

Die Verfremdung der Fremdheit Über Lisl Pongers „Phantom Fremdes Wien“

Von Hakan Gürses (Wien)

Ortsbestimmung

1769 schrieb G. E. Lessing in seinen „Briefen antiquarischen Inhalts“ den Kunstkritikern folgende Mahnung ins Stammbuch:

„[...] Sobald der Kunstrichter verrät, daß er von seinem Autor mehr weiß, als ihm die Schriften desselben sagen können; sobald er sich aus dieser nähern Kenntnis des geringsten nachteiligen Zuges wider ihn bedient: sogleich wird sein Tadel persönliche Beleidigung. Er höret auf, Kunstrichter zu sein, und wird – das Verächtlichste, was ein vernünftiges Geschöpf werden kann – Klätscher, Anschwärzer, Pasquillant.“¹

Fast zweieinhalb Jahrhunderte später und mit Österreich im Blick bedarf Lessings Regel einer Umwandlung: Die persönliche Nähe sollte es Kunstkritiker/-innen eigentlich verbieten, Lobhudeleien auf die nämlichen Personen und ihre Arbeiten zu verfassen – oder: überhaupt über sie zu schreiben. Selbstverständlich kommt zuweilen heute noch vor, dass Freund/-innen oder gute Bekannte aus dem Kunst- und Literaturbetrieb einander in aller Öffentlichkeit lustvoll „befetzen“. Dem massenmedial trainierten Publikum gefällt halt die Schmutzwäsche berühmter

Persönlichkeiten. Dennoch bilden solche Fälle die Ausnahme. Regelmäßig wiederholt sich eher der umgekehrte Fall, zumal Vetternwirtschaft hierzulande längst auch im Kunstdiskurs für Filz sorgt.

Darum ist eine Ortsbestimmung hinsichtlich der vorliegenden Ausführungen vonnöten, um nicht in Verdacht zu geraten, hier werde wieder einmal mit gezinkten Karten Freundschaftspoker gespielt. Ich gestehe, dass ich nicht nur Lisl Ponger persönlich kenne und schätze, sondern auch in ihre Arbeit „Phantom Fremdes Wien“ und deren Vorgeschichte eingebunden war. Diese Nähe bestand und besteht allerdings in dermaßen unterschiedlichen Zusammenhängen und Funktionen, dass somit wieder die notwendige Schreibdistanz gewährleistet sein dürfte. Zudem könnte die folgende Wiedergabe meiner vergangenen und gegenwärtigen Begegnungen mit Lisl Ponger und ihrer Arbeit einen informativen Charakter haben, denn sie berührt konzeptuelle Hintergründe und Entstehungsprozesse des Films, von dem hier die Rede sein wird. Hinzu kommt die schlichte Tatsache, dass ich kein Kunst- oder Literaturkritiker bin und

nicht in dieser Eigenschaft angefragt wurde, diesen Text zu verfassen.

Das sind zugleich die Gründe dafür, dass ich mich für eine chronologische Erzählweise entschieden habe, die streckenweise auch in der Ich-Form gehalten ist.

„Fremdes Wien“

1993 erschien im Wieser-Verlag ein großformatiges Buch, das an einen Ausstellungskatalog erinnerte, mit dem vielsagenden Titel „Fremdes Wien“.² Es enthielt Bilder auf den jeweils rechten Seiten, deren grobkörnige Farbästhetik ein wenig an heutige Photoshop-Bearbeitungen ursprünglich scharfer Aufnahmen erinnert: Eine Form von Verfremdung, die im Buch wohl eher notgedrungen als gezielt eingesetzt war.³ Es waren jedenfalls Momente aus Filmaufnahmen, die Ponger auf Festen und öffentlichen Veranstaltungen von Migrant/-innen oder deren Vereinen gemacht hatte. Man sah tanzende, singende, betende, musizierende oder Hochzeit feiernde Menschen darauf. Auf den linken Seiten des Buches waren jeweils zwei Texte abgedruckt: ein Haupt- und ein Marginaltext. Die Untertitel der groß gesetzten Texte bestanden aus Namen und Berufsbezeichnungen von Personen, die im Bild auf der gegenüberliegenden Seite zu sehen waren – zumeist neben anderen Personen in Aktion. Die Marginaltexte wiederum widmeten sich Hintergrundinformationen über die thematisierten Länder, Regionen oder Sprachen. Alles in allem: ein Buch, das den künstlerischen Blick mit kultureller Präsenz sowie deren Vermittlung verbinden und dadurch der in Österreich zunehmend sicht- und hörbar werdenden „Fremdenfeindlichkeit“ (so lautete der Terminus in den 1990er Jahren) politisch entgegenwirken wollte.

Ich war gerade seit einem halben Jahr verantwortlicher Redakteur der Zeitschrift „Stimme von und für Minderheiten“⁴ und hatte vom Wieser-Verlag die Information erhalten, die Künstlerin stünde für ein Interview zur Verfügung. Ich muss – aus



Wenn der Ton und das Bild übereinstimmen,
ergibt sich eine filmische Einheit,
eine konstruierte Realität.

aus dem Film *Phantom Fremdes Wien*, 2004

© Lisl Ponger

heutiger Perspektive – zugeben, dass meine reservierte Haltung das darauf folgende Gespräch mit Lisl Ponger deutlich erschwerte. Ich hielt zunächst einmal nicht viel von Titeln, die das Wort „fremd“ mit sich führten. Mir gefiel auch dieses angeblich „fremde“ Wien von tanzenden und feiernden Menschen nicht. Ich kannte bereits einen Gutteil der Bilder und Texte aus der Serie in der Wiener Stadtzeitung „Falter“, woraus das Buch hervorgegangen war, und ich hatte es schon in dieser periodisch veröffentlichten Form, Anfang der 1990er Jahre, für problematisch gehalten: eine wohlwollende, aber voyeuristische Zurschaustellung des vermeintlich Exotischen – was sollte denn das Buch Besseres anzubieten haben! Hinzu kam die Buchpräsentation, die in der alten Remise im 2. Wiener Gemeindebezirk in Form eines Tanz- und Gesangsspektakels über die Bühne ging und meine Abneigung nur noch verstärkte. Dennoch waren das politische Engagement der Künstlerin und ihre – für die damaligen Verhältnisse sicher innovative – Absicht, Migrant/-innen selbst zu Wort kommen zu lassen, nicht zu übersehen.

Meine ambivalente Haltung gegenüber dem Buch schlug sich in dem ersten Entwurf der Rezension nieder. Ich gab – das hielt ich damals für die beste Lösung – unser Gespräch im gleichen Duktus wieder, in dem die Haupttexte des Buches gehalten waren: Die Künstlerin erzählte in der Ich-Form über das Projekt, so wie die Migrant/-innen in ihrem Buch über sich selbst erzählten. Lisl Ponger gefiel meine Idee nicht. Ich verfasste daraufhin einen neuen Text und erinnere mich, dass ich darin durch Seitenhiebe⁵ und die übersteigerte Wiederholung der Wörter „fremd“ und „Fremde“ meine Distanz gegenüber dem Projekt auf subtile Weise zum Ausdruck bringen wollte. Der Text erschien in der Winterausgabe 1993 der „Stimme“ und stellte offensichtlich sowohl für dessen Verfasser als auch für die Künstlerin das Produkt eines Kompromisses dar. Was aber war das Problem, womit sich die Protagonistin und der Protagonist dieser Begegnung gleichermaßen plagten, das sie jedoch wahrscheinlich auf unterschiedliche Weise lösen oder zumindest aufzeigen wollten? Da ich nun nur für mich sprechen kann, anders gefragt: Was waren die – damals mehr intuitiv erfassten, nicht

jedoch in klare Worte zu kleidenden – Gründe für meine halbherzige Rezeption des „Fremden Wien“, obwohl ich ahnte, dass dessen Autorin eine Weggenossin war?

Rede über Fremdheit

Die 1990er Jahre markieren in Österreich eine Radikalisierung und Ausdehnung der Rede über die „Fremdheit“ von Personen, die großteils im Zuge der Nachkriegsmigration aus der Peripherie Europas in dessen Zentrum gekommen waren. Ihre Immigration hatte seit den frühen 1960er Jahren im Rahmen einer Rekrutierung stattgefunden – mit dem Zweck, den aufgrund der Hochkonjunktur manifest gewordenen Arbeitskraftmangel zu beheben. Das heute berühmt-berühmte „Rotationsprinzip“, das dem System des späteren „Migrationsregimes“ zugrunde lag, stellte damals für die Verwalter/-innen der Rekrutierung ebenso wie für die Öffentlichkeit eine Selbstverständlichkeit dar: Personen aus Ländern mit hoher Arbeitslosigkeit und geringen Löhnen kommen zu „uns“, arbeiten hier eine Weile in jenen Branchen, an denen die hiesigen Arbeitnehmer/-innen kein Interesse haben, freilich für ein wenig reduzierte Löhne und ohne den Genuss der entsprechenden Sozialleistungen, und nachdem sie ihr Arbeitspensum erfüllt und für ihre nächste Zukunft auch ein wenig Geld gespart haben, sollen sie durch frische Arbeitskräfte ersetzt werden. Daher war es auch gar nicht geplant, dass die –

vorwiegend männlichen – Arbeitsrekruten gemeinsam mit ihren Familienmitgliedern immigrierten.

„Modernisierungsverlierer“

In den 1970er Jahren, nicht zuletzt durch den im Vergleich mit Österreich relativ hart geführten Arbeitskampf in Deutschland und dann in den 1980er Jahren, als die Familien vieler „Gastarbeiter“ inzwischen bereits ihren Unterhaltsverdiener/-innen nachgereist waren, änderte sich auch das Bild des fleißigen, dafür vielleicht ein wenig mit Schmutz belegten „Ausländers“ zunehmend. Die von der gewerkschaftlichen Seite ob des Lohndumpings sowie der „Schwarzarbeit“ durch „Gastarbeiter“ öffentlich geäußerte Kritik fand alsbald Anklang in Medien und politischen Diskursen. Die alltäglichen fremdenfeindlichen Haltungen und der subtile „Bassena-Rassismus“ multiplizierten sich in diesen nun öffentlich geführten, durchweg auch mit wissenschaftlichen Befunden untermauerten Reden. Die „Fremdheit der Fremden“ wurde als Problem und als dessen Ursache zugleich entdeckt. Die „armen Gastarbeiter“ waren nun einerseits eine Gefahr für unsere – in der Zwischenzeit ohnehin schon rar und prekär gewordenen – Arbeitsplätze; andererseits bildete ihre „Fremdheit“ den allzu verständlichen Grund dafür, dass Teile der Bevölkerung ihre Verlustängste (ein damaliges Lieblingsstichwort von Sozialwissenschaften und Medien laute-



„jetzt folgt mein Goldener Schnitt...“

aus dem Film *Phantom Fremdes Wien*, 2004

© Lisl Ponger

te „Modernisierungsverlierer“) in Form der Ablehnung von „Fremden“ oder gar in gegen diese gerichteten gewalttätigen Handlungen entluden. Am plastischsten und wohl darum auch am hässlichsten wurde diese Haltung aus der „Mitte der Gesellschaft“ 1991 in der deutschen Stadt Hoyerswerda vorgeführt, wo Neo-Nazis ein Asylantenheim in Brand steckten und in der ganzen Ortschaft eine Art Pogrom gegen die Migrant/-innen veranstalteten, während „normale“ Bürger/-innen herumstanden und den Täter/-innen applaudierten. Die darauf folgenden öffentlichen Erklärungen waren allesamt von dem Versuch dominiert, die Täter/-innen zu verstehen: Angst vor Modernisierung, zerrüttete Familienstrukturen und Übergangsprobleme in einen demokratisch geprägten westlichen Staat mussten als mildernde Gründe für hermeneutische Großzügigkeit sorgen. Die Opfer wurden indes – wieder einmal – stillschweigend in Täter/-innen umgewandelt, indem man auf ihre allzu sicht- und hörbare „Fremdheit“ als Motiv für rassistische Übergriffe hindeutete. In Österreich drückte sich diese Stimmung – aufgrund historisch und strukturell bedingter, landesspezifischer Eigenschaften – in der öffentlichen Stärkung und zunehmenden Salonfähigkeit der unter Haider mit Hilfe rassistischer Slogans neu formierten FPÖ aus.

Zwei Entwicklungen

Parallel zu dieser allmählichen Avancierung von „Fremdheit“ zum Hauptthema in Massenmedien, in populärwissenschaftlichen Abhandlungen sowie in der Parteienlandschaft konnte man zwei gleichzeitige Entwicklungen beobachten: Einerseits die wohlwollende Forderung von liberalen und linken Gruppen nach einer gesetzlichen Regelung der Situation von Migrant/-innen. Die Gesetzeslage war nicht nur überholt, Teile des „Fremdenrechts“ stammten sogar noch aus der Zeit des Nationalsozialismus. Dem Motto „Gesetze statt Hetze“ folgte allerdings eine außerordentlich restriktive Novellierung eben dieses Rechts im Jahr 1993. Andererseits etablierte sich die Migrationsforschung am interdisziplinären Knotenpunkt von Soziologie, Politikwissenschaft und Sozialpädagogik als Medien und Politik gleichermaßen bedienende, beratende



aus der Serie *Fremdes Wien*, 1991–92, Wasserweihe im Bulgarischen Kulturinstitut, Palais Wittgenstein, Wien, 3. Bezirk © Lisl Ponger

und legitimierende Königswissenschaft im deutschsprachigen Raum. Dabei bildete die – zunächst nur von wenigen Autor/-innen kritisch angemerkt⁶ – „Kulturalisierung“ bzw. „Ethnisierung“ sozialer und politischer Phänomene allgemein im wissenschaftlichen Diskurs einen wesentlichen Faktor. Jene Zeit markiert den Sieg des *cultural turn*, des Kultur-Paradigmas.

Anfang der 1990er Jahre war in Österreich also folgendes *Tableau vivant* zu betrachten: Der Aufstieg einer „rechtspopulistischen“ Partei, die Kulturalisierung offener sozialer Probleme in Medien und Wissenschaft, eine unaufhörliche Rede über „Fremde“ und ihre „fremde“ Verhaltensweisen und die legitimierte Angst der einheimischen Bevölkerung vor deren „Fremdheit“.

Künstlerische Intervention

Als Intervention in diese politisch-wissenschaftlich-mediale Konjunktur kann Lisl Pongers Arbeit „Fremdes Wien“ angesehen werden. Mitten in der Gegenwart ist es zumeist nicht möglich, sich ein Bild davon zu machen, was später, in der Zukunft, als Vergangenheit festgehalten wird. Wohl darum wählte Ponger die – später kritisierte – „Selbstdarstellung von Fremden“ als Methode für ihre Intervention. Das war auch der Reibungspunkt aus meiner damaligen Sicht – ich hatte das Ganze

zwar genauso wenig im Bild, nahm aber instinktiv eine skeptische Haltung ein, da eine künstlerische Intervention, die von „Fremden“ sprach und die Selbstdarstellung auf dieser angenommenen „Fremdheit“ der Sujets beruhen ließ, indirekt zur Fortsetzung der Rede über „Fremdheit“ beitragen müsste. Ich hatte eben den diskursiven Vorteil, dass ich nicht der Künstler, sondern nur der außen stehende Beobachter war.

Als mich die Künstlerin etwa zehn Jahre später fragte (in der Zwischenzeit hatten wir gemeinsam an mehreren politischen Aktivitäten gegen Rassismus und für Minderheitenrechte teilgenommen), ob ich die Musik für ihr Filmprojekt „Phantom Fremdes Wien“ produzieren würde, hatte sich in meinem Kopf bereits eine andere Rezeption des Buches „Fremdes Wien“ durchgesetzt: Verglichen mit den unzähligen, auch künstlerischen kulturalistischen Projekten, Festen, erwachsenenbildnerischen Veranstaltungen, Vorträgen und symbolischen Aktionen, die in jenem Jahrzehnt nach „Fremdes Wien“ über die Bühne gegangen waren, hielt ich dieses Buch inzwischen nun für eine wohlthuende Ausnahme. Lisl Ponger hingegen hatte eine andere Wandlung durchlebt: Sie wollte in ihrem Film ihr eigenes früheres Buch-Projekt samt dessen Entstehungskontext kritisch unter die Lupe nehmen.

„Phantom Fremdes Wien“

2004 erschien im Wieser-Verlag ein kleinformatiges Buch, das an eine Aphorismen- oder Gedichtsammlung erinnerte, mit dem auf den ersten Blick nicht sehr verständlichen Titel „Phantom Fremdes Wien“.⁷ Darin waren auf den jeweils rechten Seiten – mit einigen Auslassungen – die gleichen Bilder wie im elf Jahre zuvor erschienenen Buch „Fremdes Wien“ abgedruckt – mit dem Unterschied, dass die Namen der Personen, Sujets der Selbstdarstellung, diesmal durch Bezeichnungen der abgebildeten Akte ersetzt worden waren: „Togolesische Kulturwoche Amirta“, „Ugandisches Theaterstück“ etc. Ausschlaggebend waren aber die Kurztexte auf den jeweils linken Seiten: Es waren Tagebucheinträge, die Lisl Ponger an den Tagen ihrer Filmaufnahmen gemacht hatte und die ihre Wahrnehmung vom Dargebotenen festhielten.

Geschehen und Gedächtnis

Die Gegenüberstellung dieser zwei Dimensionen des „Sichtbarmachens“; der auf Bildern „objektivierten“ und der im Tagebuch wiedergegebenen „subjektiven“, bilden einen bewusst herbeigeführten Gegensatz: Auf der einen Seite das Geschehen selbst, wenn auch in seiner filmischen Rekonstruktion; auf der anderen Seite die Meta-Ebene von Wiederholung und Gedächtnis. Die zeitliche Distanz, die uns Betrachter/-innen und auch die Autorin und ihre „Sujets“ heute von den beiden Dimensionen glei-

chermaßen trennt, entschärft diesen Gegensatz. Denn was hier vor uns liegt, ist ein historisches Dokument mit handelnden Personen: die einen nahmen an einer kollektiven Handlung teil, die andere betrachtete die Handelnden durch die Linse und trug somit, via Einladung zur Selbstdarstellung, zur Handlung bei und machte zu Hause das Erlebte im Tagebuch für sich wieder erlebbar. Wir haben es mit einer historischen, besser: historisierten Form von einer mehrfachen Performanz zu tun – einer Akt-Reihe also, die gemäß zeitgenössischer Sprach- und Politiktheorien das zu Beschreibende erst recht mit hervorbringt. So verschwimmen die Grenzen zwischen Betrachtung, Betrachteten und Betrachtenden – ohne jedoch gänzlich zu verschwinden. Die folgenreiche Gegenüberstellung von Bild und Tagebucheintrag ist jedenfalls das zentrale künstlerische Mittel, mit dessen Hilfe Lisl Ponger auch in ihrem Film „Phantom Fremdes Wien“⁸ Distanz zu gewinnen sucht: nämlich gegenüber dem früheren Buch aus dem Jahr 1993.

Die Künstlerin hatte nämlich die Anfrage bekommen, ihre Anfang der 1990er Jahre gemachten Filmaufnahmen, nach der Serie im „Falter“ und nach dem Buch, nun nicht mehr in Form von Stills, sondern als Kurzfilm zu präsentieren. Sie wollte aber, das wusste sie bereits am Anfang des Film-Projekts, die mittlerweile über zehn Jahre alten Aufnahmen keineswegs in einer einfachen Montage, ohne je-

de Kontextualisierung und Historisierung, veröffentlichen. Als sie mich, wie erwähnt, bezüglich der Musik anfragte, war zunächst eine andere selbstkritische Form in Planung: Die Musik sollte – gemeinsam mit anderen künstlerischen „Eingriffen“ – die notwendige Distanz zum Buch „Fremdes Wien“ herstellen. Nach und nach änderten sich zwar die Mittel, doch verstärkte sich meines Erachtens dadurch auch der gewünschte Effekt.

Kunst im Kontext

Im Buch „Phantom Fremdes Wien“ sind auch interpretative Texte von Tim Sharp sowie das Protokoll eines Gesprächs veröffentlicht, in dem Lisl Ponger mit dem Philosophen Ljubomir Bratić und den Künstler/-innen Anna Kowalska und Tim Sharp über Migration, Rassismus und die Funktion der künstlerischen Tätigkeit in diesem Zusammenhang diskutiert. Im Gespräch sind Bezugnahmen auf das alte Buchprojekt von Ponger enthalten. Das zentrale Thema bildet dabei die Strategie des „Sichtbarmachens“: Darf, soll und kann Kunstproduktion etwas oder jemanden, etwa eine Gruppe von Migrant/-innen, „sichtbar machen“? Das ist auch im Film die wichtigste implizit gestellte Frage, anhand derer Ponger mit dem vorhandenen Material und dessen heute möglichen Deutungen ringt. In ihren eigenen Worten gibt sie diesen Prozess folgendermaßen zu Protokoll:

„Noch immer kommen Personen und Institutionen auf mich zu, die Fremdes Wien genau so präsentiert haben wollen wie 1991/92. Doch im ‚Real-life-Diskurs‘ und in der politischen Praxis hat sich vieles verändert. Angesichts der gegenwärtigen Ereignisse wäre es kontraproduktiv, die Arbeiten ohne jeglichen Kommentar unverändert zu zeigen. Ich kann sie nicht in der gleichen Weise präsentieren, weil der Kontext ein anderer ist. Die Absicht war immer diskursiv, und das hat sich nicht verändert.“⁹

In ihrem Film setzt Lisl Ponger unterschiedliche Mittel ein, um den Effekt der „Kontextualisierung des Sichtbarmachens-Problems“ zu erzielen: Neben der erwähnten Gegenüberstellung von Tagebuch und Aufnahmen sind auch weitere zu finden – etwa eingangs der Gegensatz von Musik und Schnitt der Bilder, in denen Handelnde sich selbst „darstellen“, d. h. so agieren, als wür-



aus der Serie Fremdes Wien, 1991–92, Ungarisches Tanzhaus, Wien, 18. Bezirk

© Lisl Ponger

den sie direkt das Publikum ansprechen wollen, während die Musik die Zeilen „Willkommen, bienvenue, welcome / Fremde, etranger, stranger“ aus dem Musical „Cabaret“ paraphrasiert. Die weiter oben erwähnten körnigen Bilder tragen durchweg zu einer historischen Sicht auf das Geschehen bei. Die Handelnden wirken „altmodisch“ und zeitlich deplatziert, was aber nicht durch ihre Handlungsweise oder ihre Kleidung, sondern eben die unscharfen Bilder verursacht wird. Das Spiel mit dem Ton wie Verzögerung, Nachfügen von fremden Tonaufnahmen etc.; die verschiedenen „Schnitt-Kategorien“ wie Chronologie bzw. geografische Anordnung der Aufnahme, Farbe auf Farbe, Hochzeit, Musik, Tanz etc., die von der Stimme aus dem Off vorgestellt und zeitgleich umgesetzt werden; die unterschiedlichen Film-Enden – all das sind Elemente, die eine Distanz bewirken und somit den Originalaufnahmen aus den Jahren 1991/92 einen historischen Kontext verleihen.

Befremdliche Fremdheit

Mich erinnern diese künstlerischen Mittel an jene, die Bert Brecht in seinem „epischen Theater“ eingesetzt hatte. Er nannte den Effekt, der dem Alltäglichen seine Selbstverständlichkeit nehmen und es in einem neuen Licht, dem Licht der Veränderbarkeit, erscheinen lassen sollte, den „Verfremdungseffekt“. Lisl Pongers „Phantom Fremdes Wien“ lässt nicht mehr die „Fremden“ fremd aussehen. Was hier zur Disposition steht, ist die vermeintliche „Fremdheit“ selbst. Indem sie ihre eigenen Aufnahmen, die eine kulturelle Präsenz der „Fremden“ im Wien der 1990er Jahre hatten einfangen sollen, heute fremd erscheinen lässt, verfremdet Ponger die „Fremdheit“. Wir sind als Betrachtende mit der Frage konfrontiert, wer oder was hier „fremd“ sei: Die agierenden Sujets; die filmende Autorin; die aus dem Off ertönende Über-Stimme, welche nicht nur das Geschehen und die Tagebucheinträge kommentierend vorträgt, sondern auch ihre filmische Strategie „preisgibt“ und uns exemplarisch vorführt? Oder gar wir Zuschauer/-innen, die wir der Geschichte eines Films beiwohnen, welcher als Super-8-Aufzeichnung begann,

dann als Bildsammlung über die Seiten einer Zeitschrift lief und zwischen zwei Buchdeckeln landete, um schließlich ein Jahrzehnt später als Film im wahrsten Sinne des Wortes „dekonstruiert“ zu werden?

Eine Person, viele Kollektive

Der Film von Lisl Ponger wurde nach seiner Premiere im Jänner 2004 im Wien Museum Karlsplatz auf zahlreichen internationalen Festivals sowie im Rahmen von Ausstellungen gezeigt und erhielt auch mehrere Preise. In jeder Hinsicht kann also von einem künstlerischen Erfolg des Films gesprochen werden. Gilt dies auch für dessen politische Intention; erfüllt „Phantom Fremdes Wien“ die Erwartungen seiner Autorin?

Ich lausche heute (wie damals im Jahr 2004) der Überstimme von Lisl Ponger im Film und stelle die Frage: Woher kommt diese Allmacht? Warum kann sie, diese Stimme respektive ihre „Besitzerin“, über alles bestimmen? Dass es sich um *ihren* Film handelt, dessen *Urheberin* sie also ist, steht außer Frage. Die Urheberschaft erklärt aber nicht die Tatsache, warum hier eine *Person* samt ihrem Tagebuch, ihrer Unzufriedenheit mit der eigenen Vorarbeit und der Auseinandersetzung damit, samt der Macht, dank derer sie auch das eigene Tagebuch und das Filmmaterial via Gegenschnitt miteinander konfrontieren und dabei das Ganze auch noch kommentieren kann – warum also steht hier eine *Person* samt Psyche, künstlerischer Sensibilität und politischer Intention einer Reihe von *Kollektiven* gegenüber, von denen wir – wieder einmal – nur Bilder haben? Nichts ist uns bekannt über die psychischen Befindlichkeiten dieser Sujets; von ihren künstlerischen Talenten wissen wir kaum etwas, außer dass sie auf Festen tanzen oder singen können – naturgemäß nur im traditionellen Sinne; auch ihre politischen Ansichten sind uns unbekannt. Denn sie sind keine Personen, sondern Kollektive, Gruppen, Identitäten. Wird also hier bei allen eingebauten Meta-Ebenen, künstlerischen Vorkehrungen und dekonstruktivistischen Eingriffen letztendlich nicht mehr vorgelegt, was das Ganze auch ursprünglich war: ein Album von „Fremden“?

Offene Fragen

Ich kann diese Frage nicht definitiv beantworten. Wie vor 17 Jahren, als ich die kleine Rezension über „Fremdes Wien“ schreiben sollte, nagt auch jetzt die Skepsis an mir. Ich kenne die Künstlerin Lisl Ponger inzwischen besser. Ich vertraue ihrem künstlerischen Können ebenso wie ihrer politischen Weitsicht. Ich schätze ihre Kritikfähigkeit genauso, wie ich ihre selbstkritische Offenheit hoch halte. Aber ich darf diese Kenntnisse – zumindest laut Lessing – nicht dazu nutzen, die Autorin zu schonen oder zu loben, natürlich ebenso wenig, sie zu tadeln.

Dann stelle ich mir die Frage: Wer darf und kann überhaupt Andere bzw. die als anders Konstruierten „sichtbar machen“? Wäre ich, eine Person mit Migrationsbiografie, besser imstande, das „fremde Wien“ oder dessen „Phantom“ in den Blick zu bekommen? Wäre es mir „erlaubt“, dies zu tun? Bloß, weil ich ein Migrant bin? Das klingt zu billig für mich. Jedenfalls doktrinär. Eine weitere Frage schließt sich an: Was ist das, was ich hier, in diesem Text tue? Wie weit darf und kann ich über die Intention und den Versuch einer Künstlerin reden, indem ich Dinge in deren Arbeiten hineininterpretiere?

Das sind immerhin Fragen, die Lisl Pongers Arbeit, besser: Arbeitsreihe zum „fremden“ Wien aufwerfen. Allein solche Fragen machen schon diese Arbeitsreihe wertvoll. Einig sind wir uns – dass scheint mir eine Gewissheit zu sein – in der Hoffnung, in 17 Jahren nicht mehr über Fremdheit reden zu müssen. Das ist aber eine andere Geschichte. Oder doch nicht?

Lisl Ponger ist bildende Künstlerin (Film, Fotografie), lebt und arbeitet in Wien. Zahlreiche Filmarbeiten und Buchpublikationen, mehrere Preise.
<http://lislponger.com>

Hakan Gürses ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Österreichischen Gesellschaft für Politische Bildung und Lehrbeauftragter am Institut für Philosophie der Universität Wien; auch Musiker und Cartoonist. Zahlreiche Publikationen.
<http://hakangueres.at>

¹ G. E. Lessing: Briefe antiquarischen Inhalts, 2. Teil, 57. Brief.
In: Gebhardt, Peter (Hg.): Literaturkritik und literarische Wertung.
Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, p. 12.

² Lisl Ponger: Fremdes Wien.
Mit Beiträgen von Ernst Schmiederer, Elfriede Jelinek, Walter Eckermann, Eva Ribarits und Tim Sharp. Klagenfurt/Celovec u. a.: Wieser Verlag 1993.

³ Die Bilder waren Kadervergrößerungen von Filmaufnahmen mit einer Super-8-Kamera. Verfremdung spielt jedoch, wie ich weiter unten zu zeigen versuchen werde, im später entstandenen Film „Phantom Fremdes Wien“ ein wichtiges künstlerisches Mittel gewollter Distanznahme dar.

⁴ Nähere Informationen auf:
www.initiative.minderheiten.at

⁵ Eine Textstelle als Beispiel:
„Der Präsentation ging ein fünfständiges Fest voraus, ein ‚multikulturelles‘ im wahrsten Sinne des Wortes: Auf sechs verschiedenen Bühnen traten ‚Kulturen‘ auf (daher mag es vielleicht auch rühren, daß die einzelnen KünstlerInnen auf dem Programmzettel nicht namentlich erwähnt wurden) – ägyptische Tänze lösten bei diesem Spektakel [...] griechische Tänze ab, während gleichzeitig kurdische Folklore zu bewundern war“ – cf. Hakan Gürses: Weltreise in der Metropole. In: Stimme von und für Minderheiten 8 (1993), p. 26.

⁶ Vgl. etwa den kritischen Beitrag von Eckhard Dittrich/Frank-Olaf Radtke: Einleitung. Der Beitrag der Wissenschaften zur Konstruktion ethnischer Minderheiten.
In: Dittrich, Eckhard/Radtke, Frank-Olaf (Hg.): Ethnizität. Wissenschaft und Minderheiten. Opladen 1990, pp. 11-40.

⁷ Lisl Ponger: Phantom Fremdes Wien/Phantom Foreign Vienna mit/with Texten von/texts by Tim Sharp und einem Gespräch zwischen / and a conversation between Ljubomir Bratic, Anna Kowalska, Lisl Ponger und Tim Sharp. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag 2004.

⁸ „Phantom Fremdes Wien“. Ein Film von Lisl Ponger. Österreich 1991/2004, 35 mm (Blow Up Super 8), Farbe, dt. mit engl. UT, 27 min. Weitere Informationen auf:
www.amourfou.at/subs/filme/phantom/phantom.htm

⁹ Ponger: Phantom Fremdes Wien, p. 5.

ALBERTINA BELVEDERE HAUS DES MEERES HOFBURG
..... KAMMERSPIELE KUNSTHISTORISCHES MUSEUM LEOPOLD MUSEUM
..... MUMOK MUSEUM WIEN NATURHISTORISCHES MUSEUM
RIESENRAD SCHLOSS SCHÖNBRUNN STRASSENBAHMUSEUM
..... TECHNISCHES MUSEUM TIERGARTEN SCHÖNBRUNN
..... VOLKSOPER WIEN VOLKSTHEATER ZOOM KINDERMUSEUM

Wien von A bis Z entdecken.

- Gültig für 72 Stunden
- NightLine inklusive
- Ermäßigter Eintritt zu vielen Sehenswürdigkeiten
- Vorteilspreis € 18,50
- Mehr Info in Ihrem Hotel
- Online-Bestellung: shop.wienerlinien.at
- Valid for 72 hours
- NightLine inclusive
- Reduced admission to many sights
- For € 18,50 only
- More info in your hotel
- Online order: shop.wienerlinien.at

WIENER LINIEN

Die Stadt gehört Dir.