

Ulrike Ottinger Weltbilder



UNTERWEGS DER KONTINENT ULRIKE OTTINGER

Ein Blick auf Ulrike Ottingers Schaffen der letzten beiden Jahre genügt, um eine Vorstellung von der barocken Fülle ihres umfassenden Œuvres zu gewinnen: Nicht nur die internationalen Retrospektiven ihrer Filme, ihre Juryarbeit bei Festivals in Ladakh und Dubai, die Ausstellung ihres Frühwerks *Paris Pop* anlässlich des Hannah-Höch-Preises im Neuen Berliner Kunstverein, ihre raumgreifende intermediale Installation *Floating Food* im Haus der Kulturen der Welt in Berlin und deren Neufassung in den Räumen der Sammlung Goetz in München zeugen davon, sondern auch Ausstellungen ihrer Fotografien im Nordic House in Reykjavík, im Metropolis in Hamburg und im Verborgenen Museum in Berlin, die Premiere ihres Films *Unter Schnee* (2011) und die Inszenierung des Hörspiels zu diesem Film. All dies zeigt ein grenzüberschreitendes Schaffen, das auch ihr nächster Film *Die Blutgräfin* verspricht.¹ Künstlerbücher begleiten diese Arbeiten und bilden eine eigene Gattung. Sie kondensieren und strukturieren die Werkprozesse und illustrieren die Konzepte der Filme und Kataloge. *Weltbilder*, der Titel der Ausstellung in der Kestnergesellschaft, trifft daher den Weitblick und die Vielseitigkeit der Künstlerin im Kern.

Der Motor all dieser Projekte liegt in den poetisch-ästhetischen Erfahrungen, Ideen und Intentionen der Künstlerin, die aus dem Fundus einer »Histoire du monde« schöpft – eines »Welttheaters«,² dessen Bilder sie über Jahrzehnte in Schwarz-Weiß- und Farbfotografien aufnahm, in Dokumentar- wie Spielfilmen in Bewegung setzte und in ihrem umfassenden Bildarchiv aufhob.³ Unter den Bildmedien erhält das Diapositiv, mit dem Ulrike Ottinger ihre Sicht auf die Welt in Farbe fasste, eine neue Gewichtung. Was das Dia mit dem Aufkommen digitaler Bilder an öffentlicher Funktion verloren hat, gewinnt es für die Künstlerin an künstlerischer Bedeutung als Objekt eines medialen Gedächtnisses, dem auch ein Teil der Ausstellung *Weltbilder* gewidmet wird.

Jedes Bild in Ulrike Ottingers Archiv erscheint in seiner ästhetischen Präsenz wie die intuitive Schnittstelle eines »Zu-Falls«, der sich laut André Breton zwischen »einer äußeren Kausalität und einer inneren Finalität«⁴ ereignet – als Ergebnis eines Akts, der das Wahrgenommene mit einer anamnestischen Sensibilität auflädt. Bilder sind für Ulrike Ottinger paradigmatische Gedächtnismethoden im Sinne Aby Warburgs, die ein Affektpotenzial beinhalten, das nicht nur

festgehalten wird, sondern auch freigesetzt werden kann. Die Künstlerin legt mit ihrem Archiv ein Bild-Gedächtnis der »Welt« an, das um ihr Foto-Auge und ihr Kamera-Auge kreist. Sie nutzt in der medialen Deutung der Welt die Übertragungsdynamik des Bildes, das unmittelbarer wirkt als Texte und sich tiefer und schneller einzuprägen vermag. In seiner »Notiz zum Wunderblock« verglich Sigmund Freud das Gedächtnis mit einer druckempfindlichen Wachsplatte, in deren unsichtbaren Vertiefungen sich Spuren von Zeichen überlagern und in dieser Art von Schichtungen gleich einem Palimpsest erhalten bleiben. Dergestalt erfüllt das Archiv der *Weltbilder* von Ulrike Ottinger die zwei wesentlichen Bedingungen der Gedächtnisarbeit, die nach Freud »unbegrenzte Aufnahmefähigkeit« und »Erhaltung von Dauerspuren« ausmachen.⁵ Die Fotografie löst für die Künstlerin jene mediale Bedeutung der Schrift im Verfahren des Palimpsests ab und folgt damit einer Erkenntnis Walter Benjamins: »Geschichte« wird durch die Fotografie zu einem »Text«, in den die Vergangenheit wie auf einer lichtempfindlichen Platte Bilder eingelagert hat, für die erst die Zukunft die »Entwickler« besitzt, die notwendig sind, um diese »mit allen Details zum Vorschein kommen zu lassen«.⁶

Anlässlich ihrer Ausstellungen hebt die Künstlerin die in ihren Bild-Materialien eingelagerten intermedialen Schätze und schafft Räume, die den vielschichtigen Aktivitäten und Bezugssystemen ihrer Gedächtnisarbeit entsprechen. Dazu gehören das Finden und Sammeln, das Prüfen und Verändern, das Kombinieren und Re-Kombinieren. Wenn sie in den Ausstellungen weit auseinanderliegende Bildthemen zusammenführt – hier in der Ausstellung jene von Mexiko, der Taiga, von ihren Filmprojekten *Johanna d'Arc of Mongolia* (1989) oder *Zwölf Stühle* (2004) –, schwingt darin etwas Seismografisches mit, das im Sinne Warburgs die mnemischen Wellen im kulturellen Gedächtnis erfasst. Denn auch das Offensichtliche wird in diesen Kontexten in einem neuen Licht sichtbar, das das im kulturellen Unbewussten Abgelagerte und den Verlust von Erinnerungen und Verdrängungen ahnen lässt. Die montageartigen Installationen der Bilder – der statischen wie der bewegten – zeugen von einem labyrinthischen Vorgehen, das ein »work in progress« hervorbringt, welches Verbindungen herzustellen vermag zwischen subjektiven und kollektiven Erfahrungen – in Zeiten, die vom Zerfall konsistenter Deutungszusammenhänge gezeichnet sind und deren traditionelle Bindungen

und Gemeinschaften auseinanderbrechen. Indem in den Ausstellungen im Zusammenspiel der Bilder immer wieder neue Assoziationshorizonte vor dem Auge des Betrachters eröffnet werden, werden die Begegnungen mit den Kulturen der Welt nicht als exotische Erlebnisse entdeckt, sondern als etwas anderes, das fern und doch zugleich nah sein kann. Der Blick vom europäisch geprägten Standpunkt aus schärft sowohl die Sicht auf das Eigene, das Vertraute in Bezug zum Fremden, als auch auf das Fremde im Eigenen. Ulrike Ottinger konfrontiert Traditionen mit der Dynamik der Gegenwart und den Möglichkeiten der Zukunft, um aus ihren Spannungsverhältnissen und Missverständnissen das zutiefst Menschliche aufzuscheinen zu lassen. »Gerade in Kulturtransfers werden die Grenzen in den Köpfen oft nicht abgebaut, sondern erst deutlich«, bemerkt sie.

*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 zur falschen 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 ihnen 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 geslickter Existenz.⁷*

Ulrike Ottingers Ausstellungen sind ebenfalls als allegorische Tableaus aufzufassen, die einen weiten Bogen spannen zwischen Hochkulturen und Alltagskulturen, dem Ephemeren und den Glücksversprechen, den Katastrophen und dem Überleben.⁸ Der zu erobernde Kontinent liegt letztlich in uns selbst. All die abgesteckten Fäden auf der Weltkugel in dieser Ausstellung bilden einen roten Faden zum Labyrinth eines in uns selbst verborgenen Kontinents. »Es bleibt immer das erste Mal. Gelesenes, die Imagination, die Konfrontation mit der Wirklichkeit. Muss die Imagination die Begegnung mit der Realität scheuen oder lieben sich beide? Können sie sich verbünden, verändern sie sich durch die Begegnung, tauschen sie die Rollen? Es ist immer das erste Mal«, erfahren wir im Eröffnungsmonolog von Lady Windermere in *Johanna d'Arc of Mongolia*.⁹ Dergestalt

vermag Ulrike Ottinger ihre Ausstellungen in Laboratorien intermedialer Raum-Collagen zu verwandeln, die sie als Filmemacherin, Fotografin und Künstlerin gleich einem Transformator geistiger Energien präsentiert.

In der Ausstellung *Floating Food* (2011)¹⁰ im Haus der Kulturen der Welt in Berlin erlebten wir Räume, deren Wände durch die »floating images« der Filme verflüssigt wurden, und nahmen im Gegensatz dazu ruhige, im Halbdunkel liegende Zonen wahr, in denen Altäre aufgebaut waren, deren Objekte »allen« Religionen der Welt geweiht waren. Während die Bildmischungen der Spiel- und Dokumentarfilme den Blick in ständiger Bewegung und Assoziationsbereitschaft hielten, fand er bei den Fetischen und Masken zu Einkehr und Besinnung. Das Verhältnis von Bewegung und Ruhe wurde neu bestimmt in der Ausstellung der Sammlung Goetz (2012), die auf *Floating Food* zurückging.¹¹ Hier konzentrierte sich der Blick zunächst auf die Fotografie einer greisen Schamanin, deren Zelt-Altar aus roten Stofffetzen als Farbsignal eine Verbindung mit den flatternden Bändern der gesamten Ausstellung herstellte. Magische Momente und Korrespondenzen entwickelten sich zwischen den Fotografien, Objekten und Filmen. Der auf eine durchlässige Lamellenleinwand projizierte, barock anmutende, von Gustave Moreau inspirierte Bühnenrahmen vor einer brausenden Meereskulisse (ein Bildzitat aus dem Film *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse*, 1984), durch den die Besucher in die Installation *Floating Food* eintraten, rief überdies Erinnerungen an eine temporäre Festarchitektur hervor und wies die Ausstellung als einen flüchtigen, besonderen Ort aus. Mit dem Überschreiten dieser Schwelle verließen die Besucher den festen Boden der Tatsachen und tauchten in ein Fest der Sinne ein, das die ethno- und mythopoetischen Bildwelten von Ulrike Ottinger feierten. Sie konnten sich vom Fluss der Bilder mitreißen lassen und sich auf die Reise zu Gebieten zwischen Realitäten und Imaginationen, Traditionen und Moderne, Alltag und Metaphysik, Mythos und Geschichte begeben.

Die Kunst von Ulrike Ottinger widmet sich auf ihren Bild-Reisen »dem Nomadentum«. Nomaden begegnen ihr in vielfältiger Gestalt und die » gegenseitige Ansteckung der nomadisierenden Ideen« wird zum zentralen Anliegen ihrer Werke:

Das sind die Mongolen, aber auch die Arbeitssuchenden, die jüdischen Intellektuellen und Künstler, die Flüchtlinge, die Bildungsreisenden, die Abenteuerlustigen. Die transsibirische Strecke und auch die Seidenstraße sind für mich wie ein Gästebuch der Kulturen, darin die verschiedensten Einflüsse ihren Eindruck hinterlassen.¹²

Ein solches Gästebuch, so fügen wir hinzu, sind auch ihre Ausstellungen. Durch das Wahrgenommene hindurchzublicken auf tiefere Schichten, auf das Nomadentum der Bilder selbst, auf uralte Prägungen kultureller und religiöser Ausdruckswerte und ihre Verwandlungen in den Kulturen und Zeiten bis ins Triviale, fasziniert die Künstlerin ebenso wie zu erkennen, dass sich durch Spannungen zwischen Altem und Neuem, zwischen Eigenem und Fremdem neue Kulturen entfalten können. Das Verkappte, das in Verdrängungsprozessen der Kulturen Verhärtete durch Bilder zu reflektieren und zu befreien, gehört zum überwältigenden Seherlebnis der Filme und Fotografien von Ulrike Ottinger. Die Bilder sind näher am Unbewussten als die Sprache und vermögen so auch die Grenzziehungen der Vernunft durch ihre Gegenerzählungen zu überlisten und zu unterwandern. Daher verflüssigt sich in den Filmen oft die Linie zwischen Bild und Traum, Realität und Fiktion. Imagination und Gedächtnis verschmelzen in der bildschöpfenden Kraft von Film und Fotografie.

Das Nomadentum als künstlerisches Konzept wurde zunächst aus den Stadterfahrungen Ulrike Ottingers in Paris und Berlin während der 1960er und 1970er Jahre entwickelt, bevor sich die Künstlerin weit über diese Metropolen hinaus in Bewegung setzte. Die strukturelle Anthropologie und Ethnologie hatten ihr in Paris die Augen geöffnet für mythen- und ethnopoetische Reisen, denen ein vergleichendes Verständnis von Kulturen und Kollektivitäten zugrunde lag – ein für das eurozentrische Kulturverständnis revolutionäres Denken. Die Schule des Strukturalismus wie auch die französische Kulturrevolution der 1960er Jahre und die Nähe zur Künstlergruppe »Figuration Narrative« destruierten produktiv vorurteilsbehaftete Trennungen von »High und Low« in Ottingers Weltbild.¹³

Daher sind für sie nicht nur die archaischen Mythen sowie deren Spuren und Transformationen von Bedeutung, sondern auch die flüchtigen Alltagsmythen der großen Städte

und ihrer sich schnell entwickelnden Zivilisationen. In Paris nahm sie sich selbst als nomadisierende Künstlerin wahr, die in der Tradition des Pariser Flaneurs die Stadt durchstreift, und entwickelte sich hier zu einer »personnalité du choix« im Sinne Louis Aragons.¹⁴ Indem sie mit der Fotokamera Bildideen wie Fundstücke sammelte, im Atelier auswählte und in ihre Malerei transformierte, schuf sie eigene Formen der Narration und Figuration, entwickelte offene Verfahren der »ars combinatoria« und übte sich in kritischen Distanzen von und zu den Dingen der städtisch-medialen Oberfläche. In Berlin erweiterte sie diese Arbeitsweise im Montageprinzip des *Fotoatlas* (1981)¹⁵ und in den Filmen ihrer Berlin-Trilogie (1979–1984)¹⁶ im Kontext der brüchigen Stadterfahrungen der 1970er Jahre. Aus den Katastrophenrissen zwischen den Wirklichkeitsschichten der geteilten Metropole, deren sichtbarer und unsichtbarer Strukturgeber die Mauer war, brach sie einer anderen Wahrnehmung Bahn, die sich mit Außenseitern verbündete. Minoritäten begannen in ihren Filmen als Freaks oder als Trinkerinnen die Peripherien der disfunktional gewordenen Metropole zu bevölkern – auf Kohlehalden, Industriebrachen, auf Friedhöfen, in Bahnhofs- und Hafengebieten. An den Rändern und in den Untergründen der Stadt – den lokalen wie auch sozialen – wurde umso deutlicher, was die Zeitgeschichte bisher verdrängte. Wir wohnen in der Berlin-Trilogie, besonders in *Freak Orlando* (1981), einem Erwachen aus dunklen Schichten und Schatten eines »Welttheaters« bei, das auf »Irrtümern, Inkompétenz, Machthunger, Angst, Wahnsinn, Grausamkeit und Alltag« gründet und das auf ein mythisches Urgeschehen verweist, dem die Künste ihren bannenden Gestaltungswillen entgegensetzen.¹⁷

In der Ausstellung *Weltbilder*, die Ulrike Ottinger in Hannover inszeniert, scheinen all ihre visuellen Erfahrungen zu kumulieren. Schon der Entwurf macht deutlich, dass die Bilder ihre Wirkkraft nur entfalten, solange sie transparent bleiben für mythische Urfahrungen. Die intermedialen Inszenierungen zeigen einen »Hang zum Gesamtkunstwerk« (Harald Szeemann), in dessen Erlebnisräumen sich das Leben in schöpferischer »Unordnung« vielschichtig entfalten kann. In der Offenheit der Inszenierung verbinden sich Formen, Inhalte und Kontexte zu immer neuen »Unterwegsgestalten«. Korrespondenzen und Kombinationen zwischen Alltag, Festkulturen wie Mythen entfalten die Wirkkräfte eines fotografierten und gefilmten »orbis sensualium pictus«,

eines Bild-Universums, das mit Kategorien der Kunst- und Wunderkammern gefasst werden kann und dessen schöpferischer Mittelpunkt die Künstlerin selbst ist. Indem sie Sehen, Denken und Assoziieren gleicherweise durch die heterogene Gestaltung aktiviert, eröffnet sie einen Spielraum, wie ihn schon die Kunstkammern als höchste Kategorie der Wahrnehmung und Erkenntnis schufen.¹⁸

Es ist daher nicht verwunderlich, dass eine geistige Verwandtschaft mit dem Montage-Künstler Kurt Schwitters zu erkennen ist, der in den Nischen dieser grauen Stadt Hannover »Beziehungen zu schaffen versuchte, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt«¹⁹ – zu einer Zeit, da das »und« zwischen den Dingen verloren ging und das Weltbild der Zwischenkriegszeit zerbrochen war. Um aus den Scherben Neues zu bauen, schuf er das subversive Großereignis der Moderne – den **Merzbau** in der Waldhausenstraße, dessen Zentrum er desillusionierend **Kathedrale des erotischen Elends** nannte. Das Gedächtnis als simultan arbeitender Bewusstseinsstrom, der als ein Übereinanderschichten und ineinanderfließen von Eindrücken und Erinnerungen auftrat, fand hier seine räumliche Entsprechung in einer komplexen, miteinander vernetzten Struktur aus unterschiedlichen Materialien wie u.a. Holz, Gips und Glas, die stetig wuchs und sich wie eine Art Höhlenturm durch sein Elternhaus – zwischen 1920 und 1936 bis zu seiner Emigration – von Etage zu Etage bohrte, dem Prinzip Carl Einsteins vergleichbar: »raum ist ein stück und eine auswahl menschlicher erfahrung, die stets abgeändert werden kann.«²⁰ Diese künstlerische Verwandtschaft macht bewusst, wie sowohl Ottinger als auch Schwitters mit ihren unterschiedlichen Montageszenarien Assoziationsräume erschließen, die zugleich hierarchische Denkarchitekturen infrage stellen. Sie machen es möglich, in den Riten des Lebens den Urgrund aller Künste wahrzunehmen, auf dem die Ängste und Hoffnungen, das Leiden und Glück, die Erinnerungen und das Vergessen basieren. Die Kraft der Transformation prägt die Kunst Kurt Schwitters' wie Ulrike Ottingers gleichermaßen. Wie in ihrem Film **Taiga** (1992) eine Mongolin ihr Alltagskleid abstreift und sich in eine Schamanin verwandelt, so schmilzt Schwitters schamanengleich das Gold der Kunst aus den weggeworfenen Materialien des Alltags und lässt aus den verschlissenen Kulturgütern seine alchemistischen Höhlen und Grotten des Merzbau erwachsen. Beide verleihen den alltäglichen Dingen über ihre Funktion hinausge-

hende mythische, unergründliche, fragwürdige, unheimliche Bedeutungen, die Verbindungen zwischen dem individuellen und kollektiven Gedächtnis herstellen.

Die **Weltbilder** von Ulrike Ottinger führen uns eine vergleichende Anthropologie vor, die trotz aller unterschiedlichen Erscheinungsformen von einer magischen Kraft der Ähnlichkeiten ausgeht, die man vor allem in rituellen Prozessen wahrnehmen kann. Die Künstlerin findet sie mitten im Leben als sinn- und strukturgebende Handlungen: in Alltagsgebräuchen, Esskulturen, in Arbeitsrhythmen ebenso wie in Fest- und Spielkulturen. Sie spürt Gestaltungsprozesse auf, in denen sich die verschiedenen Realitäten, sozialen Bezüge, Orte, Ereignisse, Mythen kondensieren und Orientierungen ermöglichen: etwa im Gebrauch von »Memory Boards«²¹, Rosenkränzen oder den geflochtenen Schnüren und Objekten an den mongolischen Schamanengewändern. »Ich finde die Überlagerung von religiösen und kulturellen Prozessen an Ritualen spannend. [...] Auch in sozialen Ritualen habe ich Umdeutungen von Riten fremder Kulturen erleben können«, bemerkt sie.²²

In die Charreadas, mexikanische Reiterspiele – ein koloniales Erbe der spanischen Eroberer –, die in der Ausstellung **Weltbilder** eine zentrale Bedeutung einnehmen, mischen sich uralte Riten, die von der Bändigung und Zähmung animalischer Kräfte zeugen. Die Reiter sind von diesem Kampf gezeichnet, ihre Würde scheint unantastbar, ihre Charro-Tracht adelt sie, vor allem die Sombreros, auch die Rüschenhemden, die schwarzen Hosen, bestickten Bole-rojacken. Die Ausstattung mit traditionellen Ornamenten und Mäandern können wir bis in die Maya-Tempel zurückverfolgen. So kann das Überleben archaischer Symbole bis ins textile Detail nachvollzogen werden. Gleich einer mexikanischen Variante reitender Amazonen stellen sich auch die weiblichen Charros, die Escaramuzas, dem Kampf und zeigen hoch zu Ross in den typisch gerüschten Röcken ihre Künste. In der Ausstellung fesseln die mexikanischen Charreadas auf einer neun Meter breiten Fotografie den Blick des Betrachters. Die Fotowand bietet eine spannungsreiche Wechselbeziehung zwischen der höchst dynamischen Anspannung des Reiters beim Werfen des Lassos und der Fixierung der Bewegung durch die Fotografie. Diese »Pathosformel« einer entfesselt-konzentrierten Energie ist umgeben von ruhenden Polen – von zumeist frontal auf-

genommenen Porträtfotografien, welche die Herkunft der Mexikaner sowohl aus der Mayakultur als auch der spanischen Kultur verdeutlichen.

Die Fetisch- und Totemobjekte in der Ausstellung, die den Riten indianischer Kulturen entstammen – Federn, blitzartige Schlangensymbole, Pferdeschwänze, Vögel – bilden eine Brücke zu mythischen und animistischen Emblemen der mongolischen Kultur und zu den Obos, den Stätten des mongolischen Schamanismus. Die Nachbarschaft von Fotografien schamanistischer Séancen und ornamental geschichteter Menschenknochen und Schädeln aus einer tschechischen Beinkapelle zeigen überdies die verbindenden Mythen von Tod und Wiedergeburt, die für alle Kulturen eine zentrale Bedeutung haben. Zwischen den europäischen, asiatischen und indianischen Kulturen lassen sich so Verwandtschaften wahrnehmen, die unter anderem über die Wasserwege geknüpft wurden, die immer auch Kulturtransfers einleiteten. Die Landkarten in der Ausstellung geben darüber Auskunft und halten mit ihrer roten Bespannung die Fäden des kulturgeschichtlichen Beziehungsnetzes lebendig und wach.

Programmatisch weist ein Zitat auf jene mnemischen Energien und deren Wandlungen hin, die die Kulturen verbinden: »Es ist ein altes Buch zu blättern. Athen – Oraibi, alles Vettvern.«²³ Diese Worte von Aby Warburg, die von Goethes *Faust* inspiriert wurden (»Es ist ein altes Buch zu blättern: / Vom Harz bis Hellas immer Vettvern!«, *Faust*, Zweiter Teil, 2. Akt)²⁴, sind Ulrike Ottinger so wichtig, dass sie nicht nur programmatisch ihre Ausstellung im texanischen San Antonio begleiteten, den Katalog von *Floating Food* eröffneten, sondern nun auch an prominenter Stelle im Eingangsbereich der Ausstellung *Weltbilder* auf einer Textbanderole von zwei Eulen gehalten werden. Oraibi faszinierte die Künstlerin seit ihrem Aufenthalt in Texas im Jahr 2004, zu dem vor allem die inspirierende Lektüre von Warburgs *Schlangenritual*²⁵ gehörte. Athen, der Ort der antiken Hochkultur und Wiege der humanistischen Emanzipation Europas, und Oraibi, ein zentraler Ort der Stammeskultur der Pueblo-Indianer, werden im Zitat Warburgs nicht als Gegensätze, sondern als Verwandte wahrgenommen. Diese zur Zeit Warburgs revolutionierende Ansicht ist nur möglich, weil der Kulturanthropologe die klassische Auffassung der Antike revidierte und ihre beunruhigenden »paganen« Formen wahrzuneh-

men vermochte, die weiterwirkten auf die humanistische Emanzipation des Menschen in der Frührenaissance. Sowohl die Antike als auch die Stammeskultur lassen nach Warburg die Verwurzelung in entfesselten Energien erahnen, die einerseits überquellend-vital und andererseits grausam, leid- und angsterzeugend sind. Wir nehmen sie sowohl wahr im dionysischen Überschwang von tanzenden Mänaden auf antiken Sarkophagen als auch in der »wilden« Intensität von Indianertänzen, in Laokoons Kampf mit der Schlange wie im Schlangenritual der Hopi-Indianer, in den Votivmasken von Florenz oder den Zeremonialmasken von Oraibi.²⁶ Am Beispiel des Schlangensymbols, das gleicherweise in der indianischen, griechischen und biblischen Mythologie auftritt, veranschaulichte Warburg den Umschlag der Angst in Vernunft. Erst das Wissen um die chaotischen Untergründe der Kulturen ließ nach Warburg deren Leistungen, ihre Symbole und Rituale in neuem Licht erscheinen.

Ulrike Ottinger teilt daher in dieser vergleichenden Betrachtung der unterschiedlichen Kulturen auch und gerade Warburgs Auffassung von der apotropäischen Prägung kultureller Gestaltung. Denn Warburg sieht offensichtlich ein Spannungsverhältnis zwischen Chaos, archaischem Aberglauben und Dämonenfurcht einerseits und gebändigter Ordnung in Rituallen und abstrakten Symbolen in Spiel und Kunst andererseits. In diesen Vorstellungen schwingt auch Friedrich Nietzsches Kulturtheorie mit. Eine lebendige Kultur war für den Philosophen ein ständiger Prozess »wechselseitiger Proportionen« des Dionysischen und Apollinischen, denn von ihrer »Duplicität« hing die »Fortentwicklung der Kultur«²⁷ ab.

Diese Sichtweisen mögen den Blick Ulrike Ottingers auf ihren Reisen durch die Welt geschärft und ihre Bildwelten geprägt haben. Die Präsentation ihrer Bildarchive, die Amerika, Europa und Asien zusammensieht, zeigt ihr künstlerisches Arbeiten als palimpsestartigen Prozess, der Resonanzen des kollektiven Gedächtnisses in den Kulturen aufspürt.

ANMERKUNGEN

- 1 Informationen über Ulrike Ottingers vergangene und laufende Projekte sind auf ihrer Homepage zugänglich. www.ulrikeottinger.com, letzter Stand am 10.01.2013.
- 2 Ulrike Ottinger, »Histoire du monde«, in: *Freak Orlando. Kleines Welttheater in fünf Episoden*, Berlin: Medusa Verlag 1981, S. 5. (Drehbuch)
- 3 Vgl. *Ulrike Ottinger. Bildarchive. Fotografien 1970–2005*, hg. von Ursula Bickle Stiftung (Ursula Bickle), Kunsthalle Wien (Gerald Matt) und Witte de With (Catherine David), Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2005.
Bildarchive ist sowohl der Titel des Buches als auch einer Dia-Installation und einer Reihe von Ausstellungen.
- 4 André Breton, *L'amour fou*, Paris: Gallimard 1937, S. 23.
- 5 Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u.a., Frankfurt a.M.: Fischer 1969, Bd. XIV, S. 4.
- 6 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, Bd. I, 3, S. 1238.
- 7 »Doppelagentin zwischen High und Low. Ulrike Ottinger im Gespräch mit Hanne Bergius«, in: *Ulrike Ottinger. Paris Pop*, hg. von Marius Babias, n.b.k. Ausstellungen, Bd. 11, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2011, S. 16 und 18.
- 8 Vgl. Laurence A. Rickels, »Zwölf Stühle«, in: *Bildarchive* (wie Anm. 3), S. 499.
- 9 »Zusammenspiel der Künste. Ulrike Ottinger im Gespräch mit Hanne Bergius«, Berlin 2011, unveröffentlicht.
- 10 *Ulrike Ottinger. Floating Food*, hg. von Haus der Kulturen der Welt, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2011.
- 11 *Ulrike Ottinger*, hg. von Ingvild Goetz, Karsten Lückemann und Susanne Touw, Ostfildern: Hatje Cantz 2012.
- 12 Ulrike Ottinger, zit. nach Laurence A. Rickels (wie Anm. 8), S. 508.
- 13 Vgl. *Paris Pop* (wie Anm. 7).
- 14 Vgl. Louis Aragon, »La Peinture au défi«, in: *L'Œuvre poétique*, 2. Aufl., Bd. II, Paris: Messidor/Livre Club Diderot 1989, S. 425–454.
- 15 Vgl. *Paris Pop* (wie Anm. 7), S. 24ff.
- 16 Ulrike Ottingers Berlin-Trilogie umfasst die Filme *Bildnis einer Trinkerin. Aller – Jamais Retour* (1979), *Freak Orlando* (1981) und *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* (1984).
- 17 Ulrike Ottinger, zit. nach *Freak Orlando* (wie Anm. 2).
- 18 Vgl. Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammern und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin: Wagenbach 1993, S. 99ff.
- 19 Kurt Schwitters, »Merz« (1924), in: *Der Sturm*, Jg. 17, H. 3, 1927, S. 43.
- 20 Carl Einstein, zit. nach Hanne Bergius, *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen: Anabas 1989, S. 297.
- 21 Ulrike Ottinger, zit. nach »Doppelagentin zwischen High und Low« (s. Anm. 7), S. 16.
- 22 Ibid., S. 18.
- 23 Vgl. Aby Warburg, »Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika«, in: *Aby Warburg. Werke in einem Band*, hg. von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 524.
- 24 Vgl. Georg Syamken, »Aby Warburg – Ideen und Initiativen«, in: Werner Hofmann, Georg Syamken und Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt 1980, S. 32. Vgl. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt 1992, S. 121. Gombrich weist darauf hin, dass der Vergleich zwischen Griechen und Indianern eine »lange Geschichte« hat und auf Autoren des 18. Jahrhunderts zurückgeht: Vgl. E.J. Teggart, *Theory and Process of History*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1941, S. 94f.
- 25 Aby Warburg, *Schlängenritual: Ein Reisebericht*, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 7, Berlin: Wagenbach 1988. (Diese Ausgabe las Ulrike Ottinger.)
- 26 Vgl. »Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika« (wie Anm. 23), S. 508ff. Georges Didi-Hubermann, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 392ff.
- 27 Friedrich Nietzsche, *Geburt der Tragödie 1872. Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, Berlin: de Gruyter 1988, S. 25.

EN ROUTE THE CONTINENT ULRIKE OTTINGER

A glance at Ulrike Ottinger's activity over the last two years testifies to the Baroque abundance of her extensive œuvre: there were the international retrospectives of her films, her jury duty at festivals in Ladakh and Dubai, the exhibition of her early work *Paris Pop* on the occasion of the Hannah Höch Award at the Neuer Berliner Kunstverein, her expansive intermedial installation *Floating Food* at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin, and its reinstallation at the Sammlung Goetz in Munich. As if this wasn't enough, there were also exhibitions of her photographs at the Nordic House in Reykjavík, at Metropolis in Hamburg and at the Verborgenes Museum (Hidden Museum) in Berlin, the premiere of her film *Under Snow* (2011), and the production of an audio drama to complement it. All this is evidence of a body of work that transcends boundaries, something we can also expect from her next project, *The Blood Countess*.¹ The works are accompanied by artist's books, which in Ottinger's case constitute a genre in their own right. They condense and structure the working processes and illustrate the concept of films and catalogues. The title of the exhibition at the kestnergesellschaft, *Weltbilder*,² neatly encapsulates Ottinger's many-sidedness and breadth of vision.

The driving force behind all these projects is to be found in the poetic-aesthetic experiences, ideas, and intentions of an artist who draws on the depository of an »Histoire du monde«.³ For several decades she has been capturing photographs in colour and black-and-white around the planet, setting them in motion in documentaries and feature films and depositing them in her extensive image archive.⁴ Of all these visual media, the slide takes on particular importance – for it is through this medium that Ottinger likes to capture her view of the world in colour. Although the slide may have lost part of its function with the emergence of digital imagery, for Ottinger it has gained in artistic significance as an object of mediated memory, and thus a section of the *Weltbilder* exhibition is devoted to a slide show.

The aesthetic presence of each image in Ulrike Ottinger's archive appears as the intuitive interface of a »co-incidence« which, according to André Breton, occurs between »external causality and internal finality«⁵ – as the result of an act which loads perceived phenomena with an anamnestic sensibility. For Ottinger, pictures are paradigmatic memory media in the sense described by Aby Warburg; they have an

affective potential which is not only retained, but can also set free. Ottinger's archive serves as an image-memory of the world; a visual record that revolves around her photographic and cinematic eye. Her mediated interpretation of the world employs the dynamics of visual transfer, since the effect of an image is more direct than that of a text; it is capable of leaving a quicker, deeper impression. In his »Note upon the Wunderblock«, Sigmund Freud compared memory to a pressure-sensitive wax plate with invisible, yet indelible traces of past inscriptions, the layers of which are preserved as though in a palimpsest. As such, Ottinger's archive of *Weltbilder* fulfils the two essential conditions of memory work, namely, an »unlimited ability to record« and the »retention of permanent traces«.⁶ For Ottinger, photography displaces the medial importance of script in the palimpsest process, thereby following the examinations of Walter Benjamin: photography turns »history« into a »text« where the past puts its images into storage as though on a light-sensitive plate. Only the future will possess the »developers« necessary to »bring all their details to light«.⁷

When preparing her exhibitions, Ottinger retrieves intermedial treasures from her store of visual material and creates spaces that correspond to the multi-layered activities and referential systems of her memory work. These include finding and collecting, checking and changing, combining and recombinig. Where the exhibitions bring together strongly divergent visual themes – in the present exhibition these are Mexico, the Taiga as well as the films *Joanna d'Arc of Mongolia* (1989) and *Twelve Chairs* (2004) – a seismographic force resonates within them, something that, as Warburg put it, captures the mnemonic waves of cultural memory. These contexts shed new light on the self-evident, giving us a sense of the repositories of the cultural unconscious, of memory loss, and of the repressed. The montage-like installations of images – whether static or in motion – bear witness to a labyrinthine procedure which produces a »work in progress« capable of making connections between subjective and collective experiences – in a time marked by the decay of consistent interpretative contexts whose traditional links and communities are falling apart. Since in Ottinger's exhibitions the interaction between the images opens up ever new associative horizons for the eye of the beholder, encounters with the cultures of the world are not experienced as exotic, but as something other which can be at once far and near. This view from the European perspective

sharpens both the self-reflexive view – the familiar in relation to the foreign – and that of the foreign within the self. Ottinger confronts traditions with the dynamism of the present and the possibilities of the future in order to highlight the profoundly human aspects of their tensions and misunderstandings.

»Especially when it comes to cultural transfers, the boundary lines may not break down yet, but often become apparent for the first time,« she remarks.

In my documentary film Southeast Passage (2002), which shows the countries in Eastern Europe between cultural decay and reconstruction, a destructive mix of dynamic modernity and desolate emptiness can be perceived going on in the wrong places and at the wrong time. In my film Twelve Chairs (2004), both the »old world crook« and the »the new world crook« try to secure their own advantages 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 patchwork livelihood .⁸

Ulrike Ottinger's exhibitions can also be understood as allegorical tableaux that span a wide arc between high cultures and everyday cultures, the ephemeral and promises of happiness, catastrophes and survival.⁹ Ultimately, the continent to be conquered lies within us. All the threads that stake out the globe in this exhibition combine to form a single red thread leading to the labyrinth of the continent hidden within us. »It'll always be the first time. What you've read, what you imagine, your confrontation with reality. Does imagination have to shy away from encountering reality, or are they in love? Can they become allies, does the encounter change them, do they switch roles? It's always the first time,« we learn from Lady Windermere's opening monologue in *Johanna d'Arc of Mongolia*.¹⁰ This is how Ottinger transforms her exhibitions into laboratories of intermedial spatial collages, and as a film-maker, photographer, and artist, she presents them like a kind of transformer of mental energies.

At the exhibition *Floating Food* (2011)¹¹ in Berlin, the walls had become fluid by the »floating images« in the films and, in contrast to that, we perceived quiet, half-darkened zones where altars had been installed, their objects dedicated to

»all« the religions of the world. While the multiple images in the feature films and documentaries kept the gaze constantly on the move and ready to make associations, the fetishes and masks allowed contemplation and reflection. The relationship between motion and rest was redefined in the exhibition at the Sammlung Goetz (2012), which harked back to *Floating Food*.¹² Here the gaze was initially concentrated on the photograph of a very old female shaman whose tent altar of red rags served to establish the chromatic link to the fluttering ribbons of the exhibition as a whole. Magical moments and correspondences emerged between the photographs, the objects and the films. The platform frame through which the visitor passed into the exhibition, was inspired by Gustave Moreau and reminiscent of the Baroque. It was projected onto a translucent slatted screen in front of a thunderous sea scene – a visual quotation from the film *Dorian Gray in the Mirror of the Yellow Press* (1984). The frame evoked memories of a festive architecture, signalling that the exhibition was an ephemeral and special place. By crossing the threshold the visitors left the solid ground of facts behind and immersed themselves into a sensory feast celebrating the ethnopoetic and mythopoetic image worlds of Ulrike Ottinger. They could let themselves be carried away by the flow of images and embark on a journey to regions between realities and imaginations, traditions and modernity, everyday life and metaphysics, myth and history.

Ulrike Ottinger's visual journeys are dedicated to »nomadic peoples«. She meets nomads in many different guises and »mutual infection with nomadifying ideas« becomes a central concern of her work:

They include Mongols, but also the unemployed, Jewish intellectuals, artists, refugees, people on educational journeys or those looking for adventure. I see the Trans-Siberian route and the Silk Road as cultural guest books where the most diverse influences leave their impressions behind.¹³

One might add that Ottinger's exhibitions are also a guest book of this kind. Looking into deeper layers, to the nomadic quality of the images themselves, to ancient impressions of cultural and religious expressive values and their transformation through cultures and ages, right down to the trivialities of all times, fascinates the artist as much as

the recognition that new cultures can unfold out of tensions between the old and the new, between the familiar and the foreign. Reflecting on and liberating what has been blocked and become hardened in the process of cultural repression is part of the overwhelming experience of Ulrike Ottinger's films and photographs. Since images are closer to the unconscious than language, their counter-narratives can circumvent and infiltrate the boundaries of reason. Thus the line between image and dream, reality and fiction, often becomes porous in the films. Imagination and memory fuse in the image-making power of film and photography.

Nomadism as an artistic concept developed out of Ulrike Ottinger's urban experiences in Paris and Berlin during the 1960s and 1970s, before her excursions took her far beyond these cities. French structural anthropology and ethnology opened her eyes to mythopoetic and ethnopoetic journeys underpinned by a comparative understanding of cultures and collectivities – a revolutionary way of thinking for an academically and hierarchically oriented Eurocentric understanding of culture. The school of Structuralism as well as the French Cultural Revolution of the 1960s and the proximity to the group of artists known as »Figuration Narrative« productively »de-structured« prejudiced divisions between »high and low« in Ottinger's worldview.¹⁴

Thus it is not only the archaic myths and their traces and transformations that are important to Ulrike Ottinger; she also attaches meaning to the fleeting everyday myths of the great cities and their rapidly developing civilisations. In Paris she came to see herself as a nomadifying artist who wanders around in the tradition of the Parisian flâneur, and here she developed into what Louis Aragon called a »personnalité du choix«.¹⁵ Photographing visual ideas as found objects, selecting them in the studio and transforming them into painting, she created her own forms of narration and figuration, developed open processes of »ars combinatoria« and learnt to maintain a critical distance from the urban-medial surface. In Berlin she expanded this working method in the montage principle of the *Fotoatlas* (1981)¹⁶ and the films of her Berlin trilogy (1979–1984)¹⁷ in the context of the brittle urban experiences of the 1970s. From the cracks of disaster separating the layers of reality in the divided city, a city whose visible as well as invisible structuring element was the Wall, the artist broke free with a new

perception which allied itself to the outsiders. Minorities of freaks or alcoholics began to populate the peripheries of the now dysfunctional metropolis in her films – at coal heaps, industrial wastelands, cemeteries, train stations and harbour areas. The edges and the underground of the city – both literally and socially – made the repression of recent history all the more evident. In the Berlin trilogy, particularly in *Freak Orlando* (1981), we bear witness to an awakening from dark strata and shadows of a »world theatre« based on »errors, incompetence, hunger for power, fear, madness, cruelty and everyday life« – a world theatre that points to a mythical primal event which the arts counter through their enthralling will to form.¹⁸

Weltbilder, the exhibition staged at Hanover, can be seen as the culmination of Ottinger's visual wealth. Even from the designs it is clear that the images can only attain their full effectiveness if they remain transparent for mythical experiences. These intermedial settings show a »tendency towards the Gesamtkunstwerk«¹⁹, where experiential spaces allow life to unfurl its complexity in creative »disorder«. Forms, contents and contexts come together in the openness of the mise-en-scène as ever new »figures en-route«. Correspondences and combinations of everyday life, festive cultures and myths develop the effective forces of an orbis sensuum pictus in photographs and film; a pictorial universe that can be included under the category of »Kunst- and Wunderkammern« (cabinets of curiosities) and whose creative centre is the artist herself. By activating sight, thought, and association in the same way through heterogeneous design, she opens up scope for free play, just as the »Kunstkammern« also created it as the highest category of perception and cognition.²⁰

It is therefore no surprise that there should be an intellectual affinity with the montage artist Kurt Schwitters, who, in the niches of the grey city of Hanover, »tried to create relationships, preferably between everything in the world«²¹ – at a time when the »and« between things was getting lost and the worldview of the interwar years had been shattered. In order to build something new from the wreckage, he created the subversive modernist event: the *Merzbau* on Waldhausenstraße, the centre of which he disillusionedly called the *Cathedral of Erotic Misery*. Memory as a simultaneously operating stream of consciousness, appearing as an

overlaying and interweaving of impressions and recollections, here found its spatial counterpart in a complex, networked structure comprising various materials such as wood, plaster and glass; it grew constantly from 1920 until Schwitters' emigration in 1936, penetrating his home from floor to floor like a stalagmite in a way that recalls Carl Einstein's maxim: »space is an element and a selection of human experience that can always be changed.«²² This artistic affinity demonstrates how Ottinger and Schwitters, through their different approaches to montage, both open up spaces of association that simultaneously question hierarchical architectures of thought. They make it possible to perceive the primal basis of all art in the rites of life, the ground on which hopes and fears, happiness and suffering, memories and forgetting are based. The art of Kurt Schwitters is characterised by the power of transformation to a similar extent as that of Ulrike Ottinger. Just as a Mongolian woman strips off her everyday clothing to become a shaman in Ottinger's film *Taiga* (1992), a shamanesque Schwitters smelts the gold of art from disposable everyday items and allows the alchemical caves and grottoes of his Merzbau to grow from depleted cultural goods. Both artists lend everyday objects mythical, inscrutable, dubious, and uncanny meanings that go beyond their functions and establish connections between individual and collective memory.

Ulrike Ottinger's *Weltbilder* present us with a comparative anthropology which, for all its various phenomenal forms, takes its point of departure from a magical power of similarities which can primarily be perceived in ritual processes. The artist finds them in the midst of life as signifying and structuring actions: in everyday customs, eating habits, working patterns and cultures of play and festivity. She traces formative processes in which the various realities, social references, locations, events and myths condense and provide orientation: the use of »memory boards«²³ for instance, or rosary beads or the plaited braids and objects on Mongolian shaman clothing. »I find the overlapping of religious and cultural processes in rituals exciting. [...] In social rituals I have experienced transformations of foreign rites adopted in former times,« she notes.²⁴

Of central significance within the *Weltbilder* exhibition are the charreadas, a form of Mexican equestrianism inherited from the Spanish colonialists, involving ancient rites that

bear witness to the subduing and taming of animal forces. The riders' dignity seems inviolable, they are ennobled by their charro outfits, particularly the sombreros, but also the ruffled shirts, black trousers and embroidered bolero jackets. Their traditional ornament and fretwork goes back to the Mayan temples, attesting to the survival of archaic symbols. Like a Mexican variant of Amazons on horseback, the female charros or escaramuzas ride into battle and demonstrate their equestrian skills in their typical ruffled skirts. In the exhibition, the viewer's gaze is transfixed by the Mexican charreadas in a photograph measuring nine metres across. This wall of photograph arises from the tense interaction between the highly dynamic exertion of a lasso-wielding rider and the fixation of motion in the photograph. This »pathos formula« of an unleashed yet concentrated energy is surrounded by areas of rest: predominantly frontal portraits which highlight the dual origin of the Mexicans in both the Mayan and the Spanish cultures.

The fetish and totem objects in the exhibition – feathers, lightning-like snake symbols, horsetails, birds – stem from Native Indian rites and form a bridge to the mythical and animistic emblems of Mongolian culture, and to the ovoos, the cairns of Mongolian shamanism. The proximity of photographs of shamanistic séances and ornamentally layered human bones and skulls from a Czech ossuary also demonstrates the binding myths of death and rebirth, which are of central significance for all cultures. One can thus make out the relationships that were forged between European, Asian, and Native Indian cultures, by sea routes or otherwise, that always led to cultural transfer. The maps in the exhibition illustrate this; the red threads strung across them preserve and demonstrate a living network of cultural-historical relationships.

Tellingly, there is a quotation that refers to the mnemonic energies and transformations that connect these cultures: »Es ist ein altes Buch zu blättern, Athen – Oraibi, alles Vettern« (»Leafing through a book of old, Athens – Oraibi, cousins all.«).²⁵ These words from Aby Warburg, which were inspired by Goethe's *Faust* (»Es ist ein altes Buch zu blättern: / Vom Harz bis Hellas immer Vettern!«, (»But, as the ancient scriptures tell us: / All is kin, from Hartz to Hellas.«) *Faust*, Second Part, 2nd Act),²⁶ are so important to Ulrike Ottinger that they were included in the programme of the exhibition in the Texan city of San Antonio and opened the catalogue

for *Floating Food*. They are also displayed prominently at the entrance to the *Weltbilder* exhibition, on a banner of text held aloft by two owls. The artist has been fascinated by Oraibi since her stay in Texas in 2004, during which time she read Warburg's inspiring *Schlangenritual* (Snake ritual).²⁷ Athens, the location of ancient high culture and the cradle of the humanistic emancipation of Europe, and Oraibi, a central location of the tribal culture of the Pueblo Indians, are perceived in Warburg's quote not as opposites, but as relatives. This view – revolutionary in Warburg's time – is only possible because the cultural anthropologist revised the classic interpretation of antiquity and was able to perceive in it unsettling »pagan« forms which continued to have an effect on the humanistic emancipation in the early Renaissance. The roots of both antiquity and primitive tribal culture can, according to Warburg, be sensed in unleashed energies that are either an overflowing source of vitality or a cruel factor of fear and suffering. We perceive both of these in the Dionysian exuberance of dancing maenads on ancient sarcophagi and in the »wild« intensity of Native Indian dances; in Laocoön's struggle with the snake and in the snake ritual of the Hopi Indians; in the votive masks of Florence and in the ceremonial masks of Oraibi.²⁸ Warburg used the symbol of the snake, which occurs in Native Indian, Greek, and biblical mythology, to demonstrate how fear could be converted into reason. Only a knowledge of the chaos underlying these cultures, would cast new light on their achievements, symbols, and rituals.

In her comparative examination of different cultures, Ulrike Ottinger also – indeed particularly – shares Warburg's view of the apotropaic character of the formation of cultures. Warburg clearly sees a tension between chaos, archaic superstition, and fear of demons on the one hand, and restrained order in ritual and abstract symbols in play and art on the other. Friedrich Nietzsche's cultural theory also resonates with these ideas. For Nietzsche, a vibrant culture was a constant process of »alternating proportions« of the Dionysian and the Apollonian, since the »continuing development of culture« was dependent on their polarity.²⁹

These thoughts and ideas may have influenced Ulrike Ottinger on her journeys around the world and shaped her universe of images. Uniting elements from America, Europe, and Asia, Ottinger's image archive resembles a palimpsest, tracing resonances of a collective cultural memory.

NOTES

- 1 Information about Ulrike Ottinger's past and current projects is available on her homepage.
www.ulrikeottinger.com, retrieved 10.01.2013.
- 2 The various implications of the word Weltbilder (literally »pictures of the world«) render it virtually impossible to translate. In German, a Weltbild is one's worldview or way of looking at the world, a synonym of Weltanschauung. The plural form used for the title of this exhibition thus implies multiple viewpoints rather than a single, fixed worldview. At the same time, though, Weltbilder also plays on both the global scope of Ottinger's work as well as her primarily visual approach to the world. –Trans.
- 3 Ulrike Ottinger, »Histoire du monde,« in *Freak Orlando. Kleines Welttheater in fünf Episoden*, Berlin: Medusa Verlag 1981, p. 5. (Script)
- 4 Cf. *Ulrike Ottinger. Image Archive. Photographs 1970–2005*, ed. by Ursula Blickle Stiftung (Ursula Blickle), Kunsthalle Wien (Gerald Matt) and Witte de With (Catherine David), Nuremberg: Verlag für moderne Kunst 2005.
- 5 André Breton, *L'amour fou* (Mad love), Paris: Gallimard 1937, p. 23.
- 6 Sigmund Freud, *Gesammelte Werke* (Collected works), ed. by Anna Freud et al., Frankfurt a.M.: Fischer 1969, vol. XIV, p. 4.
- 7 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Collected writings), ed. by Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, vol. I, 3, p. 1238.
- 8 »A Double Agent between High and Low. Ulrike Ottinger in conversation with Hanne Bergius«, in *Ulrike Ottinger. Paris Pop*, ed. by Marius Babias, n.b.k. Ausstellungen, vol. 11, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König 2011, pp. 22f.
- 9 Cf. Laurence A. Rickels, »Twelve chairs«, in *Image Archive* (see note 4), p. 499.
- 10 »Zusammenspiel der Künste. Ulrike Ottinger im Gespräch mit Hanne Bergius« (Interplay in the arts. Ulrike Ottinger in conversation with Hanne Bergius), Berlin 2011, unpublished.
- 11 *Ulrike Ottinger. Floating Food*, ed. by Haus der Kulturen der Welt, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König 2011.
- 12 *Ulrike Ottinger*, ed. by Ingvild Goetz, Karsten Lückemann and Susanne Touw, Ostfildern: Hatje Cantz 2012.
- 13 Ulrike Ottinger, cited in Laurence A. Rickels (see note 9), p. 508.
- 14 Cf. *Paris Pop* (see note 8).
- 15 Cf. Louis Aragon, »La Peinture au défi«, in *L'Œuvre poétique*, 2nd edn, vol. II, Paris: Messidor/Livre Club Diderot 1989, pp. 425–454.
- 16 Cf. *Paris Pop* (see note 8), pp. 30ff.
- 17 Ulrike Ottinger's Berlin trilogy comprises the films *Ticket of No Return* (1979), *Freak Orlando* (1981) and *Dorian Gray in the Mirror of the Yellow Press* (1984).
- 18 Ulrike Ottinger, cited in *Freak Orlando* (see note 3).
- 19 »Der Hang zum Gesamtkunstwerk« (tendency towards the total work of art) was the title of an exhibition curated by Harald Szeemann in 1983. –Trans.
- 20 Cf. Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammern und die Zukunft der Kunstgeschichte* (Longing for antiques and faith in machines. The history of the cabinets of art and the future of art history), Berlin: Wagenbach 1993, pp. 99 ff.
- 21 Kurt Schwitters, »Merz« (1924), in *Der Sturm*, vol. 17, no. 3, 1927, p. 43.
- 22 Carl Einstein cited in Hanne Bergius, *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen* (Dada's laugh. The Berlin Dadaists and their actions), Gießen: Anabas 1989, p. 297.
- 23 Ulrike Ottinger, cited in »A Double Agent between High and Low« (see note 8), p. 21.
- 24 Ibid., p. 18.
- 25 Cf. Aby Warburg, »Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika« (Images from the Pueblo Indian region in North America), in *Aby Warburg. Werke in einem Band*, ed. by Martin Treml, Sigrid Weigel and Perdita Ladwig, Berlin: Suhrkamp 2010, p. 524.
- 26 Cf. Georg Syamken, »Aby Warburg – Ideen und Initiativen« (Aby Warburg – ideas and initiatives), in Werner Hofmann, Georg Syamken and Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt 1980, p. 32. Cf. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie* (Aby Warburg. An intellectual biography), Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt 1992, p. 121. Gombrich notes that the comparison between Greeks and American Indians has a »long history« and goes back to authors of the eighteenth century: cf. F. J. Teggart, *Theory and Process of History*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1941, p. 94f.
- 27 Aby Warburg, *Schlängenritual: Ein Reisebericht* (Snake ritual: a travel log), afterword by Ulrich Raulff, Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, vol. 7, Berlin: Wagenbach 1988. (Edition used by Ulrike Ottinger.)
- 28 Cf. »Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika« (see note 25), pp. 508 ff. Georges Didi-Hubermann, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg* (The afterlives of images. Art history and phantom time after Aby Warburg), Berlin: Suhrkamp 2010, pp. 392ff.
- 29 Friedrich Nietzsche, *Geburt der Tragödie 1872. Kritische Studienausgabe* (The birth of tragedy. 1872. Critical study edition), ed. by Giorgio Colli and Mazzino Monti-nari, vol. 1, Berlin: de Gruyter 1988, p. 25.