

Ulrike Ottingers Peinture Nouvelle Entzifferung von Alltagsmythen

Die Oberfläche hat eine große Zukunft. (Bertolt Brecht)

Es erstaunt, dass in den Werken von Ulrike Ottingers weitgehend unbekanntem Anfängen, in der Malerei der 1960er Jahre, schon Elemente der Erzählweise ihres „Stationenkinos“ angelegt waren. Indem die Künstlerin die „Metasprache“ (Roland Barthes) der Medien- und Massenkultur ihrer Zeit zu entziffern und mit deren eigener Rhetorik zu entwaffnen versuchte, näherte sie sich den vieldeutig poetischen Allegorien ihrer Bildsprache an.

Als sie sich für die Figuration Narrative oder Peinture Nouvelle entschied, konnte sie nicht mehr von einer selbstverständlichen Ähnlichkeit zwischen dem Objekt und seiner Wiedergabe ausgehen, sondern reflektierte Fremdheit in der scheinbaren Naturalisierung der künstlichen Warenwelt. Nicht mehr die funktionale Objektsprache der Dinge versicherte die Verankerung in der Wirklichkeit, sondern, von dieser gelöst, entwickelte sich die „Metasprache“ einer künstlichen zweiten „Natur“, deren Kurzzeit-Mythen kritisch wahrgenommen wurden. Die Erfahrung der Entfremdungen in der „billigen Erstarrnis“ (Carl Einstein) der warenproduzierenden Gesellschaft ließ im allegorischen Spiel neue Lesarten und Wahrnehmungen entstehen, die den Bogen zwischen dem Verfall von Geschichte wie Gesellschaft und flüchtigen Glücksversprechen spannten. Den Mythos der Moderne nahm die Künstlerin in seiner affirmierenden und negierenden Dialektik als einen Mythos des Ephemeren wahr.

Bubble Gum

Den Auftakt zu ihrer neuen Malerei gab Ulrike Ottinger 1965 wirkungsvoll mit dem Motiv einer Kaugummi-Sequenz: In vier gleichgroßen Acrylarbeiten verfolgen wir das Blow-up einer Kaugummiblase aus dem Munde einer jugendlichen Garçonne, die der 23-jährigen Künstlerin ähnelt – in den ersten beiden Sequenzen stülpt sich das weiche Material als Blase kunstvoll bis unter die Nase ihres Profils; dann vergrößert sie sich vor dem Gesicht en face, um schließlich als geplatzte Blase am Mund des Profils festzukleben. Die Sequenz, der fotografische Experimente vorausgingen, entbehrt nicht einer slapstickartigen Komik, die in der Tücke des Objekts liegt und wie ein Film abläuft.

Die Verarbeitung des Motivs sowohl als Bildsequenz wie auch als Siebdruckplakat bereitet in vielerlei Hinsicht ironisches Vergnügen, da es die Pop Art selbst zugleich parodierend reflektiert. Denn von der akademischen Zunft wurde diese despektierlich auf eine Kunst von „Kaugummikauern“ reduziert, mit Hochmut die europäische „High Culture“ gegen die „Low Culture“ der kulturlosen US-AmerikanerInnen abgrenzend.

Es scheint, als habe sich die Künstlerin mit diesem zentralen Motiv des Kaugummis gegen die Arroganz der Kunst-Kaste und die „alte Höhe“ der Kunst verschworen. Oder lässt sie doch offen, ob sie sich mit diesem Motiv zugleich kritisch-ironisch von der Pop Art als einer Kunst der effektvollen Kurzzeit-Mythen distanziert? *Bubble Gum* scheint also nicht so eindeutig und auch einseitig, wie es das Motiv vermuten lässt. Im Gegenteil, Ottinger entscheidet sich mit ihrer Art der Peinture Nouvelle – wie sie selbst sie nennen sollte – für eine Wahlverwandtschaft mit beidem, High und Low. Denn sie blieb der Malerei als Medium der Hochkultur treu und versuchte sie von innen her zu revolutionieren. Wir können sie als eine „Doppelagentin“ (Leslie A. Fiedler) dieser gegensätzlichen Kulturen von Elitärem und Populärem, von Wirklichkeiten und Mythen, Figurationen und Abstraktionen ausmachen.

Bubble Gum ist eine gelungene Allegorie des sich auf den flüchtigen Moment zuspitzenden Aktes einer antikünstlerischen Auffassung, die dem Ewigkeitswert der Kunst abschwor und sich der Subkultur nahe fühlte. Der Prozess des Aufblasens und das Platzen der Blase produzieren Gedächtnislosigkeit als Attitüde einer Kunst, die sich der Gegenwart und ihrer aktuellen und medialen Präsenz verschreibt, um diese gegen europäische Geschichtlichkeit auszuspielen. Am konsequentesten scheint Andy Warhol das authentische Selbst abzuschaffen durch sein revoltierendes Credo, dass sich hinter dem Schein „Nichts“ versteckt. Das Aufblasen scheint ganz „aufzugehen“ in der Extrovertiertheit dieser Kunstauffassung. Die Kaugummiblase bietet sich auch an, als große Sprechblase gelesen zu werden, deren leere Botschaft provozierend verpufft. Sie ist zweifellos an den Comic-, Sprech- und Denkblasen der Pop-Motive orientiert, die auch in weiteren Werken zur Geltung kommen – auffällig die Analogie der Blasen im Pop-Porträt von Allen Ginsberg, der Leitfigur der *Beat Generation*. *Bubble Gum* ist also ein aufgeblasenes platzen des „Nichts“ als zentrales Motiv der Kunst. Es verkehrt die Sinnkrise der „hohen“ Kunst ironisch-distanziert in einen Sinnverzicht. Die Ironie eröffnet eine Gratwanderung, die mit Indifferenz und Bedeutungslosigkeit zu spielen beginnt. Die Botschaften sind nicht eindeutig, das vermeintliche „Ende der Kunst“ (Arthur C. Danto) weist darüber hinaus. Das Spiel mit dem Trivialmotiv und dessen Oberfläche macht Ottinger transparent für deren Verweigerungsstrategien und eröffnet einen dialektischen Bezug zum „Nichts“, das die Pop Art nicht aus Fragen zur Sinnsetzung entlässt.

Die Künstlerin verzichtet auf Handschrift und Ausdruck und entwirft eine unpersönliche, distanzierte Art und Weise der Bildproduktion, die vor allem durch die fotografische, mechanisch hergestellte Vorlage ermöglicht wird. Um sich keiner Subjektivität zu verschreiben, wird die fotografische Vorlage für die Bildproduktion herangezogen. Deren Halbtonwerte und die Plastizität werden plakativ vereinfacht, die Motive zitathaft isoliert – auch hier ist die Künstlerin den Verfahren der Pop Art verpflichtet, die von reproduzierten Vorlagen ausging, also Wahrnehmung aus zweiter Hand medial emotionslos filterte. Die Fotografie gewann damals noch nicht einen so autonomen Stellenwert wie in den 1970er Jahren, auch nicht im Werk Ottingers. Ein Unterschied zur Pop Art wird in der Anwendung der Bildserie deutlich. Während sich dort das Ausgangsbild in endlos wirkenden, immergleichen Wiederholungen derart relativierte, dass sich seine Bedeutung zersetzte, gelingt Ulrike Ottinger gerade mit dem Ausgangsbild das Fortschreiben eines

Prozesses im Stillstand, dessen kinematographische Dramaturgie einen Anfang und ein Ende hat und in der fotografischen Inszenierung des Motivs in vielen Facetten durchgespielt wird. Sie scheint den klassischen Wechsel von Tableau und Sequenz, von Ruhe und Bewegung, jene elementaren Strukturen des Films in der Verzeitlichung der Reihung vorwegzunehmen.

Es gibt in dieser sich auf Pop beziehenden Werkphase keine motivische Serialität, die sich an der Perpetuierung des Warencharakters reibt. Der Warencharakter wird eher kritisch durch das „Objekt der Begierde“ verdeutlicht – in diesem Fall nicht nur das Kaugummi, sondern auch die genussvolle Ausstülpung des weichgekauten, hauchdünnen Materials. Wenn der Vorgang auch trivialästhetisch auf sich verweist, so schwingt doch zugleich der Hinweis auf eine *Peinture Nouvelle* mit, die ihre Materialien ebenso kunstvoll anzuwenden vermag wie der artistische Akt des Blow-up. Diese Inszenierung des *Bubble Gum* ist nicht nur eine Huldigung an den künstlerisch-anspruchsvollen Umgang mit dem Material der Malerei und dessen vergrößertem Motiv, sondern spielt auch auf die Vergrößerung der fotografischen Vorlage beim neuen Reproduktionsverfahren des Siebdrucks als demokratisch schnellem Verfahren der Pop Art an, das Ulrike Ottinger zu jener Zeit vielfach nutzte. Als Siebdruck-Plakat hat sie das erste Motiv der Sequenz für ihre Ausstellung in der Galerie Werkstatt in Bremen (1967) gewählt. Dass Blow-up generell das Stichwort für den Wechsel von fotografischen und filmischen Kleinformaten in einen größeren Formatwechsel bezeichnete, hatte 1966 der Film *Blow Up* von Michelangelo Antonioni wirkungsvoll vorgeführt.

Ulrike Ottinger erhebt den Akt des Blow-up mehrdeutig in den Stand einer Ikone der Populärkultur und trägt damit zur kritischen Entzifferung der Mythen des Alltags bei, auf die Roland Barthes 1957 mit seiner Publikation aufmerksam machte. Dass die Mythen des Alltags unvergleichlich viel kürzer waren als die alten Naturmythen und zu ephemeren Kurzzeit-Mythen schrumpften – dem Warenverschleiß entsprechend –, das hätte Ottinger nicht deutlicher im Motiv des platzenden Kaugummis demonstrieren können. Eine eminent wichtige Rolle spielt bei der kritischen Entzifferung der „Metasprache der Dinge“, diese mit ihrer eigenen Rhetorik durch Verfremdungsstrategien zu entwaffnen – so durch die zitathafte Isolierung des Motivs von seinen Kontexten, durch die Konfrontation und Mischung von Sinnebenen und Formen oder durch die plakativen Wirkungsmöglichkeiten der Farbe.

Das Porträt in *Bubble Gum* wird entsprechend isolierend konturiert, das Gesicht wirkt eindimensional flächig, der angeschnittene Oberkörper deutet Volumen an, wird ihm aber durch die gestreiften Hemden im rhythmischen Wechsel Blau / Weiß, leuchtend Blau und Dunkelblau, wieder entzogen. Während die Farbe noch die Vorgaben der Figur unterschiedlich ausfüllt – die Haare variieren in ihrer Farbpalette von ausgebleichendem hellem Grau, Orange, Gelb bis zu Rot, das Gesicht erhält durchgehend rosa Farbe, die Augen sind reduziert auf leuchtend blau schematisierte Konturen –, wird das gestreifte Hemd in die abstrakte Ornamentik der Hintergründe involviert, in deren mal waagrecht-, mal schräg- oder zickzack-verlaufendes Farbspiel, das sich in ihren neuen Akkorden von ruhigem Blau zu kontrastreichem Blau / Grün hin zu leuchtend Blau / Orange / Rot steigert – bis zum Platzen der Blase.

Die Farbe bringt den psychedelischen Traum des *Pop* zum Klingen. Authentizität findet nicht in der Wirklichkeit, sondern im farbig gesteigerten Traum von künstlichen Paradiesen statt, der psychedelische Kräfte freizusetzen vermag. Im Barock schwebte die tanzend schillernde Seifenblase als Vanitas-Symbol im Bildgeschehen des fragil-schönen Lebenswerkes und -traumes. Sie findet ein zeitgemäßes Nachleben in der vulgär platzen- den Kaugummibläse.

In der Abstraktion des Bild-Ornaments scheint dieser allzu vergängliche, an die organische Materie gebundene Prozess wieder aufgehoben und einen Hauch von Unsterblichkeit in seiner psychedelischen Struktur aufzubewahren – eine schillernde Exzentrik, die sie sich mit der Werbung der Warenwelt teilt. Die Streifen im Bild reflektieren den unentwegten Prozess der warenästhetischen Serialität und ständigen Reproduzierbarkeit der Ware, die etwas von absurder Unvergänglichkeit vermittelt. Hier nehmen wir die Künstlerin als Doppelagentin der Figuration und Abstraktion wahr.

Liebesperlen

„Die Menschen stehen zum Mythos nicht in einer Beziehung der Wahrheit, sondern des Gebrauchs. Sie entpolitisieren nach ihren Bedürfnissen.“ (Roland Barthes) Welche verführerische Rolle bei dieser manipulierbaren „Entpolitisierung“ die Farbe spielt, eröffnet die Orchestrierung ihrer Nuancen im Motiv der Liebesperlenflasche eines weiteren Werks von Ulrike Ottinger, das sich auf eine werbende und zugleich entziehende Bildrhetorik kritisch einlässt. Wieder wird ein spannungsreiches Spiel zwischen Figuration und Abstraktion, zwischen High und Low eröffnet, das wechselseitig die Wirkung steigert. Vor dem Hintergrund eines abstrakt gehaltenen, ruhig pointierten rotfarbenen Musters hebt sich die organische Form einer Riesenflasche von Liebesperlen ab, durch deren Transparenz wir eine Fülle unterschiedlich farbiger, kugelig Verführungen erblicken – rot, weiß, grün, rosa durchmischt. Die leuchtenden Acrylfarben zeugen von einem künstlerischen Bekenntnis zur Malerei, die sich neu definiert und über den Rahmen hinaus auch Objekte als Malgrund entdeckt – Objekte, die selbst für eine entpersönlichte Serialität stehen: Puppentorsi und Puppenköpfe.

Das Bild der Liebesperlen ist zweigeteilt und durch eine leichte Erhebung des oberen Malgrundes gekennzeichnet. Der Babyschnuller und die Kunststofffrassel ragen als angeheftete Zugaben der Liebesperlenflasche zwischen diese beiden Zonen, in deren oberstem Feld eine junge Frau auf ihre Ellenbogen gestützt liegend aus dem Bild schaut und ihre breitgeöffneten Beine dem/r Betrachter/in entgegenstreckt. Ein herausfordernder Blickfang, der sich im oberen Drittel des Werkes abspielt und Perspektive gegen Fläche ausspielt, Organik gegen Künstlichkeit, Figürlichkeit gegen Abstraktion. Lediglich das Rot vermittelt zwischen oben und unten.

Die Verschiebung der Maßstäbe erinnert an surreale De-Proportionalisierungen etwa von René Magritte und Salvador Dalí und auch an jene der Pop Art, beispielsweise an Claes Oldenburgs Plastiken. Die Transparenz der ungeöffneten, überdimensionierten Liebesperlenflasche wirkt wie eine Schaufensterscheibe, hinter der sich das Warenversprechen präsentiert und sich zugleich dem Begehren entzieht. Allein auf das Auge und seine Schaulust sind diese beiden Ebenen ausgerichtet. Das Objekt vergrößert, die Frau verkleinert – die Wahrnehmung wird aus dem Gleichgewicht gebracht.

Überdies irritiert die gezielte Mischung aus weiblichem Paarungswerben und Flasche mit Schnuller und Rassel als Zeichen früher Einübung in die Mutterrolle. Die Überwältigungsstrategie durch Vergrößerung einerseits und die lächerliche Verniedlichung andererseits wirken grotesk. Die Dinge wachsen dem Menschen über den Kopf und verselbständigen sich mit ihren Verheißungen. Zugleich verkehrt die suggestive Aufwertung des Trivialen ironisch das Bedürfnis nach Monumenten, in denen sich die Kultur selbst feiert. Das Unbehagen, das durch die Verfremdungsprozesse ausgelöst wird, setzt Kritik an der Fetischisierung der Ware frei.

Allen Ginsberg als Uncle Sam

Wenn Ulrike Ottinger die Kultfigur der Beat Generation Allen Ginsberg 1966 porträtiert, dann greift sie zurück auf eine berühmt gewordene, vielfach reproduzierte, auch als Button vorkommende Fotografie seiner parodistischen, ja blasphemischen Selbstinszenierung als US-amerikanischer Uncle Sam. Der bekanntesten Nationalallegorie der USA und der meistverbreiteten Werbefigur zugleich, deren Plakat „I want you for U.S. Army“ in den 1960er Jahren aggressiv für den Einsatz im Vietnamkrieg warb, galt die subversive Performance Ginsbergs. Dabei verzichtete er auf den gezielt auffordernden Gestus des Werbeplakats. Die Fotografie wurde 1966 von Fred W. McDarrah gemacht, der großen Anteil an der Dokumentation der Beat Poets und ihrer Bewegung hatte.

Die populäre Erscheinung von Uncle Sam, dem hageren älteren Mann weißer Hautfarbe mit weißem Haar, Ziegenbart und ernster Mimik, dessen seriös wirkende Physiognomie mit dem charakteristischen Zylinder des Stars-and-Stripes-Musters von dem Grafiker Montgomery Flagg entworfen und als Rekrutierungsplakat schon im Ersten Weltkrieg eingesetzt wurde, forderte Ginsberg zu seiner performativen Parodie auf. Er verfremdete das Ausgangsbild ironisch durch seine nicht eben Vertrauen erweckende Bohème-Physiognomie, seinen schwarzen Vollbart und die wüste Haarmähne; überdies war Ginsberg homosexuell und jüdisch. Den Zylinder mit dem Muster der Stars and Stripes veränderte er nur geringfügig, um die Wirkungs- und Werbeästhetik der Flagge als Kultobjekt kritisch ebenso mitzuzitieren wie deren weitere Vermarktung auf T-Shirts, Jeans, Unterwäsche, Hot-Dog-Buden etc. Anstelle der Propaganda von „Uncle Sam“ bleibt Ginsbergs Sprechblase, die ihm Ulrike Ottinger gab, so leer wie die Kaugummiblase von *Bubble Gum*; sein Button am Revers, jenes Pop-Attribut für Bekenntnisse, ist ebenfalls ohne Botschaft. Der ernsthafte Blick durch die schwarz umrandete Brille hat jedoch etwas Listiges, so als ob er uns auffordere, mit dieser nationalen Identitätsfigur subversiv und respektlos zu spielen.

Wenn die Künstlerin Ginsberg in dieser parodistischen Paraphrase zur farbigen Pop-Ikone stilisierte, dann ist die Ambivalenz des Unterfangens deutlich zu spüren. Auf der einen Seite honorierte sie Ginsbergs megalomane anmutende Parodie von der US-Marke „Uncle Sam“ und solidarisierte sich mit seinem subversiven Akt der Verkleidung, der erst nachhaltige Wirkung erhält durch die Einbindung in den kulturevolutionären Protest der Beat Generation gegen den Vietnamkrieg. Auf der anderen Seite war Ginsbergs eigene Widerständigkeit und Protestkultur nicht vor Vereinnahmung und Konsumierung durch die Beat Generation geschützt. So schien seine subversive Performance in dieselben Markt- und Distributionsmechanismen verstrickt zu sein, gegen die er polemisierte.

Diese Ambivalenz veranlasste wohl Ulrike Ottinger, das Porträt zu dekonstruieren. Das Beat-poetische Montageverfahren des Cut-up inspirierte sie, es auf das Porträt anzuwenden – es als Puzzle anzulegen und in Puzzleteile zu zerschneiden. Die Schnittstellen werden konstitutiv für das Werk. Da die Teile jedoch nur mit sich selbst aufgemischt werden, wird das Cut-up als poetisches Mischverfahren ad absurdum geführt, denn es kommt immer nur Ginsbergs Porträt heraus – eine serielle Perpetuierung im Stillstand, die sich im Spiel verschleißt. Ulrike Ottinger bot diese ironisch-spielerische Dekonstruktion der poetischen Vaterfigur der Beat Generation dem Galeriepublikum anlässlich ihrer Ausstellung 1967 in der Bremer Galerie Werkstatt an. Zur Ausstellungseröffnung lagen die Puzzleteile auf einem Haufen – als Spielmaterial für das Galeriepublikum, das sie wieder zusammensetzen sollte.

Damit schmälerte sie jedoch nicht die Inspirationskraft, die Ginsberg durch seine assoziativen Erzählverfahren auf die zeitgenössische Beat Generation ausübte. Wie die Figuration Narrative fühlte sich auch die neue Literatur der Beat Poets nicht mehr an lyrische Innerlichkeit gebunden. Sie produzierte eine Mischprosa, die die Vielfalt der Eindrücke, von der Alltagserfahrung über Gesprächs- und Textfetzen bis zu wiederkehrenden Themen wie Jazz, Drogen und Wahnsinn assoziativ verarbeitete. Neben Allen Ginsberg wurden William S. Burroughs, Joseph Heller, Thomas Pynchon, Jack Kerouac zu Kultautoren einer gegenkulturellen Bewegung, die ihre apokalyptischen Hoffnungen und Ängste in der Störung etablierter Erzählweisen offenbarte. Ulrike Ottinger vermochte diese Inspirationen der poetischen Mischverfahren für ihre Malerei – und später auch für den Film – in eigene assoziative, offene Erzählstrukturen zu transformieren.

Journée d'un G.I. und Dieu de guerre

Journée d'un G.I. wurde 1968 auf der Biennale Internationale de l'estampe in Paris ausgestellt und im Katalog abgebildet: eine dreireihige Zusammenstellung aus neun gleichgroßen Bildern, die sich aktuell mit dem Vietnamkrieg auseinandersetzen. Das Werk sollte im gleichen Jahr eine hervorragende Rolle in der Gruppenausstellung erhalten, an der die Künstlerin zusammen mit Fernand Teyssier und Peter Diederichs in der Mensa der neuen Universität von Konstanz teilnahm. Das Bild aus der untersten Reihe, das die Konfrontation des Gefangenen mit einem Schäferhund zeigt, wurde überdies auf der Rückseite der Konstanzer Studentenzeitschrift *Marginalien* abgebildet mit dem programmatischen Textzusatz: „Terror ist die Einübung unbewusster Ängste durch brutale körperliche Gewalt. Das ist die Methode der Polizei.“

Die neun Bilder richten in einer appellativen und assoziativen Erzählstruktur Spotlights auf den Tag eines G.I.'s im Kontext des Vietnamkriegs und der Verfolgung Che Guevaras, in die sich die Künstlerin im melancholisch wirkenden Selbstporträt mit einer großen leeren Denkblase in der untersten Reihe einmischt. Das Zitat „I'm a believer“ des populären Lovesongs der US-amerikanischen Popband The Monkees aus den 1960er Jahren schwebt dagegen als Sprechblase eines Flugzeugs wie eine engelsgleiche Verkündung in dieses Tableau hinein. Kritisch wird auf die Leichtgläubigkeit und Oberflächlichkeit angespielt, die alles und jedes der Verführbarkeit und Konsumfreudigkeit des amerikanischen Lifestyle unterordnete – auch und gerade den Vietnamkrieg. Eine warenästhetische bittere

Heiterkeit liegt daher dieser in Farbe getauchten Szenerie zugrunde – Variationen von fast primärem Grün, Rot, Blau und Gelb mit wenig Rosatönen.

Nicht der Vietnamkrieg in seiner realistischen Grausamkeit, sondern die Bilder, die die Presse veröffentlichte, veranlassten Ottinger, beim Betrachter erregten Schrecken über die Gewöhnung des Auges an schön gefärbte Pressebilder des Krieges zu erzeugen: das weit über dem Geschehen fliegende Flugzeug, der Abwurf des Soldaten aus dem Helikopter als Momentaufnahmen vor dem Einsatz, die Mischung aus Sex und Crime, der G.I. mit Maschinenpistole, dessen Feindbild Che Guevara, die asiatische Tempel-Tänzerin, die Gefangennahme, das Opfer, die Bestialität des abgerichteten Hundes – sie werden als sich widersprechende Wahrnehmungen aus zweiter Hand zitiert, der die Nachdenklichkeit der Künstlerin gilt und die Politisierung der Peinture Nouvelle offensichtlich werden lässt. In einem weiteren Werk galt Ottingers Kritik der Leichtgläubigkeit der KonsumentInnen im Zusammenhang der Hetzkampagnen und Manipulationen der Springer-Presse in Deutschland; der Blick durch die rosarote Brille von „Springer“ und das Zitat der *Bild*-Zeitung, die vom Staubsauger aufgesaugt wird, sind Motive, die die Alltagsrhetorik der Pop Art metaphorisch für Kritik nutzt.

Die Peinture Nouvelle – die Acrylbilder und Siebdrucke – lädt Ulrike Ottinger in diesen Jahren mit Metaphern des Krieges auf: Bomben und Raketen werden abgeworfen, Düsenjets setzen zum Angriff an, die Atomwolke explodiert, Maschinenpistolen werden geladen, Uniformierte immer wieder ins Bild gesetzt, der Friedensengel auf die Erscheinung einer Klischee-Beauty reduziert. Telefon, Staubsauger, Sprayflasche, Rasierschaumwerbung, Lockenwickler – die neuen Lifestyle-Produkte mischen die Bildelemente des Krieges auf, relativieren und überlagern deren Präsenz.

Die mediale Oberfläche der Kriegsmaschinerie inspirierte Ulrike Ottinger schließlich, den collageartig gemalten dreiflügeligen Bildaltar *Dieu de guerre* in eine große Flippermaschine zu transformieren. Indem sie auf die traditionelle Form des Triptychons zurückgriff, paraphrasierte sie ironisch diese religiöse Pathosformel, die christliche Legenden von Leid und Erlösung erzählte – Themen, die in Kriegsideologien missbraucht werden. In der Flipper-Allegorie ging es weitgehend um den Mythos Krieg und nicht um einen konkreten Anlass. Der Flipper als Pop-Element trat zu jener Zeit in den Filmen der Nouvelle Vague, bei Jean-Luc Godard, bei François Truffaut ebenso auf wie in den Werken von Richard Lindner.

Dieu de guerre verriegelt, wehrhaft als archaischer Kriegsgott gemalt, martialisch bestückt mit Raketen, die den Federschmuck ersetzen, die Außentüren des Triptychons. Zwischen dem Äußeren und dem Inneren des Kriegsgottes, seiner „flippigen“ Anatomie, vermitteln die in Pop-Manier gemalten Selbstporträts der Künstlerin, einmal frontal zum andern mit provozierend ausgestreckter Zunge, die wie auf dem Jahrmarkt in ausgestanzten Gucklöchern zu sehen sind und sich einmischen in das Geschehen des Bildes. Das Triptychon verwandelt sich in eine Art provisorische Kulisse für die Inszenierung der Künstlerin selbst. Für den „Pop“ schlägt das Herz des Kriegsgottes. Auf der linken Seite, auf der gewöhnlich die Auferstehung stattfindet, steigt ein mit Lockenwicklern bewehrtes Frauenporträt mehrfach in die Höhe, während rechts, dem Höllentor geweiht, ein Indianer Wildwest-Assoziationen provoziert. Der Algerienkrieg kann überdies durch Charles de Gaulles

kleines Porträt assoziiert werden. Den Mittelteil des Triptychons nimmt das Spielfeld des Flippers mit seinen Schaltern und Knöpfen ein, die in gespannter Aufmerksamkeit bedient werden müssen, um die Kugeln in ihrem labyrinthischen Lauf durch das Repertoire aus Kriegsarsenal, einer Duschenden und schönen Frauenklischees zu schicken – eine Allegorie auf den legendären Knopfdruck, der über den atomaren Gau verfügen kann.

Die Trivialisierung des Krieges bannt vor dessen tragischem Hintergrund den Schrecken im Spiel und manifestiert zugleich, dass die Spielregeln Analogien zu weit größeren komplexen Machtsystemen darstellen. Es geht um das Aufdecken von Strukturen, die vom Krieg leben und ihn am Leben halten – im Kleinen wie im Großen. Krieg wird im übertragenen Sinn auch der Kunst erklärt, das Innere des Kriegsgottes gibt seine trivialästhetische Anatomie preis, die sich mit Pop gegen die „hohe“ Kunst verschwört. Das Triptychon wird banalisiert, die Flipperästhetik sakralisiert.

Die Mythologisierung des Alltags und der Freizeit hält letztlich kollektive Erinnerungen an die Entwicklung der Kultur aus Ritualen und Spielen wach und öffnet den Blick für deren erfinderische Transformationen und zeitgemäßes Nachleben in den Kulturen des Alltags und dessen Spielstätten. Ulrike Ottingers Film *Prater* (2007) lässt in seinen Erzählungen über die erfinderischen Spielsysteme vieles von einer verdrängten Welt des Spiels als Nachleben von Ritualen aufleuchten, das zugleich zu komplexen Weltdeutungen anregt.

Vom Triptychon zum Tableau-objet

Das Triptychon vom Kriegsgott wie auch dasjenige vom kybernetischen Menschen stellen einen Kunstkorpus dar – außen stehen die Figuren der „Anbetung“, fest umrissen als Schablone. Mit den Flügeln des Triptychons öffnen sich die anatomischen Funktionsweisen ihrer Körper, die sich als Maschinerie entpuppen: zum einen mechanisch wie bei dem Kriegsgott, zum anderen kybernetisch verkabelt beim „Neuen Menschen“.

Der „Neue Mensch“ der Steuerungssysteme wird in ein linear abstraktes Leitsystem verwandelt, das sich nicht mehr auf metaphysische Kriterien der Existenz einlässt und an die Stelle von Symbolen inhaltsindifferente Zeichen für Funktionsabläufe setzt. Es tritt der durchleuchtete kontrollierte Mensch einer elektrifizierten Zivilisation auf. Eine diagrammatische Darstellung veranschaulicht die Erweiterung und Verwandlung seines physischen Leibes in ein System aus Kabeln und Drähten, dessen Koordinaten eine fließende, in Relation geratene Welt der Bezugssysteme darstellt. Sie spiegelt die kybernetische Forderung einer kontrollierbaren Ordnung – von „enclaves of order [...] in a great torrent of disorganization“ (Norbert Wiener) – wider. Der Mensch wird zum durchlässigen Medium von kybernetischen Prozessen. Diesem Kontext des kybernetischen Systems gelten mehrere Werke in dieser Zeit.

Mit den Mitteln der Farbe – vor allem mit Rot- und Gelbtönen, durchsetzt mit Grün – schuf Ulrike Ottinger in den abstrakten Mischungen aus Flächen und Linien das neue Bildgefüge eines offenen Entwurfprozesses, das zwar die Obsession für dieses neue Weltbild kritisch befragt, aber zugleich einer „fröhlichen Wissenschaft“ (Friedrich Nietzsche) huldigt, die Kunst und Wissenschaft nicht gegeneinander ausspielt. Einzig die gespreizte Hand erscheint hier wieder, apotropäisch Einhalt gebietend.

Während die Triptychen noch in der Fläche blieben, aber schon durch deren Mechanik von Klapptafeln im Öffnen und Schließen, Zeigen und Verbergen ein Außen und Innen herstellten, erweiterte die Künstlerin das Bild über dessen Rahmen hinaus. Doch erst der Puppentorso, den Ottinger als Malgrund benutzte, stellte als Tableau-objet ein dreidimensionales bildkünstlerisches Objekt dar, das den Bildrahmen gänzlich sprengte. Indem sie es zugleich unter Mitwirkung ihrer eigenen Person performativ verfremdete und fotografierte, wurde wiederum das Tableau-objet entgrenzt: durch temporäre Performance und das Medium der Fotografie.

Mit dem Puppentorso zitiert die Künstlerin nicht nur eine kopflose Schaufensterpuppe, die massenweise hergestellt wird, sondern erinnert auch an die antike klassische Idealität des Torsos der *Venus von Milo*. In der Tradition von Dada und Surrealismus verfremdete Ulrike Ottinger diese Assoziation nicht nur als abgetakeltes Bildungsgut, sondern entzog ihr auch provokativ die weiblich-erotische Anmutung. Die Präsentation des Tableau-objet teilt sich in das eindimensionale körperlose Brett, auf dem eine Gestalt im Bikini mit breitkrepfigem Hut schematisch angedeutet ist, und den Puppen-Torso in zurückhaltenden dunkelgrau-türkis-rosa Pastelltönen – offensichtlich im Gegensatz zu der kräftigen ungemischten Farbgebung der *Peinture Nouvelle*.

Die Gestaltung des Torsos schockiert durch einen Ring von Ratten, die einmal das Zentrum, zum andern das Geschlecht aggressiv befallen haben – allerdings gebannt in einer ornamental dressierten Anordnung der Rattenkörper um eine Herzform, in der eine nackte rosa Ratte eingeschlossen scheint. Ratten gehören in den Bereich des Dunklen, Gefährlichen, Unbewussten, verbinden sich mit Verwesung und Tod, aber auch mit Fruchtbarkeit. Sie werden jedoch auf dem Korpus der Puppe durch unterschiedliche Ornamentierungen verharmlost. Wenn sich die Künstlerin selbst nun zwischen Brett und diesen Torso stellt, nutzt sie den überraschenden Schaubudeneffekt und beginnt mit ihrer Identität zu spielen. Dadaistisch inspiriert wirkt die spannungsvolle Dichotomie zwischen lebendigem Kopf und totem Puppentorso – eine Version, die an Johannes Theodor Baargelds dadaistische Fotomontage seines Fotoporträts auf der *Venus von Milo* erinnert. Die fotografische Selbstdarstellung mit Puppe irritiert durch die visuelle Schnittstelle zwischen Kopf und Körper und schafft eine „beunruhigende Muse“ (Giorgio de Chirico). Die Fremdheit des durch die Ratten angegriffenen, verpuppten Torsos und die Vertrautheit mit dem Fotoporträt der Künstlerin erzeugen eine Spannung, durch die die Künstlerin Fragen zu Identität und Simulation, leibhaftiger Präsenz und totem Leben, Weiblichkeit und Verpuppung, Eros und Aggressivität aufwirft. Das Tableau-objet demonstriert eine intermediale Erweiterung durch Fotografie und Performance.

Das letzte Bild – ein Ende im Anfang der Künste

In ihrem letzten Bild von 1968 griff Ulrike Ottinger auf die aus der *Bubble Gum*-Sequenz vertraute Serialität des Bildes zurück, die das Motiv in kinematographisch bewegtem Stillstand in drei Abfolgen zeigt. Eine junge Frau hebt eine überdimensional große Schale erwartungsvoll bis zur Brusthöhe. In der nächsten Sequenz setzt sie mit angstvollem Blick die offensichtlich leere Schale an den Mund, bis diese ihr Antlitz in der dritten Sequenz ganz verdeckt und der Boden der Schale das Bild vereinnahmt. Im Entleeren der

Schale scheinen vielschichtige Allegorisierungen auf – in jedem Fall ist es eine archaische Geste, die mit Händen die Fülle des Lebens in Form der Schale umfasst und zu empfangen vermag. Daher ist sie weiblich konnotiert. Leer oder ausgeleert bedeutet sie zugleich Nichtigkeit oder Tod.

In vieler Hinsicht weist dieser Vorgang auf eine Grenzsituation hin. Die Durchkreuzung des Schalenbodens besiegelt überdies Endgültigkeit – und in der Tat bezeichnete das Kreuz das Ende der Peinture Nouvelle Ulrike Ottingers. Diese Serie war das letzte bildkünstlerische Werk, das sie 1968 schuf. Die abstrakte Form des Kreuzes über dem runden Kreis des Bodens vereint zwei elementare jedoch divergierende, miteinander streitende Formen – Geschlossenheit und Offenheit, Konzentrisches und Exzentrisches, Ruhe und Dynamik. Das Pathos des Malgestus der rot gekreuzten Linien beherrscht jedoch das Bild.

Die bereits erwähnte tiefe Krise der Künstlerin, die sich im Jahr 1968 in Paris zuspitzte, bewog sie schließlich, die Stadt ganz zu verlassen und damit auch ihre bildkünstlerische Tätigkeit aufzugeben. Ihr sich damals wiederholender Traum/Alptraum, den sie in *Laokoon & Söhne. Die Verwandlungsgeschichte der Esmeralda del Rio* (1972/73) szenisch verarbeitete, offenbart die Zweifel und Ängste, die nicht nur existentiell, sondern auch politisch und künstlerisch begründet waren. In dem Alptraum erlebte sie die völlige Zerstörung ihres Ateliers durch eine Feuersbrunst, die sie nicht zu verhindern wusste. In ihrer Verzweiflung rief sie ihre drei Säulenheiligen der Pariser Intellektuellenszene Louis Althusser, Pierre Bourdieu und Gérard Gassiot-Talabot an – mit einem roten Kinder-telefon –, doch alle drei vermochten sie nicht zu unterstützen. Schließlich hoffte sie auf schnelle Hilfe durch die Feuerwehr. Doch an deren Stelle brachen SS-Schergen in das Atelier ein – mit langen Schlagstöcken, wie sie die CRS, die französische Nationalpolizei, einsetzte. Gewalt, Aggressivität, Zerstörung – die historisch-politischen Grunderfahrungen sind für Ottinger durch eminente Kulturarbeit zu bannen und zu bewältigen.

Epilog

Der Aufbruch aus Paris und ihre Rückkehr in die Heimatstadt Konstanz bedeutete für Ulrike Ottinger erst einmal Distanz zu schaffen und neue Kraft zu schöpfen. Eine rege Galerie-tätigkeit, die sie von 1969 bis 1972 wahrnahm, profitierte von ihren internationalen Kontakten in Paris. Der „rote Faden“, dem das Publikum schon 1960 in „ULI's Atelier junger Kunst“ folgen sollte, wurde nun professionell weitergesponnen. In der Rolle als Vermittlerin von Kunst und Film gab sich Ulrike Ottinger eine neue Aufgabe, die über den Rahmen des eigenen Ateliers hinaus einem breiten Publikum die internationalen Künste zugänglich machen wollte. Das Galerieprogramm umfasste Ausstellungen von Christian L. Attersee, Michael Badura, Hans Bellmer, Joseph Beuys, Jim Dine, Hans Dörflinger, Dieter Glasmacher, Richard Hamilton, Marcia Herscovitz, Allan Kaprow, R. B. Kitaj, Les Levine, Francesco Mariotti, James Miller, Eduardo Paolozzi, Catalina Parra, Joe Tilson, Wolf Vostell und andere.

Programmatisch wurde 1970 der Name „Galerie im Salzbüchle“ – noch benannt nach dem mittelalterlichen Hausnamen – in „galeriepress“ geändert, denn die Kunst sollte durch Grafikmappen und -auflagen für ein breiteres Publikum erschwinglich werden. Die KünstlerInnen der Pariser Figuration Narrative – wie etwa Fernand Teyssier, Lourdes Castro, Peter Klasen – veröffentlichten hier Multiples. Mit der Gründung des Filmclubs

„visuell“ gelang es Ulrike Ottinger, dem Publikum Zugang zu aktuellen internationalen Avantgardefilmen zu ermöglichen, die sich mit historischen Filmen abwechselten. Zusammen mit einer Buchhandlung und einem Café entstand unter der Leitung Ottingers in der Konstanzer Salmannsweilergasse ein privates Kulturzentrum mit regen Auseinandersetzungen. 1972 beendete sie diese Tätigkeit und zog ein Jahr später nach Berlin.

Noch in Konstanz experimentierte Ulrike Ottinger mit dem Film, 1972/73 entstand hier der 16-mm-Film *Laokoon & Söhne*. Das in Bewegung gesetzte Bild des Films nimmt das Auge in den folgenden Jahren über Grenzen hinweg mit auf ausgedehnte Reisen einer inneren und äußeren ethnologischen Recherche und bereitet ihm und den anderen Sinnen, vielfach getränkt mit schwarzem Humor, das abgründige Fest eines *Théâtre du monde* – ein sinnenfrohes, barock anmutendes Endspiel auf schwankendem Boden, in dem *simulatio* und *dissimulatio* eine besondere Bedeutung erhalten.

Die bildkünstlerischen Entzifferungen der Alltagsmythen der *Peinture Nouvelle* nehmen die filmischen Inszenierungen vom Ausverkauf der Mythen in *Freak Orlando* (1981) ebenso voraus wie die Pop Beautys viel mit der ironischen Umkehrung des Schönheitsideals in diesem Film zu tun haben. Die Selbststilisierung der Pop-KünstlerInnen lässt eine Verwandtschaft mit *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* (1984) vermuten. Die farbigen Kurzzeit-Mythen reichen von *Die Betörung der blauen Matrosen* (1975) bis zu den Festen in *Die Koreanische Hochzeitstruhe* (2008), und der Kult des Flippers verweist auf die Spielstätten von *Prater* (2007).

Während die Entzifferung der Alltagsmythen in der *Peinture Nouvelle* sich allein den Oberflächen des „Neuen“ verschrieb, öffnete sich die kinematographische Arbeit Ottingers im Laufe der Jahre dem Verhältnis von Neu *und* Alt, von vorwärtsstürmenden Innovationen einerseits und traditionellen Verankerungen in Mythen und Religionen andererseits, dem „Alten im Neuen wie dem Neuen im Alten“ (Ottinger) – manifestiert in Mischungen, Überlagerungen, Transformationen, Konfrontationen, Assimilierungen.

Ulrike Ottinger's *Peinture Nouvelle* Decoding the Myths of Everyday Life

The surface has a great future.—Bertolt Brecht

It is astonishing, that in the origin of Ulrike Ottinger's art in her painting of the 1960s narrative elements of her "stations of cinema" were already present. By trying to decode the "metalanguage" (Roland Barthes) of media and mass culture of her time and to undermine it using its very own rhetorics, she approached the multi-layered poetic allegories of her visual language.

When she joined *figuration narrative* or *peinture nouvelle*, she could no longer presume a self-evident similarity between the object and its depiction, but reflected an estrangement in the apparent naturalization of the artificial world of commodities. The functional object language of things no longer insured their anchoring in reality. Rather, divorced from that reality, the metalanguage of an artificial second nature developed, the short-term myths of which were critically perceived. The experience of alienation in the "cheap reification" (Carl Einstein) of commodity society allowed for new readings and perceptions to emerge in an allegorical play that bridged the gap between the decay of history and society and a fleeting promise of happiness. The artist perceived the myth of modernity in its affirming and negating dialectic as a myth of the ephemeral.

Bubble Gum

The start of her new painting came in 1965 with the motif of a bubble-gum sequence: in four acrylic paintings, each the same size, we follow chewing gum bubble bursting from the mouth of a young *garçonne* who resembles the 23-year-old artist. In the first two pictures, the material artfully covers her face as a bubble up to the nose of her profile then it enlarges *en face*, finally sticking to the mouth of the profile as an exploded bubble. The sequence, which is inspired by photographic experiments, is not lacking a touch of slapstick, which inheres in the treachery of the object and runs like a film.

The treatment of the motif both as a sequence of pictures and photographs as well as a silkscreen poster provides an ironic pleasure in many aspects, for it itself parodies pop art. Academic luminaries dismissed pop art as an art of "gum chewers," arrogantly setting European "high culture" against the "low culture" of the uncultured North American. It seems as if the artist with this central motif of bubble gum was setting herself up against the arrogance of the art caste and the "old heights" of art. Or does she leave open at the same time whether she is not distancing herself in a critical-ironic fashion from pop art with this motif as an art of effective short-term myths? *Bubble Gum* seems not as clear or

one sided as its Blow up-motif might suggest. On the contrary: Ottinger with her *peinture nouvelle*, as she herself called it, decides for an elective affinity for both, high and low: she remained true to painting as a medium and tried to revolutionize it from within. We can see her as a “double agent” (Leslie A. Fielder) of these contrary cultures of elite and popular, realities and myths, figurations and abstractions.

Bubble Gum is a successful allegory of an anti-artistic viewpoint that relied on the fleeting moment, refused the eternal value of art, and felt close to the subculture of the Parisian streets. The process of blowing up and the explosion of the bubble stage the lack of memory as a pose of an art that dedicates itself to the present and to its place in the current media, playing it out against the backdrop of European historicity. Andy Warhol seems to have been the most consistent in abolishing an authentic self, with his revolutionary creed that there is “nothing” hiding behind appearances. The blowing up seems to be entirely “sublated” within the extroversion of this artistic understanding. The chewing gum bubble also lends itself to being read as a huge speech balloon, whose empty message provocatively blows out. It is undoubtedly oriented toward the speech and thought balloons of the pop motifs that also appear in other works: striking is the analogy of the balloons in the pop portrait of Allen Ginsberg, the symbolic figure of the Beat generation. *Bubble Gum*: a “blown up,” and exploded nothing as a central motif of art. It turns the crisis of meaning in “high art” in an ironically distanced way into a refusal of meaning. Irony initiates a fine line between indifference and meaninglessness. The messages are not clear; the supposed “end of art” (Arthur C. Danto) goes beyond this. Ottinger renders the play with the trivial motif and its surface transparent for her strategies of refusal and opens a dialectical link to “nothingness” that does not release pop art from questions of meaning.

The artist renounces a signature style and expression and develops an impersonal, distanced mode of visual production that above all is enabled by the photographic, mechanically produced model. To not commit to any subjectivity, the photograph is consulted as being the model for visual production. Its shades and visual plasticity are simplified drastically; the motifs are isolated like quotations. Here, too, the artist is using the pop art technique that always presumed reproduced models, that is second hand filtered perception through the media, lacking all emotion. Photography had not yet taken on the autonomous status it later acquired in the 1970s, also not in the work of Ottinger.

There can also be recognized difference to pop art becomes clear in the use of the image series. While in the former the original image was relativized to such an extent that its meaning disintegrated, Ulrike Ottinger succeeds precisely with installing the starting image as the continuing writing of a process at a standstill, whose cinematographic dramaturgy has a beginning and an end and in the photographic staging of the motif is acted out in numerous facets. In the temporalization of sequence, it seems to anticipate the classical shift, from tableau and sequence, from rest and movement, those elementary structures of film. In this work phase, there is no motivic seriality that rubs against the perpetuation of the commodity character. The focus lays on the “object of desire,” which is rather critically illuminated: in this case not just the bubble gum, but also the

pleasurable eversion of the chewed, thin material. If the procedure refers to itself in a trivial aesthetic sense, the reference to a *peinture nouvelle* resonates here just as much, knowing how to apply its materials as artfully as the artistic act of a *Blow up*. This staging of the *Bubble Gum* not only pays homage to the artistically ambitious approach to the material of painting and its enlarged motif, but also alludes to the enlargement of the photographic model with the new reproductive technique of the silkscreen as a democratically quick process of pop art that Ulrike Ottinger often used at the time. She also chose the first motif of the sequence as the model of the silkscreened poster for her exhibition at Bremen's Galerie Werkstatt (1967). The fact that *Blow up* in general served as a key term for marking the passage of photographic and filmic small formats towards a larger change of format, was demonstrated impressively by the film of the same name from 1966 by Michelangelo Antonioni.

Ulrike Ottinger elevates the act of the *Blow up* ambivalently to the state of an icon of popular culture and thus contributes to the critical decoding of the myths of everyday life to which Roland Barthes referred in his 1957 publication. The myths of everyday life are incomparably shorter than the older myths of nature and have shrunk to ephemeral short-term myths—corresponding to the wear and tear of commodities; Ottinger could not have demonstrated this more clearly than in the motif of the exploding bubble gum. An eminently important role in the critical decoding of the “metalanguage of things”—to disarm them with their own rhetoric by way of strategies of alienation—through the quotation-like isolation of the motif from its contexts, by the confrontation and mixture of levels of meaning and forms or by the effective impact of color.

The *Bubble Gum* portrait is thus contoured in isolation, the face is one-dimensionally flat, the cut-off torso alludes to volume, but this effect is counteracted by way of the striped shirt with its rhythmic alternation of blue and white, glowing blue and dark blue. While the color still fills out the outlines of the figure, hairs vary their palette from a faded light gray, then orange, yellow, red, the face is always given a pink color, the eyes are reduced to gleaming blue contours, the striped shirt is involved in the abstract ornamentation of the background, in which sometimes horizontally, sometimes diagonally or in a zigzag play of color that in new sonorities increases from a restful blue to a blue and green rich in contrasts and orange / red / bright blue until the bubble bursts. The color makes the psychedelic dream of pop resonate. Authenticity does not take place in reality, but in the colorfully amplified dream of an artificial paradise that is able to liberate psychedelic forces. During the Baroque, the dancing iridescent soap bubble floated as a symbol of *vanitas* in the visual events of the fragile-beautiful life work and dream. It finds a contemporary afterlife in the vulgar, bursting chewing gum bubble.

In the abstraction of the visual ornament, this process, all too ephemeral, recalling organic material, again seems suspended and a touch of immortality appears to be preserved in its psychedelic structure, an iridescent eccentricity that it shares with that advertising characteristic to the world of commodities. The stripes in the image reflect the constant process of commodity aesthetics, of serialness and constant reproducibility of the commodity that conveys something of an absurd permanence. Here, we see the artist as a double agent of figuration and abstraction.

Nonpareils

“Men do not have with myth a relationship based on truth but on use: they depoliticize according to their needs” (Roland Barthes). The seductive role played by color in this manipulable “depoliticization” opens the orchestration of its nuances in the motif of the bottle full of nonpareils in a further work by Ulrike Ottinger that critically engages with an alluring and yet rejecting visual rhetoric. Again, an exciting play between figuration and abstraction, between high and low is initiated that mutually increases the impact of both. Against the backdrop of an abstract red pattern, which is restfully dotted, the organic shape of a huge bottle of nonpareils comes to the forefront, through the transparency of which we can notice an enormous number of variously colored, round temptations, red, white, green, and pink. The glowing acrylic colors attest to an artistic declaration in favor of painting that is newly defined and discovers objects beyond the frame as a surface to paint, objects, that themselves stand for a de-personalized seriality: mannequin torsos and heads.

The picture of the nonpareils is divided in two, and marked by a light bump on the panel. The pacifier and the plastic rattle emerge as additions to the bottle of nonpareils between these two zones, in the uppermost part of the picture a young woman is reclining, supporting herself on her elbows, looking out of the image and stretching her legs wide-open towards the beholder. A challenging attention getter, that plays out in the upper third of the work, pitting perspective against surface, organicness against artificiality, figuration against abstraction. Only the red mediates between the above and the below.

This shift of scales recalls surrealist distortions of proportion, like those of René Magritte and Salvador Dalí and those of pop art, for example Claes Oldenburg’s sculptures. The transparency of the unopened, oversized bottle of nonpareils appears like a window-pane, behind which the promises of commodification are displayed and at the same time withdrawn from desire. Only the eye and its scopophilia are directed at these two levels. The object enlarged, the woman miniaturized: perception is brought out of balance.

The targeted mixture of a female mating call and a bottle with a pacifier and rattle as signs of the early practice of the role of the mother is not less disturbing. The strategy of overwhelming by way of enlargement on the one hand and its being made ridiculous by way of miniaturization on the other hand seem grotesque. Things grow over our heads and take on a life of their own in the perspective of their rumors of glory. At the same time, the suggestive valorization of the trivial ironically reverses the need for monuments in which culture celebrates itself. The discontent that is triggered by processes of alienation releases a critique of the fetishization of the commodity.

Allen Ginsberg: Uncle Sam

When in 1966 Ulrike Ottinger portrays Allen Ginsberg, the cult figure of the Beat generation, she employs a now famous and often reproduced photography, also existing as a button, of his own parodistic, even blasphemous self-representation as an American Uncle Sam. Ginsberg’s subversive performance was directed at the best-known national allegory of the United States and the most widespread advertising figure at the same time. The poster “I Want You for the U.S. Army” advertised aggressively in the 1960s for the military deployment in the Vietnam War. In so doing, he refused the targeting gesture of the

advertising poster. Fred W. McDarrah took the photograph in 1966, a man who played an important role in documenting the Beat poets and their movement.

The popular appearance of Uncle Sam, the thin, old white man with white hair, a long beard, and a serious facial expression, whose respectable physiognomy with the characteristic top hat with the stars and stripes pattern by the graphic designer Montgomery Flagg was already used as a recruiting poster in the First World War, invited Ginsberg to engage in this performative parody. He ironically alienated the original image with his not so confidence-inspiring bohemian physiognomy, his full black beard, and the wild mane of hair; on top of that, Ginsberg was gay and Jewish. He changed the top hat with the stars and stripes pattern only slightly, to quote the impact and advertising aesthetic of the flag as an American cult object as much as its further marketing on T-shirts, jeans, underwear, hot dog stands, etc. Instead of the Uncle Sam propaganda, Ginsberg's speech bubble, given to him by Ulrike Ottinger, remains as empty as the gum bubble; the button on his lapel, the pop attribute for declarations, is also without a message. The serious gaze through the black-framed glasses has something cunning about it, as if he were challenging us to play with this national identification figure subversively and disrespectfully.

When the artist stylized Ginsberg in this parody paraphrase into a colorful pop icon, the ambivalence of the undertaking is clearly noticeable. On the one hand, she honored Ginsberg's megalomaniacal-seeming parody of the US brand "Uncle Sam" and showed solidarity with his subversive act of costume that only took on lasting impact by way of the inclusion of the cultural revolutionary protest of the Beat generation against the Vietnam War. On the other hand, Ginsberg's own resistance and protest culture was not protected from appropriation and consumption by the Beat generation. His performance thus seemed caught in the same market and distribution mechanisms against which he otherwise protested.

It was this ambivalence that led Ulrike Ottinger probably to deconstruct the portrait. The Beat poetry montage technique of the cut up inspired her to use it for the portrait—to arrange it as a puzzle and then to cut it up into puzzle parts. The cut lines become constitutive for the work. Since the parts are only beat up with themselves, the cut up as a poetic mix technique is taken to absurd ends, for the end result is always only Ginsberg's portrait—a serial perpetuation in standstill that wears out in play. Ulrike Ottinger offered this ironic-playful deconstruction of the poetic father figure of the Beat generation to the gallery audience to mark her 1967 exhibition at the Bremen Galerie Werkstatt. For the exhibition opening, the puzzle parts were piled up as material for the gallery audience to play with: they were supposed to reassemble the picture. In so doing, she did not lessen the inspirational power that Ginsberg exerted by way of his associative narrative technique on the contemporary Beat generation.

Like *figuration narrative*, the new literature of the Beat poets no longer felt bound to lyrical interiority. It produced a mixed prose that took up a multiplicity of impressions, from everyday experience by way of fragments of conversation up to the repeating themes of Jazz, drugs and insanity which were dealt with associatively. Besides Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Joseph Heller, Thomas Pynchon, and Jack Kerouac became cult writers of a countercultural movement, that revealed its apocalyptic hopes and fears in destroying traditional narrative techniques. Ulrike Ottinger was able to transform these

inspirations of a poetic mixed technique for her painting, and later for film, in her own associative, open narrative structures.

Journée d'un G.I. and Dieu de guerre

Journée d'un G.I. was exhibited in 1968 at the Biennale Internationale de l'estampe in Paris and illustrated in the catalog: a three-part assemblage of nine pictures, each equal in size, which dealt with the Vietnam War. The work was to play an outstanding role in the group exhibition that the artist participated in with Fernand Teyssier and Peter Diederichs in the cafeteria at the new Universität Konstanz. The image at the bottom, which shows the confrontation of a prisoner with a German shepherd, was also printed on the back page of the Constance student newspaper *Marginalia* with the programmatic text addition "Terror is the practice of unconscious fears by brute physical force. Terror is the method of the police."

In an appellative and associative narrative structure, the nine pictures placed a spotlight on the day of a G.I. in the context of the Vietnam War and the pursuit of Che Guevara, in which the artist joined with a melancholic appearing self-portrait with a large empty thought balloon at the very bottom. The quotation "I'm a Believer" from the popular love song of the American pop band The Monkees from the 1960s, floats in contrast as a speech balloon of the American airplane like an angel-like pronouncement in this tableau. This is a critical-ironic allusion to the easy credulousness and superficiality that subjected everything and anything to the seduction and joy in consumption of the American life style, especially during the Vietnam War. A bitter joviality rooted in commodity aesthetics lies at the basis of this scene dipped in color—variations of an almost primary green, red, blue, and yellow with only slight touches of pink.

Not the Vietnam War in its realistic horrors, but the images published in the press caused Ottinger to generate in the beholder horror about the eye's becoming accustomed to beautifully colored press images of the war: the airplane flying high above the events, the jump of paratroopers from the helicopter just before battle, the mix of sex and crime, the GI with a machine gun, its enemy image Che Guevara, the Asian temple dancer, the taking of prisoners, the victim, the bestiality of the slaughtered dog, they are quoted as contradictory second-hand perceptions, that are directed at the contemplativeness of the artist and that allows the politicization of *peinture nouvelle* to be revealed. In a further work, Ottinger's critique was directed at the credulousness of consumers in the context of the smear campaign and manipulations of the Springer press in Germany; the gaze through the rose-colored glasses of the Springer press and the quotation from *Bild* that is being sucked up by the vacuum cleaner, are motifs that uses the everyday rhetoric of pop art metaphorically for critique.

Ulrike Ottinger loads her *peinture nouvelle*—the acrylic paintings and silkscreen prints—with metaphors of war during these years. Bombs and rockets are launched, jet planes start their attack, the atomic cloud explodes, machine guns are loaded, men in uniforms repeatedly appear in the images, the angel of peace is reduced to the appearance of a clichéd beauty. The telephone, the vacuum cleaner, the can of spray paint, the advertising for shaving cream, the curler: the new lifestyle products mix-up the visual elements of the war, relativizing and superimposing their presence.

The media surface of wartime machinery ultimately inspired Ulrike Ottinger to transform the collage-like three-panel painted altarpiece *Dieu de guerre* into a large pinball machine. By taking recourse to the traditional form of the triptych, she ironically paraphrased this religious formula of pathos that is used to narrate Christian legends of suffering and redemption: subjects that are misappropriated in war ideologies. At issue in the pinball allegory is largely the myth of war, and not any concrete matter. The pinball as a pop element appeared in this period in the films of the New Wave, in Godard, Truffaut, but also in the work of Richard Lindner.

Dieu de guerre secures the outer panels of the triptych, defensively painted as an archaic war god, martially armed with rockets that replace the feather dress. Between the outside and inside of the war god, his “flipped out” anatomy, the self-portraits in a pop manner provide once frontally with the tongue stuck out, that can be seen, just as at a fair, in perforated peepholes and become involved in the events of the image. The triptych transforms into a kind of provisional stage setting for the staging of the artist herself. The heart of the war god beats for pop. On the left hand side, where usually the resurrection takes place, the portrait of a woman with curlers in her hair ascends several times into the heights, while on the right, dedicated to the gates of hell, an Indian evokes associations of the Wild West. The Algerian War is also evoked by De Gaulle’s small portrait. The middle part of the triptych is taken by the playing field of the pin ball game with its switches and buttons that have to be carefully operated to send the balls on their labyrinthine course through the repertoire of the war arsenal, clichés of a showering youth and beautiful women, an allegory of the legendary single button that could trigger the atomic end.

With this tragic background, the trivialization of war captures the horrors in play and reveals at same time that the play mechanisms represent analogies to much larger and complex systems of power. At issue here is uncovering structures that live from war and keep it alive on both a small and a grand scale. War is declared against art in a metaphoric sense, the interior of the war god reveals its trivial aesthetic anatomy that conspired with pop against “high” art. The triptych is banalized; the pinball aesthetic is sacralized.

The mythologization of everyday life and leisure ultimately maintains collective memories of the development of culture from rituals and games and opens our gaze for the inventive transformations and contemporary afterlife in the cults of everyday life and its places of play. Ottinger’s film *Prater* (2007) allows a great deal to flash up in its narratives about the repressed world of play as the after life of rituals, that at the same time inspires to complex interpretations of the world.

From the Triptych to the Tableau-objet

The triptych of the war god as well as that of the cybernetic human being represent a single artistic corpus, on the outside are the figures of “worship,” fixed as stencils in figurative abstraction. With the wings of the triptych, the anatomic functioning of their body open, that are revealed to be machines, once mechanical in the case of the war god, once cybernetically cabled as in the “new man.”

The “new man” of systems of control is transformed into a linear, abstract system that no longer relies on metaphysical criteria of existence and replaces symbols with signs

for functional processes. The fully visible controlled human being of electrified civilization emerges. A diagrammatic representation illustrates the expansion and transformation of its physical body into a system of cables and wires, whose coordinates represent a world of referential systems, that is flowing. It reflects the cybernetic call for a controllable order, of “enclaves of order ... in a great torrent of disorganization” (Norbert Wiener). Man, a permeable medium of cybernetic processes. Several works from this period dealt with this context of cybernetic systems.

With the tools of paint, especially shades of red and yellow interspersed with green, Ulrike Ottinger created in her abstract mixtures of surfaces and lines the new visual structure of an open process of drafting, that questioned the obsession for this new world image, but at the same time paid homage to a “gay science” (Nietzsche) that did not pit art and science against one another. Only the warning hand appears here once again, providing an apotropaic hindrance.

While the triptychs still remained two-dimensional, but also created an inside and an outside by way of their mechanics of folding panels that could open and close, reveal and conceal, the artist expanded the image beyond this frame. It was only the mannequin torso that Ottinger used as a ground for her painting, which represented a *tableau-objet* as a three dimensional artistic image object that entirely exploded the frame of the image. But by alienating it by way of using her own personality in performance and photographs, in turn the *tableau-objet* lost its limits by way of temporary performance and the medium of photography.

With the mannequin torso, the artist not only quotes a headless mannequin that was created en masse, but also recalls the ancient classical ideal of the torso of Venus de Milo. In the tradition of Dada and surrealism, Ulrike Ottinger defamiliarized this association not just as worn out icon, but also provocatively denied it any feminine-erotic manner. Her presentation of the *tableau-objet* was divided into a one-dimensional bodiless board, on which a figure can be vaguely made out with a wide-brimmed hat, and the mannequin torso in restrained dark gray, turquoise, pink pastel colors, quite in contrast to the powerful mixed colorings of *peinture nouvelle*.

The design of the torso is shocking due to the pack of rats that seem to have aggressively attacked the center, and at the same time the genitals, but which are captured in an ornamental arrangement of the rat bodies around a heart shape, in which a bare pink rat seems to be enclosed. Rats belong in the realm of the dark, the dangerous, the unconscious, are linked to putrescence and death, but also to fertility. Nevertheless, they are made harmless on the body of the mannequin by way of various ornamentations. If the artist now placed herself between the board and this torso, she was using the surprising show-booth effect and beginning to play with her own identity. The tense dichotomy between live head and dead mannequin torso seems to be inspired by Dada, a version that recalls Johannes Theodor Baargeld's Dadaistic photomontage of his photographic portrait onto the *Venus de Milo*. The photographic self-portrait with mannequin is disturbing due to the visual line separating head and body, and creates a “disturbing muse” (Giorgio de Chirico). The strangeness of the pupating torso attacked by rats and the familiarity of the photographic portrait of the artist generates a tension by which the artist can raise

questions about identity and simulation, living presence and reified dead life, femininity and pupation, Eros and aggression. The *tableau-objet* demonstrates a media expansion, now including photography and performance.

The last Image: An End in the Beginning of the Arts

In her last painting in 1968, Ulrike Ottinger returned to the familiar seriality of the image from the bubble gum sequence, a seriality that shows the motif in a cinematographic moving standstill in three parts. A young woman expectantly raises an oversized large bowl to the height of her chest, in the next sequence she places the bowl with a nervous gaze to her mouth, until she hides her face in the third sequence, the bottom of the bowl filling the image. In emptying the bowl, various complex allegorizations surface: in any case it is an archaic gesture that with her hand embraces the fullness of life in the form of the bowl and knows to accept it; it thus has a female connotation. Empty or emptied, it means at the same time nothingness or death.

In many ways, this process refers to a liminal situation. The crossing of the bottom of the bowl also seals finality: and in fact, the cross marks the end of Ulrike Ottinger's *peinture nouvelle*. This series was the last picture that she created in 1968. The abstract shape of the cross over the round circle of the bottom of the bowl unites two elementary, and yet divergent shapes that compete with one another: closure and openness, the concentric and the eccentric, rest and dynamism. The pathos of the painterly gesture of the red crossed lines dominates the image.

The artist's aforementioned profound crisis, which culminated in 1968 in Paris, led her to leave the city for good and to abandon her work as a pictorial artist. Her then repeating dream / nightmare which she worked through scenically in *Laokoon & Sons. The Transformation of Esmeralda del Rio* (1972/73), reveals the doubts and fears that were not just existential, but also political and artistic. In the dream, she experienced the complete destruction of her studio in an inferno that she could not stop. In her despair, she called her three "stylites" of the Parisian intellectual world, Louis Althusser, Pierre Bourdieu, and Gérard Gassiot-Talabot—with a small red children's telephone—but none of the three were able to help. Finally, she hoped for quick help from the fire department. But elsewhere, SS henchmen broke into her studio with long truncheons, like those used by the CRS, the French national police. Violence, aggression, and destruction: the historical-political experiences could only be conquered and mastered by Ottinger by way of eminently cultural work.

Epilog

For Ulrike Ottinger, her abrupt departure from Paris and return to her hometown of Constance first meant establishing a distance and regathering strength. The brisk gallery activity that she undertook from 1969 to 1972 profited from her international contacts in Paris. The line that the audience could already follow at Uli's Galerie in 1960 was now continued professionally. In this new role bringing art and film to the public, Ulrike Ottinger gave herself a new task that extended beyond the framework of her own studio and sought to make the international arts accessible and more understandable for a broader audience.

The gallery program encompassed exhibitions with Christian L. Attersee, Michael Badura, Hans Bellmer, Joseph Beuys, Jim Dine, Hans Dörflinger, Dieter Glasmacher, Richard Hamilton, Marcia Herscovitz, Allan Kaprow, R. B. Kitaj, Les Levine, Francesco Mariotti, James Miller, Eduardo Paolozzi, Catalina Parra, Joe Tilson, Wolf Vostell, among others.

In 1970, the name of the gallery was changed from Galerie im Salzbüchle—which still referred to the building’s medieval name—to galeriepress, because she now wanted to make art affordable for a broader public with print portfolios and editions. The artists of Parisian *figuration narrative*—such as Fernand Teyssier, Lourdes Castro, Peter Klasen—published multiples in this edition. By founding film club *visuell*, Ulrike Ottinger succeeded in providing access to international avant-garde film in alternation with historical film programs. Together with a bookstore and a café, a private cultural center with lively discussions emerged under Ottinger’s direction on Constance’s Salmannsweilergasse. She ended this activity in 1972, and moved to Berlin a year later.

Already in Constance, Ulrike Ottinger had begun experimenting with film, in 1972/73 making *Laokoon & Sons*. The film’s image set in movement takes the eye across boundaries on extended journeys of inner and outer ethnological research, presenting to it and the other senses, often soaked with black humor, the dark celebration of a *théâtre du monde*, a sensual, baroque alike endgame on unsteady ground, in which simulation and dissimulation take on special significance. The artistic decodings of the short-term myths of pop art anticipate both the filmic stagings of the flogging off of myths in *Freak Orlando* (1981) just as the pop beauties have a great deal with the ironic reversal of the ideal of beauty in this film. An affinity can also be found between the self-stylization of the pop artists and *Dorian Gray in the Mirror of the Yellow Press* (1984). The colorful short-term myths stretch from *The Enchantment of the Blue Sailors* (1975) to the parties in *The Korean Wedding Chest* (2008) and the cult of the pinball machine refers to the scene of action in *Prater* (2007).

While the decoding of the myths of everyday life in *peinture nouvelle* was dedicated solely to the surfaces of the “new,” over the years Ottinger’s cinematographic work opened to the relationship between new *and* old, on the one hand innovations storming forward and traditional anchorings in myths and religions on the other, the “old in the new as well as the new in the old” (Ottinger), manifest in mixes, superimpositions, transformations, confrontations, and assimilations.