für die Wirkung des Films ist Pongers Voice Over konstituierend. Es ist leicht vorstellbar, dass ohne den, möglicherweise als sperrig zu bezeichnenden Kommentar, *Phantom Fremdes Wien* ein völlig anderer Film wäre. Ein gefälligerer Film, in dem lediglich die ästhetisch ansprechenden, teilweise *exotischen* Bild- und Tonaufnahmen wiedergegeben würden. Lisl Pongers Verbindung dieser beiden unterschiedlichen Elemente, des (selbst-)kritischen Kommentars und der

¹⁴⁹ Schwärzler, *Geschichten einer Suchenden*, S. 50.

¹⁵⁰ Ebd., S. 50.

farbenfrohen, schönen, träumerischen und *exotischen Reiseaufnahmen*, ist eine bewusste Entscheidung. Sie berichtet in dem Interview mit Jenna Grant, dass sie sogar vom österreichischen Kulturministerium, welches den Film teilweise mitfinanziert hatte, mit der Bitte konfrontiert wurde, ihren gesprochenen Kommentar wegzulassen. Lisl Ponger: “The singing and dancing was okay, but please could I leave out my voice over.”¹⁵¹ Der Kommentar kann aber als ein Hauptakteur des Films verstanden werden. Ponger beschreibt in dem Interview, dass sie immer wieder über Jahre hinweg von verschiedenen Institutionen und Museen Anfragen erhielt, um die Werkserie *Fremdes Wien* auszustellen. Aber Ponger war nicht mehr gewillt, die Bilder ohne eine kritische Kontextualisierung zu zeigen. Ihr sei es wichtig gewesen auf die Problematik dieser Art der Präsentation des multikulturellen Wien, welches so nicht mehr existierte, hinzuweisen.¹⁵² Das Voice-Over übernimmt diese kritische Kontextualisierung der Bilder. Brigitte Huck erkennt zudem Lisl Pongers Off-Kommentar als eine Möglichkeit der Distanzierung „[...] von den affirmativen Multi-Kulti-Gaffern.“¹⁵³ Dieser Film präsentiert weniger die exotischen *Fremden*, vielmehr wird der westlich geprägte Blick darauf in den Vordergrund gestellt. Gegen Ende von *Phantom Fremdes Wien* fragt Lisl Ponger: „Wie soll der Film eigentlich aufhören?“¹⁵⁴ Sie macht einige Vorschläge: „So? Oder eher nachdenklich? Oder politisch? Oder mit Sport? Mit Arbeit? Oder exotisch? Oder exotisch voyeuristisch?“¹⁵⁵ Es ist bezeichnend, dass der Film „exotisch voyeuristisch“¹⁵⁶ endet, also mit einem direkten Hinweis auf das Betrachten und auf die Schaulust der RezipientInnen. Das Ansprechen und Anwenden der vielfältigen thematischen Möglichkeiten der Montage, kann wiederum mit unserer selektiven, beziehungsweise montierenden (Reise-)Wahrnehmung gleichgesetzt werden. Die unterschiedlichsten Montagemöglichkeiten, um auf die *Fremden* zu schauen und zu kategorisieren, werden als Versuche die eigene Vorstellung von Welt zu ordnen,

¹⁵¹ Grant, “Screening Room. Phantom Foreign Vienna”, *Cultural Anthropology*, <https://culanth.org/fieldsights/484-screening-room-phantom-foreign-vienna>, 05.07.2017.

¹⁵² Vgl., Ebd.

¹⁵³ Huck, *Lisl Ponger. Travelling Light*, DVD-Booklet, INDEX 2004, S. 6.

¹⁵⁴ *Phantom Fremdes Wien*, R: Lisl Ponger, AT 2004.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd.

offengelegt. Es wird gezeigt, dass das Repräsentieren der *Anderen* immer in Beziehung mit einem selbst steht.

In dem, in der Anthologie *Phantom Fremdes Wien* aufgezeichneten Gespräch zwischen den KünstlerInnen Ponger, Bratić und Kowalska, sowie in den zusätzlichen Anmerkungen von Tim Sharp wird auf die Problematik von Lisl Pongers Vorgehensweise des Sichtbarmachens hingewiesen. So wird der Umstand angesprochen, dass das ausstellende Präsentieren von MigrantInnen durch eine österreichische Künstlerin, als eine Form der Machtausübung verstanden werden kann. Indem Lisl Ponger WienerInnen mit Migrationshintergrund eine Plattform zur Selbstdarstellung ermöglichte, bestand bereits ein Ungleichheitsverhältnis. Die Gefahr liege insbesondere dabei, Menschen auf ihren kulturellen Hintergrund zu reduzieren und sie durch die daraus resultierende Kategorisierung angreifbar zu machen. Etwas oder Jemanden als *fremd* zu bezeichnen, stelle den Versuch dar, die eigene Wahrnehmung von Welt zu ordnen, bleibe aber letztlich ein imaginäres Konstrukt, ein *Phantom*. Durch die Bezeichnung einer Person oder einer bestimmten Community als *fremd*, geschehe eine Hervorhebung derselben. Durch diese Hervorhebung bestehe eine größere Wahrscheinlichkeit zur Zielscheibe von rassistischen Anfeindungen zu werden. Es bestehe auch die Gefahr, dass Menschen auf anschauliche kulturelle Objekte reduziert werden, um das westliche Verlangen nach *Exotik* zu bedienen. Lisl Ponger fragt in dem Gespräch nach den möglichen Strategien einer Künstlerin, um im Kontext von Migration zu arbeiten. Sie kommt zu dem Schluss: „Als weiße KünstlerIn bist du ein Teil dieser Machtverhältnisse und die einzige Chance, die ich im Moment sehe, ist, diese ungleichen Machtverhältnisse in der Arbeit mitzureflektieren.“¹⁵⁷

Ponger setzt sich in dem Buch *Phantom Fremdes Wien* mit den genannten ungleichen Machtverhältnissen auseinander. Auffällig ist dabei die kritische Thematisierung der eigenen Person. Lisl Ponger hat während ihrer *Reise* durch Wien Tagebuch geführt. In der Anthologie wird diesen Einträgen zusammen mit den, aus dem Bildband *Fremdes Wien* bekannten, einzelnen, kopierten Filmkadern, diesmal im Format 7,5 × 5,5cm, ein eigenes Kapitel mit dem Titel *Tagebücher und Fotografien 1991/92* gewidmet. In *Fremdes Wien* wurden Texte von anderen

¹⁵⁷ Ponger, *Phantom Fremdes Wien*, S. 29.

Personen neben die Bilder gestellt. Dieser Versuch einer multiperspektivischen Darstellung wird in *Phantom Fremdes Wien* nicht wiederholt. Stattdessen wird mit der Veröffentlichung von Auszügen dieser Tagebuchnotizen, Pongers subjektive Perspektive auf die Feierlichkeiten, beziehungsweise auf die siebzig *Reisedestinationen* dargelegt. Die Tagebucheinträge stellen eine Auseinandersetzung der Künstlerin über ihre Erfahrungen, die sie bei den Besuchen gemacht hat, dar. Zum einen werden äußere Bedingungen beschrieben, wie sie zum Beispiel auf die Veranstaltungen aufmerksam geworden ist: „Ein Hinweis in einem Restaurant“¹⁵⁸, über die Anfahrt: „Eine lange Straßenbahnfahrt, dann ein Fußmarsch, die Ausrüstung ist schwer zu tragen.“¹⁵⁹ oder über die Art der Räumlichkeiten: „Wieder ein SPÖ-Haus“¹⁶⁰. Lisl Ponger schildert die Aufnahmebedingungen an den verschiedenen Standorten. Sie erwähnt dabei öfters schlechte Lichtverhältnisse, fehlende Steckdosen oder zu kurze Kabel. Zusätzlich erlangen wir Erkenntnis über die inneren Vorgänge der Künstlerin. Sie beschreibt ihr Nachdenken über persönliche Empfindungen, wie Unbehagen, Aufregung oder Glücksgefühle. Lisl Ponger gibt in ihren Tagebucheinträgen wieder, wie sie bei den Festivitäten von den Gastgebern und den anderen Feiernden empfangen wurde. Sie spricht ihre teilweise privilegierte Position als filmende Künstlerin an. So wird beispielsweise beim „Kurdischen Solidaritätsfest mit den Völkern der Türkei“¹⁶¹ eigens für sie die Reihenfolge des Festprogramms von mehrsprachigen Reden auf Tanzeinlagen umgestellt, die Ponger von der Bühne aus filmen durfte.

Die Künstlerin artikuliert das Gefühl mit ihrer Kamera und dem Scheinwerfer einen Störfaktor der Feierlichkeiten darzustellen: „Ich drehe den Scheinwerfer an und filme, fühle mich wie immer als Eindringling, aber es passiert auch wie immer das Gegenteil, ich werde aufgefordert mehr zu filmen.“¹⁶² Dabei sei zu erwähnen, dass Lisl Ponger für alle Veranstaltungen eine Einladung besessen und auch immer um Erlaubnis zum Filmen gebeten hat. Manche Personen wollten aus unterschiedlichen Gründen nicht gefilmt werden, wie in den Tagebucheinträgen zu erfahren ist. So wollte der buddhistische Mönch Masonga erst Fotos zulassen, wenn er und

¹⁵⁸ Ponger, *Phantom Fremdes Wien* S. 40.

¹⁵⁹ Ebd. S. 42.

¹⁶⁰ Ebd. S. 128.

¹⁶¹ Ebd., S. 39.

¹⁶² Ebd., S. 46.

Ponger Freunde geworden sind¹⁶³. In der islamischen Schule wollte die dortige Lehrerin gar keine Bilder von sich machen lassen¹⁶⁴. Bei der „Palästinensischen Gedenkfeier zum Tag des Bodens“¹⁶⁵ gab es genaue Instruktionen, wen Ponger filmen und vor allem *nicht* filmen durfte.

5.4 Referenz auf Michel Leiris` *Phantom Afrika*

Durch die Veröffentlichung von Lisl Pongers Tagebucheintragungen wird, die von der Künstlerin genannte Referenz auf Michel Leiris` *Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933* deutlicher. Michel Leiris nahm in der Zeit von 1931 bis 1933 an der von Marcel Griaule geleiteten, ethnographischen und linguistischen Expedition von Dakar nach Djibouti teil. Auf dieser Forschungsreise von West- nach Ost-Afrika, einem zu jener Zeit von europäischen Ländern kolonisierten Afrika, fungierte der französische Schriftsteller Leiris als Sekretär, Archivar und als ethnographischer Befrager der dortigen Landbevölkerung. Während dieser Forschungsreise führte er ein Reisetagebuch. In den Einträgen hielt er die jeweiligen Vorkommnisse eines jeden Tages fest. Dabei werden äußere Umstände, wie das Wetter, die Landschaft, Art des Transports, Begegnungen mit der Landbevölkerung oder die anderen Expeditionsteilnehmer beschrieben. Leiris schreibt aber auch über seine inneren Vorgänge und persönlichen Empfindungen, wie Zweifel, Langeweile, Frust oder Freude, Euphorie und Interesse. 1934, nach seiner Rückkehr nach Paris, wurden dort die Tagebuchaufzeichnungen des Zeitraums Mai 1931 bis April 1932, in Buchform mit dem Titel *L'Afrique fantôme. De Dakar á Djibouti 1931-33*, publiziert.

Die Parallelen zwischen der Anthologie *Phantom Fremdes Wien* und *Phantom Afrika* erschöpfen sich allerdings nicht in der gemeinsamen literarischen Form des Tagebuchs. Hanns Grössel benennt in *Ethnologue seiner selbst: Umwege zum Ich* zwei elementare Erkenntnisse von Michel Leiris, die in *Phantom Afrika* zum

¹⁶³ Vgl., Ponger, *Phantom Fremdes Wien*, S. 42.

¹⁶⁴ Vgl., Ebd., S. 58.

¹⁶⁵ Vgl., Ebd., S. 128.

Ausdruck kommen würden. Zum einen, dass die Ethnologie zu jener Zeit einen aktiven Part in der kolonialistischen Herrschaft gespielt habe und der Umgang mit der dortigen Landbevölkerung sowie die Beschaffung von Forschungsmaterial „schlichtweg Räuberpraktiken“¹⁶⁶ gewesen seien. Zum anderen würde Leiris die Beschreibung und Dokumentation der *fremden* Kulturen als einen Spiegel seiner selbst begreifen. Die Erkenntnis der „Unmöglichkeit einer Flucht vor dem eigenen Ich“¹⁶⁷ bei der ethnologischen Feldforschung und bei der Reise durch Afrika sei ein wichtiger Ausgangspunkt für Leiris weitere Tätigkeit und Haltung als Ethnologe gewesen.

Hanns Grössel:

„Von der eigenen Kondition, den eigenen Bedingtheiten nicht absehen zu können, ist ja nicht nur eine Schwäche. Es fördert zugleich ein genaueres Erfassen von Fremden, an dem wiederum Eigenes sich schärfer konturiert. Eine derartige dialektische Untersuchungs- und Denkungsart hat Leiris auf immer bewußtere Weise ausgebildet; [...]“¹⁶⁸

Die Prägung der eigenen Person ist demnach ein entscheidender Faktor beim Blick auf die *Anderen*, die Beschreibung der *Anderen* ist eine zutiefst persönliche Erzählung. Das Reisejournal von Michel Leiris kann als eine Dokumentation des eigenen Subjekts gelesen werden. Die Weise, wie er die *Anderen* sieht, beschreibt und einordnet, sagt im Grunde viel über ihn selbst aus. Andererseits würden so die kulturellen Unterschiede deutlicher sichtbar und erfassbarer, was wiederum zu Wissenserwerb führen kann. Im Hinblick auf Lisl Pongers Tagebucheinträge erachte ich ihren Eintrag zum nigerianischen Erntedankfest am 02.06.1991 im 7. Bezirk als ein passendes Beispiel, wie durch das „Erfassen von Fremden [...] wiederum Eigenes sich schärfer konturiert.“¹⁶⁹

¹⁶⁶ Grössel, „Ethnologe seiner selbst. Umwege zum Ich“, *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/1981/13/umwege-zum-ich>, 23.11.2017.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Ebd.

Lisl Ponger:

„Zum ersten Mal bin ich etwas nervös. Was beunruhigt mich? Ich war doch schon zwei Mal dort und wurde freundlich aufgenommen, aber es war das Fremdeste, das ich auf meiner Reise erlebt habe. [...] Danach verabschiedete ich mich. Verwirrt und beeindruckt stehe ich auf der Kaiserstraße. Vis-a-vis ist eine Aida, ich trinke Kaffee und bin wieder in Wien.“¹⁷⁰

Beim Erleben des „Fremdesten“¹⁷¹ auf ihrer *Reise* ist kaum etwas über das Erntedankfest zu erfahren, sondern über Pongers Gefühlslage und ihre Reaktion darauf. Der Gang in das Kaffeehaus *Aida* sagt viel mehr über ihre Lebensweise, beziehungsweise über das Wiener Leben aus, als über das nigerianische Fest. Wir lernen ihre Perspektive auf das *fremde* Wien und somit auch sie als Person kennen. Das Selbst kann bei einer Dokumentation des *Fremden* nie ausgeblendet werden, sondern muss immer mitbedacht werden. Pongers Tagebucheinträge sind eine subjektive Dokumentation des *fremden* Wien und eine Dokumentation des eigenen Subjekts.

Lisl Pongers Referenz auf Michel Leiris *Phantom Afrika* ist, in ihrem Beschluss um die Notwendigkeit der reflexiven Positionierung der eigenen Person sowie durch die kritische Auseinandersetzung ihrer Abbildungspraxis auf ihrer *Reise* durch Wien, festzumachen. Michel Leiris erkennt während der Expedition, dass er Teil einer Kolonialmacht ist und durch die Beschaffung von Kulturgütern für die französischen Museen oder durch das Eindringen in religiöse Stätten, aktiv an der Ausbeutung der Kolonialisierten mitwirkt.

Lisl Ponger hat sich bei ihrem *Reise*-Projekt um ein egalitäres Verhältnis zwischen ihr und den Menschen der multikulturellen Communities bemüht – sie hat immer eine Einladung für die Veranstaltungen besessen, immer um Erlaubnis zum Filmen gefragt und bei den Interviews konnten die einzelnen Personen zum Leben in Wien erzählen, was sie wollten, ohne durch restriktive Vorgaben seitens Ponger eingeschränkt zu werden. In dem Bildband *Fremdes Wien* war die Künstlerin um die Schaffung einer Multiperspektivität bestrebt. Sie realisierte diese

¹⁷⁰ Ponger, *Phantom Fremdes Wien*, S. 64.

¹⁷¹ Ebd., S. 64.

Multiperspektivität, indem sie Texte von verschiedenen Menschen mit verschiedenen kulturellen Backgrounds nebeneinander stellte.

Tim Sharp charakterisiert Lisl Ponger im Bildband *Fremdes Wien* als eine Reisende und distanziert sie so von gewöhnlichen TouristInnen.¹⁷² Im Gegensatz dazu, formuliert er in der Anthologie *Phantom Fremdes Wien* die Ansicht, dass sich Pongers Abbildungspraxis kaum von der eines durchschnittlichen westlichen Touristen unterschied.

Tim Sharp:

„Es war ein Vorhaben mit dem Ziel, zu zeigen, wer aller in Wien lebt, unter Zuhilfenahme von Methoden, die jedem westlichen Touristen geläufig sein dürften – die visuelle Besitzergreifung von Interessantem und Exotischem, auch wenn dies einfach nur den Alltag der Abgebildeten darstellt.“¹⁷³

Der Künstler Ljubomir Bratić formuliert in dem Gespräch zwischen Ponger, Kowalska und Sharp die These, dass das Sichtbarmachen von Minderheiten mit Migrationshintergrund durch eine österreichische KünstlerIn, in Verbindung mit dem Kolonialismus gesehen werden kann. Das Sichtbarmachen von Minderheiten durch eine Vertreterin aus der dominanten österreichischen Mehrheitsgesellschaft würde seiner Ansicht nach nämlich nichts an den Lebensumständen dieser Menschen mit Migrationshintergrund und nichts an den ungleichen Machtverhältnissen im gesellschaftlichen System ändern.

Ljubomir Bratić:

„[...] es ist eine westliche Sichtweise, weil damit eine Position für sich beansprucht wird, in der KünstlerInnen in der Lage sind, etwas sichtbar machen zu können. Da gibt es einen engen Zusammenhang mit dem Kolonialismus. Diese Diskurslinien setzen sich bis heute fort und stellen die bestehenden rassistischen Strukturen nicht in Frage. Auf gewisse Weise wiederholen sie nur.“¹⁷⁴

¹⁷² Vgl., Sharp, *Fremdes Wien*, S. 293.

¹⁷³ Sharp, *Phantom Fremdes Wien*, S. 7-8.

¹⁷⁴ Bratic, *Phantom Fremdes Wien*, S. 22.

Diese Verbindungslinie zwischen dem Kolonialismus und der Abbildungspraxis einer weißen KünstlerIn im Umfeld außereuropäischer Kulturen, hinterfragt Lisl Ponger in dem Film *Phantom Fremdes Wien*, indem sie ihre Aufnahmen und ihre eigene Person kritisch betrachtet. Die frühere Intention des Sichtbarmachens des multikulturellen Wiens weicht einer Auseinandersetzung über die filmischen Möglichkeiten der Illusionsbildung, über den voyeuristischen Aspekt der Rezeption und einer Reflexion über die eigene Person. Lisl Ponger spricht in ihrer Kunst ungleiche gesellschaftliche und globale Machtverhältnisse an. Anstatt diese zu tradieren, schafft sie ein Bewusstsein dafür.

Resümierende Zusammenfassung

Lisl Ponger lässt in ihren Filmen *Passagen*, *déjà vu* und *Phantom Fremdes* bis zu einem gewissen Grad den Genuss der filmästhetischen Illusion zu. Sie gibt den RezipientInnen Raum zur Entfaltung bestimmter Narrative, bis sie diese unterbricht und als unrichtig ausstellt. Dieses anti-illusionistische Verfahren, das gegen den phantastischen, träumerischen und exotischen Charakter der Filmbilder arbeitet, geschieht durch die Herstellung von Kontrapunkten zwischen den bewegten Bildern und der Tonspur, durch die mediale Selbstreflexivität, durch die Offenlegung der Arbeitsprozesse und Ordnungskriterien der Montage. Auch durch die Wahl des Filmformates Normal 8 und Super 8 und dessen *bildliche* Qualität wird die Aufmerksamkeit auf den Film als Material gelenkt. Ponger möchte die Reise-Aufnahmen nicht für sich sprechen lassen, sondern erachtet die Kontextualisierung der Bilder als notwendig. Offenbar möchte sie das Risiko vermeiden, dass sich die Bilder zu Folklore-Darstellungen entwickeln, oder dass die RezipientInnen lediglich in Staunen und Träumen versetzt werden. Es scheint so, als würde sie eine kritische, reflektierende, von der filmischen Illusion distanzierende Haltung der RezipientInnen einfordern. Auf diese Weise erreicht Ponger, dass weltanschauliche einseitige Blickrichtungen auf die *exotischen Anderen* hinterfragt werden. Auf die inhärenten Probleme der Darstellungspraxis der Reiseaufnahmen, die größtenteils außereuropäische Kulturen zeigen, wird aufmerksam gemacht. Einerseits respektiert sie die Aufnahmen wie sie sind, andererseits möchte sie aber die Rezeption offenbar in eine bestimmte Richtung lenken – in Richtung in Frage stellender Auseinandersetzung mit dem Film als illusions- und fiktionsbildendes Medium und in Richtung kritischer Haltung zu möglicherweise festgefahrenen, normativen gesellschaftlichen Wertvorstellungen. Die RezipientInnen sollen nicht alles glauben, was sie in den Filmen sehen und hören, sich bewusst sein über den Film als ein Produkt und dessen Herstellungsprozess immer mitbedenken. In gewisser Weise hat das einen belehrenden Impetus, ohne aber nur darauf zu bauen. Letztlich wird Illusion und das Vergnügen daran ebenfalls zugelassen. Lisl Pongers Umgang mit illusionistischen und anti-illusionistischen Elementen kann als *spielerisch* bezeichnet werden – als ein Wechselspiel zwischen Film als Material und

magischem Kinomoment. Film besitzt die Möglichkeit, wie kein anderes Medium uns sinnlich zu affizieren, Geschichten zu erzählen und Illusion zu erzeugen. In einem Zustand von ästhetischer Verstrickung und gleichzeitig latent vorhandenem empirischen Wirklichkeitsbewusstsein wird durch Interpretation und Ergänzung dem filmischen Geschehen eine Plastizität verliehen und für die Dauer der Rezeption als lebendig und *wirklich* erkannt. Aber unsere Deutung bei der Rezeption wird von kulturellen Prägungen und ideologischen Denkweisen mitbestimmt. Im Zusammenhang mit dokumentarischen Aufnahmen von Menschen aus anderen Kulturkreisen besteht die Gefahr, dass eine Sichtweise fortgeschrieben und als *wirklich* erkannt wird, die die abgebildeten Individuen lediglich als *exotische* Objekte zur voyeuristischen Betrachtung degradiert.

Die vorliegende Arbeit hat einen Aufschluss darüber gegeben, inwiefern Ponger versucht diese Sichtweisen zu dekonstruieren und sieht sich nun, zum Ende hin, mit der Frage konfrontiert, ob es diesen sogenannten *wahren* Blick einer Reisenden überhaupt gibt. Denn sah sich Ponger nicht bereits als *wahre* Reisende, als sie für ihren Bildband *Fremdes Wien* Aufnahmen machte? Zumindest sieht sie sich Jahre später gezwungen, ihre eigene Arbeitsweise zu revidieren, sich erneut ihrem eigenen Blick auf das/die *Fremde* auszusetzen – das eigene Bildmaterial als fremdes Material zu betrachten – und anzuerkennen, dass sie sich selbst ihrem spezifischen Blick nicht entziehen kann. Und diese Erkenntnis formuliert sich erst durch das Setzen ihres Off-Kommentars über die Filmbilder, welcher höchst selbstreflexiv und selbstkritisch das Gesehene kontextualisiert. Somit sieht sie sich zuletzt nur mehr durch den Einsatz von Sprache imstande, die Wirkung der Bilder zu befragen. In der Verunsicherung der Bildebene durch die Tonebene hindurch offenbart sich ein weiteres Mal, und auch das hat die Arbeit gezeigt, die für Ponger typische Handschrift, welche stets bemüht ist, festgefahrene Sicht- und somit auch Denkweisen nicht als normativ anzuerkennen, sondern deren eingeschriebene Ideologien zu hinterfragen.

Quellenverzeichnis

Bauman, Zygmunt, *Tourists and Vagabonds. Heroes and Victims of Postmodernity*, Wien: Institut für Höhere Studien 1996.

Baute Michael/Volker Pantenburg/Stefan Pethke/Stefanie Schlüter/Erik Stein , „Was ist der filmische Film? Ein Gespräch mit Martin Arnold“, *Kunst der Vermittlung*, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/gesprach-arnold/>, 27.05.2018.

Blüminger, Christa, „Sichtbares und Sagbares. Modalitäten historischer Diskursivität im Archivkunstfilm“, *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Hg. Eva Hohenberger, Judith Keilbach, Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 82-97.

Chion, Michel, *The Voice in Cinema*, New York: Columbia University Press 1999; (Orig. *La Voix au cinema*, Paris: Editions de l'Etoile 1982. Aus dem Französischen von Claudia Gorbman).

Deeken, Annette, „Schöne Fremde. Zur Ästhetik von Reisefilmen“, *Traveling Shots. Film als Kaleidoskop von Reiseerfahrungen*, Hg. Winfried Pauleit/Christine Rüffert/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews, Berlin: Bertz + Fischer 2006, S. 42-60.

De Klerk, Nico, „Sich fotografieren lassen. Home Movies als Aufzeichnung sozialen Verhaltens“, *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Hg. Siegfried Mattl, Carina Lesky, Vräth Öhner, Ingo Zechner, Wien: Synema 2015, S. 161-171.

Grant, Jenna, „Screening Room. Phantom Foreign Vienna“, *Cultural Anthropology* Januar 2014, <https://culanth.org/fieldsights/484-screening-room-phantom-foreign-vienna>, 05.07.2017.

Grössel, Hanns, „Ethnologe seiner selbst: Umwege zum Ich. Michel Leiris und sein Expeditions-Tagebuch >Phantom Afrika<“, *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/1981/13/umwege-zum-ich> 20.03.1981aktualisiert am 21.11.2012, 23.11.2017.

Gunning, Tom, „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde“, *Film and Theory. An Anthology*, Hg. Robert Stam/Toby Miller, Oxford: Blackwell 2000, S. 229-235.

Gunning, Tom, „Traveling Shots. Von der Verpflichtung des Kinos, uns von Ort zu Ort zu bringen“, *Traveling Shots. Film als Kaleidoskop von Reiseerfahrungen*, Hg. Winfried Pauleit/Christine Rüffert/Karl-Heinz Schmid/Alfred Tews, Berlin: Bertz + Fischer 2006, S. 16-29.

Henning, Christoph, *Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur*, Berlin: Suhrkamp 1999.

Hoff, Peter/Ansgar Schlichter, *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6751>, 01.06.2018.

Höller, Christian, „Phantom Fremdes Wien“, *Amourfou*, <http://www.amourfoufilm.com/film/phantom-fremdes-wien/>, 05.07.2017.

Horwath, Alexander/Lisl Ponger, „Memories are made of this. Alexander Horwath im Gespräch mit Lisl Ponger (1989)“, *Avantgardefilm Österreich, 1950 bis heute*, Hg. Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer, Wien: Wespennest 1995, S. 223-234.

Huber-Lang, Wolfgang, „Interview zum 70er. Lisl Ponger: >Ich bin ein Diskurs- und Kontext-Junkie<“, *Kleine Zeitung*, http://www.kleinezeitung.at/kultur/kunst/5258647/Interview-zum-70er_Lisl-Ponger_Ich-bin-ein-Diskurs-und-KontextJunkie 28.07.2017, 05.04.18.

Huck, Brigitte, „Laudatio an Lisl Ponger anlässlich der Verleihung des Goldenen Ehrenzeichens der Stadt Wien 24.06.2004 im Wappensaal des Wiener Rathauses“, basis wien, <http://www.basis-wien.at/avdt/pdf/211/00062419.pdf>, 12.04.2018, S. 1-5.

Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt: Suhrkamp 1915; (Orig. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960).

Leiris, Michel, *Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933. Band 1*, Hg. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt am Main: Syndikat 1980, (Orig. *L'Afrique fantôme. De Dakar á Djibouti 1931-33*, Paris: Gallimard 1934. Aus dem Französischen von Rolf Wintermeyer).

Lisl Ponger. Travelling Light, Regie: Lisl Ponger, DVD-Video und DVD-Booklet, INDEX 2004.

Metz, Christian, *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster: Nodus 2000; (Orig. *Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse at Cinéma*, Paris: Union Générale d' Editions 1977.)

Natlagen, Christina, „Passanten im Fokus. Straßenfotografie und (Selbst)Darstellung“, *Vortrag im Rahmen der Tagung. „Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur?“, 2008, Universität Siegen, www.medienamateure.de, 06.06.2018, S. 2-9.*

Orgeron, Devin, „Mobile Home Movies: Travel and le Politique des Amateurs“, *The Moving Image*, 6/2, 2006, Project MUSE, <https://muse.jhu.edu/>, 06.06.2018, S. 74-100.

Pantenburg, Volker/Stefanie Schlüter/Erik Stein, „Ein physisches Kino. Gespräch mit Peter Tscherkassky“, *Kunst der Vermittlung*, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/gesprach-tscherkassky/>, 27.05.2018.

Ponger, Lisl/Ernst Schmiederer/Elfriede Jelinek/Walter Eckermann/Eva Ribarits/Tim Sharp, *Fremdes Wien*, Klagenfurt: Salzburg: Wien: Wieser 1993.

Ponger, Lisl/Ferdinand Schmatz/Rolf Schwendter, *Doppleranarchie. Wien 1967-1972*, Wien: Falter 1990.

Ponger, Lisl/Felicitas Heimann/Lojze Wieser (Hg.), *Wiener Einstellungen. Viennese Views*, Klagenfurt: Wieser 1999.

Ponger, Lisl/Ernst Schmiederer, *Xenographische Ansichten. Bericht über eine Expedition*, Klagenfurt: Wieser 1995.

Rebhandl, Bert, „Exodus, Diaspora, Pauschalreise: Lisl Pongers Phantomweltbilder“, *Lisl Ponger. Foto- und Filmarbeiten*, Hg. Lojze Wieser, Klagenfurt: Wieser 2007.

Rosenbaum, Jonathan, „Lisl Ponger's Cinema. The Lessons of Ignorance“, *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*, Hg. Peter Tscherkassky, Wien: Synema 2012, S. 196-205.

Schneider, Alexandra, *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*, Marburg: Schüren 2004.

Schwärzler, Dietmar, „Geschichten einer Suchenden. In der Wiener Secession präsentiert Lisl Ponger eine umfangreiche Zusammenstellung von Objekten und Bildmaterialien. Ein Porträt der Künstlerin und Filmemacherin“, *Ray. Filmmagazin* Februar 2014, S. 48-52.

Sharp, Tim, „Die teilnehmende Beobachterin auf dem Postamt“, *Lisl Ponger. The Master Narrative* Ausstellungskatalog, Wien: Weltmuseum 2017.

Sontag, Susan, *On Photography*, München: Penguin 2014.

Tscherkassky, Peter, „Die rekonstruierte Kinematografie. Zur Filmavantgarde in Österreich“, *Avantgardefilm Österreich, 1950 bis heute*, Hg. Alexander Horwath, Lisl Ponger, Gottfried Schlemmer, Wien: Wespennest 1995, S. 9-92.

Urry, John/Jonas Larsen, *The Tourist Gaze 3.0*, Los Angeles: Sage ³2011.

Voss, Christiane, „Narrativität, Emotion und kinematografische Illusion aus philosophischer Sicht“, *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Hg. Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach, Köln: Halem 2007, S. 312-329.

Voss, Christiane, „Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos“, *...kraft der Illusion*, Hg. Gertrud Koch, München: Fink 2006, S. 71-86.

Wahrig-Burfeind, Renate, *Wahrig. Fremdwörter-Lexikon*, München: dtv ²2000.

Wees, William C., „The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films“, *Cinema Journal*, 41/2, 2002, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/1225849>, 25.05.2018, S. 3-18.

Winzelner, Seraina, *Filme zwischen Spur und Ereignis. Erinnerung, Geschichte und ihre Sichtbarmachung im Found-Footage-Film*, Stuttgart: Ibidem 2017.

Wieser, Lojze (Hg.), *Lisl Ponger. Phantom Fremdes Wien. Phantom Foreign Vienna*, Klagenfurt: Wieser 2004.

Wieser, Lojze (Hg.), *Lisl Ponger. Foto- und Filmarbeiten. Photos and Films*, Klagenfurt: Wieser 2007.

Zryd, Michael, „Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99“, *The Moving Image* 3/2, 2003, Project Muse, <https://muse.jhu.edu/>, 01.06.2018, S. 40-61.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Ponger/Heimann/Wieser (Hg.), *Wiener Einstellungen. Viennese Views*, Klagenfurt: Wieser 1999, S. 43.

Abb.2: *Indian(er) Jones II – Das Glasperlenspiel*, Belvedere. Digitale Sammlungen, <https://digital.belvedere.at/objects/23441/indianer-jones-ii--das-glasperlenspiel?ctx=08f5caee-b3f1-4dbd-8207-d5e643746a68&idx=0>, 10.04.2018.

Abb.3: Screenshot aus *Phantom Fremdes Wien*, Regie: Lisl Ponger, AT 2004, 0:00:28, *Lisl Ponger. Travelling Light*, Regie: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

Abb.4: Screenshot aus *Phantom Fremdes Wien*, Regie: Lisl Ponger, AT 2004, 0:00:34, *Lisl Ponger. Travelling Light*, Regie: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

Abb.5: Screenshot aus *Phantom Fremdes Wien*, Regie: Lisl Ponger, AT 2004, 0:00:41, *Lisl Ponger. Travelling Light*, Regie: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

Abb.6: Screenshot aus *Phantom Fremdes Wien*, Regie: Lisl Ponger, AT 2004, 0:00:49, *Lisl Ponger. Travelling Light*, Regie: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

Abb.7: Screenshot aus *déjà vu Wien*, Regie: Lisl Ponger, AT 2004, 0:00:12, *Lisl Ponger. Travelling Light*, Regie: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

Abb. 8: Screenshot aus *déjà vu Wien*, Regie: Lisl Ponger, AT 2004, 0:00:40, *Lisl Ponger. Travelling Light*, Regie: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

Abb. 9: Screenshot aus *déjà vu*, R: Lisl Ponger, AT 1999, 0:03:54, *Lisl Ponger. Travelling Light*, R: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

Abb. 10: Screenshot aus *déjà vu*, R: Lisl Ponger, AT 1999, 0:08:45, *Lisl Ponger. Travelling Light*, R: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

Abb. 11: Screenshot aus *déjà vu*, R: Lisl Ponger, AT 1999, 0:07:43, *Lisl Ponger. Travelling Light*, R: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

Abb. 12: Screenshot aus *Passagen*, R: Lisl Ponger, AT 1996, 0:00:20, *Lisl Ponger. Travelling Light*, R: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

Abb. 13: Screenshot aus *déjà vu*, R: Lisl Ponger, AT 1999, 0:20:06, *Lisl Ponger. Travelling Light*, R: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

Abb. 14: Screenshot aus *Passagen*, R: Lisl Ponger, AT 1996, 0:01:01, *Lisl Ponger. Travelling Light*, R: Lisl Ponger, DVD-Video, INDEX 2004.

Curriculum Vitae

September 1995- Juni 2003

Wirtschaftskundliches Bundesrealgymnasium, Franklinstraße 26, 1210 Wien

Oktober 2010- September 2014

Bachelorstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft (A 0033 580),
Universität Wien

Oktober 2014- laufend

Masterstudium Theater-, Film- und Mediengeschichte (A 066 581), Universität
Wien

Abstract

Die vorliegende Arbeit analysiert, mit welchen Methoden die Künstlerin Lisl Ponger den westlich geprägten Blick auf das/die *Fremde* beim Filmen auf Reisen, bei der Bearbeitung des Filmmaterials, sowie bei der filmischen Rezeption hinsichtlich ideologischer Gehalte thematisiert und dekonstruiert. Durch die Sekundärbearbeitung von Found Footage, private Amateur-Reisefilme aus den 1950er bis 1980er Jahren, sowie durch die erneute Auseinandersetzung mit selbst hergestelltem, älterem Filmmaterial aus den frühen 1990er Jahren ihres Reise-Projektes *Fremdes Wien*, entstehen die avantgardistischen Kurzfilme *Passagen* (1996), *déjà vu* (1999) und *Phantom Fremdes Wien* (2004). Mittels einer fragmentarischen, assoziativen und einander kontrastierenden Montage der Bild- und Tonebene werden, die üblicherweise voneinander getrennt gedachten, Kategorien der Urlaubsreise und der Migration in Relation gesetzt. Gleichzeitig wird ein Bewusstsein für die Machart der Filme geschaffen und gezeigt, wie durch dessen Bearbeitung tiefliegende Bedeutungsschichten in den Filmbildern freigelegt, neue Deutungen evoziert, filmische Illusion hergestellt und wieder damit gebrochen werden kann. Auf die selektive, *montierende* touristische Wahrnehmung wird aufmerksam gemacht und Parallelen zur filmischen Erfahrung bei der Rezeption und bei der Filmherstellung gezogen. In ihren filmischen Werken verweist Lisl Ponger nicht nur auf die voyeuristische Schaulust der TouristInnen und FilmrezipientInnen, sondern stellt zugleich ihre eigene Sicht- und Arbeitsweise im Kontext von außereuropäischen Kulturen zur Disposition.