

Foto-Atlas als „Bilder-Partitur“ **Mythische Landschaften der Freaks**

Die Moderne, das ist das Vorübergehende, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unveränderliche ist. (Charles Baudelaire)

Der Foto-Atlas *Freak Orlando – Bilderpartitur* (1981, 280 × 600 cm) von hundert in etwa gleichformatigen Fotografien, die aus dem Bildfundus zu den Episoden des „Kleinen Welttheaters“ des Films *Freak Orlando* (1981) stammen, suggeriert ein enzyklopädisches Muster, das sein eigenes Wahrnehmungs- und Denksystem entfaltet und einen Reflektionsraum eröffnet, der über die Funktion eines Subtextes zum Film weit hinausreicht. Ulrike Ottinger komponiert – wie sie selbst sagt – eine „Bilder-Partitur“, indem sie das visuelle Gesamtgeschehen orchestriert: Die unterschiedlichen Bildebenen vermögen gespannte Aufmerksamkeit, zerstreute Augenlust, nachdenkliche Rückzüge und überraschende Coup d'œils hervorzurufen, der Blick wird rhythmisiert, herausgefordert, schockiert. Die vereinzelt farbig eingestreuten Fotos beleben den Fluss der sonst schwarz-weißen Fotos und akzentuieren sie durch ihre Farbklänge.

In parataktischer Anordnung wird eine Mischung aus zeitlich und inhaltlich heterogenen Themen, Topoi und Typologien präsentiert. Filmstills und Casting-Fotos (die szenisches Material vor Augen führen, aber nicht im Film vorkommen) werden gezeigt. Wir nehmen sogenannte Freaks wahr, in der fiktiven Welt des Films ebenso wie im Alltag oder in Revuen und Kabarets, als Gruppen oder auch vereinzelt auftretend; Architekturfotos von Industrie- und Friedhofsmonumenten, Industriebrachen, die Rolltreppenarchitektur eines Warenhauses; Dokumente von politischer Gewalt, Hinrichtungen; ethnologische Dokumentationsfotos von Indigenen. Fotografien nicht nur unterschiedlicher Inhalte, sondern diverser Herkunft werden präsentiert. Während die Fotos für *Freak Orlando* und die Fotos der Architekturmonumente von Ulrike Ottinger selbst aufgenommen wurden, hat sie auch fotografische Abzüge nach diversen Vorlagen hergestellt – von Postkarten, von dokumentarischen und kulturhistorischen Abbildungen.

Der Foto-Atlas nimmt an einer Arbeit des kulturellen Gedächtnisses teil, zu der das Finden und Sammeln, Prüfen, Verändern, Neu-Komponieren, das Kombinieren und Rekombinieren des Bildmaterials gehört. Daher stammen die Vorlagen auch vielfach aus unterschiedlichen Zeiten und Lebenszeiten: Die Architekturfotos sind im Laufe der 1970er Jahre entstanden, aus den Anfängen der Berliner Zeit Ottingers, als sie die verlassenen Orte an der Mauer der geteilten Metropole aufsuchte. Die grafischen Darstellungen der ungewöhnlich deformierten Menschen, die *Freak Orlando* inspirierten, gehen auf das 16. und 17. Jahrhundert zurück. Sie sind Recherchen und Veröffentlichungen zu verdanken wie Eugen Holländers *Wunder Wundergeburt Wundergestalt* von 1920, der die Akzeptanz

dieser Menschen zum Gradmesser für den „Kulturstand“ einer Gesellschaft erhob. In anderen Inszenierungen der „Freaks“ leben die Bilder von Goyas *Caprichos* nach. Die Postkarten ihrer Auftritte in Revuen und Kabarettstücken stammen weitgehend vom US-amerikanischen Zirkus Barnum and Bailey, der sich auf ungewöhnliche Attraktionen und Monsterschauen spezialisierte, um in der Weltwirtschaftskrise in den 1930er Jahren zu überleben.

Ein Dialog findet nicht nur zwischen den Fotografien statt, sondern auch zwischen *Freak Orlando* und den ausgewählten Fotos zu diesem Film. Parallel zur fiktiven Welt entsteht ein Inventar an Bildern, das, auf den Film verweisend, ein Produzieren von Bildern aus Bildern heraufbeschwört. Die Bildnotationen scheinen sich zu einer Art visuellem Skizzenbuch zum Film zusammzusetzen und zugleich auch die Reflexion dessen zu transportieren, was die Fotografie im nachhinein für den Film bedeutet. Der Foto-Atlas formuliert ein „Da-Zwischen“ als allegorische Denkfigur. Trotz ihrer Endgültigkeit vermittelt die „Bilder-Partitur“ daher in ihrer Mischung etwas Vorläufiges, Transitorisches. Indem wir die leichte Torkonstruktion mit der Leuchtschrift aus *Freak City* (in der zweiten Reihe) durchschreiten, begeben wir uns in das fragile Bezugsnetz der Bilder. Denn nicht nur die einzelnen Bilder, sondern ihre Beziehungen untereinander machen den Foto-Atlas aus.

Hier kommt eine andere Gattung ins Spiel, die auf dem Prinzip der Montage beruht, ein Gestaltungsverfahren, das vor allem seit den 1920er Jahren die medial inspirierte Wahrnehmung herausforderte und auch große Formate entwickeln konnte – z. B. die fotomontierte Agitationswand des sowjetischen Pavillons von El Lissitzky auf der Kölner Ausstellung *Pressa* (1928). Während die avantgardistische Montage Schockerfahrungen der Moderne in syntaktischen, sich überlagernden Bildstrukturen agitierend umsetzte, bewegt sich die Montage Ottingers in ihrem parataktischen Spiel auf eine andere Erweiterung des Sehens hin: Grenzüberschreitungen finden statt, indem ein Inventar an Bildmaterialien herbeizitiert wird, das die Aura des Exzentrischen von *Freak Orlando* aufgreift.

Zunächst lenkt der Foto-Atlas den Blick auf die Stadtränder der geteilten Metropole Berlins. Die ersten Fotografien zeigen Industriearchitekturen und -landschaften – in Nahaufnahme und panoramatischer Weitsicht. Wir sehen monolithische Zeugnisse funktionslos gewordener Industriemonumente – Wassertürme und Brücken, Tunnels, Gasometer und Silos –, eklektizistische Friedhofsarchitekturen, verlassene Verkehrswege an der Berliner Mauer und sich für eine Notsituation Berlins auftürmende Kohlehalden, selbst die leere Arena des damals noch nicht sanierten Olympiastadions. In die Tiefenperspektive von Tunnel und Eisenstahlkonstruktion einer Brücke gelenkt endet der Blick jäh vor der Berliner Mauer. Mit dem Blick des Abschieds werden diese tristen Un-Orte der geteilten Metropole in ihrer vergehenden Größe fotografiert und im Foto-Atlas zugleich archiviert.

Der Mensch befindet sich im Fall, wie der gestürzte Säulenheilige, der (am Ende der zweiten Reihe) seine Balance verloren hat und schräg aus dem Bild stürzt. Der Blick findet in dem Labyrinth der Treppentiefen des Kaufhauses keinen Halt mehr und wird schockiert von der durch Ledermonturen und -masken gefangengesetzten Gestalt – möglicherweise einer Allegorie des ausgegrenzten poeta dolorosus, dessen Schmerz zugleich Instrument der Erkenntnis ist. Überdies schneiden Mauern diagonal in die Tiefe, gleich mehrfach, immer überlebensgroß und abweisend. Meist setzt eine Gegenbewegung aus dem Bild ein –

durch Umzüge der „Freaks“, die sich in den Vordergrund bewegen, oder durch einen Tanz der Krüppel.

Der Blick, der erst dem Nacheinander der Fotografien folgte, wird immer wieder beunruhigt und abgelenkt. Er wird frei für Wanderungen quer durch das Tableau, bis er bemerkt, wie das Vakuum dieser Un-Orte ab der zweiten Reihe Szenen aus *Freak Orlando* aufgreift und die „Freaks“ diese Orte mit ihren Inszenierungen beleben. Hier, an den Berliner Stätten, aus denen sich das Leben zurückgezogen hat oder nie stattfand, nimmt Ulrike Ottinger die mythische Verfasstheit der geteilten Metropole wahr und beschwört in deren Naturferne eine Mythologie der Moderne, gleichsam inspiriert durch das poetische Konzept von Louis Aragon: „Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas“. Im Verfall werden die Wahrnehmungsstrukturen in einem poetisch-künstlerischen Akt zu Ereignisstrukturen transformiert, die sich zu mythischen Landschaften zu öffnen vermögen. Die Erfahrung der Berliner Tristesse entzündet die „profane Erleuchtung“ (Walter Benjamin) in *Freak Orlando*.

Der allegorische Charakter der Orte ermöglicht das Erwachen aus dunklen Schichten und Schatten der Episoden des „Kleinen Welttheaters“ – aus „Irrtümern, Inkompetenz, Machthunger, Angst, Wahnsinn, Grausamkeit und Alltag“ (Ottinger) – ein Erwachen, in der die „Freaks“ neue Maßstäbe und Proportionen setzen und ungesehene Perspektiven auf die Weltgeschichte und ihre grausamen Ausgrenzungen eröffnen. Die Gnomen und Riesen, die doppelköpfigen und bärtigen Frauen, die Vogelmenschen und Tier-Menschen, die siamesischen Zwillinge und Lederboys, die babyköpfigen Hühner und der Panthermensch, die einbusige Amazone und der Hermaphrodit – sie sind die neuen HeldInnen dieser zerbrochenen Himmel. Sie sind stolz und traurig, geistreich und erfinderisch, grotesk und spielfreudig zugleich. In dem Maße, wie das Terrain brüchig wird, erheben diese Geschöpfe, die an den Rändern der Gesellschaft auftauchen, Anspruch auf Gültigkeit. Sie scheinen mit jenen Kräften verbündet zu sein, die den gesteigerten Einbruch des Anderen, des Verunsichernden, des Un-Heimlichen in den überkommenen Lebensraum verkörpern. Sie bevölkern diese Orte auf der Wand des Foto-Atlas' mehr als die Protagonistin und Kunstfigur Orlando / Orlanda, die im Film die unterschiedlichen Stationen durchwandert, und durch ihre Wandlungen prägt. Hier im Foto-Atlas entzieht sie sich dieser Rolle und überlässt ihr exzentrisches Personal sich selbst.

Die tristen Kohlehalden – sie werden zu diversen Schauplätzen genutzt: Sie sind nicht nur dem Trupp der Gaukler mit dem gefangengesetzten Akrobaten vorbehalten – wir sehen ihn noch zweimal zwischen den Gasbehältern –, sondern auch und vor allem dem Hermaphroditen, wie er den rutschenden Kohlehalden nicht standhält, und wohnen in deren schwarzen Tiefen seiner Enthüllung während einer narzisstischen Spiegelungsszene bei. Auf dem Bergrücken der Stadt tanzt in der Ferne ein Flagellantenzug und findet ein Totentanz mit Soldaten statt. Der Blick auf die Rolltreppe des Kaufhauses zieht die Aufmerksamkeit auf die Begegnung mit der heiligen bärtigen Wilgefortis. Der Verkauf von Flugblättern, die die Chronistin in *Freak Orlando* anpreist, kann als Allegorie auf Ottingers Film verstanden werden, appellierend sowohl an die Neugierde und Sensationslust als auch an Ängste vor Ausgrenzungen, wie sie von Kirche und Staat jahrhundertlang instrumentalisiert wurden.

In der mythischen Umwandlung der Orte steigen diese ungewöhnlichen Menschen als Ausgegrenzte und Abseitige der Gesellschaft in die anonymen Höhen eines Heroismus der Moderne, aus dessen poetischer Intensität sich die Schönheit eines anderen Sehens Bahn bricht. Hier findet sich die Erhabenheit des modernen Lebens als Gegenseite seiner Banalität und Anonymität. Dieses andere Sehen fordert die ästhetisch-ethische Subversion Ulrike Ottingers heraus. Deren metamorphotischer Kraft, die zutiefst androgyner Natur ist, gilt die ungewöhnliche Schönheit einer einsamen Exzentrik. Die Metamorphosen vereinnahmen dergestalt alles, was sich die menschliche Natur an Launen einfallen lässt. Ausgrenzungen sind mit diesem Konzept nicht möglich.

Die Ästhetik einer apokalyptischen Endzeitlichkeit verbindet Ulrike Ottinger mit dem radikalen Konzept einer „Ästhetik des Hässlichen“, indem sie sich auf die gleichnamige Veröffentlichung von Karl Rosenkranz aus dem Jahr 1853 beruft. Dabei ist sie sich bewusst, dass die Avantgarde vor allem seit Beginn des 20. Jahrhunderts die Kunst um das Hässliche erweiterte. Das „Hässliche“ als negative Ästhetik, das auch immer eine Nähe zum Grotesken hat, indem Lachen und Schrecken zusammenfallen, wird von Ottinger nicht nur um das Konzept der Metamorphosen erweitert, sondern auch ironisch subversiv wieder gegen das normierte Konzept des „Schönen“ gewendet, indem sie dessen Kriterien der Ausgrenzung gegen diese selbst richtet, um der Gesellschaft ihr Spiegelbild vorzuhalten. Wir sehen die herumspringenden Playmates im Hintergrund eines „Hässlichkeitswettbewerbs“, der ironisch mit den mythischen Resten einer sehnsuchtsvollen Erlösung spielt.

Vor dem Hintergrund des Ausverkaufs der antiken Mythologien und christlichen Devotionalien in *Freak Orlando*, der sich nur indirekt in dem appellativen Grundmuster der Fotos vermittelt, hält die „Bilder-Partitur“ die Horizonte für eine Mythologie der Moderne wach. Die Umdeutungen von urbaner Realität in mythische Landschaften werden in den Fotografien zum Atlas offengelegt, um desto deutlicher aufzuzeigen, dass ihre divergierenden Fluchtpunkte in der exzentrischen Ästhetik des Schreckens und des Grotesk-Metamorphotischen wurzeln. Nachdrücklich wird der poetische Kraftaufwand sichtbar, als ginge es darum, die Endzeit im Fallen aufzufangen.

Der Foto-Atlas führt in die „Konstellationen des Erwachens“ ein, die Walter Benjamin forderte, um nicht im surrealen „Traumbereich“ einer „modernen Mythologie“ zu verbleiben.

Ich danke Ulrike Ottinger für viele informative Gespräche; Katharina Sykora wie Christine Noll-Brinckmann bin ich für ihre freundschaftliche Bereitschaft dankbar, meine Texte kritisch zu lesen und zu redigieren.

Photo-Atlas as a “Pictorial Notation” **Mythical landscapes of freaks**

By “modernity” I mean the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and the immutable.—Charles Baudelaire

The Photo-Atlas *Freak Orlando – Bilderpartitur* (Freak Orlando – Pictorial Notation, 1981, 280 × 600 cm) of 100 photographs of nearly the same size from the store of images for Episodes of “small theater of the world” from the film *Freak Orlando* (1981) suggests an encyclopedic pattern that offers its own system of perception and thought and opens up a space for reflection that goes far beyond the function of a subtext to the film. Ulrike Ottinger composes—as she herself calls it—a “pictorial notation” by orchestrating the images: the various visual layers grant tense attention, an entertaining feast for the eyes, contemplative retreats, and surprising *coup d’oeils*; the gaze is rhythmified, challenged, shocked. The individual strewn in color photographs animate the flow of the otherwise black and white photographs and accentuate them due to their color tones.

In a paratactical arrangement, a mixture of temporally and thematically heterogeneous subjects, topics, and typologies is presented. Stills and casting-photographs (photographs that present scenic material, but are not present in the film) are shown: we see so-called freaks in the fictional world of the film as well as in the everyday life or in revues or cabarets, as groups or as individuals; photographs of industrial and cemetery monuments, industrial ruins, the escalator architecture of a department store, images of political violence and executions, ethnological documentation of indigenous peoples. Photographs not just of various content, but of diverse origins are presented. While Ulrike Ottinger herself took the stills and casting photographs for *Freak Orlando* and the photographs of the architectural monuments, she also created photographic prints based on various materials, postcards, documentary and historico-cultural illustrations.

The Photo-Atlas participates in a work of cultural memory that includes finding and collecting, examining, changing, recomposing, combining and recombining visual material. The images thus often come from different times and lifetimes: the architectural photographs were taken during the course of the 1970s, from the beginnings of Ottinger’s time in Berlin when she sought out abandoned sites near the wall of the divided metropolis. The graphic illustrations of the unusually deformed bodies that inspired *Freak Orlando* can be traced back to the sixteenth and seventeenth century. They owe a great deal to publications like Eugen Holländer’s *Wunder Wundergeburt Wundergestalt* from 1920, which declared the acceptance of deformed people as an indicator of the “cultural level” of a society. In other stagings of the “freaks,” we can glimpse the

afterlife of Goya's *Caprichos*. The postcards of their appearances in revues and cabarets come largely from the American circus *Barnum and Bailey*, which specialized in unusual attractions and monster shows in order to survive the economic crisis of the 1930s.

A dialogue not only takes place among the photographs, but also between *Freak Orlando* and the photographs selected for this film. Parallel to the fictive world, an inventory of images emerges that, referring to the film, summons the production of images from images. The notations of the images seem to form a kind of visual sketchbook for the film and at the same time appear to transport the reflection of what the photograph means retrospectively for the film. The Photo-Atlas formulates an "in-between" as allegorical figure of thought: despite its finality, the "pictorial notation" conveys something preliminary, something transitory in this mixture. By walking through the light gate construction with the neon text of "Freak City" in the second row of the Photo-Atlas, we enter a fragile network of references between the images. For not just the individual images, but their relationships to one another are what characterizes the Photo-Atlas.

Here, another genre comes into play that is based on the principle of montage, a technique that especially since the 1920s challenged our media inspired perception and could also be used for large-scale formats: for example, El Lissitzky's photo-montage agitation wall of the Soviet pavilion at the Cologne exhibition *Pressa* (1928). While avant-garde montage brought the shock experiences of modernity into syntactic, overlapping visual structures, Ottinger's montage moves towards a different expansion of vision in its paratactical play: border transgressions take place in that an inventory of visual materials recalls the aura of the eccentric from *Freak Orlando*.

Initially, the Photo-Atlas directs our attention to the city margins of the divided metropolis of Berlin. The first photographs show industrial architecture and landscapes—in close up and panoramic wide view. We see monolithic testimony of now useless industrial monuments: water towers and bridges, tunnels, gasometers, and silos, eclectic cemetery gravestones, abandoned roadways at the Berlin Wall, and a towering pile of coal kept in case of a Berlin emergency, even the empty arena of the then not-yet renovated Olympic Stadium. Directed with the depth perspective towards the tunnel and iron steel construction of a bridge, the gaze ends abruptly before the Berlin Wall. With the gaze of departure, these depressing non-places of the divided metropolis are photographed in their passing greatness and at the same time archived in the Photo-Atlas.

The individual finds himself in free fall, like the fallen stylite, who (at the end of the second row of the Photo-Atlas) has lost his balance and tumbles out of the image. The gaze can no longer find a hold in the labyrinth of the stairwells of the department store and is shocked by the enigmatic figure dressed in leather costumes and masks—perhaps an allegory of the excluded *poeta dolorosus* whose pain is simultaneously an instrument of recognition. Furthermore, walls cut diagonally into the depth of view, several times over, always more than life-sized and rejecting. Usually a counter movement begins from the depth of the image, marches of the "freaks" that move to the foreground or a dance of the cripples.

The gaze that initially follows the series of photographs is repeatedly disturbed and distracted. It is freed to wander across the tableau until noticing how the vacuum

of these non-sites beginning in the second row takes up scenes from *Freak Orlando* and animates these sites with their stagings. Here, in locations in Berlin from which life has retreated or never took place, Ulrike Ottinger perceives the mythical constitution of the divided metropolis and evokes in its distance from nature a mythology of modernity inspired by the poetic concept of Louis Aragon, as it were: “Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas.” In decay, the structures of perception are transformed by a poetic-artistic act into event structures that are able to open onto mythical landscapes. The experience of a Berlin melancholy ignites “profane illumination” (Walter Benjamin) in *Freak Orlando*.

The allegorical character of the locations makes possible an awakening from dark layers and shadows of the episodes of the “small theater of the world,” or “mistakes, incompetence, hunger for power, fear, madness, gruesomeness, and everyday life” (Ottinger), an awakening in which the “freaks” set new criteria and proportions and open unseen perspectives on world history and its gruesome exclusions. The gnomes and giants, two headed and bearded ladies, the bird people and animal people, the Siamese twins and leather boys, the baby headed chickens and the panther man, the single breasted Amazon, and the hermaphrodite: they are the new heroes of this broken heaven. They are proud and sad, ingenious and inventive, grotesque and playful at the same time. To the extent that the terrain becomes fragmented, these creatures, which surface on the margins of society, make a claim to validity. They seem allied to the forces that embody the increased irruption of the other, the disturbing, the uncanny, into our overcome habitat. They populate these sites on the wall of the Photo-Atlas more than the protagonist and artificial figure Orlando / Orlanda, who wanders through various stations in the film and shaped them by her wandering. Here in the Photo-Atlas, she refuses this roll and leaves her eccentric cast on her own.

The depressing piles of coal are used for various scenes. They are not only reserved for the troop of jugglers with the imprisoned acrobat—he can be seen twice again between the gasometers—but also and above all for the hermaphrodite who cannot keep up with the slipping piles of coal. We are present in its black depths at his de-masking during a narcissistic mirror scene. On the urban periphery not only are there flagellants dancing, but a dance of death also takes place with soldiers. The view of the department store escalator draws attention to the encounter with the bearded Saint Wilgefortis. The sale of flyers that the chroniclist hawks in *Freak Orlando* can be read as an allegory on Ottinger’s film, appealing to both curiosity and the lust for sensation as well as to fears of exclusion as instrumentalized for centuries by both church and state.

In the mythical transformation of sites, these unusual people rise as the excluded and the outcasts of society to the anonymous heights of a heroism of modernity, from the poetic intensity of which the beauty of a different vision progresses. Here, the sublimity of modern life represents the counterpart to its banality and anonymity. This other vision challenges the aesthetic-ethical subversion of Ulrike Ottinger. Its metamorphic power, which is of a deeply androgynous nature, is directed at the unusual beauty of a lonely eccentricity. The metamorphoses appropriate all that human nature’s whimsy can offer. Marginalizations are not possible within this concept.

Ulrike Ottinger links the aesthetics of an apocalyptic temporality with the radical concept of an “aesthetics of the ugly” by referring to Karl Rosenkranz’s publication of the same name from the year 1853, fully aware that the avant-garde expanded art by adding the ugly since the start of the twentieth century in particular. The “ugly” as a negative aesthetic that always has a proximity to the grotesque in which laughing and horror coincide is not only expanded by Ottinger by adding the concept of metamorphoses, but also ironically, subversively turned against the normed concept of the “beautiful” by directing its criteria of exclusion against itself, to hold up a mirror to society. We see playmates hopping about in the background of an “ugly contest” that plays ironically with the mythical remains of a longing redemption.

Against the backdrop of the sale of ancient mythologies and Christian relics in *Freak Orlando*, that only indirectly conveys the basic appellative pattern of the photographs, the “pictorial notation” maintains the horizons for a mythology of modernism. The reinterpretations of urban reality into mythical landscapes are revealed in the photographs for the atlas, showing all the more clearly that their diverging views of perspectives are rooted in the eccentric aesthetics of horror and the grotesque-metamorphical. The poetic effort becomes emphatically visible, as if at issue was capturing the end-time in free fall.

The photo-atlas leads to the “constellations of awakening” that Walter Benjamin demanded so as not to remain in the surreal “realm of dreams” of a “modern mythology.”

My thanks to Ulrike Ottinger for many informative conversations, and thanks to Katharina Sykora and Christine Noll-Brinckmann for their readiness to critically read and edit my articles.