

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 38 (1996)
Heft: 207

Artikel: "Die Collage ist die Form, in der man heute denkt" : Werkstattgespräch mit Ulrike Ottinger
Autor: Kremski, Peter / Ottinger, Ulrike
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866603>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Die Collage ist die Form, in der man heute denkt»

Werkstattgespräch mit Ulrike Ottinger



FILMBULLETIN Angefangen haben Sie als Malerin, und Sie machen auch Filme, die etwas Malerisches haben. Farben spielen eine wichtige Rolle. *LAOKOON & SÖHNE*, Ihren ersten Film, haben Sie noch in Schwarzweiss gedreht, und das erscheint aus heutiger Perspektive wie ein Defizit. Hätten Sie diesen Film nicht auch in Farbe machen müssen?

ULRIKE OTTINGER Nein, das ist ein Film, den ich von Anfang an in Schwarzweiss geplant habe. Das ist ein *graphischer* Film. Bevor ich begann, Filme zu machen, habe ich nicht nur gemalt, sondern auch im Bereich der Performance gearbeitet. Dafür habe ich sehr viel fotografiert. Mein erster Film ist ein Schwarzweiss-Film, weil er mit der Skizzierung und Dokumentation

von Realität zu tun hat. Und das habe ich vorher schon gemacht – in der Fotografie. Für meine Bilder hatte ich auf den Straßen sehr viel Alltagsmaterial gesammelt, zum Teil skizziert, aber hauptsächlich fotografiert.

Die Frage, die Sie stellen, ist für mich sehr interessant, weil ich mir nie überlegt habe, warum ich diesen Film in Schwarzweiss gemacht habe. Aber ich glaube, dass ich damals mit diesem Film noch einmal *fotografiert* habe, wie ich das gewohnt war. Ich habe diesen Film nicht *gemalt*. In meinen späteren Filmen spielt dann die Farbdramaturgie eine grosse Rolle. Das zeigt sich zum Beispiel in den Kostümen oder den Hintergründen. In *BILDNIS EINER TRINKERIN* gibt es eine Progression der Farben: von Rot zu Gelb zu Blau zu

Silber. Es beginnt mit einer lebhaften Farbe, und am Ende – in der Todes-Szene – geht Tabea Blumenschein in einem silbernen Gewand durch einen Spiegel-Korridor. *BILDNIS EINER TRINKERIN* ist ein Film mit einem farbdramaturgischen Aufbau.

FILMBULLETIN Haben die Farben in Ihren Filmen symbolische Bedeutungen?

ULRIKE OTTINGER Ich weiss nicht, ob ich das als symbolisch bezeichnen würde. Die Farben vermitteln immer Stimmungen, wie man das früher bei den viragierten Filmen gemacht hat. Aber es geht ja nicht nur um einzelne Farben, sondern darum, wie man die Farben gegeneinanderersetzt. Da gibt es einerseits Szenen, wo die Farben wie in Kabuki-Theater extrem voneinan-

„Mein erster Film ist ein Schwarzweiss-Film, weil er mit der Skizzierung und Dokumentation von Realität zu tun hat.“



1

der abgegrenzt sind und klar neben- einander stehen. Und andererseits gibt es Szenen, wo ich mehr mit Licht arbeite, wo alles mit Licht- und Farb- flecken changiert – fast impres- sionistisch. So etwas entscheide ich sehr bewusst, weil eine Situation dadurch völlig verändert wird.

FILMBULLETIN Bei ihrem ersten Auftritt in *BILDNIS EINER TRINKERIN* ist Tabea Blumenschein ganz in Rot. Sie tritt aus der Kamera heraus. Aber eigentlich ist es nicht die Person, die aus der Kamera tritt, sondern eine Farbe, die eine Person wird. Die Szene beginnt damit, dass die Farbe Rot das Bild ganz ausfüllt. Das Rot tritt aus der Kamera heraus und ist die Farbe eines Mantels.

ULRIKE OTTINGER Gerade wenn man selber Kamera macht, denkt man genau darüber nach, wie man etwas einführt. Introduktionsszenen sind immer sehr wichtig. Da denke ich lange darüber nach. Bei mir ist es auch oft so, dass die erste und die letzte Szene einander entsprechen oder einen Kreis bilden.

FILMBULLETIN In der Introduktions- szene von *BILDNIS EINER TRINKERIN*

zeigen Sie dann Tabea Blumenschein wie gefangen hinter der Glasscheibe einer Flughafentür. Eine Hand wischt vor ihren Augen über das Glas. Die Wischbewegung ist auf der anderen Seite der Scheibe. Putzwasser rinnt in Strömen herab, wird verwischt, und auch das Hinterglas-Bild von Tabea Blumenschein verwischt sich. Das ist ein Bild-Motiv, das der Film in Variationen wiederholt.

ULRIKE OTTINGER In *BILDNIS EINER TRINKERIN* habe ich ganz speziell mit klastrophobischen Phantasien gearbeitet und sie bewusst im Alltag situiert. Diese Glastüren sind wie Zellentüren, die sich hinter einem schließen und wieder öffnen. Gerade bei klastrophobischen Menschen entsteht leicht die Phantasie, dass sich die Türen plötzlich nicht mehr öffnen könnten. Das ist auch in der Fahrstuhl-Situation so.

In *BILDNIS EINER TRINKERIN* kommt Glas sehr viel vor. Und die Stadt ist oft im Regen. Für das Reflektierende, das Fliessende und sich Auflösende habe ich versucht, Bilder zu finden. Am Schluss steigert sich das bis zu dem Spiegel-Korridor, wo alles

mehrfaich bricht und der selber auch noch mal gebrochen wird. Tabea Blumenschein geht in einem reflektierenden Kleid aus Spiegelfolie durch den Spiegel-Korridor und zertritt mit ihren Stöckeln die Kacheln, die dann zer- springen. Das ist ein Bild für eine Durchgangssituation zwischen Leben und Tod. In diesem Film habe ich viel mit Reflexionen gearbeitet, mit Wasser, Glas, Spiegeln und Spiegelungen.

Damit wollte ich Bilder schaffen, die Isolation zeigen und Kälte, Glätte, Härte. *BILDNIS EINER TRINKERIN* ist eine Grossstadt-Phantasie.

FILMBULLETIN Die Bildkompositio- nen sind sehr ausgefeilt und artifiziell.

ULRIKE OTTINGER Eigentlich ist es so, dass ich mich an alten Modellen orientiere. Ich gehe oft in Sammlungen und Museen. Acht Jahre lang habe ich in Paris gelebt und bin in dieser Zeit jede Woche einmal im Louvre gewesen. Manchmal nur, um ein einziges Bild zu sehen. Ich habe mich sehr viel mit Bildkomposition beschäftigt. Das hat natürlich damit zu tun, dass ich zehn Jahre lang gemalt habe, bevor ich anfing, Filme zu machen.

«**In BILDNIS EINER TRINKERIN kommt Glas sehr viel vor. Und die Stadt ist oft im Regen. Für das Reflektierende, das Fliessende und sich Auflösende habe ich versucht, Bilder zu finden.»**



2



«Künstlerisch gesehen ist Film das Medium, das unsere Realität in ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit überhaupt noch einigermassen fassen und beschreiben kann.»

1
Tabea Blumenschein in
BILDNIS EINER TRINKERIN

2
DIE BETÖRUNG
DER BLAUEN
MATROSEN
mit Rosa von
Praunheim,
Barry Tannen-
baum und Tabea
Blumenschein

FILMBULLETIN Sie sind stark von der Malerei geprägt. Machen Sie so etwas wie filmische Gemälde?

ULRIKE OTTINGER Ich bin auch von der Literatur geprägt. Ich denke schon, dass es wichtig ist, sich auch mit den anderen Künsten beschäftigt zu haben, wenn man Filme machen will. Das halte ich geradezu für eine Voraussetzung. Aber natürlich entsteht aus dem Zusammenspiel der Disziplinen etwas ganz Neues. Für mich ist Film das faszinierendste und unserer Zeit adäquate Medium, sonst würde ich keine Filme mehr machen. Künstlerisch gesehen ist Film das Medium, das unsere Realität in ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit überhaupt noch einigermassen fassen und beschreiben kann. In den anderen Künsten ist das sehr schwierig geworden.

FILMBULLETIN In der Introduktionsszene von *BILDNIS EINER TRINKERIN* bilden Sie Tabea Blumenschein, wenn sie hinter der Glasscheibe der Flughafentür steht, einmal so ab, dass sie von den seitlichen Begrenzungen der Scheibe gerahmt wird. Wir sehen die Person, die von Tabea Blumen-

schein gespielt wird, als *Bildnis*. Mit solchen Rahmungen arbeiten Sie häufig und betonen damit, dass es immer ums Bildermachen geht.

ULRIKE OTTINGER Das schönste Beispiel ist der Theater-Rahmen in *DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE*. Darauf sind Illustrationen im Stil des *fin de siècle*-Malers Gustave Moreau gemalt, die auf die Exotik der *Colonial-Opera* verweisen. Innerhalb des Rahmens werden Szenen einer Oper vorgeführt, die in der frühen Phase der spanischen Inquisition spielt und von der Eroberung der Glückseligen Inseln handelt. Das ist in *DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE* Teil einer Doppelkonstruktion. Einmal gibt es die Geschichte von Frau Dr. Mabuse, der Chef einer internationalen Medienkonzerne, und Dorian Gray, ihrem Schüler beziehungsweise Opfer. Und parallel dazu gibt es diese Opern-Geschichte, in der Frau Dr. Mabuse als Grossinquisitor von Sevilla erscheint und Dorian Gray als junger spanischer Infant, dem die Glückseligen Inseln zum Lehen gegeben worden sind.

FILMBULLETIN Den betont künstlichen Theater-Rahmen haben Sie mitten in eine reale Natur-Landschaft gestellt. Der Vorhang geht auf, und die Natur wird zur Opernbühne.

ULRIKE OTTINGER Aber es geht noch weiter. Die Natur ist nicht nur die Bühne. Ein Gegenschuss zeigt eine Felswand mit Höhlen, die aussehen wie Theaterlogen. Von dort aus sehen Frau Dr. Mabuse und Dorian Gray als Theaterzuschauer sich selber zu – in ihren Opernrollen auf der Bühne. Es gibt den Blick in den Rahmen, aber es gibt auch den Blick aus ihm heraus. Und es gibt den Blick der Charaktere auf sich selbst.

FILMBULLETIN Die Kunst rahmt die Natur: Das Meer im Hintergrund ist echt, aber der Wolkenhimmel ist blass gemalt und Teil des Rahmens. Solche Verbindungen von realer und gemalter Kulisse gibt es in vielen Ihrer Filme.

ULRIKE OTTINGER Ich arbeite gerne mit solchen *trompe-l'œil*-Effekten. Das schafft immer die Möglichkeit, das Verhältnis von Kunst und Natur zu reflektieren. Aber in jedem Film geschieht das anders. Um die Landschaftsbilder für *DORIAN GRAY IM*



«Rückbezüge auf die Tradition und die Vergangenheit finde ich wichtig, aber man muss herausfinden, wie man das heute erzählen kann.»

SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE zu finden, in die ich den Theater-Rahmen stellen wollte, bin ich fünf Wochen lang zu Fuß kreuz und quer über die Kanarische Insel gewandert, auf der wir gedreht haben. Ich habe mich für fünf Szenenbilder entschieden. Danach haben wir den Rahmen als Theaterhimmel angefertigt. Eine der gerahmten Szenen ist zum Beispiel mit tosendem Meer und eine andere mit einer bizarren vulkanischen Gesteinsformation, die ich wie eine italienische Renaissance-Landschaft inszeniert habe: Menschen, die sich auf schmalen Pfaden bewegen, von weit herkommend, klein in der Landschaft und dagegen gesetzt dann andere Personen im Vordergrund.

FILMBULLETIN Sie haben eine Vorliebe für Totalen. Und die Figuren sind oft so in die Dekoration eingefügt, dass sie zu Kunstobjekten in einem Environment werden.

ULRIKE OTTINGER Nicht nur. Es gibt ja nicht nur das einzelne Bild. Zwischen den Bildern gibt es eine Beziehung. Ich finde es aber wichtig, dass man zuerst sieht, wie das Verhältnis der Dinge, der Menschen und der Landschaften

zueinander ist. Das versuche ich in der Regel erst zu etablieren. Manchmal mache ich es umgekehrt und beginne mit dem Detail. Aber meistens gehe ich von der Totalen aus, weil mir die Umgebung wichtig ist. Es ist wie bei einer klassischen Oper, wo eine Person auf die Bühne kommt, ihre Arie singt und erst einmal sagt, wer sie ist, woher sie kommt und warum sie da ist. Man etabliert eine Figur in ihrem Verhältnis zu ihrer Umgebung. Das ergibt eine spannungsreiche Beziehung.

FILMBULLETIN Ihre Totalen haben eine grosse Komplexität. Was Sie da etwa in der Theaterrahmen-Szene inszenieren, ist ein Bild im Bild im Bild. Denn der Kamera-Ausschnitt setzt auch noch einmal einen Rahmen.

ULRIKE OTTINGER Das ist eine Vielschichtigkeit, wie ich sie mag und die in solcher Weise eben nur im Film möglich ist. Das Verhältnis von Kunst und Natur ist in jeder Zeit thematisiert worden und war schon im Barock ein Modell. Heute sind jedoch die technischen Möglichkeiten andere, so dass auch das Verhältnis von Kunst und Natur anders dargestellt wird. Allerdings kann man aus einer modernen

Perspektive auf die Tradition früherer Modelle verweisen.

Was mich immer aufregt, sind die Verfilmungen von Literatur der klassischen Moderne, von Proust oder Gertrude Stein zum Beispiel. Da wird ein Stoff, der zu Beginn unseres Jahrhunderts modern war und damals etwas auf neue Art formuliert hat, in einer Methode verfilmt, die noch auf das neunzehnte Jahrhundert zurückgeht. So etwas kann man doch nicht machen. Dadurch werden diese Stoffe banalisiert und fallen hinter die Radikalität zurück, die sie zu ihrer Zeit hatten. Ich beziehe mich in meinen Arbeiten ja auch auf diese Vorbilder, aber ich gehe mit ihnen ganz anders um. Rückbezüge auf die Tradition und die Vergangenheit finde ich wichtig, aber man muss herausfinden, wie man das *heute* erzählen kann. Die meisten Filme, die man heute im Kino sieht, arbeiten jedoch mit einer Dramaturgie aus dem neunzehnten Jahrhundert. Dabei könnte man beispielsweise auch mit der Zeit der Romantik auf eine ganz heutige Weise umgehen. Man muss aber für die Gegenwartsperspektive eine Form finden. Das scheint mir

DORIAN GRAY
IM SPIEGEL DER
BOULEVARD-
PRESSE



in den meisten Filmen ein Manko zu sein; sie finden keine zeitgemäße Form für eine Annäherung an die Vergangenheit. Das macht sie so langweilig, weil sie alles einfach nur noch einmal sagen, aber dafür schlechter, als es schon gesagt worden ist.

FILMBULLETIN Die Form, in der Sie vergangene Epochen und traditionelle ästhetische Modelle mit einer Gegenwartsperspektive verbinden, ist die Collage. So wie das auch Peter Greenaway macht.

ULRIKE OTTINGER Die Collage ist auch zunehmend eine Form geworden, in der man heute denkt. In den zwanziger Jahren und schon davor sind bedeutende Collagen entstanden, weil es auf einmal einen grossen Output an unterschiedlichen Materialien gab. Man arbeitet immer mit dem, was einen umgibt. So finde ich auch die vielgeschmähte Postmoderne als Idee sehr interessant. Die Realisationen, gerade in der Architektur, sind es nicht, weil sie zu stark auf Zuckerbäckereien zurückgehen. Aber die Postmoderne als Idee hat viel damit zu tun, wie wir heute denken. Wir fügen alle Dinge,

die uns umgeben, zusammen. Aber durch die Auswahl und die Art und Weise des Zusammenfügens entsteht das Neue und Besondere.

FILMBULLETIN Würden Sie die Ästhetik Ihrer Filme selber als postmodern bezeichnen?

ULRIKE OTTINGER Das hat schon mal jemand geschrieben, dass ich schon lange, bevor der Begriff der Postmoderne aufkam, so gearbeitet habe und in filmischen Collagen ganz unterschiedliche und eigentlich unvereinbare Dinge zusammengedacht und zusammengefügt habe. Ich bringe mal ein anderes Beispiel dafür, wie ich arbeite: Wenn ich früher in eine Bibliothek ging und ein Buch suchte, dann habe ich auch geguckt, welches Buch danebensteht. Das ist eine Recherche in die Breite, die die Dinge miteinander vernetzt. Das ist viel profunder und auch eine andere Art des Denkens, als wenn man über einen Computer einen Zugriff über einen Titel oder ein Schlagwort hat und dann nicht mehr nachsieht, was sich daneben befindet. Dieses Zielgerichtete, das angesichts der Fülle von Informationen heute aber

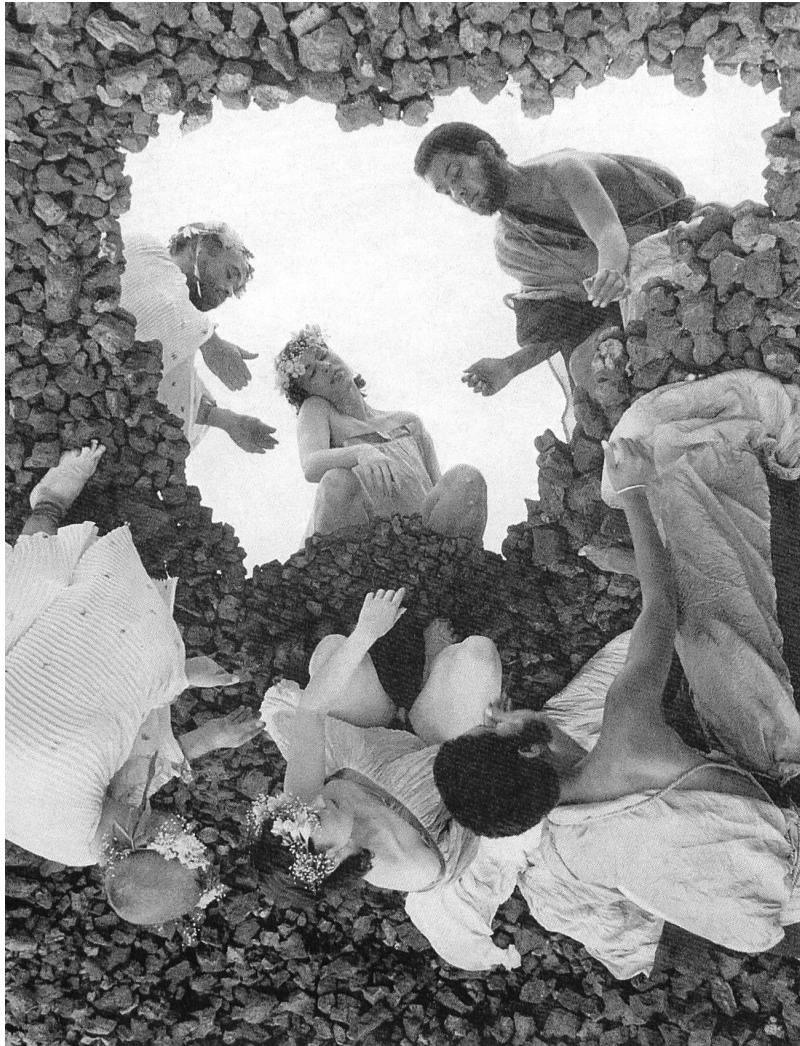
auch notwendig ist, weil man sonst gar nicht mehr arbeiten kann, verändert unser Denken und unsere Möglichkeiten, Dinge zu vernetzen. Aber ich versuche das immer noch in meinen Arbeiten.

FILMBULLETIN In der Art und Weise, wie Sie in Ihren Filmen, insbesondere in *FREAK ORLANDO*, die Epochen durchlaufen beziehungsweise collagenartig miteinander vernetzen, zeigt sich ein grundlegender Geschichtspessimismus. Sie haben ein zirkuläres Geschichtsverständnis und beschreiben eine permanente Wiederkehr des immer gleichen.

ULRIKE OTTINGER Inquisition, Faschismus, Zwangspräzess. Was immer an Unterdrückungsmethoden möglich ist, unterscheidet sich nach Zeit. Aber die Struktur bleibt in der Tat erschreckend gleich. Die Möglichkeiten zur Machtausübung verändern sich, werden aber in jeder Epoche bis zum letzten genutzt.

FILMBULLETIN Dass die Zeit läuft und dennoch nicht von der Stelle kommt, wird in *FREAK ORLANDO* gerade dadurch sichtbar, dass der Ort *through the*

«Die Möglichkeiten zur Macht- ausübung verändern sich, werden aber in jeder Epoche bis zum letzten genutzt.»



1



2



3

ages immer der gleiche bleibt – wie bei der *Zeitmaschine*. Eine Wanderung von Epoche zu Epoche, die nur eine Scheinbewegung ist.

ULRIKE OTTINGER Orte, an denen in prähistorischer Zeit Opferkulte stattfanden, sind nach der christlichen Missionierung umgedeutet und wiederbesetzt worden. Und später wird dann an dieser Stelle vielleicht ein bedeutendes Kaufhaus gebaut – als neuer Tempel. Die Orte bleiben wirklich und werden nur immer wieder neu besetzt.

FILMBULLETIN Es gibt Motive, die sich durch alle Ihre Filme ziehen. Dazu gehört das Prozessions-Motiv.

ULRIKE OTTINGER Ich bin in Süddeutschland, in einer sehr katholischen Gegend aufgewachsen. Das Ereignis des Jahres war immer die Fronleichnamsprozession mit ihrer unglaublich barocken Prachtentfaltung, die aber andererseits auch noch etwas mit diesen heidnischen, naturreligiösen Vorstellungen zu tun hatte. Diese ganze Pracht hat mich als Kind fasziniert. Die Stadt war ein einziger Blumenteppich. Ich selbst war damals in einer Klosterschule. Ich habe schon als Kind sehr

gut gemalt, und meine Entwürfe wurden immer für irgendwelche Blumenteppiche ausgewählt. Das hat mir alles sehr gut gefallen.

Das Prozessionsmotiv findet sich schon in meinem ersten Film. *LAOKOON & SÖHNE* ist ja, wie ich gesagt habe, ein graphischer Film. Und da gibt es diese fast schattenhaftigen Prozessionen des Zirkus von Tristan Tzara. Diese alten Motive von Prozessionen, Triumphzügen und Totentänzen sind ein Grundmodell für meine Filme.

FILMBULLETIN Die Prozession der Geißler in *FREAK ORLANDO* haben Sie auch als Silhouette abgebildet. Zitieren Sie damit *Ingmar Bergmans* Mittelalter-Film *DAS SIEBENTE SIEGEL*?

ULRIKE OTTINGER Eigentlich nicht. Obwohl mir dieser Zusammenhang auch aufgefallen ist, als ich den Bergman-Film wiedergesehen habe. Ich denke, dass Bergman in dem Fall einfach auf das gleiche Vorbild zurückgreift wie ich.

FILMBULLETIN Vieles in Ihren Filmen scheint allegorisch deutbar zu sein. Sind Ihre Filme generell als Allegorien zu sehen?

ULRIKE OTTINGER Das wäre etwas zu eng gefasst. Aber es trifft sich natürlich, wenn ich eingeladen werde, zu einem Episodenfilm über die *sieben Todsünden* einen Beitrag beizusteuern. Ich habe mir bewusst den *Stolz* ausgewählt – *Superbia*, die schon im Altertum als Hauptsünde galt, an die Hybris der alten Griechen anknüpft, aus diesem antiken Modell entwickelt wurde. *Superbia* habe ich mir deshalb ausgesucht, weil mir das die Gelegenheit gab, wieder meine Triumphzüge zu inszenieren. Den mittelalterlichen Triumphzug mit Heuwagen, auf dem die Grossen der Welt sitzen, habe ich aber aktualisiert, indem ich etwa die Bankdirektorin hinzufüge, die Börsenberichte hört. Und ich habe ihn mit Militärparaden aus der ganzen Welt unterschnitten. Dadurch habe ich die Prozession verlängert, verlängert, verlängert ... Das ist eine interessante Montage geworden. Dieser Kurzfilm *SUPERBIA*, der nur fünfzehn Minuten dauert, ist sehr gut verstanden worden.

FILMBULLETIN Zu den Motiven, die sich bereits in *LAOKOON & SÖHNE* finden und sich dann durch Ihr ganzes

«Das Ereignis des Jahres war immer die Fronleichnamsprozession mit ihrer unglaublich barocken Prachtentfaltung, die aber andererseits auch noch etwas mit diesen heidnischen, naturreligiösen Vorstellungen zu tun hatte. Diese ganze Pracht hat mich als Kind fasziniert.»



1

Werk ziehen, gehört auch das Zirkus-Motiv, das besonders in *FREAK ORLANDO* eine grosse Rolle spielt. Es weist einmal auf *Tod Browning's FREAKS* zurück und erinnert mit seiner Intensität und Opulenz zum anderen an die metaphorische Zirkuswelt *Fellinis*.

ULRIKE OTTINGER Zirkus ist auch wieder eines dieser alten Modelle, mit denen ich gerne arbeite. Zirkus, das ist da, wo es die *Sideshow* gibt und die *Freaks*. Zirkus ist ein poetischer Raum, wo Dinge erlaubt sind, die sonst nicht sein dürfen. Alles darf sein und wird sogar ausgestellt, was es sonst im Leben scheinbar nicht gibt oder verdrängt wird. Solche Darstellungen findet man auch in der bildenden Kunst. Ob Dürer oder Goya, ich kenne kaum Künstler, die nicht auch das Extreme gemalt haben. Mit Extremdarstellungen meine ich nicht den Schock. Man kann an Extremen einfach Dinge besser verdeutlichen. Gibt es ein besseres Bild für eine unauflösbar-Zweier-Beziehung als die *siamesischen Zwillinge*? Mit so etwas muss man allerdings spielerisch umgehen.



1

1
FREAK
ORLANDO

2
Delphine Seyrig
in FREAK
ORLANDO

3
BILDNIS EINER
TRINKERIN

FILMBULLETIN Auch Orlando präsentieren Sie in einer Episode des Films als siamesischen Zwilling, als Doppelwesen. Im wesentlichen geht es Ihnen um die sexuelle Doppelnatur des Menschen. Auch das fängt motivisch bereits in *LAOKOON & SÖHNE* an: Frauen in der Männerrolle, Männer in der Frauenrolle. Das ist ein philosophisches Grundthema in allen Ihren Filmen: die Frage nach der sexuellen Identität. Sie stellen damit eine normative Rollenverteilung in Frage und brechen festgeschriebene Grenzen auf.

ULRIKE OTTINGER Ja, das ist ganz richtig. Gehen wir mal von der realen Erfahrung aus. Es ist doch offensichtlich so, dass sich in unterschiedlichen Kulturen auch die Geschlechterrollen unterscheiden. Es war eine frühe Erkenntnis meiner Kindheit, dass Rollenverhalten kein Naturgesetz, sondern erlernt ist. Was in der einen Kultur üblich ist, gilt in einer anderen als unmöglich und wird nicht akzeptiert. Mit dieser Erfahrung bin ich gross geworden, und so etwas habe ich immer wieder beobachtet. Auch ich bin ja mit diesen einschränkenden Modellen konfrontiert worden, die uns in den fünf-

ziger Jahren gequält haben. Die fünfziger Jahre waren nicht nur in Deutschland, sondern weltweit eine ungemein spiessige und repressive Zeit. Ich habe gesehen, wie fürchterlich die Auswirkungen von solchen Rollenspielen waren, die man spielen musste, um nicht anzuecken. Aber ich habe schon sehr früh freie Modelle dagegen entwickelt.

FILMBULLETIN In Ihren Filmen durchleben die Figuren Transformationen und Metamorphosen.

ULRIKE OTTINGER Ja, natürlich. *FREAK ORLANDO* bezieht sich auf Virginia Woolfs «*Orlando*», ist aber alles andere als eine Literaturverfilmung. Der Film ist eher eine lockere Assoziation zur Hauptfigur des Woolf-Romans, die ihr Geschlecht wechseln und über eine lange Zeitspanne leben konnte. Das war für mich der ideale Protagonist. Weil man da den Gang durch die Geschichte hat, den Wechsel von Orten, von Zeiten, des Geschlechts und der Standpunkte. Das ist sehr wesentlich in meinen Filmen: Selbst wenn ich eine durchgehende Geschichte erzähle, versuche ich immer wieder, die Standpunkte zu wechseln. Entweder über



1

«Eine Frau als Piratenkönigin erscheint als etwas Besonderes. Aber in der Ming-Dynastie muss es in der Chinesischen See eine ganze Reihe von Piratinnen geben haben, die mit ihren Dschunken erfolgreich kaperten.»

den *point of view* der Charaktere oder durch filmischen Perspektivwechsel oder durch die Hintergründe. Damit versuche ich ein Thema einzukreisen und von verschiedenen Standpunkten aus zu betrachten und zu kommentieren. So entsteht von einem Thema ein Gesamtbild, das sich aus einzelnen Mosaiksteinen zusammenfügt. Die Mosaiksteine – das sind die Standpunkte, die Perspektivwechsel.

FILMBULLETIN Orlando kommt auch in anderen Filmen von Ihnen vor. Etwa in *MADAME X – EINE ABSOLUTE HERRSCHERIN*.

ULRIKE OTTINGER Da spiele ich selbst Orlando als Wunschnbild der Vergangenheit, eine ganz kleine Rolle. Die Geschichte, die der Film erzählt, hat auch ihren Ausgangspunkt in der Figur Orlando. Und das Piratenschiff, das die Wünsche und Möglichkeiten all der Frauen transportiert, die auf diesem Schiff zusammenkommen, heisst so. Mit der Assoziation zu Orlando arbeite ich gern. Das ist eine emotional überhöhte Figur – wie zum Beispiel auch Dorian Gray. Die Bücher von Woolf und Wilde habe ich früh gelesen, mit fünfzehn oder sechzehn

und seitdem nie wieder, aber sie haben mich tief beeindruckt, und ich liebe sie über alles. Dennoch sind meine Filme keine Literaturverfilmungen, ganz im Gegenteil. Auch wenn diese Bücher in meinem Denken einen grossen Platz eingenommen haben, existieren sie nur noch in meiner Phantasie, und in meinen Filmen entferne ich mich weit von ihnen.

FILMBULLETIN Was in *MADAME X – EINE ABSOLUTE HERRSCHERIN* auch schon vorkommt, ist China und damit der Bezug zur ostasiatischen Kultur, worüber Sie später immer wieder gearbeitet haben.

ULRIKE OTTINGER *MADAME X – EINE ABSOLUTE HERRSCHERIN* hätte ich am liebsten in der Chinesischen See gedreht. Das war damals aus Budget-Gründen nicht möglich. Für den ganzen Film, der immerhin zweieinhalb Stunden dauert, standen mir nur 80 000 DM zur Verfügung. Der Film ergab sich daraus, dass ich viel über Frauen in Männerrollen recherchiert hatte. Eine Frau als Piratin oder Piratenkönigin erscheint als etwas Besonderes. Aber in der Ming-Dynastie muss es in der Chinesischen See eine ganze

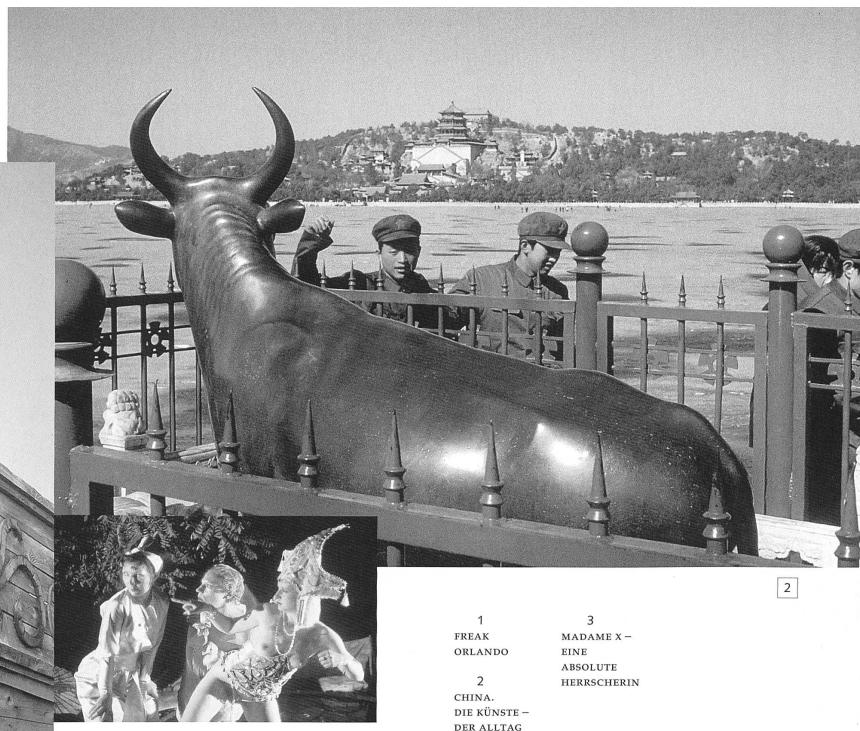
Reihe von Piratinnen gegeben haben, die mit ihren Dschunken erfolgreich kaperten. Zum Teil waren das reine Frauenbesetzungen.

In den siebziger Jahren, als ich den Film drehte, war die Frauenbewegung sehr virulent. Ich kam damals aus Frankreich zurück und fand nun plötzlich die alten Schulfreundinnen sehr verändert vor, sehr kämpferisch. Das fand ich interessant. So ist der Film ein modernes Märchen geworden, das mit dem Abenteuer-Genre des Piratenfilms auf sehr amüsante Weise umgeht und gleichzeitig die Aufbruchssituation jener Zeit aufgenommen hat. Das ist der erste Film von mir, der Furore machte und ein richtiger Kultfilm geworden ist. In Amerika gibt es Hunderte von Raubkopien davon.

Anfangs ist er von der Frauenbewegung sehr kritisch aufgenommen worden, weil es vielleicht zu früh war, eine Komödie über etwas zu machen, das für viele noch verunsichernd war. Obwohl meine Haltung dazu völlig unsentimental war und in einem bestimmten Sinne durchaus unterstützend.



3



3

1
FREAK
ORLANDO

2
CHINA,
DIE KÜNSTE –
DER ALLTAG

3
MADAME X –
EINE
ABSOLUTE
HERRSCHERIN

ULRIKE OTTINGER Das hat sich aus den Umständen ergeben. Ich habe drei Jahre versucht, Kontakt mit den chinesischen Behörden aufzunehmen, um die Erlaubnis zu bekommen, in China den Spielfilm *JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA* zu drehen. Vor den Dreharbeiten wollte ich durchs Land reisen, um es kennenzulernen. Doch die Vorbereitungsphase hat so lange gedauert, dass ich dachte: Wenn ich da jetzt hinreise, warum soll ich dann nicht drehen, was ich sehe? Das ist ein Land, mit dem ich mich seit langer Zeit beschäftige. Warum sollte ich nicht mit meinem Medium notieren, was ich dort faszinierend finde?

Als ich den Kontakt zu den chinesischen Behörden endlich hatte, waren meine Pläne also längst andere.

Und ich teilte den Behörden mit: «Ich komme, reise mit Ihnen durch das Land, sehe mir alles an, wir können alles besprechen, aber ich möchte auch drehen.» Das hat die Chinesen in eine zweite Krise gestürzt und das Projekt auch. Jetzt wollten sie nämlich ein genaues Drehbuch haben. Die Korrespondenz ging hin und her. Ich schrieb: «Wie soll ich wissen, was ich drehen

will, wenn ich Ihr Land überhaupt nicht kenne?» Sie schrieben zurück: «Aber wir müssen wissen, was Sie am ersten Tag und in welcher Reihenfolge drehen wollen.» In dieser Korrespondenz waren sie so beharrlich wie ein Buddha, das war ich auch.

Nach einem Jahr haben wir uns geeinigt. Ich bin gereist und habe gedreht. So ist mein erster langer Dokumentarfilm entstanden: *CHINA. DIE KÜNSTE – DER ALLTAG*. Einfach aus der Situation, dass ich dachte, ich sollte da überhaupt erstmal drehen, um zu sehen, wie ich dort zurechtkomme.

FILMBULLETIN Vom inszenierenden zum dokumentarischen Blick – war das eine fundamentale Umstellung?

ULRIKE OTTINGER Natürlich filmt man dokumentarisch anders. Da sind dann diese Endlos-Schwenks entstanden. Das ist der schweifende Blick – als wandernde Kamera, die neugierig guckt und das aufnimmt, was bemerkenswert ist. Dieser Blick hat aber auch damit zu tun, wie man in China Bilder betrachtet. Dort hat man diese sehr langen Bilderrollen, die man sich immer nur stückweise ansehen kann. Um ein Stück zu entrollen, rollt man



2



1



2

1
Xu Re Huar,
Mitte, in
JOHANNA
D'ARC OF
MONGOLIA

2
Peter Kern,
Mitte, in
JOHANNA
D'ARC OF
MONGOLIA

3
Delphine Seyrig
in JOHANNA
D'ARC OF
MONGOLIA

4
TAIGA



3

«Was das
Inszenieren
betrifft, so hat
mir das
Dokumentarische
neue
Möglichkeiten
aufgezeigt –
auch für den
Umgang mit
der Realität.»

ein anderes wieder zusammen. Die Blickweise im *China*-Film entspricht ein wenig dieser Betrachtungsart.

Aber vieles habe ich erst am Schneidetisch verstanden, als ich mich monatlang mit dem gedrehten Material beschäftigt und alles zehnmal vorwärts und rückwärts gesehen habe. Da sind mir einige Zusammenhänge erst aufgegangen. Das ist auch das Schöne an dokumentarischen Filmen, dass es da nach dem Drehen noch diese lange und intensive Auseinandersetzung mit den Dingen gibt.

FILMBULLETIN Hat die dokumentarische Erfahrung auch Ihren Blick für die Inszenierung verändert? Schon in Hinsicht auf *JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA*?

ULRIKE OTTINGER Bereichert und präzisiert, nicht verändert. Verändert hat sich mein Verhältnis zur Realität; was aber das Inszenieren betrifft, so hat mir das Dokumentarische neue Möglichkeiten aufgezeigt – auch für den *Umgang* mit der Realität.

In *JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA* gibt es einen quasi-dokumentarischen Teil, der inszeniert ist. Das ist der zweite Teil des Films, der in der Mon-

golei spielt, draussen in der Landschaft, mit den Menschen, die dort leben, nicht mit Schauspielern. Es sind Nomaden, und sie bringen viel an Realität mit. Dagegen ist der erste Teil des Films, der in der transsibirischen Eisenbahn spielt, im Studio gedreht worden. In der Transsibirischen begegnen wir einer äusserst artifiziellen Kondensierung unserer westlichen Kultur. Die beiden Teile sind als Kontrast gegeneinander gesetzt und ergänzen sich spiegelbildlich.

FILMBULLETIN Wieder geht es um eine Reflexion von Kunst und Natur. Und wieder gibt es eine Assoziation zu einer Figur von Oscar Wilde.

ULRIKE OTTINGER In der transsibirischen Eisenbahn erzählt Lady Windermera wunderbare Geschichten, die aus dem Osten kommen, aber im Westen erzählt werden. Da gibt es eine Introduction in das Verhältnis von Realität und Fiktion. Und durch das Zugfenster fällt der Blick nach draussen auf die vorbeiziehende Tundra-Landschaft, die aber nur als gemalte Walze vorbeirollt.

FILMBULLETIN Erst im zweiten Teil wird die reale Natur zur Bühne der Handlung. Im ersten Teil erscheint die Natur fiktiv und künstlich – als diffuses Vorstellungsbild, gerahmt von einem Zugfenster, das real zu sein behauptet, aber wie ein Theater-Rahmen funktioniert.

ULRIKE OTTINGER Es gibt da nur den Blick von innen nach aussen, nie von aussen nach innen. In der Transsibirischen wird unsere westliche Kultur linear in den Osten transportiert – wie ein rollendes Hotel-Museum, vollgestopft mit allem, was wir glauben, zum Leben haben zu müssen. Die Außenwelt kommt nur über Geschichten herein, die den Personen im Zug erzählt werden, oder durch den Ruf eines Tieres. Die wirkliche Landschaft sieht man nie.

Das war eben eine ganz bewusste Entscheidung, den ersten Teil ausschliesslich im Studio zu drehen. In Berlin, im Studio an der Havelchaussee, haben wir die Transsibirische gebaut. Für vier Monate habe ich das Studio gemietet, damit wir das vorbereiten konnten. Gedreht haben wir nur drei Wochen.



4

FILMBULLETIN Der zweite Teil, der gegen den ersten gesetzt wird, bringt dann die Kollision der Kulturen mit ihren unterschiedlichen Rollenverständnissen.

ULRIKE OTTINGER Die Reisenden werden gewaltsam aus dem Zug herausgestossen. Der Zug verschwindet und damit ihr Hotel, ihre Insel. Jetzt sind sie wirklich draussen in der Realität: in der Gobi, im Grasland, in der Steppe, zusammen mit den Mongolen, und alles ist anders, als sie es sich vorgestellt haben. Das ist die Konstruktion des Films, dass diese Welten aufeinanderprallen und sich über die kulturellen Widersprüche und Missverständnisse, die sich daraus ergeben, selber kommentieren.

FILMBULLETIN Die transsibirische Eisenbahn ist wiederum eine Collage verschiedener Zeiten.

ULRIKE OTTINGER Das ist die Reisegesellschaft, die so konstruiert ist. Die Charaktere, die mit dem Zug fahren, sind Figuren aus verschiedenen Zeiten. Das beginnt mit Lady Windermere, die noch einen eigenen Salonwagen hat, wie das um die Jahrhundertwende und bis in die zwanziger und dreissiger

Jahre der Fall war, als Fürstlichkeiten der westlichen Welt in aller Bequemlichkeit nach Osten rollten. Und die zeitliche Spannbreite reicht bis zu Giovanna, einem jungen Mädchen, als Repräsentantin der Gegenwart; sie ist eine abenteuerlich reisende Rucksack-Touristin, die auf billigste Weise mitfahrt und dritter Klasse im Gepäcknetz liegt. Schon in der Reisegesellschaft der Transsibirischen bringe ich verschiedene Welten zusammen, denn die europäische Kultur ist ja äusserst gemischt. Die Vorstellung einer *reinen* europäischen Kultur war schon immer eine völlig absurde und fiktive Idee.

FILMBULLETIN Interessant ist, wie bei Ihnen ein Film den anderen vorbereitet. Der China-Film bereitet JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA vor und dieser wiederum den *Taiga*-Film, den Sie danach gedreht haben. Wobei im zweiten Fall sogar ein Spielfilm zur Studie für einen Dokumentarfilm wird, was man immer umgekehrt erwartet.

ULRIKE OTTINGER So ist es. Als ich JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA gedreht habe, bin ich auf Dinge gestossen, die mich fasziniert haben, aber den Rahmen des Spielfilms gesprengt hätten.

So hatte ich den Wunsch, dort noch einmal etwas zu machen. Und so ist das Konzept zu *TAIGA* entstanden, einem Dokumentarfilm, der achtseinhalb Stunden dauert.

Ich denke, es gibt für jeden Film eine Form. Das Geheimnis ist, für jeden Film dann auch die richtige Form zu finden, auch die richtige Länge und den richtigen Rhythmus. Von daher finde ich die Anforderung, dass ein Film neunzig oder hundert Minuten lang sein soll, einfach absurd. Jeder Film hat seine eigene Länge. Es gibt Filme, die sind mit fünf Minuten zu lang, und es gibt Filme, die sind mit vier Stunden zu kurz.

Ich denke, dass dieses verwaltende, konservenartige und profitorientierte Denken im Grunde alle Bereiche des Lebens vollkommen zerstört. Es gibt sicher Momente, wo man sich ohne Verlust in bestehende Ordnungen einfügen kann, aber es gibt auch Augenblicke, wo man das klar zurückweisen muss. Diese Freiheit sollte man sich unbedingt erhalten. Wenn man sie aber aufgibt, dann sollte man nicht Filme machen, denn dann hat man eigentlich nichts zu sagen.

«Ich denke, dass dieses verwaltende, konservenartige und profitorientierte Denken im Grunde alle Bereiche des Lebens vollkommen zerstört.»

Ulrike Ottinger

Geboren am 6. Juni 1942 in Konstanz als Tochter eines Kunst- und Dekorationsmalers. Ab 1959 Studium an der Akademie der Künste in München. Arbeit als Malerin, erst in München, ab 1962 in Paris. 1969 Gründung des Filmclubs «Visuell» in Konstanz. Lebt seit 1973 in Berlin, wo sie ihre eigene Filmproduktion hat. Ab 1983 auch gelegentlich Theaterregie.

- 1972-74 LAOKOON & SÖHNE mit Tabea Blumenschein; 16mm, s/w, 50 Min.
- 1973 BERLINFIEBER – WOLF VOSTELL 16mm, Farbe, 12 Min.
- 1975 DIE BETÖRUNG DER BLAUEN MATROSEN mit Tabea Blumenschein, Valentina Gert, Rosa von Praunheim; 16mm, Farbe, 47 Min.
- 1977 MADAME X – EINE ABSOLUTE HERRSCHERIN mit Tabea Blumenschein, Lutze, Irena von Lichtenstein, Yvonne Rainer; 16mm, Farbe, 141 Min.
- 1979 BILDNIS EINER TRINKERIN mit Tabea Blumenschein, Magdalena Montezuma, Nina Hagen, Kurt Raab, Eddie Constantine; 35mm, Farbe, 107 Min.
- 1981 FREAK ORLANDO mit Magdalena Montezuma, Delphine Seyrig, Hiro Uschizawa, Eddie Constantine, Franca Magnani; 35mm, Farbe, 126 Min.
- 1983 DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE mit Veruschka von Lehndorff, Delphine Seyrig, Tabea Blumenschein, Barbara Valentin; 35mm, Farbe, 151 Min.
- 1985 CHINA. DIE KÜNSTE – DER ALLTAG 16mm, Farbe, 165 Min.
- 1986 SUPERBIA – DER STOLZ mit Delphine Seyrig, Irm Hermann, Else Nabu, Wolfgang Peter; 35mm, Farbe, 16 Min.
- 1987 USINIMAGE 35mm, Farbe, 10 Min.
- 1988 JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA mit Delphine Seyrig, Irm Hermann, Gillian Scalici, Inès Sastre, Xu Re Huar, Peter Kern; 35mm, Farbe, 165 Min.
- 1990 COUNTDOWN 16mm, Farbe, 196 Min.
- 1992 TAIGA 16mm, Farbe, 501 Min.

Verleih: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V., Berlin

Postmoderne Collagen**Ulrike Ottingers Welt der Bilder**

Ihr bekanntestes Werk ist wohl immer noch MADAME X – EINE ABSOLUTE HERRSCHERIN. Mit diesem Film sorgte Ulrike Ottinger Ende der siebziger Jahre für Diskussionen. Und er gab ihr ein Etikett – als feministische Filmemacherin. Dabei ist MADAME X – EINE ABSOLUTE HERRSCHERIN kein Manifest, sondern ein ironischer Kommentar zur Frauenbewegung. Die Geschichte von den Frauen aus aller Welt, die aufbrechen, um im Chinesischen Meer Piratinnen zu werden, führt nur in neue Unterdrückung. Der Kapitän ist eine Frau, aber eben eine absolute Herrscherin.

Die Suche nach neuen Rollen wird schon in diesem frühen Film zur Suche nach einer anderen Kultur. Der Ferne Osten erscheint wie eine Verlockung. Das Chinesische Meer hat Ulrike Ottinger damals noch nachgestellt – auf dem Bodensee. Inzwischen aber ist sie selber aufgebrochen, zur Reisenden geworden, hat Dokumentarfilme über *China* und die *Taiga* gemacht und den Spielfilm *JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA* ebenfalls vor Ort. Es sind Filme von monumentaler Länge, mit geduldigem Blick gemacht und auch dem Zuschauer einen geduldigen Blick abfordernd. *TAIGA* etwa, Ottingers bisher letzter und längster Film, dauert über acht Stunden.

Aber im Grunde ist Ulrike Ottinger immer schon Reisende gewesen. Es gab immer den Blick in fremde Welten. Nur war er nicht nach aussen, sondern nach innen gerichtet. Filme wie *BILDNIS EINER TRINKERIN*, *FREAK ORLANDO* und *DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE* (die eine Trilogie bilden) sind Reisen ins Unbewusste, Wanderungen durch die Psyche.

Die Bilder, die Ottinger dabei findet (beziehungsweise *erfindet*), sind hochartifiziell. Es sind Bilder der Phantasie, die eine Gegenwelt entwerfen zur scheinbaren Normalität. Das Universum der Ulrike Ottinger gestaltet sich als Welt der Freaks. Groteske Kunstfiguren reihen sich ein in bunte Prozessionen. Die Welt als Zirkus.

Die Kostüme, die Dekorationen, die Farben spielen Hauptrollen. Man sieht den Filmen an, dass Ulrike Ottinger auch Malerin ist. Ihre Filme sind *Kunstfilme*, und Ottinger ist als Filmemacherin vor allem eine *Bildermacherin*. Ihre Filme folgen nie den Konventionen einer Fernsehdramaturgie. Ottingers bevorzugte Einstellung ist die Totale. Und die Totalen in ihren Filmen platzen aus allen Nähten, sind bis zum Bersten gefüllt mit Schauwerten, Bedeutungen und kunst- und kulturhistorischen Zitaten.

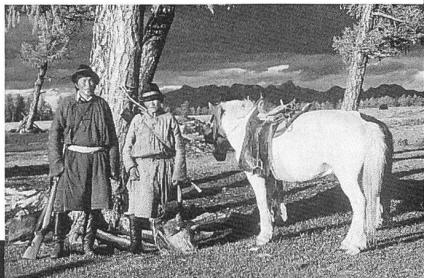
Ulrike Ottinger ist nicht nur eine Bildermacherin, sondern auch eine Bildersammlerin. Ihre eigenen Bilder setzen sich zusammen aus anderen Bildern. So sind ihre Filme, wenn man sie einem Gattungsbegriff unterwerfen will, so etwas wie postmoderne Collagen.

In den Filmen Ulrike Ottingers zeigt sich die Handschrift einer Regisseurin, die eine überzeugte Autorenfilmerin ist. Sie versucht, ihre Filme bis ins Detail unter Kontrolle zu halten. So fungiert sie nicht nur als Regisseurin, sondern auch als Produzentin, Drehbuchautorin, Ausstatterin und steht sogar selbst hinter der Kamera. Es sind immer *ihre* Bilder. Dabei leistet sie sich die wohlthende künstlerische Arroganz, Filme von beträchtlichem Aufwand ausserhalb der Kommerzialität zu produzieren. Kompromisse geht sie nicht ein.

Peter Kremski

Bücher:

- Michael Hanisch (Red.):
Ulrike Ottinger:
«Madame X»
Basel/Frankfurt M.,
Stroemfeld/Roter Stern,
1980
Ulrike Ottinger:
«Freak Orlando»
Berlin, Medusa, 1981
Ulrike Ottinger:
«Taiga. Eine Reise ins
nördliche Land der
Mongolen»
Berlin, Nishen, 1993



TAIGA

FILMBULLETIN Sie sind eine überzeugte Autorenfilmerin.

ULRIKE OTTINGER Und ich kontrolliere meine Filme völlig, wie das heute kaum noch üblich ist. Heute ist ja das Etikett *Autorenfilm* das schlimmste Schimpfwort überhaupt. Dabei wird übersehen, dass – international gesehen – wirklich alle interessanten Regisseure Autorenfilmer sind. Es sind Regisseure, die alles kontrollieren. Das heisst nicht, dass man nicht auch kongeniale Menschen findet, mit denen man dauerhaft zusammenarbeiten kann. Nur kann man die Arbeit an einem Film nicht fliessbandartig verteilen. Das ist eine Fehlentwicklung. Heraus kommt dabei allenfalls ein Industrieprodukt, das vielleicht eine Fernsehunterhaltung bedient, aber selbst das ohne grosse Qualität. Denn auch das Komödiantische braucht Subtilität und Sorgfalt. Das geht nicht ohne Inspiration.

FILMBULLETIN Sie schreiben das Drehbuch, inszenieren, produzieren, machen häufig die Ausstattung und immer die Kamera. Könnten Sie sich denn vorstellen, dass ein anderer hinter der Kamera steht? Oder hätten

Sie dann die Befürchtung, es sind nicht mehr Ihre Bilder?

ULRIKE OTTINGER Das ist die Frage, wie man zusammenarbeitet. Es gibt ja wunderbare Kameramänner. Ich kann mir das durchaus vorstellen. Ich habe jetzt mit «Diamond Dance» ein grosses Spielfilmprojekt in New York vor. In Amerika muss man ein riesiges Team haben. Das schreiben die *Unions* vor. Da kann ich mir durchaus vorstellen, dass ich die Kamera abgebe. Ich habe ohnehin vorher alles fotografiert, sämtliche Orte.

Es muss allerdings ein Kameramann sein, der einen Blick für Bilder hat, der mit meinem korrespondiert. Eine solche Zusammenarbeit könnte ein Vergnügen sein. Das würde möglicherweise heissen, dass man schon am *Storyboard* zusammenarbeitet. Ich habe ein Drehbuch in Riesenformat mit fotografischem *Storyboard*. Darin sind die Fotografien aus zwölf Jahren New-York-Aufenthalten zusammenmontiert. Das würde ich dem Kameramann zeigen und mit ihm zu jedem dieser Orte gehen. Das heisst nicht, dass man dann jedes Bild auch macht. Wenn der Kameramann die generelle Ästhetik

verstanden hat, arbeitet er in der richtigen Richtung weiter.

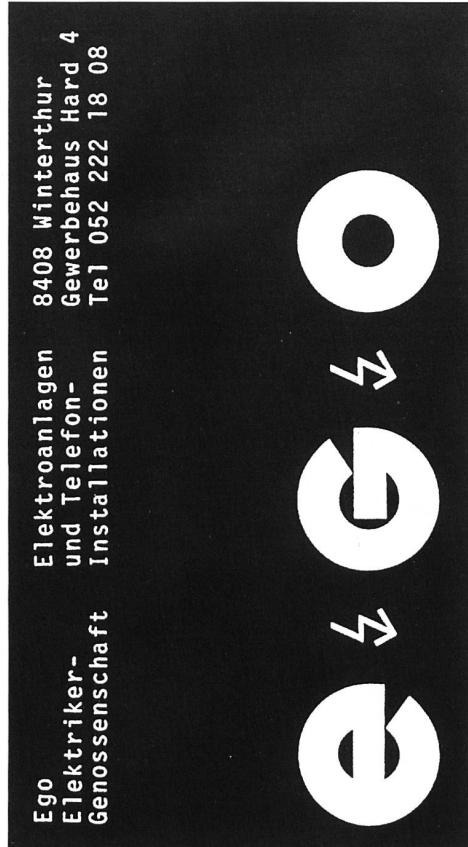
Es ist einfach die Frage, wie man sich versteht. Aber ich halte das für möglich und denke auch gerade darüber nach, wen ich nehmen soll. Bei kleineren Projekten würde ich das allerdings nie machen. Es ist nur so, man braucht, wenn man Kamera macht, auch eine physische Kraft. Wenn man älter wird und diese Kraft nicht mehr hat, sollte man diese Funktion abgeben.

FILMBULLETIN Welchen Kameramann könnten Sie sich vorstellen?

ULRIKE OTTINGER Ich habe gerade *Das geschriebene Gesicht* von Daniel Schmid gesehen, der seit ewigen Zeiten mit Renato Berta arbeitet. Ihn könnte ich mir auch für meinen Film vorstellen. Aber wahrscheinlich werde ich einen amerikanischen Kameramann nehmen müssen.

Das Gespräch mit Ulrike Ottinger führte Peter Kremski

«Heute ist ja das Etikett Autorenfilm das schlimmste Schimpfwort überhaupt. Dabei wird übersehen, dass wirklich alle interessanten Regisseure Autorenfilmer sind.»



**Nur Kultur-
banausen kennen
die Migros nicht.**

Wer sich in der Schweiz für Kultur interessiert, hat bestimmt schon etwas von der Migros gehört. Oder gesehen. Denn für jede Form von Kultur gilt: Die Migros fördert's. Wo die öffentliche Hand geschlossen bleibt, geben wir oft etwas her. Und das tun wir so lange, bis der letzte Kulturbanaus keiner mehr ist.



Filmbulletin

*griffbereit
aufbewahren:
im roten
praktischen
Sammelordner.*

Für Ihre Bestellung
faxen oder schreiben

Sie Filmbulletin.



UMSTRITTEN

Sie haben eine Frage oder ein Problem in Sachen Filmrecht. Wir geben Auskunft. Damit der Fall klar ist: Rechtsberatung.

Schweizerische
Gesellschaft für
die Urheberrechte
an audiovisuellen
Werken

suissimage
Wir wahren Ihre Filmrechte

Neuengasse 23
Postfach
CH - 3001 Bern
Tel. 031 312 11 06
Fax 031 311 21 04