

Presse – Dandy – Stadt

## Der Star, die Stadt und die Schere

Ulrike Ottingers *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* (1984) im Retro des Panoramas auf der 69. Berlinale

Im Internationalen Forum der Internationalen Filmfestspiele Berlin hatte am 18. Februar 1984 **Ulrike Ottingers** faszinierend vielschichtiger Film *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* Weltpremiere. Der Film feierte am 14. Februar sozusagen sein 35jähriges Jubiläum mit einer Spätvorstellung um 21:30 Uhr im Cinemaxx am Potsdamer Platz. Mit dem Film, im Titel als Kritik an der Boulevardpresse angekündigt, sprengte Ulrike Ottinger diverse Genregrenzen. Anknüpfend an Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* werden nicht nur die Geschlechterrollen vertauscht, das West-Berlin zu Beginn der 80er Jahre in Szene gesetzt und die kolonialismuskritische Oper *Die Eroberung der glückseligen Inseln* durch *Don Luis de la Cerda* am Felsenstrand von Fuerteventura aufgeführt, vielmehr werden Zukunftsszenarien entworfen, die heute aufmerken lassen. Wie ist es heute mit der Macht von Facebook?



Vor der Vorführung sprach die Drehbuchautorin, Regisseurin, Kamerafrau und Ausstatterin Ulrike Ottinger von der Faszination, die **Berlin** auf sie ausübte, als sie Ende der siebziger Jahre von Paris nach West-Berlin zog. In ihrer Berlin-Trilogie *Bildnis einer Trinkerin* (1979), *Freak Orlando* (1981) und *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* verwandelte sie den Stadtraum in eine mythologische Szenerie. Doch es war nicht nur der architektonische Stadtraum, vielmehr gehörten die Menschen der Berliner Szene wie Erika Rabau dazu, die fast in allen Filmemacher\*innen-Filmen wenigstens als Extra auftrat, oder Magdalena Montezuma als Schicksalsgöttin, die im Jahr der Uraufführung verstarb. Filmemachen war und ist oft ein Soziotop. Michel Foucault hätte wohl von einer Heterotopie mit eigenen Regeln gesprochen.



Während Wim Wenders erst 1987 mit *Der Himmel über Berlin* seine **Berlin-Mythologie** entwickelte, natürlich mit Erika Rabau als Extra, hatte Ulrike Ottinger früher und radikaler den Stadtraum als Mythos entdeckt. In *Bildnis einer Trinkerin* gibt es noch Sequenzen, in denen ein Berliner Café an Paris erinnert. *Freak Orlando* transformiert die Industriebrachen am Westhafen in mythische Schauplätze. Und in ihrem *Dorian Gray*-Film finden die Redaktions- und Medienkonzernsitzungen von Frau Dr. Marbuse (Delphine Seyrig) unter den dramatisch ausgeleuchteten, kugelförmigen Faultürmen des Klärwerks Ruhleben statt.[1] Zwar werden in fast jedem Film Drehorte in oft ganz andere Schauplätze

verwandelt – in *Bourne Supremacy* (2004) wurden Straßenzüge in Mitte zu Moskau –, aber Ulrike Ottinger weckte auf einzigartige Weise das mythologische Potential West-Berlins mit seinen Ruinen, Nachkriegslücken und dem Schinkel-Brunnen im Park von Jagdschloss Glienicke.



West-Berlin kam gleichfalls bei anderen **Filmemachern** wie Rosa von Praunheim mit *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation in der er lebt* (1977), Lothar Lambert beispielsweise in *1 Berlin-Harlem* (1974), der auf der [Berlinale 2016 im Panorama](#) gezeigt wurde, Uwe Frießner in *Das Ende des Regenbogens* (1979) oder Wieland Speck in *Westler* (1985) als Schauplatz vor, doch keine/r hat den Stadtraum derart ins Mythologische verwandelt wie Ulrike Ottinger – Abwasserkanäle wurden zu geheimnisvollen Anfahrtswegen für die Medienkonzernleiter.[2] Filmemachen bewegte sich in den siebziger und achtziger Jahren immer im Bereich des Low oder No Budget. *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* wurde immerhin von den ARD-Fernsehanstalten Sender Freies Berlin und dem Westdeutschen Rundfunk in Köln koproduziert. Bei den Anderen bekommt die Stadt im Film eher einen dokumentarischen Charakter.



Der **Bahnhof Zoo** als Hauptbahnhof West-Berlins und zugleich exterritorialer Raum, weil er im Besitz der DDR-Reichsbahn war, entwickelte sich zu einem Ort sozialer Wahrheit. Alkoholismus, Drogenkonsum und strafbarer Klappensex unter Männern in der Bahnhofstoilette machten den Bahnhof als Drehort berühmt und begehrt. In den fünfziger Jahren hatte die west-berliner Polizei keinen Zugriff auf Männer, die sich in der Toilette strafbar machten. Noch in den 80er Jahren wurden öffentliche Herrentoiletten z.B. in Hamburg mit Einwegspiegeln überwacht. Hinter den Spiegeln fotografierten fleißig Polizisten für Karteien auf Vorrat. Das war im Bahnhof Zoo nicht möglich! In *Bildnis einer Trinkerin* von Ulrike Ottinger gibt es auch Szenen am Bahnhof Zoo. Denn es ging um die soziale Frage, die mit dem Star der Filmemacher\*innen Magdalena Montezuma im Film allegorisch auftrat, eben als „Soziale Frage“. Die „Trinkerin vom Zoo“ war wirklich eine, die dort mit Einkaufswagen existierte und Lutze hieß.



Wie bereits *Bildnis einer Trinkerin* andeutet, ging es um eine bisweilen schmerzhaft **Überschneidung** von Dokumentation und Fiktion. Sie (Tabea Blumenschein) trank auch, war aber gleichzeitig Stilikone und Muse der Produzentin und Multikünstlerin Ottinger. In *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* übernahm Tabea Blumenschein als Andamana neben Veruschka von Lehdorff in der Titelrolle und der feministischen Aktivistin Delphine Seyrig aus Paris als Frau Dr. Marbuse eine weitere Hauptrolle. Eine Liz Mohn im Bertelsmann Konzern oder eine Friede Springer als Verlegerin mit der Macht eines Milliardenvermögen gab es um 1980 nicht. Der Medienzar der Boulevardpresse hieß Axel Springer und regierte vom Springer-Hochhaus an der damaligen Kochstraße direkt an der Mauer zu Ost-Berlin. Mit Frau Dr. Marbuse als Medienzarin wurden die Machtverhältnisse und „Rollenerwartungen“ gegendert. Oder wie Ulrike Ottinger es 1984 formulierte:

Für mich würde eine emanzipierte Gesellschaft darin bestehen, daß sie keine Rollenerwartungen mehr an irgend jemanden stellt. Dann käme es auch nicht zur Diffamierung von bestimmten Minoritäten, wenn man Achtung haben könnte vor unterschiedlichsten Verhaltensweisen, Bräuchen, Arbeiten, Formen der Sexualität.[3]



Im Dorian Gray-Film spielen Rahmen und **Vorhänge** eine wichtige visuelle wie dramaturgische Rolle. Dorian Gray lebt hinter einem weißen Vorhang auf einer Chaiselongue. Dort schläft, frühstückt, liest die Zeitung und empfängt er Gäste. Frau Dr. Marbuse öffnet mit ihrer Entourage den Vorhang auf mehrdeutige Weise. Doch hinter einem Vorhang verbirgt sich ebenso das Naturtheater zur Kolonialoper auf Fuerteventura. Die Vorhänge werden zur Seite gezogen und laden ein, sich faszinieren zu lassen. Der Vorhang ist in den Filmen und Inszenierungen von Ulrike Ottinger nicht einfach ein Requisit, dessen es im Theater bedarf, vielmehr übt er eine Funktion aus in einer Dialektik von Verbergen und Enthüllen.[4] Der Enthüllungs- oder Boulevardpresse geht es immer um das Versprechen, das Private und Wahre zu enthüllen. Die Titel werden stets in einer Semantik der Enthüllung formuliert wie im Englischen mit „lays bare the dark side“.[5] Der rote Vorhangstoff bläht sich bedeutungsvoll im Wind. Ein Zeremonienmeister kündigt die Kolonialoper an.

Der Vorhang öffnet sich – dahinter die Natur, in Ton und Bild. Und davor die Akteure in einer wilden unberührten Landschaft, in höchst künstlich überzogener Operagestik – ganz bewußt exaltierter großer Gesten in der großen Landschaft – also das Bild im Bild im Bild – seine Unendlichkeit, es ist ja auch der Spiegel, der sich unendlich fortsetzt, das ist der Kontrast Natur und Kunst, aber Natur im Rahmen gefangen, also nicht nur Rahmen der Kamera...[6]



© Ulrike Ottinger

Dass die **Enthüllung** ein kapitalgenerierendes Versprechen insbesondere der Boulevardpresse damals wie heute auf entsprechenden Online-Magazinseiten ist, hat Ulrike als Drehbuchautorin wie als Regisseurin und Kamerafrau zum Thema ihres Films gemacht. Einerseits kreierte sich Frau Dr. Marbuse mit Dorian Gray „unsere eigene() Person(), Persönlichkeit(), Skandale, Sensationen, Katastrophen“, damit sich „(u)nsere Konzern ... einen Menschen schaffen“ kann, „den wir nach unseren Vorstellungen formen und nach unseren Belieben führen“[7], wie sie es im Film selbst als Programm ausgibt. Andererseits hat Ottinger in einem Vortrag an der Freien Universität 1983 während der Produktionszeit zum „Zwang des Genreskino(s)“ die Frage zu „(i)nstationalisierte(m) Sehen“ gestellt: „Ist ein Überleben außerhalb der Konserve noch möglich?“ Denn genau diese Fragen zeichne das Filmemachen aus, was heute trotz größerer Diversität nicht weniger gelten könnte. Kino- und Fernsehfilme ob der Öffentlich-rechtlichen Sender oder für Netflix werden heute nach Taktungen für den internationalen Markt produziert.

Sich mit der Rezeption seiner Arbeit zu beschäftigen, ist für die Filmemacher eine Frage des Überlebens geworden.[8]



© Ulrike Ottinger

Insbesondere in *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* reflektiert Ulrike Ottinger die **Zwänge** narrativer Formate im in der Regel fotografiebasierten Enthüllungsjournalismus und Kinofilm. Beispielsweise hat Andy Warhol den fotografischen Enthüllungsjournalismus trickreich mit *Exposures* (1979) und seinem Paparazzismus künstlerisch praktiziert.[9] Zu Beginn der achtziger Jahre handelte es sich dabei ausschließlich um analoge Fotografien auf Papier bei einem weitestgehend noch bildlosen Internet. Für Frau Dr. Marbuse ist es 1984 noch in einer Sequenz aus ihrer Konzernmachtzentrale möglich, die Vernichtung eines ihr unliebsamen Fotos anzuordnen, was im Negativ- und Positivzeitalter weit besser möglich war als heute. Die Zwänge werden denn auch mit den Namen der „drei Begleiterinnen von Frau Dr. Marbuse“, Susy, Golem und Passat angesprochen. Die allegorischen Namen für „die Sekretärin Susy = Suchsystem, die Computerspezialistin Golem = großspeicherorientierte, listenorganisierte Ermittlungsmethode, die persönliche Referentin Passat = Programm zur halbautomatischen Selektion und von Suchworten aus Texten“[10] formulieren neue Zwänge im Zeitalter von Computer und Suchsystem. Susy (Barbara Valentin), Golem (Magdalena Montezuma) und Passat (Irm Hermann) waren insofern nicht nur auf verschiedene Weise sexy, sondern auf einer weiteren Ebene Allegorien auf das anbrechende Computerzeitalter mit seinen Zwängen und Algorithmen.



© Ulrike Ottinger

Um die **Sehzwänge** zu durchbrechen, basieren Ulrike Ottingers Filme auf Dreh- oder Filmbüchern, die an die Praktiken der Montage und Collage erinnern. Harte Schnitte werden im *Dorian Gray* zur am meisten verwendeten Praxis. Milchglasscheiben werden zu Orakelspiegeln, Der Schinkel-Brunnen von Glienicke wird zu einem chinesischen Luxus-Restaurant mit schwimmenden Speisen. Betonrohre werden zu Opiumhöhlen und eine Pumpanlage aus dem 19. Jahrhundert wird zum „Abnormitätenbordell“, in das Frau Dr. Marbuse Dorian Gray führt, damit Skandalfotos generiert werden können. Im Filmbuch korrespondieren alte kolorierte Postkarten von zu Seeräubern verkleideten Weißhaubenkakadus mit einer japanischen Freak-Postkarte aus Shanghai. Jenseits der Sehzwänge generieren sich unendlich viele Schichten von Bildern und Postkarten, die im Film unsichtbar bleiben oder ganz anders sichtbar werden.

### 36. Im Abnormitätenbordell

DORIAN GRAY wird in einen weichen Leder-Fauteuil gedrückt. FRAU DR. MARBUSE hinter seinem Fauteuil beugt sich zu ihm hinunter und flüstert ihm ins Ohr:

FRAU DR. MARBUSE:           Gedulden Sie sich einen Moment, Dorian.

Es fängt gleich an.

Jemand drückt ihm einen eisklirrenden Drink in die Hand. Ein Matrose mit der Miniaturausgabe einer Pagode als Käfig – darin ein bunter krächzender Papagei –

bietet diesen DORIAN GRAY zum Kauf an. Er greift sich an den Kopf. Ihm ist schwindelig und er sinkt hilflos in den Sessel zurück. Vor ihm erscheinen SIAMESISCHE ZWILLINGE, die einen erotischen indischen Tempeltanz tanzen. Sie kommen immer näher...[11]



Ausschnitt (T.F.) Ulrike Ottinger: Floating Food S. 005.

Für ihre Ausstellung *Floating Food* hat die Bildkünstlerin 2011 die Speiseszene am Schinkel-Brunnen von Glienicke wieder aufgenommen. Die Praxis der **Montage** generiert in dieser Szene ein flirrendes Bild. Weniger inspirierte Filmregisseure hätten die Szene einfach in einem Luxusrestaurant gedreht. Ulrike Ottinger montiert den klassizistischen, eigentlich kleinen Brunnen mit chinesischen Darstellerinnen, die Speisen auf Tellern und Platten ins Wasser setzen und mit langen Stöcken an die Gäste heranführen. Die Speisen selbst lassen sich kaum identifizieren. Werden dort Augen serviert? Die üppigen Speisen werden von Frau Dr. Marbuse und Dorian Gray höchstens probiert und kaum gegessen. Die Speisen werden zu einem Fest für die Augen.



Ausschnitt (T.F.) Ulrike Ottinger: Floating Food, S. 007.

Die Montage, die von Ottinger auf sprachlicher, visueller wie akustischer Ebene eingesetzt wird, kombiniert **Fundstücke** auf neuartige und überraschende Weise. Schinkel wird mit China und dem Dandy wie mit der Boulevardpresse kombiniert. Das ist überraschend und wird im Film zu einem traumartigen Szenario mit einander überlappenden Sichtbarkeiten. Die Szenerie am Brunnen wird durch die schwimmenden Speisen sehr ruhig und lässt sich kaum einordnen. Wie auf den Platten oder Tafeln werden unterschiedliche Gemüse und gefärbte Teigtaschen sowie Meeresfrüchte zu einem Bild von Speisen arrangiert. Eine Krabbe, weiße Rettichscheiben, eine aufgeschnittene Honigmelone, rote Paprikascheiben, Möhren, Bohnen, vielleicht ein Stück von einem Huhn oder ein getrockneter Tintenfisch und darauf eine kleine Wasserschildkröte, die lebt. Hier wird getafelt, wie man im Deutschen sagen kann. Doch es geht nicht darum, das alles zu essen oder gar zu verstehen. In gewisser Weise können die Kombinationen aus Meeresfrüchte, Obst, Gemüse, Fleisch und Wasserschildkröte eine Allegorie auf Ulrike Ottingers Fotografie genannt werden. Tafeln einer visuellen Wissenschaft wie bei Georges Didi-Hubermans *Atlas oder die unruhige Fröhliche Wissenschaft*.



© Ulrike Ottinger

Ottinger entwickelt mit der Montage eine **Ästhetik der Schere**. Sie schneidet damit nicht nur Motive aus, um sie neu und anders zusammensetzen, die offene Schere als Allegorie hält die Bedeutungen gleichfalls offen. Vielleicht ist *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* ihr am stärksten durchkomponierten und konzeptualisierter Film. Der Raum, in dem der Presseball stattfindet, sprengt die Konventionen des Sehens. Der Raum ist auf höchst ästhetische Weise mit Zeitungen und Zeitungsausschnitten tapeziert. Natürlich findet ein Presseball oder gar der Bundespresseball niemals in einem Raum aus Zeitungen statt. Man macht alles für die Zeitungen, doch will das nicht vor die Augen gehalten bekommen. Ottinger transformiert insofern den Begriff Presseball auf eine ganz andere Weise. Der Raum aus Zeitungen mit allen Pressevertretern und ihren „Menschen“, die man heute Promis nennt, funktioniert auf ebenso narzisstische wie beängstigende Weise.

Beim Presseball wollte ich einen Raum ganz mit Zeitungen gestalten, wo wirklich alles zur Zeitung wird – wie bei König Midas, bei dem alles zu Gold wurde, was er in die Hand nahm.[12]



© Ulrike Ottinger

Die Ästhetik der Schere in Wort, Bild und Ton hat auf der anderen Seite eine ungeheuerliche **Verdichtung** der Filmsprache zur Folge. Auf dem Presseball tragen die Redakteur Zeitungswesten und man trinkt aus Zeitungsgläsern, während man nicht über die Zeitung spricht. Die Filmsprache kommt nicht zuletzt dadurch zustande, dass Bild und Ton, sagen wir, asynchron montiert werden. Diese kann, wie schon erwähnt, durch Bilder im Bild generiert werden, wenn etwas der Rahmen zur Kolonialoper aus Elementen der Gemälde von Gustave Moreau und anderen montiert worden ist. Einerseits gibt dieser Maler einen Wink auf das Fin de Siècle wie Dorian Gray selbst. Andererseits montiert Gustave Moreau in seinen Gemälden mythologische Szenerien mit erotischen Fantasien. Die Bilder überlagern einander. Bei Ottinger werden sie in einen visuellen und auditiven Prozess hineingezogen, die unterschiedliche Ebenen von Zeit und Geschichte zur „Filmsprache“ verkoppeln.

Es sind nicht nur die Details der Bilder, sondern auch die Details des Tons, Musik, Geräusche, Geräusch-Musik-Montagen, die die Filmsprache ausmachen.[13]



Die **Filmsprache** wird beispielsweise mit der Kolonialoper besonders dicht, zugleich offen und vielschichtig. Wenn der Vorhang zur Kolonialoper *Die Eroberung der glückseligen Inseln durch Don Luis de la Cerda* aufgeht, dann könnten Don Luis, Infant von Spanien (Veruschka von Lehdorff) und Andamana (Tabea Blumenschein) auch den Gemälden von Gustave Moreau entsprungen sein. Sie wären dann sowohl Abkommen des Fin de Siècle wie des Mittelalters, als 1344 Papst Clemens VI. Luis de la Cerda zum Verwalter und christianisierenden Herrscher der Kanarischen Inseln ernannte. Zugleich wird die Musik (Peer Raben) von den Naturgeräuschen des Meeres untermalt, wie man sagen könnte. Doch Don Luis singt währenddessen einen mehrdeutigen Text.

DON LUIS    Ich,  
                   Don Luis de la Cerda,  
                   Infant von Spanien  
                   und neu kreierter Fürst  
                   der Glückseligen Inseln.  
  
 Ich,  
 ich,  
 mit Recht genannt der Glücksprinz,  
 stehe hier auf meinem Land.  
  
 Ich,  
 ich ...

mein Königreich ...[14]



© Ulrike Ottinger

Die Kolonialoper wird bei Ulrike Ottinger mit wenigen Schriftzügen zur Kolonialismus- und **Subjektkritik**. Oder anders gesagt: Subjektkritik wird hier zugleich Kritik am Kolonialismus des 14. Jahrhundert. Don Luis stottert nicht nur mit der Wiederholung von Ich, vielmehr inthronisiert er sich als „neu kreierter Fürst“ auf narzisstische Weise, während Andamana sich nicht durch die Besitznahme vorstellt. Sie definiert sich darüber, wie sie genannt wird und gibt Don Luis auf zugleich witzige Weise zu verstehen, dass „hier“ schon kürzere Namen reichen. Die Kolonialoper als durchaus ernsthaftes Sujet wird witzig, ohne dass das als Bild allein sichtbar werden würde.

Andamana Was ist das für ein umständlicher Name?

Ich heiße Andamana

und das ist für hier schon ein langer,  
ein fürstlicher Name.

Meine Freundinnen heißen kurz

Iko oder Oki, Mali oder Canari.[15]



© Ulrike Ottinger

Die **Kolonialisierung** der Inseln wird von der Autorin als eine der Frau durch den Mann vorgeführt. Das heißt zweierlei, erstens geschieht die Kolonialisierung als Modell männlicher Macht. Zweitens bezieht sich diese Kolonialisierung nicht nur auf andere Menschen oder Rassen, sondern das Modell, das durch eine Frau verkörpert wird, erstreckt sich auf das Geschlecht in der Bedeutungsvielfalt von Herkunft, Rasse, Sexualität und Körper. Die Zuschreibung von „Rollenerwartungen“ funktioniert unabhängig vom geschlechteten Körper. Der Blick kann ebenso kolonisieren wie töten. Denn es geht nicht nur darum, die Glückseligen Inseln zum Herrschaftsgebiet der Katholischen Kirche in Rom zu erklären. Es sollen und müssen auch andere Stimmen und Blicke zum Schweigen gebracht oder abgetötet werden.



© Ulrike Ottinger

Durch die **Doppelbesetzung** der Hauptdarsteller\*innen Veruschka von Lehndorff als Dorian Gray und Don Luis sowie Delphine Seyrig als Frau Dr. Marbuse und Großinquisitor von Sevilla beginnen die Rollen zu flimmern. Frau Dr. Marbuse schaut sich gar von einer Naturfelsengrotte mit Dorian Gray die Oper an. Sie spiegeln sich in der Kolonialoper auf vertrackte Weise. Mit der Nennung des Namens Dorian Gray wird die Erzählung von einem Dandy aufgerufen, dessen Portrait an seiner statt abgeschirmt von der Welt altert. Ulrike Ottinger hat diese nicht zuletzt homoerotische Erzählung nicht einfach adaptiert, sondern durch Kombination mit anderen Erzählungen transformiert. Was werden wir gesehen haben, wenn Dorian Gray am Schluss auf seiner Chaiselongue mit Zeitung in der Hand liegt, auf der die Schlagzeile gedruckt ist: DORIAN GRAY TOT

Torsten Flüh

Ulrike Ottinger

Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse

Deutschland 1984

35 mm Farbe

150 Minuten

zum Bestellformular [DVD](#)

---

---

Be the first to rate this post

- Currently .0/5 Stars.
- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)

**Tags:** [Berlinale 2019](#), [Ulrike Ottinger](#), [Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse](#), [Panorama](#), [Retro](#), [Presse](#), [Dandy](#), [Stadt](#), [Boulevardpresse](#), [queer](#), [Oscar Wilde](#), [Fin de Siècle](#), [Berlin](#), [Erika Rabau](#), [Magdalena Montezuma](#), [Tabea Blumenschein](#), [Filmemacher](#), [Filmemacher\\*innen](#), [Filmemachen](#), [Mythologie](#), [Mythos](#), [Bahnhof Zoo](#), [Bildnis einer Trinkerin](#), [Allegorie](#), [Bild](#), [Vorhang](#), [Überschneidung](#), [Rahmen](#), [Fuerteventura](#), [Multikünstlerin](#), [Geschlecht](#), [Frau](#), [Mann](#), [Veruschka von Lehndorff](#), [Delphine Seyrig](#), [Feminismus](#), [Enthüllung](#), [Zwang](#), [Zwänge](#), [Paparazzismus](#), [Barbara Valentin](#), [Irm Hermann](#), [Klärwerk Ruhleben](#), [Sehzwänge](#), [Ästhetik](#), [Presseball](#), [Zeitung](#), [Verdichtung](#), [Filmsprache](#), [Kolonialoper](#), [Peer Raben](#), [Subjekt](#), [Kolonialismus](#), [queer movie](#), [Soziotopie](#), [Heterotopie](#), [flimmern](#), [Floating Food](#), [Schinkel-Brunnen](#), [Jagdschloss Glienicke](#), [Karl Friedrich Schinkel](#), [China](#)  
**Categories:** [Aktuell](#) | [Film](#)

---

[1] Siehe auch: Michael Schaper: Schäferhund als Chauffeur. In: Kinemathek 86, 32. Jahrgang, Oktober 1995, S. 173.

[2] Ebenda.

[3] Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse. Informationsblatt Nr. 3 des 14. Internationalen Forums des Jungen Films Berlin 1984. In: Kinemathek 86 ebenda S. 170.

[4] Vgl. auch Torsten Flüh: Magie der Archive. *Floating Food* und *Unter Schnee* von Ulrike Ottinger. In: NIGHT OUT @ BERLIN [13. September 2011 12:37](#).

[5] Siehe Torsten Flüh: Für eine Kulturforschung der Sexualitäten. Zu Tim Blannings neuer „Biographie“ *FRIEDRICH DER GROSSE. König von Preußen*. In: NIGHT OUT @ BERLIN [25. Februar 2019 18:52](#).

[6] Dorian Gray ... [wie Anm. 3] S. 166.

---

[7] Ebenda S. 164-165.

[8] Ulrike Ottinger: Der Zwang zum Genrekino. In: Kinemathek 86 ... [wie Anm. 1] S. 37.

[9] Siehe dazu auch: Torsten Flüh: Photographie als Schrift. Saarbücken: VDM, 2007, S. 131-148.

[10] Dorian Gray ... [wie Anm. 3] S. 168.

[11] Transkribiert nach Fotografie der Doppelseite aus dem Filmbuch.

[12] Dorian Gray ... [wie Anm. 3] S. 169.

[13] Ebenda S. 168.

[14] Ulrike Ottinger: Die Eroberung der Glückseligen Inseln durch Don Luis de la Cerda. In: dies.: Floating Food. (Herausgegeben vom Haus der Kulturen der Welt) Köln: Walther König, 2011, S. 045.

[15] Ebenda.