

Aufbrüche und Ausbrüche

Ulrike Ottinger in Paris

Ulrike Ottinger zog 1962 mit zwanzig Jahren von ihrer Heimatstadt Konstanz zum Kunststudium über München nach Paris. Im Laufe der 1960er Jahre entwickelte sie sich von einer erfolgreichen Studentin und Lehrbeauftragten des international anerkannten Radierkünstlers Johnny Friedlaender (1912–1992) zu einer von Pop Art inspirierten Künstlerin. Sie schuf, geprägt durch die farbige Radierkunst Friedlaenders, in den ersten Jahren ihres Aufenthaltes lyrische Abstraktionen, in die gleichsam spurenlesend orientalistisch-jüdische und archaisch wirkende Embleme, Symbole und Schriftzeichen in feine grafische Linienetze eingesponnen waren. Besonders die Grafikmappe *Israel* (1962/63), die durch die Bibliothèque Nationale angekauft wurde, deutet ihre Nähe zur jüdischen Kultur an, derer sie sich aufgrund ihrer Herkunft mütterlicherseits verpflichtet fühlte. In der Ende 1966 stattfindenden Ausstellung in der Bibliothèque Municipale (Association pour les relations culturelles internationales de Fontainebleau) zeigte sie Bilder aus diesem Werkzyklus und ergänzte ihn durch in Öl gemalte Werke, die in geometrisch klar strukturierten Flächen einzelne Symbole aus den Radierungen isolierten, so die apotropäisch erhobene Hand und das ins Dreieck einbeschriebene metaphysische Auge. Eine Skala von sanften olivgrünen Abstufungen prägten die ornamental wirkenden Werke.

Doch schon in den Jahren 1964/65 veränderten sich Ikonographie und Verfahren Ottingers. Dies bezeugen zwei Einzelausstellungen: 1966 in der Galerie Arion, München, und 1967 in der Galerie Werkstatt, Bremen, sowie auch einige Gruppenausstellungen in Paris, vor allem 1968 im Salon de la Jeune Peinture. Denn durch ihr Atelier fegte nicht nur der Wind einer neuen kybernetisch inspirierten Ästhetik, sondern auch die offensive Wirkungsästhetik einer an Alltags- und Konsumrealitäten orientierten Malerei. Einzig die abwehrend gespreizte Hand sollte sich von den bildkünstlerischen Anfängen bis in die Filmprojekte hinein erhalten.

In Paris attackierte schon seit Ende der 1950er Jahre eine neue zweite französische Avantgarde die École de Paris, den herrschenden Kunstbetrieb sowie die Konzepte des abstrakten Expressionismus, Tachismus und Informel. Die 1960er Jahre bewegten dort „Aufbrüche und Ausbrüche“, wie sie nur unter Dada und Surrealismus in den 1920er Jahren stattgefunden hatten. Während die KünstlerInnen des Nouveau Réalisme lautstark einen Ausstieg aus dem Bild durch Objektkunst, Happenings und Environments forderten – Fernandez Arman häufte beispielsweise Alltagsgegenstände zu einem Objekt ohne Sockel und Rahmen, Christo ließ 1962 die Rue Visconti mit gestapelten Ölfässern sperren –,

konzentrierte sich Ulrike Ottinger auf den Einstieg ins Bild. Sie setzte sich mit den Tendenzen der neuen Realismen auseinander, inspiriert durch den Salon de la Jeune Peinture, der die lose Gruppierung der internationalen KünstlerInnen der Figuration Narrative in regelmäßig stattfindenden Ausstellungen versammelte, mit unter anderem Valerio Adami, Eduardo Arroyo, Öyvind Fahlström, Gérard Fromanger, Peter Klasen, Peter Saul, Herve Télémaque, Jan Voss – unter ihnen auch Ottingers Freunde Fernand Teyssier und Lourdes Castro. Einig war sich die unterschiedlich arbeitende Künstlergruppierung dieser Bewegung mit ihrem Wortgeber Gérald Gassiot-Talabot über die Ablehnung des L'art pour l'art und die Hinwendung zu einem realitätskritischen Bildprogramm. Er unterstützte als Kunstkritiker die Figuration Narrative seit 1961 – nicht so manifestartig wie Pierre Restany den Nouveau Réalisme – aber doch interessiert und engagiert.

Den ästhetischen Paradigmenwechsel manifestierte die Figuration Narrative 1964 in der umfassenden Ausstellung *Mythologies quotidiennes* im Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Erst 2008 wurde diese weitgehend von der Kunstgeschichtsschreibung vergessene Bewegung mit einer Retrospektive im Centre Pompidou gewürdigt. Der Titel *Mythologies quotidiennes* spielte programmatisch auf Roland Barthes' kritische Analyse der 1957 veröffentlichten *Mythologies (Mythen des Alltags)*, 1964 [dt. Ü.] an. Roland Barthes forderte dazu auf, die „Metasprache, die von den Dingen spricht“, zu entziffern, zu entmythisieren und auszuhöhlen, weil sie als zweite künstliche Natur von dem Gebrauchswert der Dinge entfremdete, wie den Menschen von seiner Umwelt. Seine kritische Abhandlung zur „Metasprache der Dinge“ charakterisiert den spezifisch französischen Ansatz, die Mythen der Massen- und Konsumkultur als Prozesse der Entfremdung ernst zu nehmen. Dass diese Kritik zugleich ambivalent war und die *Mythen des Alltags* in der sinnlichen Wirkungsästhetik der Dinge und deren „Verführungsstrategien“ einen Eigenwert entdeckten, hätte Roland Barthes in seinem legendären Essay zu „Déesse“ und „Plastique“ selbst nicht besser aufzeigen können: „Zum ersten Mal hat es das Artifizielle auf das Gewöhnliche und nicht auf das Seltene abgesehen.“ (Barthes) Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Figuration Narrative auch mit dem Titel ihrer Ausstellung einen Bezug zur „Mythologie moderne“ der Surrealisten herstellte, die in der rätselhaften zweiten, künstlich gesellschaftlichen „Natur“ von Paris eine Odyssee zu den Labyrinthen des kollektiven Unbewussten unternahmen.

Fasziniert und kritisch zugleich wurde daher in den Pariser Avantgardezirkeln die internationale Rezeption der anglo-amerikanischen Pop Art wie die globale Expansion des US-amerikanischen Konsum- und Lebensstils aus der Perspektive europäischer Geschichtlichkeit wahrgenommen. Vor allem die englischen Pop-Künstler wie Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Joe Tilson oder R. B. Kitaj, beeindruckten die junge Künstlerin. 1961 stellte die Galerie Ileana Sonnabend in Paris erstmals Werke der Pop Art aus. 1964 wurde Robert Rauschenberg der „Goldene Löwe“ der Biennale Venedig zuerkannt.

Schließlich wurde die Konzeption eines neuen dingbezogenen Realismus nicht nur durch Pop, sondern in Frankreich auch durch die literarische Bewegung des Nouveau Roman beeinflusst, der die wachsende Macht der Gegenständlichkeit und dem damit einhergehenden Persönlichkeitsverlust gleichsam protokollierend wahrnahm.

Vielfach betonte die Figuration Narrative ihre Verantwortung für eine sich immer widersprüchlicher darstellende Wirklichkeit, die von machtvollen Strategien einer neuen

Medien-, Konsum- und Massengesellschaft beherrscht wurde. Mit der Forderung nach einer realitätsbezogenen Ästhetik verband sich auch der Protest gegen internationale politische Missstände, so jener verzweifelte von Eduardo Arroyo als Exilant gegen das faschistische Spanien oder von zermürbten französischen Kriegsdienstverweigerern wie Fernand Teyssier, der mit Ulrike Ottingers Unterstützung der Einberufung zum Algerienkrieg entkommen sollte. Oder der Protest von Ottinger selbst, die aus der Pariser Distanz die Judenverfolgung – auch ihrer Familie – unter der NS-Diktatur aufarbeitete und häufig mit ehemaligen deutschen und jüdischen EmigrantInnen zusammentraf; dies vor allem im Kreis um Fritz Picard, dem kosmopolitischen Vertreter des Cassirer Verlages, in dessen Bücherladen Librairie Calligrammes sie Walter Mehring, Claire Goll, Paul Celan und Manès Sperber begegnete und Freundschaften schloss. Diese Kreise bewegten europäisch aufgeklärtes Gedankengut und prägten Ulrike Ottinger ebenso wie die Jours fixes im Haus ihres Lehrers Johnny Friedlaender und seiner Frau Fied – beide ebenfalls jüdische Emigranten –, bei denen so unterschiedliche Prominente wie der Verleger Heinrich M. Ledig-Rowohlt, der Surrealist Salvador Dalí und seine Frau Gala, die Künstlerinnen Leonor Fini und Ré Soupault sowie der Fotograf Willy Maywald zusammentrafen. Ulrike Ottinger hat in ihrem Text *Zwei deutsche Patriarchen oder Der letzte Mann* (2003) Fritz Picard wie Johnny Friedlaender ein Denkmal gesetzt. Überdies vertiefte sie die kulturkritischen Diskurse über die Annäherungen zwischen Kunst und Gesellschaft durch Vorlesungen am Collège de France über Soziologie von Pierre Bourdieu, über ethnologische Anthropologie von Claude Lévi-Strauss und über Philosophie von Louis Althusser. Vor allem Michel Leiris und Victor Segalen beeindruckten sie als „Künstler-Ethnologen“.

Die Cinémathèque française faszinierte sie durch neue Bild- und Filmkonzepte, sie schulte ihr Auge an historischen Filmen – wie den expressionistischen und surrealistischen – ebenso wie an den unkonventionellen Filmen des US-amerikanischen in Paris lebenden Regisseurs und Fotografen William Klein und an den neuen ästhetisch-experimentellen Protestformen und Wahrnehmungsanalysen der Nouvelle Vague – besonders an Godards Filmen wie *Le petit soldat* (1960) oder *Weekend* (1967).

Die Pariser Auf- und Ausbrüche aktualisierten die intermedialen Bildrevolutionen demonstrativ mit Widerständen gegen politische Gewalt. Es ging um den Widerstand gegen den Vietnam-Krieg und um Solidarisierungen mit der Bürgerrechtsbewegung in den Vereinigten Staaten oder der Unabhängigkeitsbewegung Algeriens und um die kulturellen Proteste vor allem gegen Macht- und Gewaltstrukturen, die noch auf den Faschismus der Vätergeneration zurückzuführen waren. All dies kulminierte während der Studentenbewegung im Pariser Mai 1968.

Heftige Diskussionen versetzten die Künste unter Hochspannung und seit 1968 unter politischen Druck, dessen Maßstäbe vielfach alles, was nicht dem linken Pfad folgte, autoritär ausgrenzte. Der Salon de la Jeune Peinture spielte sich, unterstützt durch seine Publikationen, seit 1968 als linkspolitischer Richter über gute und schlechte Kunst auf und unterteilte die Künste in revolutionär und konterrevolutionär. Die Künstlerin machte ambivalente Erfahrungen mit dieser Politisierung der Kunst. Eingeladen zu einer Bildauktion zugunsten von Nord-Vietnam, deren revolutionäres Thema „Che Guevara“ sein sollte, stellte sie entgegen den Erwartungen der Politveranstalter den Guerillero nicht in

Kampfpose dar, sondern als Privatmenschen ungeschützt mit nacktem Oberkörper, auf seiner Liege Matetee trinkend und über die Revolution nachdenkend. Ihr Bild sei das einzige gewesen – so erzählt sie –, das nicht verkauft wurde.

Ulrike Ottinger hat diese kunstrevolutionären und politischen Umbrüche in ihren Pariser Freundes- und Künstlerkreisen intensiv durchlebt – bis zu heftigen Zweifeln, Krisen und Erschütterungen. Grenzüberschreitungen setzten in diesen Jahren Kunst und Leben experimentell aufs Spiel und gefährdeten Ottingers Existenz und Freundschaften, bis im Jahr 1968 eine Zäsur ihres bisherigen Schaffens eintrat. Der Weggang aus Paris war eine radikale, aber überlebensstrategische Konsequenz. Der Abschied von ihrer Kunstproduktion und ihren FreundInnen ging einher mit einer grundsätzlichen Frage nach dem Sinn von Kunst in der Gesellschaft, einer Frage, die sie bis heute beschäftigt.



New Horizons

Ulrike Ottinger in Paris

At age 20, Ulrike Ottinger left her hometown of Constance for Paris to study art after having stayed for some months in Munich. In the course of the 1960s, she developed from being a successful student and assistant to the internationally recognized engraver Johnny Friedlaender (1912–1992) into an artist inspired by pop art. Influenced by Friedlaender's colorful etchings, during the first years of her stay in Paris she created lyrical abstractions in which emblems, symbols, and characters that seemed oriental-Jewish and archaic were spun into fine linear networks. In particular, the portfolio *Israel* (1962/63), which, like many of her etchings, was purchased by the Bibliothèque Nationale, alludes to her closeness to Jewish culture, something she felt due to her background on her mother's side. At an exhibition in late 1966 at Bibliothèque Municipale (association pour les relations culturelles internationales de Fontainebleau) she presented images from this cycle of works, complementing them with works in oil that isolated individual symbols from the etchings in geometrically clearly structured images, the apotropaically raised hand with the fingers outstretched and the metaphysical eye inscribed in a triangle. A spectrum of gentle olive-green tones from light to dark often shaped these works with an ornamental appearance.

But already during the years 1964 and 1965, Ottinger's iconography and technique changed. This is attested to by two individual shows at Galerie Arion (Munich) in 1966 and Galerie Werkstatt (Bremen) in 1967 as well as several group exhibitions in Paris, especially at *Salon de la Jeune Peinture*. For not only was a new wind, cipher of a cybernetically inspired aesthetic, blowing through her studio, but also the offensive aesthetic of pop inspired paintings that was oriented towards everyday life and consumer realities. Only the defensively spread-out hand would remain constant, from her artistic beginnings to her film projects.

In Paris, a new second French avant-garde had already begun attacking the École de Paris, and the concepts of abstract expressionism, tachism, and art informel in the late 1950s. The 1960s were shaken by paradigm change, which had precedents only in Dada and surrealism in the 1920s. While the artists of *nouveau réalisme* offensively demanded a departing from the picture by way of object art, happenings, and environments—Fernandez Arman, for example, piled up everyday things into a single object without a pedestal or frame, while in 1962 Christo had Rue Visconti blocked with oil barrels—Ulrike Ottinger concentrated on entering the image. She engaged with the tendencies of the new realisms, inspired by the *Salon de la Jeune Peinture*, which presented the loose group of

international artists of *figuration narrative* at regular exhibitions, including Valerio Adami, Eduardo Arroyo, Öyvind Fahlström, Gérard Fromanger, Peter Klasen, Peter Saul, Herve Télémaque, Jan Voss, and Ottinger's friends Fernand Teyssier and Lourdes Castro. This group of differently working artists shared with its name-giver Gérald Gassiot-Talabot the rejection of *l'art pour l'art* and a turn to critical realism. As an art critic, he began supporting *figuration narrative* in 1961, not quite in the manifesto-style in which Pierre Restany supported *nouveau réalisme*, but as interested and committed.

Figuration narrative manifested the aesthetic paradigm change in 1964 with a comprehensive exhibition at Musée d'Art moderne de la Ville de Paris entitled *Mythologies quotidiennes*. It took until 2008 for this movement, otherwise largely forgotten by art history, to be honored with a retrospective at Centre Pompidou. The title of the exhibition referred programmatically to Roland Barthes' critical 1957 analysis *Mythologies* (Engl. trans. 1972). Roland Barthes called for the decoding, the demystification, the erosion of the "metalanguage, that speaks of things," because as a second, artificial nature it estranged us from the use-value of things, just as it alienated humankind from the environment. His critical treatment of the "metalanguage of things" characterized the specifically French approach of taking the myths of mass and consumer culture seriously as processes of alienation. This critique was ambivalent at the same time, for *Mythologies* also discovered a poetic value all its own in the sensual aesthetic of things and their "strategies of seduction." This is nowhere more apparent than in Barthes' own legendary essays on "Déesse" and "Plastique." "For the first time, artifice aims at something common, not rare" (Barthes). It is possible that with the title of their exhibition *figuration narrative* was also establishing a relationship to the *mythologie moderne* of the surrealists, who undertook an odyssey into the labyrinths of the collective unconscious by exploring the enigmatic urban "nature" of Paris. The international reception of Anglo-American pop art as well as the expansion of the American model of consumption and lifestyle all over the world was perceived from the perspective of European historicity in Parisian avant-garde circles with both fascination and criticism.

The young artist was primarily impressed by British pop artists like Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Joe Tilson, or R.B. Kitaj. The gallery of Ileana Sonnabend presented works of pop art for the first time in Paris in 1961. In 1964, Robert Rauschenberg was awarded the Golden Lion at the Venice Biennale. Finally, the conception of a new thing-based realism was not only influenced by pop, but also by the literary movement of the *nouveau roman* in France, that, as it were, recorded the growing materialistic power of objects and the related loss of personality.

In many ways, *figuration narrative* emphasized its responsibility for a reality that appeared increasingly contradictory, dominated by powerful strategies of a new society of media, consumption, and mass culture. With the call for a critical realistic concept, there was also protest directed against international political circumstances, for example, the despairing protest of Eduardo Arroyo as an exile from fascist Spain or exhausted French conscientious objectors such as Fernand Teyssier, who with Ottinger's help was able to avoid being drafted into the war in Algeria. Or the protest of Ulrike Ottinger herself, who from the distance of Paris, reflected the persecution of Jews—of her family as well—under the Nazi dictatorship. In Paris she often met with German and Jewish emigrants,

especially in the circle around Fritz Picard, the cosmopolitan representative of Cassirer Verlag, beneath the vaulted ceilings of *Librairie Calligrammes* she became friend with Walter Mehring, Claire Goll, Paul Celan and Manès Sperber. These circles shared an understanding of an enlightened European culture and shaped Ulrike Ottinger just as the *jour fixe* at the home of her teacher Johnny Friedlaender and his wife Fied, both also Jewish émigrés, where prominent figures such as publisher Heinrich M. Ledig-Rowohlt, the surrealist Salvador Dalí, his wife Gala, and artists Leonor Fini and Ré Soupault with the photographer Willy Maywald were present. In *Zwei deutsche Patriarchen oder Der letzte Mann* (2003), Ulrike Ottinger cast a monument to Fritz Picard as well as to Johnny Friedlaender. Beyond this, she deepened a cultural critical discourse about the links between art and society, attending lectures held at the Collège de France on sociology by Pierre Bourdieu, on anthropology by Claude Lévi-Strauss, or philosophy by Louis Althusser. Michel Leiris and Victor Segalen particularly impressed her as “artist ethnologists.”

Ulrike Ottinger was also fascinated by the *Cinémathèque française* with its new concepts of image and film, and trained her eye watching historical films, for example, expressionist and surrealist films, as well as the unconventional films of William Klein, an American director and photographer living in Paris, and the new aesthetic experimental protest forms and analyses of perception of the *nouvelle vague*—especially Godard’s films *Le petit soldat* (1960) or *Weekend* (1967).

These paradigm changes in Paris made the visual revolutions across the media resolutely current with opposition to political violence. At issue were the anti-Vietnam protests and solidarity with the civil rights movement in the United States, or the Algerian liberation movement and the cultural revolutionary protests against structures of power and violence that could be traced back to the fascism of the prior generation. This all culminated with the student uprisings of Paris in May ’68. Fierce debate put art under high tension, and as of 1968 under political pressure: the criteria applied often excluded everything that did not follow the anointed left path in an authoritarian fashion. Beginning in 1968, *Salon de la Jeune Peinture*, with the support of its publications, served as the leftist political arbiter that decided between good and bad art and divided art into revolutionary and counter-revolutionary. The artist had an ambivalent experience with this politicization of art. Invited to participate in an auction to benefit North Vietnam, where the revolutionary subject the artists were said to relate to was supposed to be Che Guevara, she did not, contrary to the expectations of the political organizers, depict the guerilla fighter in a fighting pose, but as a private individual, vulnerable, shirtless, lying on a daybed drinking maté tea and thinking about the revolution. Her painting was the only one not sold, as the artist reports.

Ulrike Ottinger intensely experienced these art-revolutionary and political transformations within her Parisian circle of friends and artists, including her own doubts, crises, and shocks. Transgressions during these years set art and life experimentally at risk and endangered her existence and friendships, until in 1968 she introduced a break with her prior life and art. Leaving Paris at that point was a radical decision she needed to take in order to survive. The departure from the production of paintings was accompanied by a fundamental question about the meaning of art in society, a question with which she is still concerned today.