

# Österreichisches Filmmuseum

## Filmische Widerreden: Österreich, die Waldheim-Jahre



Die Ausgesperrten © ÖFM

**Five film programs revolving around the “Waldheim moment.” They indicate ways of breaking open—or “talking back to”—the quasi-mythical discourse that had shaped the nation’s self-image since 1945: Austrians and Austria as National Socialism’s first victims. Together, these works paint a picture of an era when the cultural sphere was deeply occupied with revising the reigning consensus regarding Austria’s history and “identity.”**

Die Auseinandersetzung mit Kurt Waldheim im Rahmen seiner Kandidatur für das Amt des Bundespräsidenten 1986 markiert einen Wendepunkt in der Nachkriegsgeschichte Österreichs. „Er ist Spiegelbild dieses Landes, Ausdruck seiner Vergangenheit und Gegenwart. Herr Waldheim ist Herr Österreicher“ (Anton Pelinka). Die fünf

Programme des Filmmuseums beleuchten dieses Spiegelbild aus der Perspektive des Films, der selbst gerne für seine spiegelartigen Eigenschaften gepriesen wird: Um den Spiegel Waldheim gruppieren sich fünf andere Spiegel, die – so die Hoffnung – die Waldheim-Jahre bildhaft werden und zugleich erkennen lassen, wie das Medium Film selbst am Bilderwandel dieser Zeit mitgewirkt hat.

Die hier versammelten Werke werden als Widerreden begriffen, stören sie doch genau jene einfache Österreich-Rhetorik, mit der Waldheim seine eigene Person und seine Rolle im Zweiten Weltkrieg wie auch danach zu konstruieren suchte. Sie *sprechen* mit Menschen, die entlang von Waldheims Selbstverteidigungsdiskurs oder genau dagegen argumentieren. Sie *schreien* einen Common Sense an, der alle dazu verpflichten will,

die Vergangenheit „endlich“ ruhen zu lassen. Sie *suchen* nach Lebensformen und Identitäten, die nach 1938 in Österreich keinen Platz mehr hatten, *erinnern* an die Komplexität des von Waldheim stets beschworenen Begriffs der „Pflicht“ oder *fliehen* in alternative Bereiche von Repräsentation und Narration. Sie stehen für verschiedene Formen der Widerrede und sind sich zugleich nah in ihrer Suche nach den Verschränkungen von Politik, Geschichte und Gesellschaft mit den ästhetischen Potenzialen des Mediums Film.

Nicht alle Werke beziehen sich explizit auf die Person Waldheim, aber alle umkreisen – direkt oder entlang eines eher abstrakten Orbits – die mit seiner Figur verbundenen Themen. Der Name Kurt Waldheim steht in diesem Zusammenhang für sich selbst und seine Causa, aber auch für eine Mentalität, die sich bereits davor (z. B. im Rahmen des Falls Walter Reder) und erst recht danach (im Aufstieg Jörg Haiders) weitflächig in der österreichischen Realität wiederfindet. „Zu dieser Zeit gibt es allerdings immer noch zahlreiche unschuldige Täter. Sie blicken voller Kriegsandenken von blumengeschmückten Fensterbänken aus freundlich ins Publikum, winken oder bekleiden hohe Ämter. Dazwischen Geranien. Alles sollte endlich vergeben und vergessen sein, damit man ganz neu anfangen kann“, beschreibt Elfriede Jelinek in ihrem Roman „Die Ausgesperrten“ das Österreich der späten 1950er-Jahre, das 1980, als der Roman erscheint, noch nicht vergangen ist.

Alle Filme des Programms sind Zeugnisse des Widerwillens gegen eine solche Mentalität – in manchen Fällen thematisch explizit, aber oft auch in Form einer ästhetischen Schärfe, die andere Arten des Nachdenkens über Geschichtskonstruktion, Identifikation und Repräsentation einfordert. „Nette Menschen – nette Filme“ war der Titel eines kurzen Artikels über das heimische Nachkriegskino im Katalog der Österreichischen Film Tage, Wels 1984. Die hier zusammengetragenen Filme handeln nicht und sind auch nicht gemacht von netten Menschen, sie pfeifen auf falsche Nettigkeit, propagieren gesunde Skepsis,

schmerzhaftes Insistieren und lästiges Hinterfragen. Für diese Qualitäten sollten sie gesehen und geschätzt werden. Nicht nur weil sie damals – zu einer Zeit, die nicht mehr unsere ist – aufmüpfig waren und Widerrede geleistet haben. Sondern auch weil in ihnen Vorschläge für die Gegenwart schlummern: wie angesichts des Wiedererstarkens nationalistisch-populistischer Töne und des passiv-aggressiven Isolationismus ein politisches Kino in direkter Nahbeziehung zur Welt aussehen könnte.

Alejandro Bachmann

---

Programm 1: Sprechen  
**Alltagsgeschichte – Am Stammtisch**  
**Vienna is Different: 50 Years**  
**after the Anschluss**

Programm 2: Schreiben  
**Die Ausgesperrten**  
**Republikanischer Club**  
**Neues Österreich zeigt...**

Programm 3: Suchen  
**Die papierene Brücke**

Programm 4: Erinnern  
**Heidenlöcher**  
**Heldenplatz, 12. März 1988**

Programm 5: Fliehen  
**Der siebente Kontinent**

# Alltagsgeschichte – Am Stammtisch

Ein Heimatfilm von Elizabeth T. Spira



© ORF

AT 1988

59 min

DCP, Farbe

Kamera  
Wilhelm Lindberger

Ton  
Rolf Leitenbohr

Schnitt  
Inge Wistawel

Produktion  
ORF

Mittwoch,  
9. März, 21.00 Uhr  
Schubertkino 2

In Kooperation mit  
dem ORF-Archiv

In her 1988 TV documentary *Alltagsgeschichte – Am Stammtisch*, which was never broadcast, Elizabeth T. Spira listens to discussions among Austrian pub patrons and stirs up the fascist sentiments deep within them. Around the same time, *Vienna is Different: 50 Years after the Anschluss* takes a wider focus and assembles voices from individuals and institutions, public advertising and demonstrations. It is not so much *what* is being said but *by whom* and *in which context* that gives shape to a certain topic at a certain time in a certain place.

Zum Auftakt der Filmmuseum-Reihe: zwei Filme, in denen vor allem gesprochen wird und in denen die „gesagten Dinge“ (Michel Foucault) ein Archiv bilden, das mehr ist als nur ein Protokoll von Aussagen. *Alltagsgeschichte – Am Stammtisch* und *Vienna is Different: 50 Years after the Anschluss* kreisen um zwei historische Momente, die die nahtlose Kontinuität von Geschichte und Gegenwart auf fast unheimliche Weise verdichten – die Präsidentschaft Kurt Waldheims und der fünfzigste Jahrestag

des „Anschlusses“ an Nazideutschland. Zwei Filme, in denen Österreich als (selten, aber gelegentlich doch auch kritische) Öffentlichkeit zu Wort kommt – durch die im Staatsgebilde lebenden Individuen, publizierenden Medien, agierenden Institutionen. Aus der Gegenwart heraus formieren sich diese Bilder zu einem brüchigen und facettenreichen Gesellschaftspanorama, einer Kakophonie gesagter Dinge zu einem bestimmten Thema, in einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort.

Einige dieser gesagten (aber damals nicht gehörten) Dinge finden sich im ORF-Archiv in der einzigen nie ausgestrahlten Folge von Elizabeth T. Spiras *Alltagsgeschichten* mit dem Titel *Am Stammtisch*. Sie versammelt Wirtshauszusammenkünfte in Wien, der Steiermark, Tirol und Kärnten. Schon lange bevor die Gesprächspartner/innen an Pfeifen-, Jäger-, Schützen- oder Arbeiterstammtischen ihre Gedanken direkt um Waldheim kreisen lassen, beschreiben fast alle gesagten Dinge einen gedanklichen Orbit, in dessen Zentrum Waldheim steht: Tradition, Jugoslawien-Urlaub, „unser Heimat“ (und „Zurück in die Heimat!“), die junge

# Vienna is Different: 50 Years after the Anschluss



© David Leitner

---

US 1989

---

75 min

---

16mm, Farbe

---



Buch  
**Susan Korda,  
David Leitner**

Kamera  
**David Leitner**

Schnitt, Ton  
**Susan Korda**

Mitwirkende  
**Nicolas Kukula,  
Kurt Waldheim, Erwin  
Ringel, Gerald Teufel,  
Niki List, Maximilian  
Schell u. a.**

Produzent/innen  
**Susan Korda,  
David Leitner**

Produktion  
**Leitmotiv Filmproduk-  
tion mit Unterstützung  
der New York Founda-  
tion for the Arts**

**Mittwoch,  
9. März, 21.00 Uhr  
Schubertkino 2**

Generation, die Waffen, die Disziplin und die Türkenkriege. Ungeschönt spielt Spira das Thema zunächst über die Bande, um schließlich den faschistoiden Sud aus Antisemitismus, Geschichtsverleugnung und erschreckendem Selbstbewusstsein in rauchgeschwängelter Atmosphäre zum Kochen zu bringen.

Örtlich und geistig nicht ganz so eng gefasst kommt Österreich 1988 ebenso in *Vienna is Different: 50 Years after the Anschluss* zum Sprechen. Auch hier wird nichts Neues mitgeteilt – zu Wort kommen u. a. beleidigte Holocaust-Leugner/innen im Trachtenlook, bürgerliche Relativist/innen und Augenzeug/innen der sogenannten „Reibpartien“. Wirklich erhellend ist aber, *wie* und *wo* gesprochen wird: Fläzend auf luxuriösen Möbeln unter einem Waldheim-Bild mit persönlicher Danksagung lassen sich die idealistischen Forderungen der „jungen Leut“ leichter abtun als vor spartanischen Archivregalen mit Geschichtsdokumenten. Im Theater werden die Dinge überzeichnet, beim abendlichen Joint und Wein unter Kreativen hält man zynische Distanz, während der ORF die harte Gangart der ausländischen Presse gegenüber Österreich tadelt.

Susan Kordas und David Leitners Film versammelt all das im öffentlichen Raum Gesagte (inklusive der vom Waldheim-Thema durchdrungenen Wiener Werbeflächen) und überträgt es in einen anderen, nicht weniger öffentlichen Raum – in das Kino, wo die Vergangenheit nie ganz vergeht. Was 1988 durch welche Kanäle, in welchen Tonalitäten, begleitet von welchen Gesten und Grimassen, gekleidet in welche Räume und Gewänder gesprochen wurde, gehört auch 2016 noch zum Differenzial von Wien.

Alejandro Bachmann

AT 1982

97 min

35mm, Farbe



Drehbuch  
**Franz Novotny,**  
**Elfriede Jelinek nach**  
**ihrem gleichnamigen**  
**Roman**

Schnitt  
**Erika Geiger**

Ton  
**Anton Amlacher**

Darsteller/innen  
**Paulus Manker,**  
**Rudolf Wessely,**  
**Christine Kaufmann,**  
**Emmy Werner,**  
**Ursula Knobloch,**  
**Alexandra Curtis,**  
**Toni Böhm**

Produzent  
**Franz Novotny**

Produktion  
**Wien Film**

**Donnerstag,**  
**10. März, 14.00 Uhr,**  
**Schubertkino 1**

Kamera  
**Karl Kases**

Franz  
Novotny

## Republikanischer Club Neues Österreich zeigt....

Im Anschluss

AT 1986

1 min

35mm, Farbe



Die Ausgesperrten © ÖFM / Dörfler

**Vienna 1959. The city as a tunnel of horror where everything seems haunted and fascism reigns in altered guises. Four angry young citizens carry out a misguided revolution of sorts—by reading Bataille, Camus, and Sartre, killing cats and robbing people at night. Based on Elfriede Jelinek’s “Die Ausgesperrten” (“Wonderful, wonderful Times”), Franz Novotny has created an expressive, painfully screaming portrait of the immediate post-war generation and its failed attempts to escape.**

Wien 1959. Dunkle, dreckige, verschachtelte Wohnungen, gefängnisartige Klassenzimmer, baufällige Stieghäuser und Trams, die durch die Stadt wie durch eine Geisterbahn rollen: In diesem Labyrinth situiert Franz Novotny 1982 seinen Film *Die Ausgesperrten* (nach dem Roman von Elfriede Jelinek, die auch am Drehbuch mitarbeitete) über die Geschwister Rainer und Anna, die gemeinsam mit Sophie und Hans eine bizarr ziellose Rache an der etablierten Gesellschaft üben. Von den Konventionen will man sich befreien, sich gar von den „Durchschnittsmenschen“ abheben. Und wenn das Lesen von Bataille, Camus, Sartre und de Sade nicht weiterhilft, ertränkt man weiße Katzen im Kanalbächlein, lässt geklaute Motorräder in Flammen aufgehen und nennt das dann Mutprobe. „Eigentlich sind wir irgendwie faschistisch. Nur eben intelligenter“, sagt Rainer.

Der Faschismus geistert unaufgearbeitet, verdrängt und ins Obszöne gesteigert durch diese Welt, als hätte sich das Hakenkreuzsymbol gleich zu Beginn des Films wie ein Stempel durch alle anderen Bilder gedrückt. Der Vater humpelt wie ein cholischer Dämon durch diese Welt, lässt die Mutter für seine Hobbyfotografien vom Krieg inspirierte Erniedrigungsszenarien nachstellen, redet lüstern von „nackten Jüdinnen“ und ist auch sonst durch und durch ein Scheißtyp. Es ist vor allem das Bedürfnis nach Demütigung, das die alte Generation mit der jungen verbindet: Jede körperliche Berührung wird durch Erniedrigung erkaufte, und die Überfälle der Gruppe dienen eher der Schändung des Opfers als der persönlichen Bereicherung. Alles tut man,

um andere zu unterdrücken und sich selbst als überlegen wahrzunehmen.

*Die Ausgesperrten*, der sechste mit Mitteln des 1981 etablierten Österreichischen Filmförderungsfonds entstandene Film, suchte nach einem Österreichbild mit Mitteln des expressiven, in jeder Geste schreienden Kinos. Es gibt hier wenig Angedeutetes, Ambivalentes. Stattdessen tiefenscharfe Bilder mit punktgenauer, artifizierlicher Lichtsetzung, die auch betonen, was in der Dunkelheit absäuft, sich versteckt hält, weil es noch nicht sichtbar geworden ist. Ein kryptischer, zerstückelter Film voller Schreckenstableaus, der aus den 1980er-Jahren auf die erste Generation nach dem Krieg blickt. Diese spürte schon, dass irgendetwas nicht stimmte, und praktizierte ziellose Revolution. Aber was keinen Weg nach außen findet, muss verpuffen oder sich nach innen fressen.

Epilog: 1986 – eine Arbeit des Republikanischen Clubs. Das Hakenkreuz ist noch immer da, bespielt pulsierend den Thron der Macht, auf dem ein Frosch sitzt. Als er herunterfällt, folgt ein erleichtertes „Gott sei Dank“. Ganz so einfach sollte es dann doch nicht werden.

Alejandro Bachmann

Dieser Rainer, gespielt von Paulus Manker, ist ein irreführender Terrorist der österreichischen Sprachlosigkeit gegen die österreichischen Nachkriegslügen. Die Schultern fest geschlossen, der Krieg ist vorbei, wir alle sind Opfergenossen, und Österreich ist frei. Das ist der Stoff, aus dem die bösen Träume sind.

Alexander Horwath

Der zweite Schub geohrfeigter Kinder heult durch die Türen. Der müde Vati hat schlechte Nerven. Psst, leise sein, sonst reißt die Nervenisolierung ganz ein.

Elfriede Jelinek, „Die Ausgesperrten“

# Die papierene Brücke

AT 1987

95 min

16mm, transferiert auf DCP, Farbe



Buch  
**Ruth Beckermann**

Ton  
**Josef Aichholzer,  
Reinhold Kaiser,  
Heinz Ebner**

Mitwirkende  
**Betty Beckermann,  
Salo Beckermann,  
Herbert Gropper,  
Robert Schindel,  
Willi Stern,  
Rabbi Wassermann  
u. a.**

Produzentin  
**Ruth Beckermann**

**Freitag,  
11. März, 16.00 Uhr,  
Schubertkino 2**

Kamera  
**Nurith Aviv**

Schnitt  
**Gertraud Luschützky**

Produktion  
**Filmladen**



**In the mid-1980s, filmmaker Ruth Beckermann embarks upon a journey to find Jewish life. In doing so, she is confronted with various concepts of what that was, is, and can be. Romania, Czernowitz, Israel, a movie set in Yugoslavia where the Theresienstadt concentration camp is being reverse-engineered; and finally, a return to Vienna where anti-Semitism rears its ugly head on the streets. To live in a place like this despite all of its shortcomings is to know who you could have been.**

„Es ist ein seltsames Gefühl, wenn die Ereignisse, die dein Leben mitbestimmen, Geschichte werden. Wenn du zum Objekt der Wissenschaft wirst. Unlängst las ich, man werde sich erst dann wissenschaftlich mit dem Schicksal der Juden befassen können, wenn keiner mehr lebt aus der Generation der Überlebenden. Oft dreht sich mir der Kopf. In diesem Winter bin ich weggefahren“, heißt es zu Beginn von Ruth Beckermanns *Die papierene Brücke*. Die Filmemacherin begibt sich auf eine Reise, auf die Suche nach der Generation der Überlebenden; durch Rumänien und nach Czernowitz, wo ihr in Wien lebender Vater herkam, nach Israel und zum Theresienstadt-Set eines Fernsehfilms in Jugoslawien. Schließlich zurück nach Wien, wo Kurt Waldheims Sympathisant/innen ihre widerlichste Fratze zeigen.

Immer wieder im Film – im Verlauf der Reise – eine Kamerafahrt von rechts nach links. Gegen die Leserichtung, entlang der Gegenwart, die etwas über die Vergangenheit erzählen kann. Wir sehen Rabbi Wassermann beim Schächten von Hähnen, Frau Rosenheck, die zwei Schülerinnen Hebräisch beibringt, und hören die Geschichte eines jüdischen Zahntechnikers und Kartenspielers, der sich 1937 das Leben nahm, weswegen sein Grabstein nun am Rande des Friedhofs stehen muss. Immer weiter verschachteln sich die Erfahrungen und Geschichten, die Wege jüdischer Kultur, die möglichen Konzepte von Identität innerhalb des Judentums. Auf der Tonspur begleiten präzise, sensible Reflexionen der Erzählerin den Film: über das Erlebte, Gesehene, die Eindrücke, die all dies hinterlässt. Die Kamera übersetzt unvoreingenommen

und interessiert, mit einem gewaltigen Gespür für Kadranze und Atmosphäre, den fragenden Blick der Filmemacherin.

Beckermanns Suchen ist ein Sichttreibenlassen, Sicheinlassen auf die Bruchstücke der eigenen Identität, ein Flanieren, das Erkenntnisse bringt, die die Frage „Wer bin ich“ nicht klarer, sondern komplexer und damit auch schillernder machen. Geschichte schreiben heißt hier Gegenwart auffinden und aufzeichnen, weil sich in ihr Linien abbilden und Spuren eingraben. Diese sind so vielseitig und widersprüchlich, dass sich immer wieder die Frage stellt, ob überhaupt so etwas Allgemeines gesagt werden kann – über „die Juden und Jüdinnen“ oder „die Geschichte der Juden und Jüdinnen“. Bis man am Ende nach Wien zurückkehrt und bei Debatten im öffentlichen Raum vor Augen geführt bekommt, dass das Andere immer als einfaches Feindbild konstruiert wird, um das vermeintlich Eigene zu konstituieren.

Spätestens hier wird klar, dass die Suche nach jüdischem Leben woanders keine Flucht aus einem Wien war, dem sich zu entziehen im Film durchaus plausibel erscheint. Eher verbleibt das Gefühl, die Erzählerin sei gewachsen und zurückgekehrt. Nicht weil sie weiß, wer sie ist, sondern weil sie weiß, wie schwer es ist, überhaupt jemand zu sein. Am Ende, das erste Mal: eine Kamerafahrt von links nach rechts.

Alejandro Bachmann

Wolfram  
Paulus

# Heidenlöcher

Programm 4:  
Erinnern

DE/AT 1986

100 min

35mm, Farbe



Buch, Schnitt  
Wolfram Paulus

Kamera  
Wolfgang Simon

Darsteller/innen  
Florian Pirchner,  
Gerta Rettenwender,  
Matthias Aichhorn,  
Albert Paulus

Produzent/innen  
Monika Maruschko,  
Peter Voiss

Samstag,  
12. März, 15.30 Uhr,  
Schubertkino 1

Ton  
Michael Etz

Produktion  
Marwo Film,  
Voiss Film

Johannes  
Rosenberger

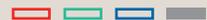
## Heldenplatz, 12. März 1988

Im Anschluss

AT 1988–1991

3 min

16mm, Farbe



Heidenlöcher © ÖFM / Filmladen / Filmverlag der Autoren

**Wolfram Paulus' *Heidenlöcher* tells the story of a deserter hiding in a cave in Ellmautal while the nearby hamlet is beset by conflicts between prisoners of war, Wehrmacht soldiers, and villagers. The film remains fragmented and impressionistic throughout, thus broaching the issue of memory itself. In *Heldenplatz, 12. März 1988* it seems that one of these soldiers has resurfaced to greet Kurt Waldheim on the fiftieth anniversary of Austria's "Anschluss," a disturbing and haunting reminder that history is not behind, but rather, among us.**

Im selben Jahr, in dem Kurt Waldheim der Welt eine vermeintlich glatte, wasserdichte Geschichte über seine Jahre als Soldat und Wehrmachtsoffizier anzudrehen versuchte (als wäre nichts einfacher und eindeutiger als der Umgang mit der Vergangenheit) und sich bei genauerem Nachfragen doch nie so ganz erinnern konnte, war im Kino Wolfram Paulus' fulminanter Film *Heidenlöcher* zu sehen. Als möglicher Gegenentwurf zum politisch lapidaren Diskurs Waldheims lesbar, wird hier präzise, aber fragmentarisch an eine mögliche Konstellation in Österreich zur Zeit des Zweiten Weltkriegs erinnert. Im Kleid eines Bergwesterns erzählt Paulus vom Deserteur Santner, der im Winter 1942 in einer Höhle im Salzburger Ellmautal über die Runden zu kommen versucht, während im Dorf die Bewohner/innen, Kriegsgefangenen und Soldaten ein von Konflikten durchzogenes Nebeneinander praktizieren. Nur sein Sohn Ruap, der Bergbauer Dürlinger und seine Frau wissen von Santners Anwesenheit, bis das Geheimnis langsam, aber sicher in die falschen Hände zu fallen droht.

In kontrastreichem Schwarz-Weiß und messerscharfen Kadragen verzichtet *Heidenlöcher* auf die Dramatisierung der großen Verratsmomente, der Gewissenskonflikte und der schicksalhaften Entscheidungen, die man später als Kollaboration, Widerstand oder Flucht hätte deuten können. Stattdessen: hochkonzentriertes und doch zurückhaltendes Hinsehen auf Kleinigkeiten und Handgriffe, Abläufe und Rituale des Kriegsalltags sowie auf die Oberflächen, die Schatten und die haptischen Eigenschaften der Welt am Rande der Zivilisation. Die Methode Robert Bressons, der für Paulus

ein wichtiger Bezugspunkt war, ist in der Arbeit mit Laiendarsteller/innen, in den fokussierten, kleinteiligen Kamerablicken und in einer die Bruchstückhaftigkeit betonenden Montage spürbar. Dieses Mosaik aus Eindrücken und narrativen Kleinsteinheiten fügt sich nur zögerlich aneinander, erst gegen Ende nimmt die Geschichte richtig Fahrt auf, wenn sie auf *einen* möglichen Ausgang der Konflikte langsam, aber bestimmt zuläuft. Durchgängige hundert Minuten aber: ein atmendes, körperliches Kino, das wie die schweren, mit Holz vollgepackten Schlitten am Hang anmutig durch den tiefen Schnee der Geschichte walzt.

Zwei Jahre später, am fünfzigsten Jahrestag des „Anschlusses“, steht ein Soldat, der sich aus *Heidenlöcher* auf den Heldenplatz verirrt haben könnte, mitten auf diesem geschichtsträchtigen Ort. Gezeichnet vom Krieg, mit heiserer und verzweifelter Stimme überbringt er als Performance eine Botschaft an Kurt Waldheim: „O Vaterland, Vaterland, zeig' uns den Weg/Dein Gruß soll das Wegzeichen sein.“ *Heldenplatz, 12. März 1988* ist Johannes Rosenbergers Dokument der Aktion, die er in verschiedenste Bewegtbildformate reißt und mit Archivmaterial kollidieren lässt. Die Vergangenheit liegt nicht da, sie steht mitten unter uns – grotesk, verzerrt, schreiend, zerstückelt. Unheimlich.

Alejandro Bachmann

Ich nehme mir die Geschichten aus meinem Land. Und ich erzähle sie von innen heraus.

Wolfram Paulus, Profil, 1989

# Der siebente Kontinent

AT 1989

104 min

35mm, transferiert auf DCP, Farbe



Buch  
**Michael Haneke**

Schnitt  
**Marie Homolkova**

Darsteller/innen  
**Birgit Doll, Dieter  
Bernier, Leni Tanzer,  
Udo Samel, Silvia  
Fenz, Elisabeth Rath,  
Georg Friedrich,  
Robert Dietl,  
Georges Kern**

Produzent  
**Veit Heiduschka**

**Sonntag,  
13. März, 14.00 Uhr,  
Schubertkino 1**

Kamera  
**Toni Peschke**

Ton  
**Karl Schlifelner**

Produktion  
**WEGA-  
Filmproduktion**



**Michael Haneke's cinematic debut covers three years in the life of the Schober family and ends in darkness. The film connects the family's longing for escape and their thoughts and feelings about their life with the act of seeing, and thus cinema. To think about the world differently and break out of daily routines and the monotony of life means finding new forms of representation. *Der siebente Kontinent (The Seventh Continent)* is a cinematic attempt at adjusting our gaze and maybe opening up the possibility of escape.**

Vorlauf zum Tod der bürgerlichen Familie Schober in drei Akten: 1987, 1988, 1989 ... Schwarzblende. Zum Abschluss: ein trocken formuliertes Textinsert, das uns wissen lässt, dass die Eltern von Georg nicht an den kollektiven Selbstmord der Familie glauben und Anzeige wegen Mordes durch unbekannt eingebracht haben.

Deutlich wird jedoch in den vorhergehenden 104 Minuten von Michael Hanekes Kinodebüt, dass es keine schuldige Person gibt und dass es auch nicht um die psychologischen Untiefen der Figuren gehen kann, die zu diesem Schritt geführt hätten. Vielmehr sind es Strukturen und Abläufe, Routinen, die sich einschleifen, die dem Leben seine Leere (und damit vielleicht dem Tod seine Attraktivität) verleihen: das Klingeln des Weckers um sechs Uhr morgens, die Fahrt zur Arbeit, die Monotonie der Arbeitsprozesse, des Einkaufens, der Autowäsche, des Briefeschreibens, kurz: die Art und Weise, mit der Welt umzugehen und in ihr zu leben. Von Anfang an verbindet Haneke diese Art zu leben mit der Art zu sehen. Er koppelt das Nachdenken und Fühlen in der Welt an das Sehen (und damit an das Kino): der Blick durch die Windschutzscheibe der Familienkutsche im wöchentlichen Waschgang, das Kartografieren des Auges in Annas (Georgs Frau) Optikerbetrieb, Evis (Georgs Tochter) Behauptung in der Schule, sie sei blind geworden, und – natürlich – das Fernsehen.

*Der siebente Kontinent* erzählt vom (missglückten) Versuch der Familie, diesen Strukturen zu entkommen, und ist selbst als Film gegen eingeschlossene Seh-(also Denk-)Strukturen gerichtet. Nah an den Kleinigkeiten, Oberflächen und Handgriffen

des Alltags hebt die Kamera jeden Moment für sich hervor, lässt spürbar werden, wie Routinen und Konventionen den Blick verengen und klein machen und größere Zusammenhänge ins Unsichtbare, das Off des Bildes, verdrängen. Einmal erzählt Georg seiner Familie, was seine Mutter kurz vor ihrem Tod gesagt habe: „Manchmal stelle ich mir vor, die Menschen hätten statt eines undurchsichtigen Kopfes einen Monitor, auf dem ihre Gedanken erscheinen.“ *Der siebente Kontinent* ist der gezielte Versuch, den Blick zu verschieben und dadurch andere Bilder auf diesem Monitor, der unser Kopf ist, erscheinen zu lassen: nicht nur ein Fliehen vor etwas (und in den Tod), sondern auch der Wunsch nach einem anderen Ort (in der sinnlich erfahrbaren Welt) – nach einem ästhetischen Kontinent, zu dem man aufbrechen könnte.

Alejandro Bachmann

Und obwohl die erste Reaktion überzogen, der erste Festivalbericht allzu dreist und das Gefühl, im eigenen Land ein Meisterwerk aufweisen zu können, geradezu pathetisch war: Während der Vorführung des Films *Der siebente Kontinent* im Palais du Festival in Cannes, im Mai 1989, hatte ich erstmals bei dieser Veranstaltung (und wie nur selten bei einem österreichischen Spielfilm) den Eindruck, scharfes Denken und ungedämpfte Empfindung mitzuerleben.

Alexander Horwath, *Der Standard*, 1989

Er verzeichnet die Erschöpfung in der Monotonie, registriert erste Irritationen, hält den von keiner Euphorie, keiner sonderlichen Gefühlsregung begleiteten Aufbruch in den Selbstmord fest. Die Kälte sei es, die uns allen zu schaffen macht, sagt Haneke. Welch ein aufwühlender Impuls, wenn man ihr so kühl begegnen kann.

Hans-Dieter Seidel, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1989

**Im Anschluss: Michael Haneke im Gespräch mit Alexander Horwath (Direktor Österreichisches Filmmuseum)**