



Gestaltung: Jan Drehmel (befreite module), Berlin

»Wie die Farbe des Himmels nach dem Regen«

Die poetischen Bildwelten der Ulrike Ottinger

Von Annette Deeken



DEUTSCHE
KINEMATHEK
MUSEUM
FÜR FILM UND
FERNSEHEN

In einem Abteil der transmongolischen Eisenbahn: »In Paris im Cabinet des Estampes in der Bibliothèque nationale«, sagt Lady Wintermere, »sah ich eine erstaunliche Gravure, die zeigte, wie Louis XV., um sich zu amüsieren, seinen ganzen Hofstaat in chinesischen Kostümen auftreten ließ.« Ihre mongolische Gesprächspartnerin erwidert: »Dagegen zeigt ein bemalter Spiegel in unserem Sommerpalast, wie chinesische Hofdamen in Rokokokostümen Tee trinken.« Die Faszination des Fremden und der kulturelle Austausch, sie haben eine lange Geschichte. In ihren Film JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA (BR Deutschland 1989) passt Ulrike Ottinger solche Themen mit geradezu spielerischer Leichtigkeit ein. Und ein Stück weit spiegelt sich in dem oben skizzierten Filmdialog auch ihre sorgfältige Arbeitsweise wider. Man kann sich lebhaft vorstellen, wie Ulrike Ottinger durch das Pariser Kupferstichkabinett flaniert und jedes Exponat gründlich studiert. Vielleicht erstet sie auch Reproduktionen von Graphiken, um deren Motive griffbereit zu halten. So oder ähnlich wird es wohl oft gewesen sein, an vielen Orten dieser Welt, denn schaut man sich ihre Arbeitsbücher an, dann spürt man im künstlerischen Arrangement ihre Freude an visuellen Ideen und ihre Lust, zu neuen Horizonten aufzubrechen. Für jeden Film legt Ulrike Ottinger ein solches Arbeitsbuch an, mal handschriftlich, mal als Typoskript. Immer

aber verschmelzen ihre visuellen Fundstücke aus Fotos, Kunstreproduktionen, Ansichtskarten, Bildschnipseln mit der eigenen Vorstellungswelt, verbinden sich visuelle Phantasien der Alltags- wie der Kunstgeschichte mit eigenen Zeichnungen, Regieanweisungen, Filmideen. Ihre illustrierten Arbeitsbücher sind im Grunde Reisetagebücher, in der für diese Kunstgattung so typischen Mischung aus provisorischer Notiz und eigenständiger künstlerischer Inspirationsquelle. Mit Ulrike Ottinger kann man schon auf dem Papier verreisen. Und das Schöne ist: Was ihre Arbeitsbücher versprechen – ihre Fotografien und Filme halten es!

»Obwohl meine Mutter für die Franzosen Filme übersetzt hat, bin ich relativ kinolos aufgewachsen«, hat Ulrike Ottinger einmal gesagt. Vielleicht liegt darin das Geheimnis ihrer Filmkunst verborgen: Sie erfindet das Kino einfach neu. Oder jedenfalls: Sie entgrenzt die bisherigen Vorstellungen von dem, was Kino ist. Gegen alle Widerstände hat sie an der Realisierung ihrer eigenen Filmideen konsequent über Jahrzehnte festgehalten, wohl wissend, dass man sich in der kommerzialisierten Kinolandschaft nicht ungestraft dem allgemeinen Publikumsgeschmack entzieht. Vielleicht hatte sie das Wort der amerikanischen Avantgardefilmerin Maya Deren im Ohr, die Ende der zwanziger Jahre in der »Poetik

des Films« schrieb: »Wenn man kommerziellen Produktionsweisen nachzueifern sucht, hat man am Ende ganz sicher ein kommerzielles Produkt, weil es immer ein Ford sein wird und nicht plötzlich ein Fahrrad, das auf dem Montageband der Fordwerke erscheint.« Ulrike Ottinger hat sich dem vermeintlichen Zwang zum Genrekino nie unterworfen. Sie ist die einzige deutsche Filmmacherin, die sämtliche ihrer Filme in eigener Hoheit realisiert, von der Idee und Konzeption über die Regie bis hin sogar zur Kameraführung. Ja, und ihre eigene Produzentin ist sie auch. Man könnte sie also eine wahrhafte Autorenfilmerin nennen, wenn der Begriff in Anbetracht ihrer Ambitionen in vielen Künsten nicht zu eng gefasst wäre. Treffender wäre wohl die Bezeichnung Filmkünstlerin, eben weil ihre Werke der konventionellen Vorstellung von Kinofilmen weit enthoben sind.

Theaterwolken und andere Bildphantasien – Méliès lässt grüßen

Ihre künstlerische Autonomie und Originalität ist der George Méliès' vergleichbar, der Ende des 19. Jahrhunderts das für seine Automaten und Illusionsstücke berühmte Pariser Théâtre Robert-Houdin leitete, bevor er zum Pionier der Filmkunst als einem im wahrsten Sinne des Wortes trickreichen Metier wurde.

Der geniale Filmkünstler der ersten Stunde sprühte vor Phantasie, brachte die Mittel des Theaters und der Fotografie in den Film ein, entwarf die Kostüme und Bühnenbilder, führte die Kamera, finanzierte sich selbst. Seinen farbenprächtigen Szenerien sah man den Mond aus Pappmaché an, die ungekannte und irrwitzige Verbindung von realen Menschen und artifizieller Szenerie; man staunte, und freute sich daran.

Ähnlich bei Ulrike Ottinger: Auf den Walzenprospekt im ersten Teil von JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA zum Beispiel sind die dünnen Baumstämme im Nebel, die dem Filmzuschauer eine Eisenbahnfahrt in Bewegung illusionieren, ganz unverkennbar nur aufgemalt. Auch die Bahnstation gibt sich als Kunstgebilde zu erkennen. Welche inspirierende Kraft diese Bildwelt entfaltet, kann man vielleicht am besten an einigen Fotos sehen, die 1983 im Kontext von DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE (BR Deutschland 1984) entstanden. Ulrike Ottinger hat sie zu Recht »Opera« genannt, diese Bilder, für die sie eine barocke Theaterarchitektur mitten in die reale Landschaft der Insel Fuerteventura stellte: Ein riesiger, üppig bemalter Kulissenrahmen mit Wolken-Soffitten steht vor den bizarren Wölbungen rotbrauner Vulkane oder am schwarzen Lavastrand. In einer wunderbar wunderlichen Verkehrung der barocken Kulissenbühne,



Arbeitsbuch zu JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA
Ulrike Ottinger, 1984-88

Arbeitsbuch zu JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA
Ulrike Ottinger, 1984-88



für die einst Wind- und Wellenmaschinen erfunden wurden, sind Meer und Wellen hier nun Elemente einer Kunstlandschaft.

Immer wieder findet man bei Ulrike Ottinger ein solch lustvolles Kombinationsspiel von Elementen der Realität, die nicht zueinander zu passen scheinen. Dafür muss sie noch nicht einmal eine Kulisse durch die Welt transportieren. Man schaue sich den verwitterten Holzrahmen an, der in einer kargen Grassteppe steht, auf leerer Fläche gewissermaßen. Er lenkt den Blick auf eine verzierte rote Kleiderkiste und auf eine Mongolin in traditionellem Gewand. Sie schaut seitlich aus dem Bild, als warte sie auf den Auftritt von links. Eine Opera könnte nun beginnen. Aber nein, es ist ein dokumentarisches Bild, vorgefundene Wirklichkeit, aber eben entdeckt und brillant kadriert. Die Fotografie heißt »Jurtentür«, entstanden 1991 im Kontext des Films TAIGA. EINE REISE ZU DEN YAK- UND RENTIERNOMADEN IM NÖRDLICHEN LAND DER MONGOLEN (Deutschland 1992) und im Bewegtbild sieht man denn auch, was der Untertitel des Fotos benennt, den »Aufbau der Jurte am Bagchtara Gol«.

Mit der Kamera auf Reisen – Die Lumières lassen grüßen

»Wie die Bauern vom Goldenen Pferd-Fluß ihre Waren transportieren und auf dem Markt

in Chengdu verkaufen«, kündigt ein Zwischentitel in CHINA. DIE KÜNSTE – DER ALLTAG (BR Deutschland 1986) an. Wir befinden uns in der Provinz Sichuan, im März 1985. Die Kamera steht rechts am Straßenrand und schaut in Schrägachse auf eine schier endlose Karawane von Radfahrern, die aus der Tiefe des Raumes kommend gegen den Wind arbeiten und in die Pedale treten. Mit akrobatischer Kunst jonglieren die Chinesen noch die sperrigsten und schwersten Lasten auf ihren Gepäckträgern. Eine einfache Szene aus dem schwierigen Alltag von Bauern. Lange verharrt die Kamera dort wie verträumt oder wie gebannt vom Zauber des Geschehens, in der einmal gewählten Position. Kein Umschnitt, kein Zoom, keine Großaufnahme. Ein gewaltiges Bild in der Totalen, das man in aller Ruhe betrachten kann.

Nachdenklichkeit, meinte der französische Philosoph Roland Barthes, sei dem Medium Film fremd. »Vor der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände; ich bin zu ständiger Gefräßigkeit gezwungen [...].« Nicht so bei Ulrike Ottinger. Sie hat das Kino der Gefräßigkeit in ein Kino des kulinarischen Genusses verwandelt. Ihre Dokumentarfilme gewähren einen intensiven Blick, erlauben Schaulust wie auch nachdenkliches Beobach-

Opera, 1983
Spanischer Infant Don Luis de la
Cerda und Domenikanermönch,
Kontext: DORIAN GRAY IM SPIEGEL
DER BOULEVARDPRESSE



Opera, 1983
Die drei Schicksalsgöttinnen,
Kontext: DORIAN GRAY IM SPIEGEL
DER BOULEVARDPRESSE



ten. Man könnte sogar die Augen schließen, ohne das Vertrauen in ihre Bilder zu verlieren. Aber schade wäre das schon, denn Ottingers Bilder sind auf poetische Weise schön: Der noch so prosaische Alltag scheint sich durch ihre Bildchoreografie in ein visuelles Gedicht verwandeln zu können. Man schaue sich eine Szene in EXIL SHANGHAI (Deutschland/Israel 1997) an: Es regnet, und zahllose rote, gelbe, blaue, grüne, graue Kapuzen und Regencape radeln auf die Kamera zu. Hier und da schauen die Chinesen kurz hoch. Neugierig, oder wenigstens erstaunt, nehmen sie Blickkontakt auf mit der Frau hinter der Kamera, die sich beherzt mitten ins Verkehrsgewühl gestellt hat, um uns teilhaben zu lassen an dem schier endlosen Defilee der Radler. Man freut sich an immer neuen Farbtupfern und an dem fast verträumten Innehalten der Kamera. Vorsicht, möchte man rufen, gleich wird einer der Radfahrer ins Stativ fahren. Es ist, als wären wir selbst vor Ort, genau wie einst bei den ersten Straßenbildern der Kinogeschichte.

Ulrike Ottingers Kameraführung erinnert an die Operateure der Brüder Auguste und Louis Lumière, jene Filmpioniere, die ab 1896 mit dem Cinématographe in alle Welt ausschwärmten, um Städte- und Reisebilder für das neue Medium Kino zu filmen. Mit ihnen teilt Ulrike Ottinger den Blick auf Straßenkreuzungen, belebte Plätzen und Märkte, das Interesse an

Handwerk und Alltagsleben. Und mit ihnen teilt sie den Stil, eine Kameraeinstellung in ein exakt kadriertes Bild zu verwandeln, indem die Kamera lange Zeit unbewegt in der Totalen bleibt, geduldig beobachtend. Man sieht eben nur, was man betrachtet. Und es gibt noch eine dritte Gemeinsamkeit mit den Erfindern des Kinos: das Stilmittel des Travelling. Eine elementare Technik, gewiss, denn die laufende Kamera braucht nur in einem Verkehrsmittel mitzufahren und schon nimmt sie auch den Betrachter mit auf die wunderbarsten Reisen. Die Operateure der Brüder Lumière haben als Erste so gefilmt, immer und immer wieder, denn wirksamer kann kein filmisches Mittel den Zuschauer in die Ferne mitnehmen und ihm ein Gefühl für die Dauer und die Geschwindigkeit einer Fahrt vermitteln.

In EXIL SHANGHAI hat Ulrike Ottinger diese Form der Bildgestaltung zu einer eigenen Kameraästhetik entwickelt. Da gibt es zum Beispiel das frontale Travelling, bei dem die Bildachse der Fahrtrichtung entspricht: Wir fahren in gemächlichem Tempo mit dem Auto auf der mittleren von drei Spuren, werden rechts von einem Lkw überholt, über und neben uns ziehen die Pfeiler und Streben einer alten Eisenbrücke vorbei. Und da gibt es das seitliche Travelling, bei dem die Kamera quer zur bewegten Achse filmt, so dass ein Bild nach Art des Moving Panorama entsteht, jener

Jurtentür, 1991
Aufbau der Jurte am Bagchtara Gol
Kontext: TAIGA



Shanghai Gesture, 1996
Kontext: EXIL SHANGHAI



im 19. Jahrhundert so beliebten Attraktion unter den Reisemedien, bei der sich abspulende Bildträger jedoch aus Papier oder Leinen bestand, auf das Stadt- und Naturlandschaften mit Aquarell- oder Ölfarben gemalt waren. Mit ungeheurer Präzision hat Ulrike Ottinger die klassische Bildaufteilung dieses vergessenen Mediums auf den Film übertragen, indem sie, langsam, vom fahrenden Auto aus, einer Horizontallinie folgt, in diesem Fall einem Brückengeländer, das die untere Bildhälfte durchzieht. Und dann gibt es noch eine mutige Variation des seitlichen Traveling, in dem die Fahrtrichtung bei laufender Kamera gewechselt wird. Wir fahren, nein: wir schweben förmlich durch den Hafen von Shanghai, auf das Ufer mit seiner Skyline zu. Mehr als zwei Filmminuten lang nach rechts, und dann wieder zurück in die Gegenrichtung, diesmal dicht am Ufer entlang, so dass wir die Fassaden in Ruhe studieren können. Insgesamt vier Minuten und zwanzig Sekunden ohne jeglichen Schnitt. Hier wird sinnfällig, dass Ulrike Ottinger Bilder komponiert, keine bloßen Kameraeinstellungen dreht.

Und ihre Ästhetik des Travelling verlangt noch nicht einmal ein Verkehrsmittel. In ihrem jüngsten Film, PRATER (Österreich/Deutschland 2007), setzt Ulrike Ottinger alle nur denkbaren Arten der Kameramitfahrt ein, denn wir befinden uns auf dem Jahrmarkt, dort, wo Imagination und kinetische Künste phantasievolle

Schleuderkurven beschreiben. Die auf diese Weise entfesselte Kamera bereitet ein Schauvergnügen der besonderen Art. Mal schießt sie unseren Blick auf der Achterbahn in schwindelnde Höhen, mal werden wir auf dem Riesenkarussell seitlich hinausgeschossen oder gondeln mit der Kamera durch die Finsternis der Geisterbahn. In diesen aufregend dynamischen Bildern hallt die Poesie eines Rainer Maria Rilke nach: »Und das geht hin und eilt sich, daß es endet, / und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel. / Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet, / ein kleines, kaum begonnenes Profil –.«

Poetik der Echtzeit

Jemand kauert auf dem Boden, ein kleiner Junge trägt eine Militäruniform, eine junge Frau fegt, Männer sitzen auf dem Asphalt vor großen geschnürten Stoffbündeln, Maos Porträt auf roter Fassade – Bilder aus CHINA. DIE KÜNSTE – DER ALLTAG. »Was geschieht«, hat sich Ulrike Ottinger einmal gefragt, »wenn wir versuchen, bei einer Reise das, was wir auf den Straßen erleben, an ihren Säumen beobachten, sammeln? Ist es möglich, daraus ein Bild des Ganzen zu erhalten?« Wie in ihren Filmarbeitsbüchern trägt sie auch mit ihrer Kamera ikonografische Dokumente zusammen. Ein Telefonschild, flinke Finger hu-

schen über den Abakus, ein Zuckerbäcker zaubert zerbrechliche Figuren, ausgezehnte Träger schleppen gewaltige Lasten einen Berg hinan. Aufmerksam registriert Ulrike Ottinger noch das kleinste Detail am Wegesrand. Und: Ihre Entdeckungen sind schier zum Bersten erfüllt von der sinnlichen Freude am Sehen. Sie hat die Schaulust zurückerobert und dem Kino jene imaginative Kraft zurückgegeben, die es einst hatte, als es noch, siehe PRATER, eine Attraktion auf dem Jahrmarkt war.

In vielen ihrer Filme hat Ulrike Ottinger sich als Dokumentaristin von großem Format erwiesen. Ihre Reisefilme sind verblüffend lang, gemessen an den Sehgewohnheiten, wie die konventionelle Anderthalb-Stunden-Dramaturgie sie geprägt hat. Reiseerlebnisse in Realzeit zu vermitteln und lebensrechte Normalität wiederzugeben, wirkt in Zeiten, da die übliche Schnittfrequenz im Sekundentakt liegt, unnatürlich gedehnt. CHINA hat eine Länge von 270 Minuten, EXIL SHANGHAI von 275 und TAIGA sogar von 501 Minuten. Warum aber die filmische Zeit noch stärker raffen, wo sie doch ohnehin nur ein kleiner Ausschnitt aus der langen realen Reisezeit ist? Auf den weiten Grasmatten der Mongolei bewegt man sich ja auch nicht im Schnelldurchlauf. »Es gibt Filme, die sind mit fünf Minuten zu lang, und es gibt Filme, die sind mit vier Stunden zu kurz«, hat Ulrike Ottinger einmal gesagt.

Im Leben gibt es keine einheitliche Dramaturgie der Zeit, aber viel Interessantes, das zu beobachten sich lohnt. Mit seltener Konsequenz hat Ulrike Ottinger an diesem Leitsatz festgehalten. In der Pekinger Apotheke »Allgemeine Nächstenliebe« lässt sie uns dabei zusehen, wie ein Ballett für zehn Finger aufgeführt wird, wenn die Mitarbeiterinnen unzählige Kräuter und Pülverchen in kleine, immer buntere Häufchen portionieren und schließlich zu winzigen Päckchen verschnüren. Ulrike Ottingers Reiseerlebnis teilt sich in Echtzeit mit, so als wäre die Kamera auf Live-Schaltung. In EXIL SHANGHAI lässt sie uns dabei zusehen, wie ein junger Chinese Teig knetet. Er jongliert mit seinen Teigwürsten, lässt sie tanzen, zieht den Teig, rollt ihn, zieht ihn, immer wieder. Fast zwei Filmminuten lang werden wir Zeugen dieser handwerklichen Kunst und warten gespannt, was das wohl werden wird. So viel Geduld bringt nur auf, wer ein wirkliches Interesse an den Menschen hat, wer wissen will, wie sie kochen, arbeiten, sich kleiden, ihren Tag verbringen. Es sind übrigens Nudeln, die in dieser Szene hergestellt werden.

Kannitverstan

Neben der ungewohnten Länge mag bisweilen auch überraschen, dass Ulrike Ottinger ihre Dokumentarfilme grundsätzlich nicht mit

11
12

einem eigenen Kommentar unterlegt. Doch das ist ein Glück. Man kann sich auf ihre Filme mit Muße einlassen, wie auf Gemälde, die ja auch keine Anweisung für ihr Einordnung mitliefern. Weit entfernt vom Stil der Stummfilme, die geschwätzige Lektürearweisungen zu geben pflegten, und entgegen der konventionellen Dokumentarfilmpraxis, Bilder ständig zu kommentieren und damit oft einer simplen Sofortinterpretation zu unterziehen, geben ihre Filme die Möglichkeit, sich die Schauplätze zu eigen zu machen, visuell aber auch auditiv. Denn was wäre ein Schauplatz ohne seine natürlichen Geräusche, seine Klänge und Töne? Ungestört kann man beispielsweise 22 Minuten lang einer Oper in Sichuan zuhören oder den chinesischen Lautsprecheranlagen oder dem Gong eines taoistischen Klosters im Regenwald. Und schrickt man nicht förmlich auf, wenn die wenigen Autos, die es 1985 in China gab, in die Stille der Großstadt hinein plötzlich hupen?

Unverkennbar verzichtet Ulrike Ottinger auf eigene Kommentare, aber beileibe nicht auf die Schrift. Gerade in den Chinafilmen prangen deutlich sichtbar grelle Schriftzeichen auf Plakaten, Verkehrsschildern, Schaufenstern und Fassaden. Mitunter scheint das Straßenbild ein Meer visueller Zeichen zu sein. Welch eigenartige Lektüre für Reisende, die des Chinesischen nicht mächtig sind! Auf Ottinger übt

diese fremde Schriftzeichenwelt eine magische Anziehungskraft aus. Ständig spürt sie mit ihrer Kamera neue Varianten dieser Poesie der Zeichen auf. Die enigmatischen Schriftzeichen werden klug als stumme Aufforderung an den Zuschauer inszeniert, mitzuraten und mitzusuchen nach Indizien für ihren Sinngehalt. Und siehe da, unvermutet findet die Kamera Dechiffrierhilfen, was den Spaß am Entzählen erst recht belebt. Auch internationale Piktogramme gehören in dieses Suchspiel, und hin und wieder Leichtverständliches. »Deutsche Werkstätten Shanghai« steht in großen Lettern auf einer Fassade zu lesen, auf der gleichnamigen Fotografie wie auch in ihrem Film EXIL SHANGHAI. Diese vergnügliche Konfrontation der Poesie der Zeichen mit der Haltung des Kannitverstan spiegelt keine Sprachkenntnis vor, wo sie schlicht nicht vorhanden ist, weder bei Ulrike Ottinger noch bei den (meisten) Zuschauern. Gerade das macht den redlichen authentischen Stil ihrer Art zu dokumentieren aus: Man kann sich ungehindert identifizieren mit ihrem Kamerablick, darf sich umschauen in Jurten, Dorfläden, Garküchen, auf Märkten und in Tempeln. Man kann schauen und staunen und sich von den bewegten wie auch von den stehenden Bildern unversehens auf eine große Reise mitnehmen lassen. Und vielleicht machen uns gerade all jene Schriftzeichen klar, wie sehr Ulrike Ottingers Dokumentarfilme das wirkliche Leben



Ökijik, 1991
Kontext: TAIGA



Die Kalinka Sisters, 1988
Kontext: JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA

spiegeln, in dem sich ja auch nicht alles von selbst versteht.

LichtBildKunst

Ulrike Ottingers Fotografien entstehen meist in engem Zusammenhang mit einer Filmproduktion. Oft gleichen sich die Schauplätze, manchmal sogar die Bildmotive, und doch bilden ihre Fotografien einen eigenständigen Kosmos und sind nicht im Mindesten auf eine filmische Referenz angewiesen. Man betrachte die Fotografie »Sänger Dawaadshij«: Aufrecht und ernst, in beinahe feierlicher Stimmung, steht der Mongole in seiner zeltähnlichen Jurte. Er weiß, dass er jetzt porträtiert werden wird und posiert für die Fotokamera, wie verabredet. Das Bild ist derart Gesprächig, dass man stundenlang darin lesen und lauter mögliche Geschichten entdecken könnte: vom Chaos der Stoffe und Muster, von der bemalten Truhe und dem Koffer darauf, von der grünen Kiste und den drei Büchern darauf, von dem gedeckten Tischchen und dem Brot darauf. Beginnt man erst einmal auf die Farben zu achten, animiert diese Fotografie zu immer neuen Suchbewegungen, man beginnt das Bild zu scheiteln und seine streng symmetrische Komposition zu verstehen: wie die rote Schärpe des Sängers das Bildzentrum bildet, wie das Knallrot des Bohrers unter dem Bett mit

der Kiste gegenüber zu flirten scheint, wie überhaupt alle Dinge über ihre Farbe in Beziehung treten in einem genau abgezielten Arrangement. Von hier aus gibt es viele Routen, um den ausgelegten Spuren zu folgen, eine würde zurück zum Film führen und zu dem Gesangsvortrag des Sängers im Bewegtbild, aber ebenso gut kann man im Rahmen ihres fotografischen Werkes dem Farbsignal Rot folgen. Da könnte man dann auf die Fotografie »Shanghai Gesture« stoßen, verblüfft innehalten und staunen über die Liebe zum Detail und über die Kunst, banale Gebrauchsgegenstände aus Plastik in ein aus der Zeit gefallenes Still-Leben zu verwandeln. Und über die Farbe Rot, die ein Lichtblick im winterlich tristen Grau der Straße ist.

Oder man sehe sich die Fotografie »Ökijig« der betagten Rentiernomadin an und dann »Die Kalinka Sisters«, zwei identisch komponierte Fotografien aus der Mongolei, an denen sich Ulrike Ottingers präzise Farbgebung, grafische Linienführung und das narrative Potential ihrer Bilder ablesen lässt. Obwohl in völlig anderen Kontexten und mit dem Abstand von Jahren entstanden, können die beiden Fotografien in einen intensiven Dialog miteinander treten. Wen kümmert es da, dass die Kalinka Sisters Geschöpfe aus einem Spielfilm, aus JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA sind und Ökijig im Kontext der Dreharbeiten zu der Do-

Ringer auf dem Fest des
Hammelbrustknochens, 1992
Öwtschüünj-Naadam
Kontext: TAIGA



Begegnung im Grasland, 1988
Kontext:
JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA



15
16

kumentation TAIGA fotografiert wurde. Manchmal möchte man lachen über den Schabernack, den Ulrike Ottinger mit unseren Wahrnehmungsmustern treibt, sind wir doch bei so manchem Bild spontan geneigt, es als kunstvoll ersonnene Groteske zu werten. Die »Ringer auf dem Fest des Hammelbrustknochens« etwa: Das Gruppenfoto auf monotoner Grasfläche zeigt unter anderem fünf kräftige Burschen, ebenso bizarr wie spärlich bekleidet mit der traditionellen Kopfbedeckung, den losen Ärmeln und den knappen Unterhosen. Sind sie Geschöpfe einer üppigen Phantasie? Aber nein, das Bild ist ein redliches ethnografisches Dokument mongolischer Kultur. Warum sollte dann die »Begegnung im Grasland«, ein ähnlich arrangiertes und nicht minder skurriles Gruppenbild mit den Kalinka Sisters, dem Fiktionalen zugerechnet werden? Die Authentizität der einen Gruppe ist so wahrscheinlich wie die der anderen. In diesem Fall jedoch sind die drei Frauen fiktiv, die sich in der mongolischen Steppe im Abendkleid und mit Sonnenbrille zu einer mongolischen Gruppe gesellt haben.

Oder man betrachte »Mögen unsere acht Sattelriemen reichlich Beute tragen«. Es ist abermals durch eine strenge Bildaufteilung charakterisiert: links zwei mongolische Jäger, rechts ein Schimmel; Baumreihen und Bergkette formen im Hintergrund die Horizontale.

Die Zeit scheint stillzustehen in dieser Genre-szene. Das Licht fällt nahezu unwirklich, ein heranziehendes Gewitter und der tiefe Sonnenstand sorgen für extreme Kontraste, wie vom Scheinwerferlicht angestrahlt, blendet das grelle Weiß des Pferdes, blinken die Baumreihen in giftigem Grün. Kaum zu glauben, dass dieses so poetisch entrückte Bild mit einer Fotokamera und in der freien Landschaft entstand und nicht etwa mit dem Pinsel oder in einem Fotostudio mit gemaltem Prospekt, so artifizuell wie dieses Arrangement in scheinbar unnatürlicher Lichtstimmung wirkt. Das eben macht den ästhetischen Reiz der Fotografien aus: Ulrike Ottinger zeigt, was ist – und was sein könnte. Natur- und Kunstwelt fließen in ihren Bildern unmerklich ineinander. Fakt und Fiktion verwandeln sich einander an, ebenso wie Fotografie und Film, und es bereitet großes Vergnügen, diesem Geflecht von Bezügen nachzuspüren.

Im Unterschied zu ihren Dokumentarfilmen wirken viele ihrer Fotografien auffallend stilisiert. Ein Hauch von Poesie weht durch diese Bildwelt, die von einer besonderen Wertschätzung des Personenporträts zeugt. Nie macht sich Ulrike Ottinger mit ihrer Fotokamera den Gestus des zufälligen Erhaschens oder gar des Ertappens zu eigen. Respektvoll bereitet sie den Menschen, denen sie auf ihren Reisen begegnet, die Bühne, um sich so darzu-

stellen, wie sie selbst gesehen werden wollen. En face und gern auch im Sonntagsstaat posieren sie für die Kamera, offenkundig im Bewusstsein, an der Entstehung eines Bildes für die Mit- und Nachwelt mitzuwirken. Viele ihrer Fotografien scheinen vor Farbigkeit förmlich zu explodieren. Wir sehen Menschen in traditionellen Trachten mit klaren, kräftigen Farben. Ein Augenschmaus, und zugleich ein beredtes Zeugnis, wie intensiv Ulrike Ottinger ihre visuelle Schatzsuche zu verbinden weiß mit gründlichen ethnografischen und kulturhistorischen Studien, denn die Pose und die abenteuerlich bunten Stoffe gehören elementar zur mongolischen Ästhetik.

Reisen, filmen, fotografieren, das sind bei Ulrike Ottinger drei Spielarten, fremden Menschen zu begegnen, Aus ihren Bildern spricht nicht eine kühl-distanzierte, sondern stets eine sehr respektvolle Haltung gegenüber den Menschen und Lebenssituationen, die sie mit ihrer Kamera festhält. Man merkt den Fotos und Filmen an, dass sie in einer Atmosphäre wechselseitigen Staunens und warmherziger Offenheit entstanden sind. Lebhaft kann man sich die vielen Begegnungen vorstellen, von denen Ulrike Ottinger zum Beispiel in ihrem Reisetagebuch »Taiga« berichtet: wie sie in Ulaanbaatar unter dem Applaus einer Hochzeitsgesellschaft Foxtrott mit einer Mongolin getanzt oder in den Jurten Milchschnaps ge-

trunken hat, wie sie, da Fotos hier eine kostbare Rarität darstellen, die Einheimischen mit der Polaroid-Kamera geknipst hat, mit dem »Apparat, der Bilder schießt«, wie die Mongolen sagen. Und man kann sich gut vorstellen, wie sie ihre visuellen Indizien Stück für Stück zusammenträgt, um uns ein Bild vom Prater, dem ältesten Vergnügungspark der Welt, zu zeichnen, das in Wahrheit eine Reise in die Geschichte der Reisemedien und in die Archäologie des Kinos ist. Wer in ihren Bilderwelten mitreist, muss eben gewärtig sein, verwandelt zu werden. Oder, wie die Französin Delphine Seyrig als Lady Wintermere in JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA am Ende sagt: »Ihre Rückkehr ist dann wie eine Wiedergeburt, gestärkt mit einer neuen, subtilen oppositionellen Kraft ... glänzend wie die Farbe des Himmels nach dem Regen.«

Dieser Essay erscheint anlässlich der Ausstellung

film.kunst »ULRIKE OTTINGER«

Eine Ausstellung der

Deutschen Kinemathek

Museum für Film und Fernsehen

13. September bis 2. Dezember 2007

