



Prater

Regie: Ulrike Ottinger

Land: Österreich, Deutschland 2007. **Produktion:** Kurt Mayer Film, Wien; Ulrike Ottinger Filmproduktion, Berlin. **Buch, Regie, Kamera:** Ulrike Ottinger. **Ton:** Klaus Kellermann. **Kostüm:** Annette Beaufays. **Schnitt:** Bettina Blickwede. **Regieassistent, Aufnahmeleitung:** Hanne Lassl. **Universalassistent:** Peter Musek. **Kameraassistent:** Martin Putz, Elsbeth Freidl. **Kamera-Rig (SFX):** Rüdiger Schnur, Martin Putz. **Tonschnitt:** Veronika Hlawatsch. **Tonmischung:** Bernhard Maisch. **Produktionsleitung:** Gerhard Hannak. **Produktionsassistent:** Silja Lex. **Produzenten:** Kurt Mayer, Ulrike Ottinger.

Gäste: Elfriede Jelinek, Elfriede Gerstl, Ursula Storch, Werner Schwarz, Herbert J. Wimmer.

Darsteller: Peter Fitz (Erzähler), Veruschka (Barbarella), Robert Kaldy-Karo (Zauberer), Barbara Prewin (Assistentin), Georg Albert und Evelyn Sulzbacher (Original Wiener Praterkasperl), Heinrich Holub (Prater-Heinzi), Gregor Mörth und Johann Stromberger ('Die Spezies'/Musik im 'Eisernen Mann'), Liselotte Lang, Silvia Lang, Hedy De Jonge, Elisabeth De Jonge, Alfred Kern, Lydia Kolarik, Karl Kolarik, Hanni Kolarik, Agnes Kolnhofer, Philipp Kolnhofer, Eva Sittler, Thomas Sittler, Stefan Sittler.

Format: 35mm, 1:1.85, Farbe. **Länge:** 104 Minuten, 24 Bilder/Sekunde. **Originalsprache:** Deutsch. **Uraufführung:** 10. Februar 2007, Internationales Forum, Berlin. **Deutscher Verleih:** X-Verleih, Kurfürstenstr. 57, 10785 Berlin, Deutschland. Tel.: (49-30) 2308 3311, Fax: (49-30) 2308 3322, email: info@x-filme.de

Inhalt

Ulrike Ottingers Film PRATER verwandelt den beliebten Wiener Ort der Sensationen in ein Kinoerlebnis. Wir begegnen den Nachkommen des

Synopsis

Ulrike Ottinger's film PRATER turns the popular Viennese amusement park into a cinema experience. We encounter

'Mannes ohne Unterleib', der um 1900 mit Frau und Kindern eine Vielzahl bis heute bestehender Vergnügungsbetriebe gründete. Wir treffen die Besitzer des Schweizerhauses, Manager eines gastronomischen Spitzenbetriebs, deren Vorgänger kaiserliche Jagdtreiber waren, oder den Prater-Heinzi, der pfleglich ausgemusterte Illusionsmaschinen repariert. Zusammen mit den Praterbesuchern von früher und heute reist der Zuschauer, ohne sich von der Stelle zu bewegen: Wien verwandelt sich in Klein-Venedig mit Kanälen, Rialtobrücke und Dogenpalast. Von hier aus kann man Postkarten in alle Welt verschicken. Und über all dies trägt uns das Riesenrad und bietet uns den Blick über die Dächer von Wien.

Bei Tag gehört der Prater den Kindern und Familien. Mit strahlenden Augen sitzen die Kleinen in Miniaturautos und vor dem Kasperltheater. Der Abend zieht die Jugendlichen magisch an und alle, die jung geblieben sind. Dann verwandelt sich der Tanztee in eine wilde Disco einsamer Herzen. Teenager zeigen mit abenteuerlicher Akrobatik zu osteuropäischen Rhythmen, dass keine Zentrifugalkraft sie aus dem Gleichgewicht bringen kann. Eine Jugendgang beweist sich am 'Watschenmann'. Und über allem glitzern die in bunten Farben leuchtenden Achterbahnen. Ejection Seats, Karussells und Autoscooter machen den Sternen am Nachthimmel Konkurrenz. Wirklichkeit und Illusion, Vergangenheit und Gegenwart: Hier geben sie sich ein fulminantes Stelldichein.

Spielwiese für jedermann

Über den Film

Ulrike Ottingers Film PRATER taucht mit seinen atemberaubenden Bildern jeden Kinogänger in sein eigenes Universum der Wünsche und Sensationen. Er verbindet die Kulturgeschichte des ältesten Vergnügungsparks der Welt mit brillanten Einblicken in die Wandelbarkeit der technischen Attraktionen. Zugleich erzählt er von Menschen, für die der Prater Ort der Unterhaltung, der Erinnerung oder ganz einfach Lebensmittelpunkt ist. Der Wiener Prater ist eine Wunschmaschine. Mit der neuesten Raumfahrttechnik lässt man sich in den Himmel schießen und in der Geisterbahn trifft man die Monster der Kinogeschichte.

Die Wiese (von lateinisch *pratium*) – früher Jagdrevier des Kaisers – ist heute Spielwiese für jedermann. Der Sprung durch Raum und Zeit: Hier ist er möglich.

Kino der Attraktionen

Interview mit der Regisseurin

Frage: Mit PRATER machst du einen Sprung vom Kino der Stationen zum Kino der Attraktion: Während in deinen bisherigen Filmen der Wechsel zwischen Stillstand und Bewegung strukturgebendes Element war, führen deine Reisen den Zuschauer jetzt nicht mehr nach China, Russland oder in die verschlungene Unterwelt Berlins. Stattdessen spielt sich alles an einem einzigen Ort ab – dem Prater in Wien. Was hat dich an diesem Ort so fasziniert?

Ulrike Ottinger: Was du einen Sprung nennst, ist für mich ein verbindender Spagat. Und, um in der Prater-Terminologie zu bleiben: Diese Kunststücke, Beziehungen zwischen Dingen herzustellen, die auf den ersten oberflächlichen Blick nichts miteinander zu tun haben, sind ja meine Spezialität. Auch die Praterbesucher folgen einer Stationendramaturgie, denn man wandert wie in einer Springprozession von Attraktion zu Attraktion.

the descendant of the "half-man", who, with his wife and children, founded many still-existing amusement businesses around 1900. We meet the owners of the Swiss House, the managers of a top restaurant whose predecessors were the Austro-Hungarian emperor's hunting beaters, and Prater Heinzi, who repairs illusion machines with care. The viewer travels with Prater visitors from the past and present without moving: Vienna turns into a mini-Venice with canals, a Rialto Bridge, and a Palace of the Doges. Postcards can be sent from here to anywhere in the world. And the giant Ferris wheel takes us for a view above the roofs of the city.

During the day, the Prater belongs to children and families. The little ones sit with gleaming eyes in miniature cars and in front of the Punch-and-Judy theater. The evening magically draws the young and the young-at-heart. Then the tea dance turns into a wild lonely-hearts disco. With adventurous acrobatics in time to Eastern European rap, teenagers show that no centrifugal force can knock them off balance. Gang members show off at a test of strength. And above it all glitters the colorfully illuminated roller coaster. Ejection seats, carousels, and bumper cars compete with the stars in the night sky. Reality and illusion, past and present: here they have a spectacular rendezvous.

Everyone's playground

About the film

Ulrike Ottinger's film PRATER and its breathtaking images plunge every moviegoer into his own universe of desires and sensations. It combines the cultural history of the world's oldest amusement park with brilliant glimpses of how technical attractions change. It also tells of the people for whom the Prater is a site of entertainment or fond memory or simply the center of their lives. Vienna's Prater is a wish machine. The latest aerospace technology shoots one into the skies; the haunted house brings one face to face with the monsters of film history.

The meadow (Latin: *pratium*), once the emperor's hunting ground, is now everyone's playground. Leap through time and space – here it is possible.

Cinema of attractions

Interview with the director

Question: With PRATER, you take a leap from the cinema of stations to the cinema of attractions: In your previous films, the alternation of standstill and motion was a structuring element, but now your journeys no longer take the viewer to China, Russia, or the labyrinthine underworld of Berlin. Instead, everything plays out in a single place – the Prater in Vienna. What fascinated you so much about this site?

Ulrike Ottinger: What you call a leap is for me a balancing act connecting things. And to stick to Prater terminology, these tricks of creating relationships between things that on a first, superficial glance don't seem to have anything to

Der Prater ist über die Praterstraße in direkter Linie mit der Innenstadt verbunden. Vom Riesenrad kann man zum Stephansdom blicken und umgekehrt – ein Bild für die Verbindung von Sünde und Buße. Deshalb geht es traditionell nach der Firmung im Stephansdom zum Vergnügen in den Prater. Viele Generationen von Österreichern folgten und folgen noch heute dem Ritual dieser doppelten Initiation.

Obwohl der Prater in unmittelbarer Nähe zur Innenstadt liegt, ist er ein exterritorialer Ort. Hier ist – fast – alles möglich. Die Armen begegnen den Reichen; das Land der Stadt; die Ausländer den Urwienern. Für die wohlhabenden Vergnügungsreisenden, vor allem aus Indien oder den Emiraten, ist der Praterbesuch fester Bestandteil ihrer Europareise. Vielleicht haben ihre neuen Reiseführer aus alten Baedekern abgeschrieben, oder sie haben eine spezielle Vorliebe für diese Art von Vergnügungen.

Oskar Pastior erzählte mir wenige Monate vor seinem plötzlichen Tod eine Pratergeschichte, die er eigentlich selbst im Film erzählen wollte. Zusammen mit seiner Mutter reiste er, aus Rumänien kommend, nach Wien. Wenn man die Donau aufwärts fuhr, dann wurde damals stolz gesagt: „Wir reisen nach Europa.“ Oskar Pastior war damals ein Junge von etwa dreizehn Jahren; seine Mutter war eine begeisterte Charleston-Tänzerin. Mit ihrer lebensfrohen Unkonventionalität wurde ihr das behäbige Hermannstadt manchmal etwas zu eng. Deshalb genoss sie die seltenen Ausflüge in die Metropole ganz besonders. Schon am ersten Tag gingen sie in den Prater. Ihr Ziel war das Hotel 'Mysteriös'. Es hatte bewegliche Treppenstufen, Teppiche, in denen man plötzlich versank, Dielenbretter, die sich verschoben, sobald man seinen Fuß darauf setzte, und Gebläse, die den berühmten Marilyn-Effekt produzierten. Der kleine Oskar betrat also bangen Herzens mit seiner Mutter das Hotel 'Mysteriös', diesen Ort der Sinnestäuschungen. Alle Herausforderungen an Geschicklichkeit wurden von seiner Mutter nicht nur bravourös gemeistert, sondern sie gab zum Vergnügen der Menge Charlestoneinlagen, während Oskar als kleiner Tollpatsch hinterherstolperte. Dies alles konnte von der unten stehenden Menge beobachtet werden, die sich aus diesem Grunde auch immer sehr zahlreich dort aufhielt. Die kleine Show muss so erfolgreich gewesen sein, dass der Schaubudenbesitzer den beiden freien Eintritt anbot, wann immer sie wollten.

Der Prater als ältester Vergnügungspark der Welt war im alten Europa ein feststehender Teil eines Vergnügungs- und im weitesten Sinne auch Kulturprogramms. Der Prater war Modell für Budapest, für Coney Island in New York und auch den alten Treptower Park in Berlin, von dem noch die Emigranten schwärmten, die ich für *Exil Shanghai* interviewt hatte.

Das Faszinierende an diesem Ort ist, wie Geschichte, eigentlich die Kulturgeschichte der Vergnügungen, quer zu Ständen, sozialen Schichten, Zeitgeist, Moden, technischen Entwicklungen und Erfindungen, in frappierender Weise sichtbar wird. Eine zweihundertfünfzigjährige Geschichte, zu deren Beginn der einst kaiserliche Garten und das Jagdgebiet der Aristokratie für jedermann geöffnet wurde: als Erholungspark im 'Grünen Prater' und als Vergnügungspark im sogenannten 'Wurstelprater' (von Hanswurst).

Frage: Mit deinem Film stellst du eine alte Verbindung wieder her: Jahrmarkt und Kino. Ein Nachkomme einer der Praterdynastien berichtet davon, wie seine Vorfahren das Kino als Attraktion für den Prater entdeckten und daraus eine Kinokette wurde. Die nächste Etappe für die Familie nach der Zerstörung des Praters im Jahre 1945 bestand

do with each other are my specialty. The Prater's visitors, too, follow a dramaturgy of stations, because one wanders as if in a procession from one attraction to another.

The Prater is connected with downtown Vienna in a direct line via Praterstrasse. From the Ferris wheel, you can see St. Stephen's Cathedral and vice versa – an image of the connection between sin and penance. And so it is traditional to go directly from one's confirmation in St. Stephen's Cathedral to celebrate in the Prater. Many generations of Austrians followed and still follow this ritual of dual initiation.

Although the Prater is in direct proximity to the downtown area, it is an exterritorial place. Here almost everything is possible. The poor encounter the rich, the country the city, the foreigners the native Viennese. For well-to-do tourists, especially those from India or the Emirates, a visit to the Prater is a "must" on their European tour. Perhaps their new travel guides have copied the old Baedekers, or they have a special predilection for this kind of amusements.

A few months before his sudden death, Oskar Pastior told me a Prater story that he actually wanted to tell in the film. He traveled with his mother from Romania to Vienna. When they sailed up the Danube back then, people said proudly: "We are traveling to Europe." Oskar Pastior was about 13 at the time; his mother was an enthusiastic Charleston dancer. Stolid Hermannstadt was sometimes a bit too narrow for her unconventional zest, so she especially enjoyed her rare excursions to the metropolis. They went to the Prater on their first day. Their goal was a funhouse called "Hotel Mysterious". It had stairs with moving steps, carpets in which one suddenly sank, floorboards that shifted as soon as one set foot on them, and blowers that produced the famous Marilyn effect. So with a pounding heart little Oskar entered the "Hotel Mysterious", this place of sensory deception, with his mother. His mother not only brilliantly mastered all the skill challenges, she also entertained the crowd with Charleston performances, while Oskar stumbled after her like a little oaf. All this could be seen by the crowd standing below, which always gathered to watch people at the funhouse. Their little show was so successful that the owner of the attraction offered the two of them free admission any time they wanted.

As the world's oldest amusement park, the Prater was a constant component of a program of amusement and also, in the broadest sense, of culture. The Prater was the model for Coney Island in New York, for Budapest, and also for the old Treptower Park in Berlin, which the emigrants I interviewed for *Exile Shanghai* still waxed enthusiastic about.

What's fascinating about this place is how history, the cultural history of amusements, becomes astonishingly visible across classes, social strata, the spirit of the times, fashions, and technological developments and inventions. A 250-year history that began when the former imperial garden and the aristocracy's hunting grounds were opened up to everyone: as a recreational part in the "Green Prater"

darin, dass der erste Autoscooter angeboten wurde, also ein Fahrgeschäft. Du nimmst den Zuschauer in diese Erlebniswelt mit, wenn du zum Beispiel die Kamera auf die Wagen montierst und mit in die Luft fliegen lässt, wenn du visuell den körperlichen Reiz von Jahrmarktattraktionen auslöst. Welche Rolle spielen für dich als Regisseurin und Fotografin Verführung und Attraktion?

U.O.: Die Schaubuden werden hier Illusionsgeschäfte genannt, und das trifft ja auch für das Kino zu. Es arbeitet mit der Strategie der Verführung, zu der auch die eigene Imagination kommen muss, damit die Sache aufgeht. Speziell bei diesem Film habe ich nochmals über das Thema Illusion und Imagination, Imitation und Simulation, beziehungsweise Simulationstechniken, neu nachgedacht. Das frühe Kino ist ja ein Kino der Attraktionen, und sein Geburtsort ist der Rummel. Es hat viel mehr mit den siamesischen Zwillingen Illusion und Imagination zu tun als das heutige, kommerzielle Kino. Es ist ja vor allem ein Simulationskino geworden, analog zu den Spielhallen, deren Produkte auch Derivate aus der Weltraumforschung und Pilotenausbildung sind. Der Bauchredner, der scheinbar seine Puppe sprechen ließ, ist eher ein Imitator im alten Sinne, ähnlich den Tierstimmenimitatoren in nomadischen oder Jäger-Gesellschaften.

Was ist Illusion? Ist sie ein Schaukelpferd, mit dem ein Kind im wilden Galopp dahersprengt, ist sie ein Schneeparadies in einer eisgekühlten Mall der Emirate, in dem Gipfelsturm und Pistenfreuden in High-Tech-Ausrüstung und -Outfit erlebt werden können? Ist sie eine Weltraumfahrt, ein Flug in einem Kampffjet, Rennboot oder Motorrad mit Hilfe neuer Simulationstechniken?

Entspringt dies dem Wunsch, sich etwas zu verschaffen, was man gerne hätte, aber aus Kosten- oder anderen Gründen nicht hat? So haben die alten Vergnügungstätten die Wünsche der Menschen in einem fantasievollen Illusions- oder Imitationstheater erfüllen können. Der Wunsch nach einer Reise um die Welt wurde in aufwendigen Panoramen, durch die man in fantastisch illuminierten Szenerien fuhr, befriedigt. In der Weltausstellung konnte man an einem Nachmittag von Konstantinopel über Kairo nach Kyoto spazieren und auf dem Rückweg einen Abstecher nach New York oder Sydney machen, im Wachsfigurenkabinett den Großen der Welt Auge in Auge gegenüberstehen, seine Sensationslust mit wohligem Schauer im direkten Vis-à-vis mit einem berühmten Mörder befriedigen und das Anrühige guten Gewissens unter dem Deckmantel des Belehrenden betrachten.

Interessant für meine Bildgestaltung war die Möglichkeit, Attraktionen wie Starflyer, ein Riesenkarussell, die Super-8-Bahn, das Blumenrad, die Geisterbahn oder das Riesenrad für Kamerafahrten zu nutzen. Das wirkt dann wie sehr aufwendige Kamerafahrten. Aufwendig waren sie natürlich hinsichtlich der Kamerabefestigung, denn man hatte es mit enormen Fliehkräften zu tun.

Als Kamerabewegung habe ich ausschließlich diese Fahrten genutzt, das war das ästhetische Prinzip; sonst das Stativ, vor allem für die Praterarchitektur und einige wenige Handkamaszenen mit Menschen, denen spontan zu folgen war. Im Ejection Seat, einer extremen Schleuderattraktion, bei der Mutige in den Himmel hinaufgeschossen werden, war eine Kamera eingebaut, die mit einem Monitor für die Zuschauer verbunden war. Davor stand immer eine Menschentraube, die fasziniert die Angst- oder Lustschreie verfolgte. Später konnte ein Videomitschnitt vom Himmelsflug gekauft werden. Ich habe diese Möglichkeit genutzt und unsere kleinere HDV angeschlossen – so waren wir 'live' dabei.

and as an amusement park in what was called the "Wurstelprater", after "Hanswurst", the tomfool character.

Question: With your film, you recreate an old connection: the amusement park and cinema. A descendant of one of the Prater dynasties recounts how his forebears discovered the movies as an attraction for the Prater and turned it into a movie house chain. The next stage for the family, after the destruction of the Prater in 1945, was to offer the first bumper cars: a ride. You take the viewer into this world of experience, for example when you mount the camera on the cars and let it shoot into the air with the car, when you trigger visually the physical pleasure of amusement park attractions. What role do enticement and attraction play for you as a director and photographer?

U.O.: The attractions here are called "illusion businesses", and that's true of cinema as well. It too works with the strategy of enticement, to which the viewer must add his own imagination to make it work. With this film in particular I thought anew about the themes of illusion and imagination, imitation and simulation, or techniques of simulation. Early cinema was a cinema of attractions, and it was born in the traveling carnival. It has much more to do with the Siamese twins of illusion and imagination than today's cinema does. The latter has become primarily a cinema of simulation, analogous to the arcades whose products are derived from aerospace research and pilot training. The ventriloquist who seems to make his dummy speak is more of an imitator in the old sense, like the animal voice imitators in nomadic or hunting societies.

What is illusion? Is it a hobbyhorse with which a child leaps about in a wild gallop? Is it a snow paradise in an air-conditioned mall in the Emirates, where one can climb to a summit or ski with high-tech equipment and clothing? Is it space travel, a flight in a fighter jet, a racing boat, or a ride on a motorcycle with the aid of new simulation technologies?

Does this originate in the wish to create something one would like to have but, because of cost or for other reasons, doesn't have? The old amusement parks were able to fulfill people's wishes in an imaginative theater of illusion or imitation. The desire for a trip around the world was satisfied in elaborate panoramas through which one rode in fantastically illuminated scenes. At the World's Fair, one could stroll on an afternoon from Constantinople through Cairo to Kyoto and take a detour through New York or Sydney on the way back. In the wax museum, one could stand eye to eye with the great figures of the world, satisfy one's desire for sensations with a delicious shudder vis-à-vis a notorious murderer, and view the disreputable with a good conscience under the mantle of education.

Interesting for my image composition was the possibility of using attractions like Starflyer, a huge merry-go-round; Super-8 Bahn, a roller coaster; the Blumenrad Ferris wheel; the haunted house; or the giant Ferris wheel for tracking shots. The effect is that of extremely elaborate tracking shots. And of course they are difficult in terms

Frage: Ein anderes Moment der Verführung findet statt, wenn Veruschka von Lehndorff, die in einem deiner früheren Filme den Dorian Gray spielte, ins Spiel mit den Zerrspiegeln vertieft die Welt vergisst. Der Zuschauer versinkt gemeinsam mit ihr in diesen visuellen Experimenten. Nicht nur Veruschka taucht wieder auf, wir sehen auch Ausschnitte aus *Freak Orlando*, der die Weltgeschichte der Freaks in fünf Akten erzählt. Inwiefern haben die filmischen Möglichkeiten, das Spiel mit der Illusion, das dir dein Thema erlaubt, mit deinen früheren Filmen zu tun?

U.O.: Der Spiegel, noch mehr aber der Zerrspiegel, hat eine wichtige Bedeutung für mich. Er kommt in den meisten meiner Filme vor, ganz besonders in der Berlin-Trilogie. Tausende von Fotostudien mit Tabea Blumenschein, Magdalena Montezuma und auch einige mit Veruschka sind seit Anfang der siebziger Jahre bis heute entstanden. Es ist ein beunruhigendes oder groteskes, manchmal auch komisches und sehr aussagekräftiges Bild für Verzerrung, Verschiebung, Metamorphose, Überblendung oder Verschmelzung. *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* mit Veruschka als Dorian Gray operiert sehr stark mit diesen Möglichkeiten. In *Bildnis einer Trinkerin* mit Tabea Blumenschein lösen sich Spiegelbilder auf, indem sie mit Flüssigkeiten begossen werden. Bei *Freak Orlando* ist das Verfremdungsmittel die Metamorphose. In diesem Zusammenhang fällt mir mein Erschrecken ein, als ich bei meiner ersten Indienreise am Fuße von Tempeltreppen oder Innenhöfen auf Bettler, Lepröse oder durch Elephantiasis verunstaltete Menschen traf, wie ich sie ähnlich in der Mittelalterepisode von *Freak Orlando* ein Jahr zuvor inszeniert hatte. Es war das Erschrecken, wenn die eigene Bildwelt der Realität begegnet. Als *Freak Orlando* entstand, 1980/81, gehörten Bettler in den Straßen noch nicht zum Alltagsbild so wie heute, wo vor allem die Armen aus Südosteuropa mit gefalteten Händen an jeder Ecke knien, so wie Stifterfiguren auf alten Bildern bescheiden am unteren Bildrand Teil der Szenerie sind.

Frage: Deine Filme waren immer Welttheater: Sowohl die dokumentarischen Filme wie *China. Die Künste – Der Alltag*, in denen der Bildrahmen der Realität einen Bühnenraum verleiht, als auch deine Spielfilme, die voller Kunstfiguren sind, umgeben von einer opulenten, oft bühnenhaften Ausstattung. Auch in PRATER stehen den fiktiven, teils sehr artifiziellen Momenten mehrere dokumentarische Szenen gegenüber: Du beobachtest eine Gruppe Jugendlicher, die am 'Watschenmann' ihre Stärke messen, eine einsame Frau, die abends allein auf der Tanzfläche wie in Trance versinkt. Eine indische Familie verkleidet sich vor der Kamera für ein Foto. Fiktion und Dokumentation sind eng ineinander verschlungen.

U.O.: Ja, wie in allen meinen Filmen. Die Fiktion kommt der Realität erschreckend nah, und die Realität ist eine Konstruktion, manchmal eine Illusion.

Frage: Veruschka taucht als Barbarella, also als Kunstfigur auf, die den Prater besucht und uns dabei kurzzeitig an die Hand nimmt. Elfriede Jelinek, Vertreterin der Literatur als Ort der Fiktion, führt in einer anderen Episode über den Prater. Das Voice-Over ist eine Mischung aus Berichterstattung und Märchenerzählung, gesprochen vom Schauspieler Peter Fitz. Welche Rolle spielen für dich diese Figuren im Dokumentarfilm?

U.O.: Der Prater ist eine Zeitmaschine. Deshalb habe ich zusätzlich zu meinen neuen Filmbildern mit allen Arten von Zitaten gearbeitet. Auch Veruschka als Barbarella oder böse Barbiepuppe ist ein Zitat. Elfriede Jelinek hat einen persönlichen und zugleich analytischen Text

of securing the camera, because you are dealing with tremendous centrifugal force. For camera motion, I used only these trackings; that was my aesthetic principle. Otherwise I used a tripod, especially for the Prater architecture, and a few hand-held camera scenes with people I spontaneously followed. A camera was mounted in the Ejection Seat, an extreme catapult attraction that flings those who dare ride it into the sky; the camera was connected to a monitor for spectators. People always gathered around it, fascinated by the cries of fear or pleasure. Later a video recording of this flight through the air could be bought. I used this possibility and connected our little HDV – and so we were there, "live".

Question: There is another aspect of enticement when Veruschka von Lehndorff, who played Dorian Gray in one of your earlier films, forgets the world around her while engrossed in playing with the distorting mirrors. The viewer sinks with her into these visual experiments. Not only does Veruschka appear again, we also see excerpts from *Freak Orlando*, which tells the world history of freaks in five acts. To what degree do the cinematic possibilities, the play with illusion that your theme permits you, have to do with your earlier films?

U.O.: The mirror, but even more so the distorting mirror, has great significance for me. It appears in most of my films, especially in the Berlin Trilogy. I have executed thousands of photo studies with Tabea Blumenschein, Magdalena Montezuma, and also some with Veruschka from the early 1970s to today. It is a disturbing or grotesque, sometimes also funny and very expressive image for distortion, transposition, metamorphosis, transition, or fusion. *The Image of Dorian Gray in the Mirror of the Yellow Press* with Veruschka as Dorian Gray operates intensely with these possibilities. In *Ticket of No Return* with Tabea Blumenschein, mirror images dissolve when they are splashed with liquids. In *Freak Orlando*, metamorphosis is the means of alienation. In this connection, it startlingly occurs to me how, on my first trip to India, at the foot of temple stairways or in interior courtyards, I encountered beggars, lepers, or people deformed by elephantiasis – like those I had staged a year earlier in the medieval episode of *Freak Orlando*. It is a fright when your own world of images encounters reality. When I was making *Freak Orlando*, from 1980 to 1981, beggars were not such a familiar daily sight as they are today, when in particular poor people from southeastern Europe kneel with folded hands on every corner, the way representations of benefactors are seen in the lower margin of old pictures as part of the scenery.

Question: Your films were always world theater: in the documentary films like *China. The Arts – The People*, in which the picture frame gives reality a stage space, as well as in your feature films, which are full of artificial figures surrounded by an opulent, often stagelike setting. In PRATER, too, the fictional, sometimes very artificial aspects stand beside several documentary scenes: you observe a group of young people testing their strength with the hammer

für den Film geschrieben. Dieser wortgenaue Text in seiner vielfältigen Bedeutung wird von ihr gelesen. Sie zitiert sich also selbst. Das Kino ist selbstreferentiell mit dokumentarischen und Spielfilmausschnitten von der Jahrhundertwende bis in die sechziger Jahre zitiert. Aus einer unglaublichen Fülle großer Literatur habe ich Elias Canetti, Felix Salten und aus einem unveröffentlichten Typoskript von Erich Kästner zitiert. Unter den vielen fotografischen Dokumenten ist Emil Mayer besonders bemerkenswert. Er hat den Prater von der Jahrhundertwende bis in die dreißiger Jahre fotografisch festgehalten, mit einer Vorliebe für die Beobachtung der Zuschauer. Musik von mechanischen Musikautomaten, Kirmes-Organen, Orchestrions, Walzen, Lochkarten, mechanischen Puppen, Musicboxen und auch die Ohrwürmer der verschiedenen Zeiten werden zitiert. Diese Zitate, in Verbindung mit den neuen Bildern, zeigen nicht nur Geschichte, sondern bilden ein Amalgam, in dem eine erstaunlich konstante Struktur der Vergnügungen über die Zeiten hinweg deutlich sichtbar wird.

Frage: Der Prater ist ein Freizeitvergnügen für die Masse, gleichzeitig ein Abbild sozialer Gefüge: Tagsüber ist er offen für Familien mit Kindern, abends für Erwachsene, für Paare, für Gruppen, zu allen Zeiten für Jugendliche. Dennoch spricht aus deinem Film auch das Thema der Einsamkeit: Veruschka im Spiegelkabinett, die authentische Angst einer Frau im Schleudersitz kurz vor dem Abflug, die allein tanzende Frau und sogar die einsame Kamera, die die Jugendgruppe beobachtet. Welche Funktion hat der Prater als sozialer Ort?

U.O.: Wie schon *Exil Shanghai* berichtet auch PRATER über einen Ort, der exterritorial ist. Diese Orte sind Modelle der Welt im Kleinen. So wie das Shanghai der dreißiger und vierziger Jahre die weltpolitische Situation wie in einem Brennglas fokussiert, denn alle am Zweiten Weltkrieg beteiligten Parteien auf beiden Seiten waren ja in Shanghai anwesend. Der Kolonialismus ging zögerlich zu Ende, die verschiedensten chinesischen Reformbewegungen waren virulent, und die Nationalisten unter Chiang Kai-shek kämpften gegen die Maoisten. Alle prekären sozialen und politischen Fettnäpfchen waren an einem Ort präsent, und es wurde kräftig in sie hineingetreten. Auch der Prater ist ein Modell im Wandel der Zeit, Moden und Technik. Die Entwicklungen zu einer städtischen Gesellschaft und dann zum globalen Dorf mit seinen veränderten Lebensbedingungen sind am Prater besonders deutlich abzulesen. Das, was dem Zeitgeist entsprechend attraktiv ist, wird geboten. Die Weltraumbegeisterung brachte den Ejection Seat, das Mozartjahr den Mozart-Flip, die Entwicklung ging vom handbetriebenen Karussell zur High-Tech-Schleuderattraktion. Testversuche mit Astronauten, deren Belastbarkeit und Grenzen bei Beschleunigung oder extremer Abbremsung ermittelt werden sollte, brachten dem Prater neueste Extremattraktionen.

Frage: Du reist mit diesem Film nicht in fremde Welten. Aber die Ferne wurde im Prater nachinszeniert, sozusagen herangeholt. Der Praterbesucher konnte Postkarten aus Klein-Venedig an die Daheimgebliebenen schreiben. 1896 wurde ein Aschantidorf nachgebaut. Seine Bewohner, die aus Afrika eingeschifft wurden, lebten darin wie im Zoo: Der Besucher konnte an diesem *Big-Brother*-Szenario teilhaben. Im Laufe der Zeit kamen die vorgeführten Menschen mit den Österreichern in engen Kontakt. Wie bewertest du diese – mal einer touristischen, mal einer kolonialistischen Imagination entsprungenen – ‘Weltoffenheit’, die der Prater zur Schau stellte?

U.O.: Neben dem Aschantidorf gab es auch Kabylen, Fidschi-Insulaner, Hottentotten, Indianer, Liliput-Städte, die vom Publikum besich-

and bell; a lonely woman sinks as if into a trance alone on the dance floor in the evening; an Indian family disguises itself before the camera for a photo. Fiction and documentation are closely interwoven.

U.O.: Yes, like in all of my films. The fiction comes frighteningly close to reality, and reality is a construction, sometimes an illusion.

Question: Veruschka appears as Barbarella, i.e., as an artificial figure, who visits the Prater and thereby takes us by the hand for a short time. In another episode, Elfriede Jelinek, a representative of literature as a site of fiction, takes us through the Prater. The voice-over is a mixture of reportage and fairytale, spoken by actor Peter Fitz. What role do these figures play for you in a documentary film?

U.O.: The Prater is a time machine. That’s why, in addition to my new footage, I also worked with all kinds of quotations. Veruschka as Barbarella or as an evil Barbie doll is also a quotation. Elfriede Jelinek wrote a personal and simultaneously analytical text for the film. She reads this carefully worded text with its complex meaning. So she quotes herself. The film is self-referential, with documentary and feature film excerpts from the turn of the century to the 1960s. From an incredible wealth of great literature, I quote Elias Canetti, Felix Salten, and an unpublished typescript by Erich Kästner. Among the many photographic documents, Emil Mayer is especially remarkable. He captured the Prater in photographs from the turn of the century until the 1930s, with a predilection for the viewers’ observations. Music from mechanical music automats, fair organs, orchestrions, pianolas, punchcards, mechanical dolls, music boxes, and the catchy tunes of the various periods are all quoted. These quotations, in combination with the new images, not only display history, they also form an amalgamation that clearly makes visible an astonishingly constant structure of amusements through time.

Question: The Prater is a leisure amusement for the masses, and at the same time an image of social structures: during the day it is open for families with children, in the evening for adults, couples, groups, and at all times for young people. And yet the theme of loneliness also emerges in your film: Veruschka in the hall of mirrors, a woman’s genuine fear in the ejection seat just before her flight, the woman dancing alone, and even the solitary camera that observes the group of young people. What function does the Prater have as a social site?

U.O.: Like *Exile Shanghai* before it, PRATER too reports on a site that is exterritorial. These places are miniature models of the world. Just as Shanghai of the 1930s and 1940s focused the global political situation as with a magnifying glass, because all the parties involved in World War II, on both sides, were present in Shanghai. Colonialism was slowly coming to an end, an incredible spectrum of Chinese reform movements was virulent, and the Nationalists under Chiang Kai-shek battled the Maoists. All the precarious social and political banana peels were present in one place, and everyone slipped on them. The Prater is

tigt werden konnten. Ich glaube, es hat mit einem enzyklopädischen Weltbild zu tun. Damals hatten fast alle europäischen Länder ihre Kolonien, und ein Vorherrschaftsdenken der sich selbst als 'zivilisiert' betrachtenden Gesellschaften war allgemeiner Konsens. Gleichzeitig gab es Reformbewegungen nach dem Motto 'Zurück zur Natur', die in diesen 'Wilden' ihr Ideal eines 'natürlichen Lebens' verkörpert sahen. Es gab Künstler, die in exotische Länder reisten, Schriftsteller oder Dichter-Ethnologen, deren Arbeit und Fantasie stark von diesen Kulturen beeinflusst wurde. Der Blick auf die Völkerschauen war ein äußerst widersprüchlicher und oft von Ignoranz und Gefühlskälte gegenüber dem und den Fremden geprägt.

Frage: Aus deinem Film *Taiga* stammt folgendes Lied der Schamanen, das durchaus auch im Vorspann von PRATER stehen könnte:

Oben der Himmel,
unten die Erde.
Seht meine Herde,
vom Norden.
Seht meine Pferde, vom Süden.
Schaut, seht, kommt.

U.O.: P.S.: Der Film ist gerade fertig geworden. Ich sitze in einem Wiener Kaffeehaus bei der dritten Melange und beantworte deine Fragen. Wo in Deutschland gibt es den öffentlichen Raum, in dem man so komfortabel und ungestört und ohne einen Anflug von Konsumzwang sitzen, denken, schreiben, träumen kann?

Die Fragen stellte Stefanie Schulte Strathaus, Januar 2007.

Biofilmografie

Ulrike Ottinger wurde am 6. Juni 1942 geboren. Von 1962 bis 1968 lebte sie als Malerin und Fotografin in Paris. 1966 schrieb sie ihr erstes Drehbuch, *Die mongolische Doppelschublade*. 1969 gründete sie in Konstanz den Filmclub *Visuell*, den sie bis 1972 leitete, sowie *galeriepress* (Galerie Edition). Seit 1973 lebt sie in Berlin. Neben ihrer Filmarbeit inszeniert sie Theaterstücke und ist international regelmäßig mit eigenen Fotoausstellungen vertreten.

Filme / Films

1972/73: *Laokoon & Söhne*. 1973: *Berlinfieber – Wolf Vostell*. 1975: *Die Betörung der blauen Matrosen* (Forum 1976). 1977: *Madame X – Eine absolute Herrscherin* (Forum 1978). 1979: *Bildnis einer Trinkerin*. 1981: *Freak Orlando*. 1983/84: *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* (Forum 1984). 1985: *China. Die Künste – Der Alltag* (Forum 1986). 1986: *Superbia – Der Stolz*. 1987: *Usinimage*. 1989: *Johanna d'Arc of Mongolia*. 1990: *Countdown* (Forum 1991). 1992: *Taiga. Eine Reise ins nördliche Land der Mongolen* (Forum 1992). 1997: *Exil Shanghai* (Forum 1997). 2002: *Südstpassage. Eine Reise zu den weißen Flecken auf der Landkarte Europas* (Forum 2003); *Das Exemplar*. 2004: *Zwölf Stühle* (Forum 2004). 2007: PRATER.

Biofilmography

Ulrike Ottinger was born on June 6, 1942. She lived in Paris from 1962 to 1968, working as a painter and photographer. In 1969, she founded the film club 'Visuell' and 'galeriepress' in Konstanz. Since 1973 she has been living in Berlin. In addition to making films, Ulrike Ottinger directs stage plays and regularly exhibits her photographic work.

also a model that is subject to changes in time, fashions, and technology. The developments toward an urban society and then a global village with its changed living conditions are especially legible in the Prater. What the spirit of the time finds attractive is offered. The enthusiasm for outer space brought the Ejection Seat, the Mozart Year brought the Mozart Flip, the hand-operated carousel developed into high-tech centrifugal attractions. Tests with astronauts designed to determine their resilience and limits under acceleration or extreme braking brought the Prater the newest extreme attractions.

Question: You do not travel to exotic worlds with this film. But the faraway was staged in the Prater, brought close, so to speak. The visitor to the Prater could write postcards from Little Venice to those left at home. In 1896, an Ashanti village was reconstructed. Its inhabitants, who were shipped in from Africa, lived there as if in a zoo: the visitor could take part in this *Big Brother*-type scenario. Over time, the people on display came into close contact with the Austrians. What is your view of this "openness to the world" that the Prater put on display and that arose from a sometimes touristic, sometimes colonialist imagination?

U.O.: Along with the Ashanti village, there were also Kabyles, Fiji Islanders, Hottentots, Native Americans, and miniature cities that the public could view. I think it had to do with an encyclopedic view of the world. At that time, almost all European countries had colonies and among the societies that regarded themselves as "civilized", hegemonic thinking was a general consensus. At the same time, there were life-reform movements whose slogan was "back to nature" and that saw their ideal of a "natural life" embodied in these "wild people". There were artists who journeyed to exotic countries, writers or poet-anthropologists, whose work and imagination was greatly influenced by these cultures. The gaze at the anthropological displays was an extremely contradictory one and often characterized by ignorance and unfeelingness toward unfamiliar people and peoples.

Question: In the film *Taiga* we hear the following song of the shamans, which could easily stand in the opening credits of PRATER: Sky above/earth below/See my herd/from the north/See my horses, from the south./Look, see, come.

U.O.: P.S.: The film has just been completed. I'm sitting in a Viennese coffeehouse over my third café au lait answering your questions. Where in Germany is there a public space where one can sit, think, write, and dream so comfortably and undisturbed and without a hint of pressure to consume?

The questions were asked by Stefanie Schulte Strathaus, January 2007.