

## Doppelagentin zwischen High und low Ulrike Ottinger im Gespräch mit Hanne Bergius

Hanne Bergius Ich gratuliere dir zum Hannah-Höch-Preis. Diese Auszeichnung bedeutet dir sehr viel, ist er doch mit der großen Persönlichkeit der Grande Dame der Collage und Fotomontage verbunden. Wie und wann ist dir das Werk von Hannah Höch aufgefallen?

Ulrike Ottinger Da ich mit der Klassischen Moderne in meinem Elternhaus aufgewachsen bin und der Propyläen-Band *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* von Carl Einstein aus dem Jahr 1926 eines der wichtigsten Werke unserer Bibliothek gewesen ist, war ich früh vertraut mit den avantgardistischen Revolten dieser Jahre. In meiner Zeit in Paris war ich überdies befreundet mit Walter Mehring, der ja zum unmittelbaren Kreis des Berliner Dada um Hannah Höch gehörte. Valeska Gert, die in *Die Betörung der blauen Matrosen* (1975) mitspielte, war ja ebenfalls eine Zeitgenossin Hannah Höchs. Im Speziellen lernte ich das Werk von Hannah Höch erst im Laufe meiner Berliner Zeit in den 1970er Jahren kennen. Ich wollte einen Film über sie und Dada drehen, der anlässlich der 1977 stattfindenden Europaratsausstellung *Tendenzen der zwanziger Jahre* im Gespräch war, dann jedoch leider nicht weiter gefördert wurde.

## Wie hast du den Film konzipieren wollen?

Da Hannah Höch damals noch lebte, hätte sie selbst in diesem Film eine bedeutende Rolle gespielt – ihre Art der Gedächtnisarbeit, ihre Rückblicke und Einblicke in ihr Leben, ihre Freundschaften mit Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Theo und Nelly van Doesburg, auch mit Til Brugmann hätten meinen Film inspiriert.

Wie hättest du die Themen ihrer Werke und die Montageprinzipien einfließen lassen? Dadas "Narrenspiel aus dem Nichts" wäre mein Einstieg in ihre künstlerische Revolte gewesen. Der spezielle Blick Hannah Höchs auf die Grunderschütterungen der Moderne, die Art, wie sie das Neue der 1920er Jahre kritisch reflektierte – seien es die mediale Präsenz der Fotografie in den Illustrierten, die Bilder, die sie in den Medien von der Neuen Frau, der Exotik der Welten Afrikas und Asiens vermittelten, ebenso wie jene vom Krieg und den technischen Innovationen, das hätte im Zentrum gestanden. Es hat mich fasziniert, wie Hannah Höch diese Bilder sezierte und in ein grotesk-bewegtes Spiel der Konfrontationen hineinzog. Sie hat mit ihren widersprüchlichen Montagen die Kunst ihrer Zeit experimentell erweitert. Sie war nicht nur hellwach für die medialen Entwicklungen

ihrer Zeit, sondern versuchte auch, die Malerei von innen her zu revolutionieren – mit den Mitteln der Montage.

Hannah Höch war also eine Art "Doppelagentin" zwischen High und Low Culture. So sehe ich dich auch als junge Künstlerin der Figuration Narrative in Paris. Der Begriff stammt von Leslie F. Fiedlers programmatischem Text "Cross the Border – Close the Gap" (1968), der den Graben zwischen Hoch- und Massenkultur überwinden wollte, um der amerikanischen Popgeneration Selbstbewusstsein für ihre neue Kunst und Literatur zu geben. Susan Sontag, die du gut gekannt hast, hat ähnlich argumentiert mit ihrem Plädoyer für eine neue Sensibilität des "Camp" (1964).

Für mich existiert die sich ausschließende Polarität zwischen High und Low nicht. Ich sehe mehr den integrativen Anteil, das Sowohl-als-auch. Einseitigkeit ist mir suspekt. In Paris gehörte nicht nur die massenmediale Auseinandersetzung zu meiner Peinture Nouvelle. Meine Kunst verdankt auch vieles meinen Museumsbesuchen. Ich bin oft in den Louvre gegangen, um mir manchmal nur ein oder zwei Bilder anzuschauen. Besonders beeindruckt war ich vom Musée Gustave Moreau, das ich ständig besucht habe. Die ethnologischen Sammlungen des Musée de l'Homme ergänzten meine Studien zu Claude Lévi-Strauss und den Künstler-Ethnologen Michel Leiris und Victor Segalen.

Du hast schon in Paris ein komplexes Verständnis für das Zusammenspiel der Medien entwickelt. Wie hat das angefangen?

Ich habe immer schon die vielschichtigen Inspirationsquellen zu meinen Werken gerne aufgedeckt. Schon in meinen ersten Ausstellungen zu den Radierungen in den 1960er Jahren habe ich Bücher gezeigt, die mich zu der Zeit beschäftigten – neben den ethnologischen Werken beispielweise jene von Marcel Proust, Norbert Wiener, Yvan und Claire Goll. Überraschend war es auch für das Galeriepublikum, dass ich gern zu meinen Ausstellungen alte Schellackplatten auflegte. Die Erzählweisen, die sich in Paris mit der assoziativmontageartigen Zusammenstellung vieler Bilder zu einem einzigen Tableau entwickelten, verbanden sich mit neuen Arbeitsweisen und -konzepten. Die Fotografie spielte eine bedeutende Rolle als Vorlage für meine Malerei. Ich inszenierte hierfür sogar Fotosequenzen, die schon filmischen Charakter hatten. Ich hätte mir in Paris nie vorstellen können, Dokumentationsfotografien zu machen, z.B. von Sartres Reden im Palais de la Mutualité oder von den Demonstrationen auf dem Boulevard St. Michel.

In deinem Elternhaus ist Kunst ja nichts Exklusives gewesen. Sie gehörte schon zum Broterwerb deines Vaters. Er hat auf dem Gebiet der angewandten Kunst gearbeitet, er war ein Innenarchitekt, der Innenräume von öffentlichen Gebäuden gestaltete, in den 1930er Jahren eher im geometrisch abstrakt gehaltenen Stil, in den 1950er Jahren in organischen Formen und Pastelltönen. Wie hat dich dein Elternhaus geprägt?

Mir hat es als Kind viel Spaß gemacht, meinen Vater an seinen verschiedenen Arbeitsplätzen zu besuchen. Meine ersten Erlebnisse vom Kino verbinde ich mit der Ausgestaltung der Kinosäle, die mein Vater damals mit großen farbigen Ornamenten und mythologischen

Szenen bemalt hat. Ich habe seine fein aquarellierten Entwürfe und noch einige grafische Skizzen für große Wandreliefs aufgehoben. Meine Mutter hat aufgrund ihres kommunikativen und interessierten Wesens in Konstanz bis ins hohe Alter einen lebhaften Austausch mit KünstlerInnen und Intellektuellen gepflegt. Ihre Begeisterung für Musik der Romantik hat mich geprägt. Ich habe mit ihr viele Reisen unternommen, auf denen ich die Museen des westlichen und südlichen Europas besucht und erstmals von den Schätzen der kolonialen Eroberungen dieser Länder erfahren habe. Da meine Mutter als Auslandskorrespondentin arbeitete und eine von wenigen Frauen war, die nach dem Krieg eine Arbeitserlaubnis in der Schweiz erhielt und für das technische Lehrinstitut ihrer Firma europaweit Dependancen einrichten sollte, die Ingenieure für die Dritte Welt ausbildeten, durfte ich sie nach Frankreich, Spanien, Portugal, Belgien, Italien und in die Niederlande begleiten.

Nicht nur Reisen und Museen, auch Bücher bedeuten für dich eine unerschöpfliche Quelle der Wissensaneignung.

In Paris habe ich gern in den hohen Räumen der Bibliothèque Nationale unter den grün schimmernden Lampenschirmen gelesen. Bücher haben mich schon immer fasziniert. Sie sind wahre Speicher des kollektiven Gedächtnisses. Bibliophile Ausgaben habe ich bei Fritz Picard, dem Vertreter des Cassirer Verlags schätzen gelernt, den ich regelmäßig in seinem Büchergewölbe der Librairie Calligrammes, so benannt nach Apollinaire, besucht habe. Ich schätze das Medium Buch, auch in seiner bibliophilen Gestaltung. Nicht zuletzt sind mir deshalb meine Künstlerbücher sehr wichtig. Bibliotheken sind für mich strukturalistische Modelle. Sie interessieren mich wie alle Speicherungsprozesse, die verschiedene Kulturen entwickelt haben, z.B. Memory Boards – das sind Holzplättchen, auf denen Materialien in bestimmten Anordnungen befestigt sind, oder Flechtwerke mit komplizierten Mustern, auch Rosenkränze oder die geflochtenen Schnüre und Objekte an den Schamanengewändern. Sie schaffen die Beziehung zu den Ahnen, dienen der Orientierung und geben den Erinnerungen eine Form, und zwar eine hoch kondensierte, abstrakte. Sie verdichten verschiedene Realitäten, soziale Bezüge, Orte, Ereignisse und Mythen. So einen Fundus an Wissen und Bildern abrufbar zu machen, indem man ihm eine überzeugende Form gibt, die Thema und Medium verlangen – das beschäftigt mich in meiner künstlerischen Arbeit immer wieder.

Claude Lévi-Strauss, dessen Vorlesungen du im Pariser Collège de France in den 1960er Jahren gehört hast, hat den Hochmut der abendländischen Kultur und deren hierarchisches Wertesystem grundsätzlich in Frage gestellt; er deckte universale Denkprinzipien auf, um Dinge in einem strukturierten und kohärenten System wahrzunehmen. Wie hat er dein Verhältnis zu den Kulturen geprägt?

Er hat die Wertungen zwischen High und Low der europäischen Kultur grundlegend verändert und den Blick für gemeinsame Strukturen der Kulturen erweitert. Daher greife ich beim Erzählen meines "Stationenkinos" immer wieder auf eines der ältesten dramaturgischen Ordnungssysteme zurück, das mit den frühesten Erfahrungen der Menschheit verbunden ist. Seine strukturale Einfachheit verblüfft, weil es auf diese Weise zugleich hoch differenzierte, vielschichtige Inhalte vermitteln kann und mythische Ereignisstrukturen

zu entziffern vermag, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Wünschen, Ängsten und Hoffnungen immer wieder neu und anders erzählt werden können.

Hat der Einfluss der Strukturalisten dazu beigetragen, deine Skepsis gegenüber dem ideologischen Korsett der Vulgärmarxisten, unter deren Attacken du in Paris gelitten hast, zu verstärken?

Ich war immer schon skeptisch gegenüber finalen und linear determinierten Denksystemen. Marxistisches Sendungsbewusstsein widersprach meinem Verständnis von Utopie, weil es mehr ausgrenzte als integrierte – ich gehe von einem komplexen Verständnis von Kollektivität aus, wie sie erst die *Pensée Sauvage* von Claude Lévi-Strauss, die poetischen Reisebeschreibungen Polynesiens und Chinas von Victor Segalen oder die afrikanischen Reisen von Michel Leiris erfasst haben.

Seit deinem Pariser Aufenthalt beschäftigst du dich mit Mythen und Ritualen und deren Varianten und Transformationen: "Wie sich die Mythen in den Menschen denken ohne deren Wissen", um es mit den Worten von Claude Lévi-Strauss zu sagen. Welche Rolle spielen in diesem Zusammenhang die Orte, die die Kulturen zu Kultstätten erwählten?

Mich interessieren die Kultstätten, an die sich die Mythen knüpfen. Sie befinden sich oft an einsamen herausragenden Orten. Wie kollektive Grunderfahrungen in den unterschiedlichen Kulturen bestimmte architektonische Formen hervorbringen, das fasziniert mich. Dafür habe ich viele Wanderungen unternommen, auch Pilgerwege beschritten, um die Orte und Bauten aufzuspüren, die die jeweiligen Kulturen für ihre mythischen Zentren errichteten. Ich erinnere mich, wie ich in Indien einem Pilgerpfad durch bizarre Gebirgslandschaften und dichte Urwälder folgte, und überwältigt war, als ich endlich den weißen Hindutempel vor blauem Meer aufragen sah. Die exzeptionelle Lage, die eine komplexe Situation verdichtet, habe ich beispielsweise auch in der landschaftlichen Einbettung der romanischen und gotischen Kirchen in der Normandie und Bretagne vorgefunden. Die Wahl der Orte ist häufig noch begründet in animistischen Bezugssystemen, Quellen oder sich kreuzende Wasseradern, auch der Flug der Vögel spielte oftmals eine Rolle. Oder nehmen wir den Tafelberg von Mallorca, hier ist schon allein die natürliche Form des Berges prädestiniert für eine Opferstätte, der Name Puig de l'Ofre deutet schon darauf hin.

Du erwähnst einsame herausragende Stätten, die an archaische und religiöse Mythen gebunden sind. Die Moderne der großen Städte und der sich schnell entwickelnden Zivilisationen hingegen wird von einem Mythos des Ephemeren geprägt. Auch in dieser zweiten künstlichen "Natur" der Moderne hast du Orte entdeckt, die sich in ihrer ruinösen, fremd gewordenen Existenz zu mythischen Orten wandeln konnten und in denen sich neue Erzählungen eingenistet haben.

In meinen Spielfilmen Freak Orlando (1981), Bildnis einer Trinkerin (1979) und Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse (1984) habe ich Orte in Berlin gefunden, die im Verlauf der Geschichte – der Stadtentwicklung oder technischen Revolution – vergessen wurden.

Ich habe für die Wanderung der Trinkerin von Ort zu Ort einen eigens für sie ausgesuchten Stadtplan entworfen, eine von mir so benannte "Trinkerinnen-Geographie". Nicht nur in Berlin, auch anderswo habe ich verlassene Orte für meine Filmprojekte aufgesucht – beispielsweise die zerfallenden Karawansereien in Zentralasien oder die verwahrlosten Wohnsilos in Osteuropa oder in Brasilien die ruinösen Zeugnisse der Kolonialherrschaft, die barocken Kirchen von Salvador da Bahia.

Was interessiert dich speziell an Ritualen und deren Transformationen, die du in deinen Filmen und Fotografien immer wieder zeigst?

Ich finde die Überlagerung von religiösen und kulturellen Prozessen an Ritualen spannend. In Eriwan habe ich beispielsweise in einer Kirche der Opferung eines Hahns beigewohnt und beobachtet, wie dort Taschentücher als Opfergaben an der Quelle im Wind flatterten. Auch in sozialen Ritualen habe ich Umdeutungen von Riten fremder Kulturen erleben können, die zwar formal adaptiert wurden, aber im Kontext der einheimischen Kulturen anders interpretiert wurden. So wird in dem Film Die Koreanische Hochzeitstruhe (2008) das Weiß des Brautkleides nicht im europäischen Sinn gedeutet. Interessant sind auch missverständliche Umdeutungen von Verhaltensweisen. Wenn die Jesuiten bei der Missionierung Chinas im 16. und 17. Jahrhundert meinten, ihre adoptierten Knaben seien gehorsam aufgrund ihrer Erziehung, irrten sie. Sie leisteten Gehorsam aufgrund ihrer vorherigen konfuzianischen Erziehung. Dass der Kulturtransfer häufig anders verläuft als erwartet, wird noch zu wenig beobachtet. Kultur ist kein gradliniger Prozess, produktive Missverständnisse machen den lebendigen Teil von Kulturen aus. Gerade in Kulturtransfers werden die Grenzen in den Köpfen oft nicht abgebaut, sondern erst deutlich. In meinem Dokumentarfilm Südostpassage (2002), der die Länder im Osten Europas zwischen Kulturverfall und Wiederaufbau zeigt, ist eine fatale Mischung von dynamischer Modernität und desolater Leere an falschen Orten und zu falscher Zeit wahrzunehmen. In meinem Spielfilm Zwölf Stühle (2004) versuchen sowohl "der Gauner der alten Welt" wie "der Gauner der neuen Welt" ihre Vorteile zu ergattern, indem sie das Instrumentarium der ihr jeweils eigenen Welt oftmals grotesk missverständlich bedienen. Vor dem Hintergrund zweier Umbrüche – der Oktoberrevolution 1917 und dem Fall des Eisernen Vorhangs 1989 – entwirft der Film ein dichtes allegorisches Tableau aus großem Entwurf und zusammengeflickter Existenz.

Es scheint, dass deine Figuren im Versuch, sich auf Gleichzeitigkeiten einzulassen, vielfach von Ungleichzeitigkeiten eingeholt werden, sie changieren zwischen Tradition und Moderne, die du in deiner Kunst neu aufmischst.

Ja, in meinen allegorischen Tableaus versuche ich, einen weiten Bogen zu spannen zwischen High und Low, dem Vertrauten und dem Fremden, dem Neuen und dem Überkommenen, zwischen Erinnerungen und der Dynamik der Zukünfte, dem Ephemeren und den Glücksversprechen.

Ich danke dir für das Gespräch.

## A Double Agent between High and low Ulrike Ottinger in conversation with Hanne Bergius

Hanne Bergius My congratulations on receiving the Hannah-Höch-Preis. This award means a great deal to you, for it is tied to, the "grande dame" of collage and photomontage. How and when did you first encounter the work of Hannah Höch?

Ulrike Ottinger Since I grew up with classical modern art at my parents' home, and Carl Einstein's Propyläen volume of 1926 on "twenties century art" (*Die Kunst des 20. Jahrhunderts*) was one of the most important books in our library, I was familiar with avantgardistic revolts of those years from very early on. During my time in Paris, I was friends with Walter Mehring, who had been a direct part of the circle of Berlin Dada around Hannah Höch. Valeska Gert, who played in *The Enchantment of the Blue Sailors* (1975), had also been a contemporary of Hannah Höch. I only came to know Hannah Höch's work more specifically during my time in Berlin in the 1970s. I wanted to make a film about Höch and Dada, and it was in the planning on the occasion of the 1977 Council of Europe exhibition "Tendenzen der zwanziger Jahre", but was not given further funding.

## How did you want to conceive the film?

Since Hannah Höch was still alive at the time, she herself would have played an important role in the film—her own form of commemoration, her retrospective view and insight into her life, her friendships with Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Theo and Nelly van Doesburg, and with Til Brugmann would have inspired my film.

How would you have introduced the subjects of her work and the montage principles into your film?

Dada's "fool's game out of nothingness" would have served as my entrée into exploring her artistic revolt. Hannah Höch's special take on the fundamental shocks of modernity, the way in which she reflected critically on the new of the 1920s, be it the media presence of photography in the new illustrated magazines, the images that they conveyed in the media of the *Neue Frau* (new woman), the exoticism of the worlds of Africa and Asia, as well as that of war and technological innovation, that would have been central. I was fascinated by the way Hannah Höch dissected these images and included them in a grotesque moving play of confrontations. She experimentally expanded the art of her time with her contradictory montages. Not only was she very conscious of the media

developments of her age, she also tried to revolutionize painting from within, using the means of montage.

So Hannah Höch was a kind of "double agent" between high and low culture. I see you as a young artist of figuration narrative in Paris in a similar way. The term comes from Leslie F. Fiedler's programmatic article "Cross the Border, Close the Gap" (1968), which sought to overcome the gap between high culture and mass culture, to give the American Pop generation self-confidence for their new art and literature. Susan Sontag, whom you knew, argued in a similar way with her plea for a new "Camp" sensibility (1964).

For me, there is no exclusive polarity between high and low. I see more the integrative component, the one as well as the other. I find one-sidedness suspect. In Paris, my *peinture nouvelle* not only involved an engagement with the mass media. My art also owed a great deal to my museum visits. I went to the Louvre often, sometimes just to look at one or two pictures. I was especially impressed by the Musée Gustave Moreau, which I visited constantly. The ethnological collections at Musée de l'Homme complemented my studies on Claude Lévi-Strauss, and the artist-ethnologists Michel Leiris and Victor Segalen.

Already in Paris, you developed a complex understanding of the interaction of the media. How did that start?

I've always liked to uncover the most multilayered sources of inspiration for my work. In my very first exhibitions of engravings in the 1960s, I showed the books that I was occupied with at the time, alongside the ethnological works those of Marcel Proust, Norbert Wiener, Yvan and Claire Goll. It was also surprising for the gallery audience that I liked to play old shellac records for my exhibitions. The modes of narrative, which developed in Paris with the associative-montage like compilation of many images on a single tableau, were combined with new ways of working and concepts. Photography played an important role as a model for my painting. I even staged photography sequences that already had a filmic character. In Paris, I could never have imagined creating documentary photographs, for example of Sartre's speeches at Mutualité or the demonstrations in Boulevard St. Michel.

In your parental home, art was not something exclusive. It was already part of the way your father earned his living. He worked in the realm of applied art as an interior designer who designed interiors of public buildings, in the 1930s in a geometric, abstract style, in the 1950s in organic shapes and pastel colors. How were you influenced by your parental home?

As a child, it was great fun to visit my father working in various places. I associate my first experiences of the cinema with the design of the cinemas themselves, which my father then painted with large-scale colorful ornamentation and mythological scenes. I kept his fine watercolor designs and a few of the sketches he made in preparing large-scale wall reliefs. Due to her communicative personality and wide-ranging interests, my mother had a lively exchange with artists and intellectuals in Constance until her old age. Her enthusiasm for romantic music shaped me. I went on many trips with her, where I visited the

museums of Western and Southern Europe, and experienced the treasures of the colonial conquering of these lands for the first time. Since my mother worked as a foreign correspondent—as one of the few women after the war to receive a work permit—in Switzerland and was supposed to set up local branches across Europe of the technical teaching institute of her company that trained engineers for the Third World, I was allowed to accompany her to France, Spain, Portugal, Belgium, Italy, and the Netherlands.

Not just travel and museums, but books also represent an inexhaustible source of knowledge for you.

In Paris, I enjoyed reading at the Bibliothèque Nationale under the lustrous green lamp-shades. Books have always fascinated me. They are the true store of collective memory. I became familiar with bibliophile editions at Fritz Picard, the representative of Cassirer Verlag, whom I visited regularly in the vaulted rooms of Librairie Calligrammes, named after Apollinaire. I treasured the book, especially in its bibliophile form. This is certainly one of the reasons why artist books are very important to me. For me, libraries are like structuralist models. They interest me like all processes of storage that various cultures have developed: for example memory boards. They are wooden boards on which materials are affixed in various arrangements, or wickerwork with complicated patterns, or rosaries or the woven ropes and objects on shaman robes. They create a relationship to the ancestors, serve the purpose of orientation, and provide our memories with a highly condensed and abstract form. They concentrate various realities, social references, sites, events, and myths. To make such a store of knowledge and images available by giving them a convincing form, which subject and medium both require—that has interested me in my artistic work over and over.

Claude Lévi-Strauss, whose lectures you attended at the Collège de France in the 1960s, fundamentally questioned the arrogance of Western culture and its hierarchical system of values; he discovered universal principles of thought used to perceive things in a structured and coherent system. How did he change your relationship to cultures?

He fundamentally changed our valuation of high and low in European culture and expanded our gaze toward common structures between the cultures. So in the narratives of my "stations of cinema," I repeatedly return to one of the earliest dramaturgical ordering systems, which is linked to humanity's earliest experiences. Its structural simplicity is surprising, because it can at the same time convey highly differentiated, complex content and decode mythical structures of events in which past, present, and future can be told in new and always different ways in wishes, fears, and hopes.

Did the influence of the structuralists increase your skepticism about the ideological corset of that vulgar Marxism, under the attacks of which you suffered a great deal in Paris in the late sixties?

I was always very skeptical about finalized and linearly determinant systems of thought. The Marxist sense of mission always ran against my understanding of utopia, because it

always excluded more than it integrated. I proceed from a complex understanding of collectivities, as was grasped by the *pensée sauvage* of Claude Lévi-Strauss, Victor Segalen's poetic travelogues of Polynesia and China, or the African travels of Michel Leiris.

Since your stay in Paris, you have been occupied with myths and rituals and their variations and transformations. "How myths operate in people's minds without them being aware of the fact," to speak in the words of Claude Lévi-Strauss. What role was played in this context by the locations which cultures chose as their ritual sites?

I'm interested in the ritual sites evoked in myths. They are often located in isolated, prominent locations. The way collective fundamental experiences in various cultures produce certain architectural shapes, that is something that interests me. For this, I undertook journeys, even pilgrimages, to seek out the sites and structures that respective cultures erected for their mythical centers. I remember how in India a pilgrimage route ran through bizarre mountain landscapes and dense primeval forests, and I was overwhelmed when I finally saw the white Hindu temple rising up before a blue ocean. The exceptional location that can capture a complex situation was something that I also found, for example, in the way Romanesque and Gothic churches are embedded in the landscape in Normandy and Brittany. The choice of location is often based on animistic systems of reference; wells or places where watercourses cross, even bird migration paths often play a role. Or let's take Puig de l'Ofre on Mallorca, here the very shape of the mountain predestines it to be a sacrificial site, as the name alludes to.

You mention isolated, prominent locations that are linked to archaic and religious myths. The modernity of large cities and quickly developing civilizations in contrast is shaped by a myth of the ephemeral. In this second artistic "nature" of modernity you have discovered locations in which in their ruinous, strange existence were able to transform to mythical locations and in which new narratives have nested.

In my films Freak Orlando (1981), Ticket of No Return. Aller – Jamais Retour (1979) and Dorian Gray in the Mirror of the Yellow Press (1984) I found locations in Berlin that were forgotten over the course of history, the development of the city or technological revolution. For the wanderings of the drinker from place to place I developed a city map specifically for her, what I called the "drinkers' geography." Not just in Berlin, elsewhere as well I sought out abandoned locations for my film projects: for example the remains of caravansaries in Central Asia or dilapidated residential towers in Eastern Europe or in Brazil the ruined testimony of colonialism, the Baroque churches of Salvador da Bahia.

What interests you in particular about rituals and their transformations that you show in your films and photographs over and over?

I find the overlapping of religious and cultural processes in rituals exciting. In Yerevan, for example, I witnessed the sacrificing of a rooster, and observed how handkerchiefs fluttered in the wind at the well as offerings. In social rituals also, I have experienced transformations or rites of foreign cultures that were formally adopted, but in the context of their domestic cultures were interpreted in different ways. In *The Korean Wedding Chest* (2008),

the white of the wedding dress is not interpreted in a European sense. Interesting are also misunderstood reinterpretations of modes of behavior. When the Jesuits during their missionization of China in the sixteenth and seventeenth centuries thought that the Chinese children they had adopted were being obedient due to their upbringing, they were mistaken. They obeyed because of their prior Confucian upbringing.

That cultural transfer often runs differently than expected is something that is still not given enough attention. Culture is not a straightforward process, productive misunderstandings constitute a lively part of cultural life. Especially when it comes to cultural transfers, the lines in our minds are often not broken down, but are first made clear. In my documentary film *Southeast Passage* (2002), which shows the countries in Eastern Europe between cultural decay and reconstruction, a fatal mix of dynamic modernity and desolate emptiness can be perceived in the wrong places and at the wrong times. In my film *Twelve Chairs* (2004) both the "old world crook" and the "new world crook" try to secure their own advantage by using the tools of their respective worlds, often leading to grotesque misunderstandings. Before the backdrop of two upheavals, the October Revolution of 1917 and the fall of the iron curtain in 1989, the film develops a dense allegorical tableau of both great plans and a patchwork livelihood.

It seems that in the attempt at accepting synchronicities your figures are often captured by asynchronicity; they oscillate between tradition and modernity, which you remix in your art in new ways.

Yes, in my allegorical tableaus I try to bridge a broad gap between high and low, the familiar and the foreign, the new and the old, memories and the dynamic of futures, the ephemeral and promises of happiness.

Thank you for this conversation.