

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 368

Artikel: Close-up : nicht zu identifizieren
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862892>

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: 11.01.2026

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

Dem autoritären Blick, den das Kino sonst gerne einnimmt, setzte Ulrike Ottinger in *Freak Orlando* ein anderes, schrägeres Sehen entgegen. Eines, das nicht auf Beherrschung aus ist, sondern Lust hat am Uneindeutigen.

Nicht zu identifizieren

Magdalena Montezuma, die als Erika Kluge auf die Welt kam, spielt die Göttin Orlanda Zyklopa, die mit ihren sieben Zwergenschustern in der Schnellsohlerei des Kaufhauses von Freak City den Amboss schlägt, um die Schuhe der Passanten mythologisch neu zu bescholen. Doch die Kundschaft beschwert sich, der Kaufhausdirektor entlässt die Göttin, und als diese mit ihren Helfern flieht, wirft ihnen der wütende Mob die Einkaufsstüten nach. An der Glastür, die Orlanda gerade noch hinter sich zuziehen und sich mit ihrem Hammer dagegenstemmen kann, zerplatzen mit Farbe gefüllte Beutel.

Das Antlitz der Göttin verschwindet hinter einem Film aus greller Farbe, die das Glas hinunterrinnt. Eine Grossaufnahme zeigt uns die blutroten Schlieren, und es fragt sich, ob von innen oder aussen. Sehen wir die Farbe auf der Scheibe darauf oder durch die Scheibe hindurch? Dass die Kamera tatsächlich die Position gewechselt hat und nun von innen, aus der Perspektive der vertriebenen Orlanda durch das verschmierte Glas blickt, wird erst klar, als hinter dem Farbschleier schemenhaft die Gestalt der Kaufhausansagerin Helena Müller auftaucht, die der Göttin nachgerannt war. Erst undeutlich und dann immer näher und mit erhobener Hand kommt die fremde Frauengestalt, als wollte sie die Farbe wie einen Vorhang zur Seite schieben. Ist das nicht eine Erscheinung, die wir von woanders kennen?

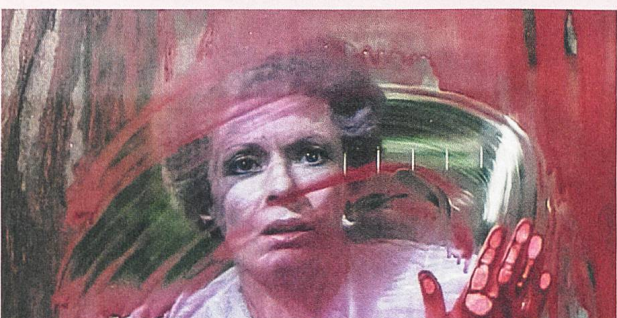
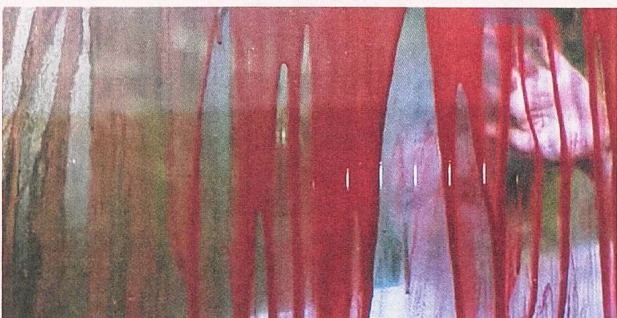
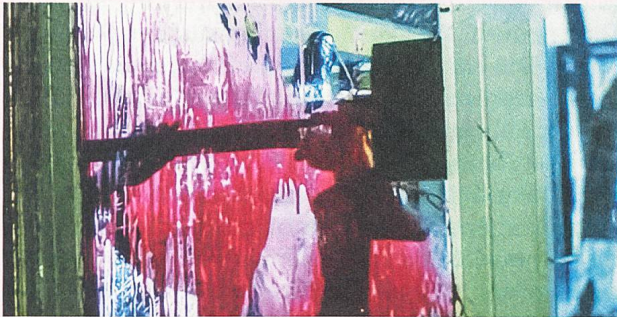
Blitzhaft stellt sich die Assoziation zu jenem vielleicht berühmtesten Moment der Filmgeschichte

ein, in Alfred Hitchcocks *Psycho*, als hinter dem Duschvorhang der Schatten der mordenden Mutter auftaucht, die den Vorhang aufreissen wird, um ihr Opfer grausam zu erstechen. Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Filmmomenten ist frappant und macht dadurch aber nur noch klarer, wie anders Ulrike Ottingers Film im Vergleich zu dem Hitchcocks funktionieren will. Wo dort die Geigen kreischen, wird es hier ganz still. Die lauten Rufe der empörten Meute sind plötzlich verstummt. Und wo bei Hitchcock der rasende Filmschnitt nachempfunden wird, wovon die Szene handelt, nämlich die wütende Zerstückelung eines Körpers, lässt Ottingers Kamera sich Zeit.

In der Duschszene von *Psycho* ging es darum, dass der nackte Frauenleib ganz entblösst und jeder noch so dünne Schleier weggerissen werden muss, um so den totalen und mithin tödlichen Zugriff auf den Körper zu bekommen. In dieser Szene von *Freak Orlando* ist gerade nicht die Überwältigung des Gegenübers, sondern die Bewahrung seiner Andersheit das Ziel. Während *Psycho* (durchaus selbstreflexiv) die Gewalttätigkeit eines misogynen Blicks ausagiert, so wie auch Mama Bates sich nur wieder als Maskerade ihres mordenden Sohnes entpuppt, setzt Ottinger auf ein anderes, weibliches, vor allem aber uneindeutigeres Sehen: Durch die verschmierte Scheibe hindurch versuchen Orlanda Zyklopa und Helena Müller und damit auch die so ungleichen Schauspielerinnen Magdalena Montezuma und *Delphine Seyrig* sich zu erkennen, doch die störende Farbe verhindert klare Sicht. Vielleicht ist aber gerade diese Verunreinigung das, wovon es in dieser sagenhaften, gerade mal eine Minute dauernden Sequenz wie auch im ganzen Film eigentlich geht.

Frieda Grafe hat über *Freak Orlando* geschrieben: «Er arbeitet mit vielen Tricks, nur nicht mit dem, auf den das Kino sonst baut, Identifikation.» Ebenso wie die kriminologische Praxis des Identifizierens ist auch Identifikation im Kino eine Technik der Kontrolle. Die Filme arbeiten wie der Erkennungsdienst: Indem man Identität zu- und festschreibt, sollen die sonst wilden Subjekte in Griff gekriegt werden. In *Freak Orlando* aber entziehen sich die Personen gerade solch eindeutiger Zuordnung, so wie auch die Titelfigur im Verlauf des Films Name, Funktion und Geschlecht ändern kann. Und der verunmöglichte Blick durch die farbverschmierte Scheibe ist dafür die Metapher.

Schon in Ottingers vorherigem Film *Bildnis einer Trinkerin* gab es diesen verblüffenden Moment, wo man die Hauptfigur durch eine Scheibe sieht, über die plötzlich Wasser fliesst – einen Moment, auf den auch *Kaja Silverman* hingewiesen hat, weil hier jene idealisierende Erstarrung zum schönen Bild gestört wird, der das Kino sonst so gerne seine Schauspielerinnen unterwirft. Die Szene in *Freak Orlando* geht freilich noch weiter, weil es statt Wasser nun Farbe ist, die die Durchsicht nicht nur irritiert, sondern nahezu verhindert. Das ist ein Kommentar auch zur Möglichkeit von Farbe im Film schlechthin: dass ihre Funktion entgegen landläufigen Vorstellungen nicht darin besteht, die Bilder realistischer, sondern vielmehr unvertrauter und rätselhafter zu machen.



Darum ist es denn auch so vielsagend, was Delphine Seyrig als Helena Müller tut, während sie vor dieser Scheibe steht. Anstatt die Tür zu öffnen und sich das zu packen, was auf der anderen Seite ist, so wie das Norman Bates tut, wenn er den Vorhang aufreisst, wischt sie stattdessen mit ihrer Hand über die Farbe auf dem Glas. Um besser sehen zu können? Nicht wirklich. Tatsächlich können wir bemerken, wie die Hand mit jeder wischenden Bewegung die rote Farbe unweigerlich nur weiter auf der Oberfläche verteilt. Die Geste, die angeblich Sicht freilegen soll, entpuppt sich so als eine, die das Bild weiter verunklart und die zugleich Trennscheibe zwischen sich und dem Gegenüber nicht als eindeutige Grenze, sondern als halb opake Malfläche versteht, die man laufend umgestalten kann.

Das ebenso Faszinierende wie Beunruhigende an jenen Menschen mit besonderen Körpern, die man als sogenannte Freaks in Sideshows als Jahrmarktsattraktionen ausgestellt hatte, sei, so hat *Elizabeth Grosz* argumentiert, dass durch sie all jene binären Oppositionen infrage gestellt werden, über die wir uns sonst definieren. Die bärtige Frau, der Löwenmensch, die siamesischen Zwillinge – sie alle überschreiten die Trennungen, auf denen die Gesellschaft sonst insistiert, die Trennung zwischen den Geschlechtern, zwischen Menschen und Tieren, zwischen Ich und Anderem. «In other words, what is at stake in the subject's dual reaction to the freakish or bizarre individual is its own narcissism, the pleasures and boundaries of its own identity, and the integrity of its received images of self.» Es ist auch das, was sich weniger durch, als vielmehr in der verschmierten Scheibe von Ulrike Ottingers Film zeigt, ein Verhältnis zu einem anderen Wesen, das nicht mit Eindeutigkeit, Klarheit und Spiegelbildlichkeit operiert, sondern mit dem Opaken und Uneindeutigen, dem Ambivalenten und Queren.

Als Freak Orlando sich bereits abgewendet und davongemacht hat, schaut Helene Müller noch immer fragend durch das verunreinigte Glas. Was sie dabei wohl sieht, wenn nicht uns, das Publikum? Wir sind an die Stelle des Freaks getreten und erscheinen nun offenbar selbst als jene uneindeutigen, nicht binären, queren und der Norm nicht entsprechenden Wesen, die wir doch eigentlich sind. Und das beschmierte Glas, das diese Uneindeutigkeit hervorbringt und das zwischen uns und dem Blick der Schauspielerin steht, ist nichts anderes als das Glas der Filmkamera, die Scheibe des Mediums selbst. Kamerabild und Leinwand – das Spielfeld des Films ist bei Ulrike Ottinger endlich nicht mehr der Ort einer Idealisierung, sondern eine unsaubere Malfläche geworden, die umgestaltet werden kann, um alle eindeutigen Verhältnisse zu stören. Das Kino ist nicht mehr Ort der Identifizierung. Es ist bevölkert – auf der Leinwand wie im Saal – von multiplen Wesen.

Johannes Binotto

→ Freak Orlando (D 1981) 00:10:18–00:11:16
 Regie, Buch, Kamera, Ausstattung: Ulrike Ottinger; Schnitt:
 Dörte Völz; Musik: Wilhelm D. Siebert. Darsteller_innen:
 Magdalena Montezuma, Delphine Seyrig, Eddie Constantine