

**Laudatio für Ulrike Ottinger zum Hannah Höch-Preis
nbk, Berlin, 25. November 2011**

„Jamais retour“ oder vom Ende der Kunst im Anfang der Künste

Sehr verehrte Damen und Herren,
liebe Ulrike ,

Es schwingt heute der Gedanke einer Wahlverwandtschaft mit, wenn Ulrike Ottinger der Hannah-Höch- Preis für ihr Lebenswerk verliehen wird. Beide Künstlerinnen, die nur zwei Generationen trennen, haben auf ihre Weise konsequent und kontinuierlich ihren Weg einer widerständigen Ästhetik verfolgt, inspiriert durch die avantgardistischen Möglichkeiten der Ironie, der Kontingenz, des Spiels und des Gedächtnisses - immer im Bewußtsein, sich auf „leichten Seilen“ zu halten und noch an den Abgründen zu tanzen.

„HOECH“-achtung also vor den subtil herausfordernden Konzepten von Ulrike Ottingers Werken, große Anerkennung für ihre vielseitige und vielschichtige Produktivität und ihren das kleinste Detail erfassenden komplexen Gestaltwillen, der all ihre unterschiedlichen Medien durchdringt: die Spiel- und Dokumentarfilme, Fotografien, Hörspiele, Theaterinszenierungen, Künstlerbücher, Ausstellungen, und nun auch ihre bisher nicht gezeigte Malerei - und nicht zuletzt alle Projekte, die nicht mehr und noch nicht verwirklicht sind.

Denn wenig bekannt ist im übrigen, dass Ulrike Ottinger einen Film über Hannah Höch als Grande Dame der Collage und Fotomontage 1977 anlässlich der Europaratsausstellung „Tendenzen der zwanziger Jahre“ plante, für dessen Förderung die Zeit offensichtlich noch nicht reif war.

Wir haben nun das Vergnügen mit dieser Ausstellung zum Hannah Höch Preis die Zeitkapsel des Paris-Aufenthaltes zu öffnen, die erstmals Einblick in die bildkünstlerischen Anfänge von Ulrike Ottingers Schaffen in den sechziger Jahren zulässt, genau zwischen 1962 und 1968. Die Künstlerin begann sich in dieser Zeit der „Malerei des modernen Lebens“ im Sinne Baudelaires zuzuwenden und ihren Blick für den urbanen Alltag zu schärfen. Dabei entfernte sie sich mehr und mehr von der emblematischen Zeichensprache ihrer Radierungen der früheren Jahre, die noch vieles über ihre Verwurzelung in der jüdischen Kultur, die sie mütterlicherseits prägte, zeigten.

In dieser Ausstellung nehmen wir an ihrem bildkünstlerischen „Walk in Progress“ teil , der auf ihre kinematographische Arbeit weiterwirken sollte – in der Art und Weise, wie sie mit dem Bild frühe Formen der Narration und Figuration entwickelt, offene Verfahren der ars combinatoria ausbildet und sich einübt in kritische Distanzen von und zu den Dingen. Wir nehmen wahr, wie sie Motive isoliert, verfremdet und in widersprüchliche Kontexte stellt, wie sie die Szenen in psychedelische Farben taucht – und in allem den pictorial turn der sechziger Jahre unter dem Einfluß der Pop Art für ihre Arbeit zu nutzen weiß. Die Funktion und Bedeutung des Bildes in der modernen Massen- und Mediengesellschaft wurde in jenen Jahren von ihr skeptisch reflektiert.

Bemerkenswert ist, dass ihre Bilder selten für sich allein stehen, sondern oftmals in Bildfolgen relativiert werden. Die Verzeitlichung des Bildes wird noch deutlicher, wenn wir uns die für das Bild zunächst inszenierten Fotosequenzen anschauen, die als Vorlagen zu Motiven herangezogen wurden – zu sehen an der Dokumentations-Säule in der Mitte des Raumes. Erstaunlich ist nur, dass diese Fotosequenzen, die an Filmstills erinnern, Ulrike Ottinger damals noch nicht zum Film führten – sondern die Malerei von innen her revolutionieren sollten.

Schließlich erweiterte die Künstlerin die Malerei auch über den Rahmen hinaus auf das Tableau objet, die Objektmalerei, und integrierte sie in eigene Performances - vor allem den bemalten Puppentorso, der an der Säule im Raum steht.

Zur Aufbruchsgestalt dieser Kunst gehörte auch das Pariser Umfeld der Künstlerin – das komplexe Geflecht aus Avantgarden und Metropole, Ausstellungen und Museumsbesuchen, universitären Einflüssen durch Vorlesungen von Bourdieu, Levi-Strauss, Althusser, und - persönlichen Kreisen um die Librairie Calligramme von Fritz Picard, um ihren künstlerischen Mentor Johnny Friedlaender, um die Fotografen Willi Maywaldt und Ré Soupault. Zu ihren ältesten Freunden zählten Walter Mehring, wie Hannah Höch früherer Berliner Dadaist, und die Lyrikerin Claire Goll . Der Künstler Fernand Teyssier und sein dichtender Bruder Claude begleiteten sie als langjährige Freunde und wurden zu engsten Mitstreitern ihrer neuen Kunst.

Im Paris der sechziger Jahre waren die Zeichen auf Umbruch gestellt . Nouveau Realisme , Nouveau Roman, Nouvelle Vague - signalisierten in Paris die Aufbruchsstimmungen in das Neue von Kunst, Literatur, Film. Ulrike Ottinger entschied sich für die „Peinture Nouvelle“ und fühlte sich der „Figuration Narrative“ nahe, die als lose Gruppe von internationalen Künstlern unter Gassiot Talabot einen kritischen Realismus einforderte, der sich vom abstrakten Expressionismus oder Informel löste. Eine Gruppe, die von der Kunstgeschichte bisher wenig berücksichtigt wurde und für die französische Kunst der sechziger Jahre von ebensolcher Bedeutung wie die Pop Art für England und Amerika war. „Mythologie quotidienne“ hieß programmatisch die 1964 organisierte Ausstellung dieser Gruppe und spielte auf Roland Barthes' kritische Entzifferung von Alltagsmythen an. Ottingers Malerei begann, sich im Sinne Barthes' kritisch mit den Kurzzeit-Mythen der Mediengeschehen auseinanderzusetzen und ihre wirkungsästhetischen Erscheinungsbildern ironisch-grotesk zu de-montieren.

Die Ausstellung zeigt daher vieldeutig das Blow up einer Bubblegum- Sequenz, die jedwede Sinnproduktion platzen läßt – eine Bildfolge, die ironisch auf die Pop Art als Kunst der Kaugummikauer anspielt - wie sie despektierlich aus der Warte der Hohen Kunst genannt wurde. Oder die Künstlerin spielt ironisch mit dem Image von Allen Ginsberg, der stadtnomadisierenden Kultfigur der Beat Generation, der wiederum die amerikanische Nationalikone des Uncle Sam blasphemisch parodiert. Das Pop-Porträt wurde in Puzzleteile zerstückelt dem Bremer Galerie-Publikum 1967 präsentiert – in gestischer Analogie auch zum poetischen Montageverfahren des „Cut up“ der Beat-Literaten.

Mit dem Bildermachen gingen also immer schon Reflexionen über die mediale Konstruktion von Wirklichkeiten einher, auch und gerade in den Vermittlungen von Kriegsbildern durch die Massenpresse. Die „Peinture nouvelle“ politisierte sich auch auf diese Weise. Wie beispielsweise in „Journée d'un G.I.“ Das Tableau aus neun Siebdrucken spielt mit dem Zitat der Monkees „I am a believer“ ironisch auf die amerikanische Leichtgläubigkeit und Manipulierbarkeit im Angesicht der Propaganda zum Vietnamkrieg an. Das Tableau wurde in der „Biennale internationale de l'éstampe“ in Paris neben Werken von Warhol, Kitaj, Paolozzi, Lichtenstein etc 1967 ausgestellt – es gibt auch Einblick in die Politisierungstendenzen der Peinture Nouvelle dieser späten sechziger Jahre. Doch der Polit-Focus barg in jenen Jahren die Gefahr, immer enger zu werden und mit linksradikalen, auch vulgärmarxistischen Argumenten die peinture nouvelle zu indoktrinieren. Ulrike Ottinger hat diese Pariser Radikalisierung der Künstler- und Intellektuellenszene skeptisch und mit großen Selbstzweifeln wahrgenommen .

Gewalt, Aggression, Zerstörung stellten schließlich alles in Frage - die aktuellen Auseinandersetzungen auf der Strasse des Pariser Mai 68, ebenso wie die anhaltenden Kriegskatastrophen - und wurden überlagert von persönlich erfahrenen

Grenzüberschreitungen, auch von Erinnerungen an Verfolgungen ihrer eigenen Familie zur Zeit des Nazi-Regimes. Ihr sich damals wiederholender Traum/Alptraum, den sie in Laokoon und Söhne (1972–74) szenisch verarbeitete, offenbart die Grunderschütterungen und Ängste, die zugleich existentiell, 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 die von ihr verehrten Pariser Intellektuellen Louis Althusser, Pierre Bourdieu und Gérard Gassiot-Talabot an – mit einem kleinen roten Kindertelefon, dessen Schnur aus dem Fenster hing –, 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 CSR, die französische Nationalpolizei, einsetzte.

Welche Bedeutung, welche Akzeptanz fand die Malerei, das gemalte Bild, noch in diesem Polit-Kontext, so fragte sich die Künstlerin mehr und mehr? In einem Rimbaudschen Akt der Verweigerung und Erschütterung gab sie 1968 die Malerei auf und kehrte überdies Paris den Rücken - mit einem „Ticket of No Return“, wie sie es in ihrem Spielfilm „Bildnis einer Trinkerin“ noch einmal aufgreift. Ihre letzte Bildsequenz zeigt demonstrativ, wie die Schale entleert wird und Nichts mehr bleibt.

Doch mit der Verweigerung der Malerei wurde das Bild nicht aufgegeben, im Gegenteil sie stimulierte weiter die Frage nach der Bedeutung, der Funktion und dem Sinn des Bildes. Hier in der Ausstellung erleben wir zwar das Ende des statischen Bildes - jedoch im Anfang der Künste.

Ein einziges Mal setzte Ulrike Ottinger eines ihrer Pop-Bilder im Film ein. Durch das Guckloch des Triptychons „Dieu de Guerre“, der Flipperästhetik des Kriegsgottes, blicken wir 1986 in das kinematographische Szenario von „Superbia“, der Todsünde, die als Hochmut alle Todsünden vereint. Deren Inszenierung macht zugleich beispielhaft bewusst, wieviel Elemente der bildenden Kunst auch in den Filmen von Ulrike Ottinger weiter vorkommen. Nicht nur das – auf den Reisen ihres Stationenkinos eröffnet sie ein ästhetisches Konzept, das zwischen dem Alltag und den Künsten nicht mehr trennt und den Gestaltwillen in allem aufspürt.

Die Langsamkeit, mit der sie im Film mit den Bildern umgeht, erinnert immer auch noch an die kontemplative Haltung, die das statische Bild einfordert – nun allerdings eingesponnen in ein Vorher und Nachher der Bilder.

Wie ging es nun weiter? Ottinger entschied sich zunächst für eine kunstvermittelnde Tätigkeit als avantgardistische Galeristin und Leiterin des Filmclub visuell in Konstanz, die die die Künstlerin auch zur Erholung und Besinnung brauchte; dann brach sie 1972 auf, mit dem bewegten Bild des Films zu experimentieren - zunächst in Konstanz noch mit der Produktion ihres ersten Films „Laokoon und Söhne“, es folgte die Dokumentation von „Berlin-Fieber“, einem Happening von Wolf Vostell, das sie dazu veranlasste ihre Zelte in Berlin 1973 aufzuschlagen.

Der FOTOATLAS in dieser Ausstellung schlägt den Bogen zwischen dem Paris der sechziger Jahre und Berlin seit den siebziger Jahren, indem er zwischen dem statischen Bild und dem bewegten des Films vermittelt. Denn die Abfolge der 100 Fotografien schöpft aus dem Bildfundus von dem 1981 entstandenen Film „Freak Orlando“ - einem Film, der zur „Berlin Trilogie“ gehört, die zwischen 1979 und 1984 entstand und der auch noch „Das Bildnis einer Trinkerin“ sowie „Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse“ zuzuordnen sind.

Während sich Ulrike Ottinger in Paris selbst als Stadt-inspirierte nomadisierende Künstlerin - gleichsam in der Tradition des Pariser Flaneurs - erfuhr und sich hier zu einer „personnalité du choix“ im Sinne Aragons entwickelte, die für ihre Malerei vielfältige Bildideen wie

Fundstücke sammelte, auswählte und kombinierte, erweiterte sie dieses Konzept mit dem Fotoatlas im Kontext der brüchigen Stadterfahrungen vom Berlin der siebziger Jahre.

Aus den Katastrophenrissen zwischen den Wirklichkeitsschichten der geteilten Metropole dieser Jahre, deren sichtbarer und unsichtbarer Strukturgeber die Mauer war, bricht sich eine andere Wahrnehmung Bahn, die sich mit Außenseitern verbündet. Minoritäten beginnen als Freaks die Ränder der weitgehend dysfunktional gewordenen Metropole zu bevölkern - die Industriebrachen, Kohlehalden, Friedhofsstätten und leeren Industriemonumente. An den Rändern und den Untergründen der Stadt - den sozialen und lokalen - wird um so deutlicher, was die Geschichte bisher verdrängte, und ermöglicht das Erwachen aus dunklen Schichten und Schatten der - wie die Künstlerin sagt - «Episoden des Welttheaters» – «Irrtümern, Inkompetenz, Machthunger, Angst, Wahnsinn, Grausamkeit und Alltag».

Die Fotografien vermögen den Freaks unter ihrem zerbrochenen Himmel eine exzentrische Schönheit und Würde zu geben, die sie in Unterwegs-Gestalten zwischen Realitäten und Mythen verwandeln. An den leeren Un-Orten der Stadt entzündet sich im Sinne Benjamins die „profane Erleuchtung“ der Filmemacherin zu ihrem Nomadentum, das auch die weiteren Protagonisten der „Berlin-Trilogie“ kennzeichnen sollte.

Das Nomadentum - das künstlerische wie das existentielle -, das zunächst mit den Stadterfahrungen von Paris und Berlin zusammenhing, vermochte die Künstlerin in ihren kinematographischen Konzepten in den folgenden Jahrzehnten weit über diese Städte hinaus in Bewegung zu setzen. Die strukturelle Anthropologie und Ethnologie hatten ihr in Paris schon die Augen für mytho- und ethnopoetischen Reisen geöffnet, für ein Verständnis von Gemeinsamkeiten von Kulturen und Kollektivitäten, das weit hinausreichte über die ideologischen Kollektivbegriffe der sechziger Jahre.

Hören wir sie selbst:

„Mein Film widmet sich nicht dem Exotismus, sondern dem Nomadentum. Das sind Mongolen, aber auch Arbeitssuchende, 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. Die gegenseitige Ansteckung der nomadisierenden Ideen ist Thema des Films.“

Noch präsent sind uns die Film-Installationen von „Floating Food“, in denen das Auge und den Sinnen ein Fest bereitet wurde, indem sie in den Fluß der Bilder eintauchen und sich auf deren Reise begeben konnten - auf Reisen zwischen Realitäten und Imaginationen, zwischen Traditionen und Moderne, Alltag und Metaphysik, Mythos und Geschichte - immer das Eigene im Fremden, wie das Fremde im Eigenen suchend, das Alte im Neuen wie das Neue im Alten wahrnehmend.

„Folgen Sie dem roten Faden“ – mit diesem Plakat forderte einstmals am Beginn der sechziger Jahre die junge Künstlerin auf, „Ulis“ kleines Atelier unter dem Dach des mittelalterlichen Gebäudes in Konstanz, in dem sie geboren wurde und aufwuchs, zu besuchen. Nun nach mehr als fünfzig Jahren führt der rote Faden über Paris und Berlin zum komplexen Gesamtkunstwerk der Künstlerin selbst, die alle Fäden in der Hand hält. – die Fäden ihrer Filme, Hörbücher, Theaterinszenierungen, Ausstellungen, Künstlerbücher, Fotografien, ihrer Malerei und Radierungen.

Meinen herzlichen Glückwunsch, liebe Ulrike!