



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

Tendenzen und Brüche in der Entwicklung des
Filmfestivals Viennale von
1960 -1972 und ihre öffentliche Rezeption

Verfasserin

Mag. Rita Hochwimmer

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Betreuer:

A092 312

Geschichte

Univ. Prof. Dr. Frank Stern

Meiner Mutter gewidmet.

Einleitung	8
I. 1.) Forschungsstand	8
I. 2.) Erkenntnisinteresse	8
I. 1.) Quellen und Methodik	10
II.) Das kulturelle Klima im Nachkriegsösterreich	13
II. 1.) Gescheiterte Entnazifizierung	13
II. 2.) Ablehnung der Moderne	16
II. 3.) Zwischen amerikanischer Massenkultur und österreichischem Kommerz	18
II. 4.) Kulturpolitik und Film	23
II. 5.) Filmwochen im Nachkriegsösterreich	27
II. 5. a) Die religiöse Filmwoche	29
II. 5. b) Filmwissenschaftliche Woche der <i>Gesellschaft der Filmfreunde</i>	33
II. 5. c) Die Aktion – <i>Der Gute Film</i>	37
III.) Sigmund Kennedy als Gründerfigur der Viennale	40
IV.) Von einer Privatinitiative zu einem Festival der Stadtverwaltung	46
IV. 1.) Im Alleingang - Der Verband Österreichischer Filmjournalisten organisiert im Jahr 1960 eine Filmfestwoche	46
IV. 1. a) Zielsetzungen – Kennedy, Walden, Zbonek	50
IV. 1. b) Programm 1960	55
IV. 1. c) Der Ost-West Schwerpunkt oder Das Programm ein Skandal?	58
IV. 2.) Die 2. Viennale – oder Baron Münchhausen kündigt 1962 die Zukunft an	63
IV. 2. a) Programm 1962	63
IV. 3.) Von der Festwochenidee zur Vereinsgründung	72
IV. 4.) 1963–1967 Festival der Heiterkeit	76
IV. 4. a) Zielsetzungen 1963–1967	76
IV. 4. b) Abwicklung	82
IV. 5.) Programm 1963 – 1967	86
IV. 5. a) Vorpremieren	87
IV. 5. b) Preisgekrönte Filme	90
IV. 5. c) Österreichischer Film	93
IV. 5. d) Repräsentationsfunktion des Festivals	99
IV. 5. e) Kritik am Festival oder: Sind Sie dafür oder dagegen?	104
IV. 5. f) Filme aus sozialistischen Ländern	108
IV. 5. g) Retrospektiven	114
V.) Kulturpolitische Veränderungen ab Mitte der 1960er Jahre	119
V. 1.) 1968 bis 1972 Filme, die uns nicht erreichten	128
V. 1. a) Zielsetzungen 1968–1972	128
V. 1. b) Abwicklung	135
V. 1. c) Kinos, Filme und Vorstellungen	137
V. 1. d) Mottos	141
V. 1. e) Eröffnungsfilme	144
V. 1. f) Festival der Namen und Preiskrönungen	149
V. 1. g) Erweiterung des Zuschauerkreises – raus aus der Innenstadt – raus aus dem Kino?	162
V. 1. h) Sonderveranstaltungen	165
V. 1. i) Österreichischer Film	170
V. 1. j) Retrospektiven	176
V. 1. k) Filme aus sozialistischen Ländern	183

V. 2.)	Kritik am Festival	195
VI.)	Resümee	201
VII.)	Bibliographie	210
VIII.)	Zusammenfassung	235
IX.)	Lebenslauf	239

Einleitung

I. 1.) Forschungsstand

Die Publikationen zu Filmfestspielen beschränken sich zumeist auf Führer, die Festivalbesuchern durch die mittlerweile immense Zahl von Filmfestivals einen Weg bahnen sollen. Historische Studien zu Filmfestivals liegen vereinzelt vor¹. Zentraler Punkt bei der Historisierung internationaler A-Festivals ist dabei die Frage den Juryentscheidungen zugrunde liegenden Bewertungskriterien.²

Betrachtet man die Publikationen zu dem ab 1962 als *Viennale* bekannt gewordenen Festival, dann fällt auf, dass es keine Monographie gibt, die sich mit der Geschichte des nunmehr seit 1960 bestehenden Festivals beschäftigt.³ Die vorliegenden Arbeiten stellen auf eine Analyse des Ende der 1990er Jahre hochgradig kommerzialisierten Festivals ab und legen ihr Schwerpunkt dabei auf die Imageforschung⁴ und wirtschaftliche Aspekte⁵ des Festivals.

I. 2.) Erkenntnisinteresse

Das erste Filmfestival der Welt war die *Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica*, die 1932 als Teil der *Biennale* ins Leben gerufen wurde. Abgesehen von diesem und dem Moskauer Filmfestival, das 1935 eröffnet wurde, ist die Gründung von Filmfestivals ein Nachkriegsphänomen. Die A-Festivals von Cannes, Berlin, Karlovy Vary, San Sebastian und Mar del Plata entstanden zwischen 1946 und 1954. Im Vordergrund bei den Festivalgründungen standen neben dem von der *Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films* (FIAPF) formulierten Ziel der Völkerverbindung und der Förderung der Filmkunst auch wirtschaftliche und politische Interessen, wie der Berliner Filmwissenschaftler Wolfgang Jacobsen⁶ dies für die *Berlinale* festgestellt hat.

¹ Antonio Petrucci, *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Venti anni di cinema a Venezia* (Venezia, 1952); Wolfgang Jacobsen, *50 Jahre Berlinale Internationale Filmfestspiele Berlin* (Berlin 2000)

² Julia Helmke, Kirche, Film und Festivals. Geschichte sowie Bewertungskriterien evangelischer und ökumenischer Juryarbeit in den Jahren 1948 bis 1988 (Erlangen 2005)

³ Carolin Baghestanian, Das printmedial vermittelte Image des Wiener Filmfestivals „Viennale 1999“, (ungedr. Diplomarbeit, Wien 2000); Sandra Durst, Die Bedeutung von kulturellen Festivals für das Image einer Stadt (ungedr. Diplomarbeit, Wien 2002); Christina Giovannazzi, Kunstsponsoring von Filmfestivals am Beispiel des Viennale International Film Festival Viennale, (ungedr. Diplomarbeit, Wien 2000); Monika Stangl, Die Rolle der Medienpartner beim Vienna International Film Festival „VIENNALE'07“, (ungedr. Magisterarbeit, Wien 2008);

⁴ Baghestanian, Das printmedial vermittelte Image des Wiener Filmfestivals „Viennale 1999“; Durst, Die Bedeutung von kulturellen Festivals für das Image einer Stadt.

⁵ Giovannazzi, Kunstsponsoring von Filmfestivals am Beispiel des Viennale International Film Festival Viennale; Stangl, Die Rolle der Medienpartner beim Vienna International Film Festival „VIENNALE '07“.

⁶ Jacobsen, *50 Jahre Berlinale Internationale Filmfestspiele Berlin*, 29f.

Auch die Gründung der *Viennale* kann zwischen den Zielen Völkerverbindung und Förderung der Filmkunst sowie wirtschaftlichen Interessen lokalisiert werden. Die Gründung der *Viennale* war eine private Initiative des *Verbandes Österreichischer Filmjournalisten*, der das filmkünstlerische Element der Veranstaltung über die Präsentation preisgekrönter Filme in den Vordergrund rückte, doch mit der Etablierung eines West-Ost Schwerpunktes im Festivalprogramm auch auf die Situation Österreichs als neutrales Land am Rande des eisernen Vorhangs verwies. Mit dem ständigen Zugewinn an Renomee und Publikum ging das Interesse der Wiener Stadtverwaltung für die Veranstaltung einher, die 1962 begann die *Viennale* zu fördern. Der Beginn einer Förderung durch die *Stadt Wien* war an einen neuen Ausrichtung als *Festival der Heiterkeit* gekoppelt, von der sich die Stadtverwaltung vor allem einen Imagegewinn im Sinne einer touristischen Vermarktung der Stadt erhoffte. Mit der Vereinsgründung 1964 verstärkte die *Stadt Wien* ihren Einfluß auf die Veranstaltung, der nach dem Tod Sigmund Kennedys 1967 und der nunmehrigen Führung des Festivals durch einen Funktionär der Wiener Stadtverwaltung bis 1972 ausgebaut wurde. Diese Entwicklung zum Festival der *Stadt Wien* sehe ich spätestens mit 1972 abgeschlossen, was den zeitlichen Rahmen meines Untersuchungsgegenstandes absteckt. Die Arbeit *Tendenzen und Brüche in der Entwicklung des Filmfestivals Viennale von 1960 - 1972 und ihre öffentliche Rezeption* soll Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Filmfestivals beleuchten. Das Hauptaugenmerk der Arbeit richtet sich auf die spezifisch österreichischen Voraussetzungen, in deren Kontext die Gründung und Entstehung des Festivals stattfand. Dabei wird in einem ersten Kapitel das kulturelle Klima im Österreich der Nachkriegszeit beleuchtet. Es wird gezeigt, welche Organisationen vor der Gründung der *Viennale* Filmwochen in Österreich organisierten und mit welchen Zielen dies geschah. In einem weiteren Kapitel wird der Frage nachgegangen, inwieweit die *Viennale* Ziele der in Österreich wirkenden filmerzieherisch tätigen Organisationen teilte, beziehungsweise ob das Festival als Privatinitiative österreichischer Filmjournalisten sich von traditionellen Aufgaben dieser Organisationen in ihren Zielsetzungen unterschied. Die Geschichte der *Viennale* wird dabei auf zwei Ebenen analysiert. Einerseits geht es der Frage nach, was die von den *Viennale* Veranstaltern artikulierten Ziele waren und wie versucht wurde, sie innerhalb des Ablaufes und der Programmierung des Festivals umzusetzen. Andererseits wird gezeigt, wie diese Ziele öffentlich artikuliert und rezipiert wurden.

Daraus ergibt sich eine zweifache Perspektive auf die Quellen. Um die Ziele der Filmfestwoche darzustellen, werden die vorhandenen Quellen nach Aussagen der *Viennale* Veranstalter und faktischen Informationen wie Besucherzahlen, Anzahl der gezeigten Filme und Budget befragt. Diese Informationen werden in einem weiteren Schritt mit Aussagen der Filmkritik verglichen, um daraus Rückschlüsse auf die öffentliche Rezeption der damit einhergehenden Entwicklung des Festivals ziehen zu können. Angestrebt wird dabei nicht eine umfassende Medienanalyse,

sondern ein historischer Längsschnitt, der kulturpolitische, spezifisch österreichische Gegebenheiten der Einbettung der Filmfestwoche in die Filmlandschaft Österreichs sichtbar macht. Die vorliegende Arbeit strebt keine Rekonstruktion und Analyse der Rezeption jedes einzelnen bei der *Viennale* zwischen 1960 und 1972 gezeigten Filmes an. Allerdings werden beispielhaft einzelne Filme in Verbindung mit ihrer Beurteilung durch die Filmkritik herausgegriffen, um Entwicklungslinien des Festivals und seine öffentliche Wahrnehmung aufzuzeigen. Ziel ist es, die Brüche, die sich durch die Übernahme der *Viennale* durch die *Stadt Wien* (im Sinne von Stadtverwaltung) 1963/1964 und die programmatische Umorientierung des Festivals 1968 äußerlich zeigen, auf der programmatischen Ebene zu untersuchen und dabei festzustellen, ob diese Brüche sich auch in der Ausrichtung des Festivals niederschlagen und wie diese durch die Öffentlichkeit – die durch die Rezeption in österreichischen Tages- und Filmzeitschriften repräsentiert wird – beurteilt wurden. Dabei wird nicht zuletzt die Frage beantwortet, inwieweit Phänomene wie die anhaltende Ablehnung der Moderne im Nachkriegsösterreich, der Kalte Krieg, so wie das Aufkeimen eines neuen Kulturbegriffs innerhalb der österreichischen Kulturpolitik ab Ende der 1960er Jahre die Entwicklung des Festivals beeinflusst haben und auf welchen Ebenen sich solche Veränderungen innerhalb des Festivals rekonstruieren lassen. Die Arbeit zeichnet das Verständnis des Begriffs Filmkultur innerhalb und außerhalb des Festivals nach und zeigt die daraus folgenden Funktionsbeschreibungen für die *Viennale*. Aus dem jeweiligen Verständnis über die Bedeutung einer solchen Kultur lassen sich zentrale Forderungen unter Begriffen wie Bildung, Erziehung, Ästhetik, Gesellschaftskritik und Konsum ableiten. Gezeigt wird, inwieweit es dem Festival gelang, dem jeweiligen zugrundeliegenden theoretischen Konzept in jeder der durch Intendantenwechsel bzw. Änderung des institutionellen Status bedingten Phasen zu entsprechen.

I. 3.) Quellen und Methodik

Die Quellen zur *Viennale* lagen mir für die meine Arbeit nicht in einer Sammlung vor, sondern waren unvollständig und verstreut. Deshalb habe ich viele einzelne Quellen zusammengetragen und ausgewertet, die ich in dieser Arbeit zu einem Gesamtbild zusammensetze.

Wie oben angedeutet, gibt es kaum Publikationen zum Filmfestival *Viennale*. Bis auf einen Registerband⁷, der alle beim Festival gezeigten Filme zwischen 1960 und 1996 auflistet, liegen keine Systematisierungen vor, die darüber hinausgehende Informationen zu Besucherzahlen und Budgetierung oder auch Filmfassungen liefern. Um derlei Informationen zu erhalten, habe ich auf in den Medien veröffentlichte Zahlen zurückgegriffen, beziehungsweise auf Pressemeldungen

⁷ Sudabeh Mortezaei, *Viennale. 1960-1996. Registerband* (Wien 1996)

zu Gemeinderatsbeschlüssen und durch die von der Rathauskorrespondenz kolportierte Zahlen. Des Weiteren wurden Akten des Bundesministeriums für Unterricht eingesehen, die die Fördertätigkeit des Bundes ab Beginn der 1970er Jahre dokumentieren.

Um die institutionelle Ebene der Festwoche zu dokumentieren, wurde auf Vereinsakten der Bundespolizeidirektion zurückgegriffen. Allerdings konnte ich keinen Einblick in die Protokolle des Vereinskuratoriums erhalten, so dass die institutionelle Dokumentation, die in dieser Arbeit vorgenommen werden konnte, sich auf die jeweiligen Statuten des Vereins beschränkt und keine Aussagen zu internen Entscheidungen auf Vereinsebene getroffen werden können.

Aufschluss über Art und Anzahl der von der *Viennale* gezeigten Filme bietet einerseits der 1996 veröffentlichte Registerband. Da hier jedoch nicht zwischen Lang- und Kurzfilmen unterschieden wird, habe ich auf die Originalprogramme der Festwoche ausgewertet, die in der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums⁸ vorliegen. Bei den erwähnten Filmtiteln halte ich mich an die internationalen Titel, die der Registerband ausweist, bei Anmerkungen zu Preiskrönungen der Filme greife ich auf Informationen aus der *Internet movie database*⁹ zurück, soweit nicht anders im Text angegeben.

Die Zielsetzungen der Veranstalter werden in den Vorworten der Jahresprogramme sichtbar. Zusätzlich bediene ich mich den in Tages- und Filmzeitschriften erschienenen Interviews mit den jeweiligen *Viennale*-Leitern. Ab dem Zeitpunkt der Übernahme der *Viennale* im Jahre 1963/1964 durch die *Stadt Wien*, liegen zudem durch die Rathauskorrespondenz¹⁰ überlieferte Abschriften der Eröffnungsreden des jeweiligen Bürgermeisters bzw. des Kulturstadtrates vor.

Die Ziele und Absichten, die die Privatinitiative österreichischer Filmjournalisten mit ihrer Organisation der *Viennale* verfolgten, werden durch Zeitungsartikel dokumentiert, in denen die Akteure ihre Positionen zum Film deutlich gemacht haben. Im Fall der Gründerfigur Sigmund Kennedy stütze ich mich zudem einerseits auf einen Teilnachlass¹¹, andererseits rekonstruiere ich seinen Filmkunstbegriff anhand der von ihm als Leiter der *Aktion der gute Film* getätigten Aussagen in Publikationen der *Aktion der Gute Film*¹² und über von ihm verfasste Zeitungsartikel. Aufgrund der dürftigen Lage an Publikationen zum Filmfestival *Viennale* ruht die Arbeit in wesentlichen Teilen auf einer extensiven Quellenlektüre von Zeitungsartikeln. Um den relativ langen Zeitraum zwischen 1960 und 1972 abdecken zu können wurde einerseits auf die Zeitungsdokumentation der Wienbibliothek zurückgegriffen, andererseits auf die bestehende

⁸ diese liegen hauptsächlich über den Nachlass von Hans *Winge* vor, einzusehen in der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums

⁹ <http://www.imdb.com/>

¹⁰ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Jahrgang 1963-1972

¹¹ Spanien-Dokumentation des Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands der Sammlung Hans Landauers, Mappe: Kennedy-Kanagur

¹² Sigmund Kennedy, 10 Jahre Aktion „Der gute Film“ 1956-1966. Ein Experiment ohne Vorbild (Wien 1966)

Sammlung der Druckschriftensammlung des *Österreichischen Filmmuseums*. Da das *Österreichische Filmmuseum* jedoch erst ab 1966 zur *Viennale* gesammelt hat, ist das bis dahin verwendete Quellenmaterial hauptsächlich auf die Bestände der Zeitungsdokumentation beschränkt, wurde jedoch durch die Durchsicht der in den Tageszeitungen *Neues Österreich* und *Arbeiter Zeitung* ergänzt, da dies die Medien waren, in denen die Mitorganisatoren der *Viennale* Edwin Zbonek und Fritz Walden publizierten. Insgesamt sind in die Analyse mehr als 500 Zeitungsartikel eingegangen. Dabei wurden auch Artikel aus bundesdeutschen Medien berücksichtigt, da diese die *Viennale*-Rezeption durch einheimische Medien häufig kontrastiert haben. Sie liefern damit einen zweiten Analysehintergrund, der die speziellen Eigenheiten der *Viennale*-Rezeption in Österreich deutlich macht und füllt Leerstellen in der österreichischen Debatte um das Festival aus, die häufig erst über die Analyse deutscher Medien als solche sichtbar wurden.

I.) Das kulturelle Klima im Nachkriegsösterreich

Das Gründungsjahr der *Viennale* im Jahr 1960 fiel in eine Epoche, die in der österreichischen Geschichtsschreibung als „*die langen 1950er Jahre*“¹³ bezeichnet wird. Damit ist für Österreich die Periode von 1947/49 bis Mitte der 1960er Jahre gemeint, die durch den sozioökonomischen Wandel in Folge von Währungsreform und Marshallplanhilfe gekennzeichnet war. In deren Folge etablierte sich in Österreich der Fordismus und die amerikanische Massenkultur¹⁴ fand vermehrt Verbreitung.¹⁵ Auf politischer Ebene herrschte eine konservative Stimmung und die spätere Sozialpartnerschaft entwickelte sich.¹⁶

Der vorherrschende Konservatismus äußerte sich auf kultureller Ebene in der Ablehnung amerikanischer Massenkultur und der Rückbesinnung auf bürgerliche kulturelle Werte der Vorkriegszeit,¹⁷ sowie der damit verbundenen späten Rezeption der Moderne¹⁸ in Österreich. Als Vorbedingungen dieses kulturpolitischen Konservatismus können mehrere Ursachen genannt werden.

I. 1.) Gescheiterte Entnazifizierung

Einen Einfluss für den Konservatismus der „langen 1950er Jahre“ stellte das Scheitern der Entnazifizierung in Österreich dar. Nachdem die Entnazifizierung zwischen 1946 und 1947 stark von den amerikanischen Alliierten betrieben worden war, kam es 1948 zu einer Amnestie, von der 480.000 ehemalige Nationalsozialisten betroffen waren. Einerseits verlangte der wirtschaftliche Wiederaufbau Fachkräfte, andererseits waren die ehemaligen Nationalsozialisten verlässliche Mitstreiter im Kampf gegen den Kommunismus.¹⁹ Die Entnazifizierung fiel dem Kalten Krieg zum Opfer und das Schwergewicht der von den US-Alliierten betriebenen *Reeducation* wurde bald auf Antikommunismus anstatt auf eine ablehnende Haltung dem

¹³ Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert* (Wien 1994) 426f.

¹⁴ Im Sinne Dwight Macdonalds als für den Markt produzierte Kulturform. Siehe: Dwight Macdonald, *A Theory of Mass Culture*, in: Bernard Rosenberg/David Manning White (Hg.), *Mass Culture. The Popular Arts in America* (New York 1957) 3-12.

¹⁵ Hanisch, *Der lange Schatten des Staates*, 426f.

¹⁶ Ebd., 426f.

¹⁷ Marion Knapp, *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der „Kulturnation“*. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes. (1945 – 2002), (ungedr. sozialwiss. Diss. Wien 2003) 81- 85.

¹⁸ Wolfgang Kos, *Eigenheim Österreich. Zu Politik, Kultur und Alltag nach 1945* (Wien 1995) 160.

¹⁹ Hanisch, *Der lange Schatten des Staates*, 422-425.

Nationalsozialismus gegenüber gelegt.²⁰ Um die von der Amnestie betroffene Gruppe von ehemaligen Nationalsozialisten begannen österreichische Parteien im Wahlkampf 1949 zu konkurrieren.²¹ Die Folge war, dass es seitens der österreichischen Politik nicht zu einer gänzlichen Ablehnung nationalsozialistischer Positionen und ehemaliger Proponenten kam. Der Historiker Ernst Hanisch kennzeichnet diese Phase als „grau“ Zone des heimlichen Einverständnisses mit dem Nationalsozialismus: „Neben der offiziell antinazistischen Position der österreichischen Regierung bildete sich eine graue Zone des heimlichen Einverständnisses mit dem Nationalsozialismus heraus, von Traditionenverbänden gestützt, die jede ehrliche Diskussion der NS-Problematik blockierte. In Österreich konnte man in den ‘langen 1950er Jahren’ auf eine so zweideutige Art und Weise über den Nationalsozialismus reden, die in der BRD längst zum Skandal geführt hätte.“²² Durch die letztlich gescheiterte Entnazifizierung kam es zur Weiterführung ideeller und personeller Kontinuitäten aus der Zeit des Nationalsozialismus, die der Historiker Friedrich Stadler durch Emigration und Vernichtung großer Bevölkerungsgruppen noch verstärkt sieht. „Die gescheiterte Entnazifizierung im koalitionären Nachkriegs-Österreich des Kalten Kriegs und die nicht erfolgte, weil nicht gewollte Rückkehr der Emigranten mit dem Verlust des gesamten geistigen, fortschrittlich demokratischen Potentials, forcierte die Integration nationalsozialistischer Protagonisten sowie die Restauration katholischen Geisteslebens, was für die intellektuelle Landschaft bis in die sechziger Jahre der Zweiten Republik prägend war.“²³ Diese Integration ehemaliger Nationalsozialisten setzte sich auch im Kulturbereich fort. Die personelle Kontinuität im Kultursektor, wie sie für die *Wiener Philharmonika* oder die *Wiener Staatsoper* dokumentiert worden ist,²⁴ war die Grundlage für das Fortschreiben von ideellen Strukturen im Kulturbereich, die sich nicht zuletzt an der Weiterführung des Diskurses um „entartete Kunst“ unter konservativen und rechten Politikern innerhalb parlamentarischer Debatten der 50er Jahre manifestierte.²⁵

Die Reetablierung ehemaliger Nationalsozialisten gerade im Kultursektor war jedoch noch einem weiteren Grund geschuldet. Während der Besatzungszeit kümmerten sich alle vier Alliierten aus strategischen Gründen um eine Erweiterung des kulturellen Angebots in Österreich, denn der Bevölkerung sollten Grundlagen demokratischer Wertordnung vermittelt werden. Von allen vier Alliierten wurde während der Besatzungszeit mit unterschiedlichen Mitteln auf zwei Ziele

²⁰ Reinhold Wagnleitner, Coca Colonisation und Kalter Krieg. Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg (Wien 1991), 331.

²¹ Hanisch, Der lange Schatten des Staates, 422-425.

²² Ebd., 425.

²³ Friedrich Stadler, Kontinuität und/oder Bruch? Anmerkungen zur österreichischen Wissenschaftsgeschichte 1938 bis 1955. In: Ders. (Hg.), Kontinuität und Bruch 1938-1945-1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte (Wien 1988), 11.

²⁴ Oliver Rathkoll, Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2005 (Wien 2005), 318-323.

²⁵ Knapp, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der „Kulturnation“, 92.

hingearbeitet. Einerseits sollte das eigene Prestige erhöht werden, da nur eine positive Wahrnehmung durch die österreichische Bevölkerung den Grundstein liefern konnte für eine positive Rezeption der vermittelten Werte. Andererseits wurde versucht, das österreichische Selbstbewusstseins im Sinne einer Emanzipation von Deutschland zu stärken. Daher waren die kulturellen Maßnahmen immer darauf gerichtet, die eigene Kultur der jeweiligen Alliierten zu präsentieren, jedoch auch darauf, die spezifisch österreichische Kultur zu fördern.²⁶

Die Absicht der Förderung österreichischer Kultur bildete denn auch die Grundlage dafür, dass Filme von in der NS-Zeit etablierten Künstlern, wie beispielsweise dem Regisseur Karl Hartl, im Rahmen der *Wiener Festwochen* 1951 wieder aufgeführt²⁷ wurden und er selbst schon bald wieder Regie führte. Auch Veit Harlans Filme – der Regisseur von *Jud Süß* war von einem deutschen Gericht vom Vorwurf der Beihilfe zu Verbrechen gegen die Menschlichkeit freigesprochen worden – wurden bald wieder aufgeführt.²⁸ Selbst die Sowjets hatten im Sinne der spätestens seit der Moskauer Deklaration von 1943 feststehenden Eigenstaatlichkeit Österreichs nach Zerschlagung des NS-Staates Interesse an der Förderung von als spezifisch österreichisch rezipierten kulturellen Veranstaltungen. So waren es Kulturoffiziere der Roten Armee, die 1945 eine sofortige Wiederaufnahme der Hochkulturbetriebe forderten, ohne Rücksicht auf das nationalsozialistische Vorleben der dafür benötigten Stars.²⁹

Kurz nach dem Krieg ortet der Wiener Historiker Oliver Rathkolb dennoch eine kurze ambivalente Phase. In den Jahren 1945/46 sei versucht worden, politische, antinationalsozialistische, moderne Kunst zu etablieren. Mit dem ersten ÖVP-Unterrichtsminister Felix Hurdes ab 1946 habe jedoch eine konservative rechtskatholische Kulturorganisationsstruktur begonnen, die an die Zeit vor 1938 anschloss. Ihre Fortsetzung sieht Hanisch bis 1948 in Otto Basils „Plan“ oder dem *Art-Klub*, der „die lange Periode der gegenauklärerischen antimodernen Provinzkunst kurzfristig unterbrach“.³⁰ Da man durch Mord und Vertreibung den Anschluss an die künstlerische Moderne verloren hatte, gleichzeitig im konservativ dominierten österreichischen Kulturbetrieb aus ideologischen Gründen ohnehin kein Interesse an einem solchen Aufholen hatte, zog die österreichische Kulturpolitik sich auf die Position zurück, in der Reetablierung hochkultureller Veranstaltungen liege die Priorität nach dem Krieg. Marion Knapp weist darauf hin, dass die Konstruktion Österreichs als

²⁶ Barbara Porpacy, Frankreich – Österreich 1945-1960. Kulturpolitik und Identität (Innsbrucker Forschungen zur Zeitgeschichte, Bd. 18, Innsbruck 2002), 199-203.

²⁷ Gert Kerschbaumer, Karl Müller, Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturmampf gegen die Moderne (Beiträge zur Kulturwissenschaft und Kulturpolitik, Bd. 2, Wien 1992), 77.

²⁸ Kerschbaumer, Müller, Begnadet für das Schöne, 87-93.

²⁹ Rathkolb, Die paradoxe Republik, 301.

³⁰ Hanisch, Der lange Schatten des Staates, 431.

„Kulturgroßmacht“ über das personelle und ideelle Vakuum, das die NS-Zeit hinterlassen hatte, hinwegtäuschte und vor einer Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Vergangenheit im Rückverweis auf die glorreiche österreichische Vergangenheit der Habsburgermonarchie schützte.³¹

I. 2.) Ablehnung der Moderne

Abgesehen von der Tradierung nationalsozialistischen Gedankenguts und dem Rückgriff auf Hochkultur, ist Ablehnung und Fehlen der Moderne im Österreich der 50er Jahre auch aus dem Umstand zu erklären, dass junge, intellektuelle Künstler, die die Moderne in Österreich hätten voran treiben können, in den Kriegsjahren getötet oder vertrieben worden waren. Die langfristigen Folgen und Auswirkungen, die Ermordung und Vertreibung eines großen Teils der österreichischen Kulturelite zwischen 1938 und 1945 nach sich zogen, sind schwer zu fassen. Nicht weil genaue Opferzahlen fehlten, sondern weil, wie Georg Tillner bemerkt, die andernfalls sich zugetragene Geschichte für Österreich noch zu schreiben wäre. „Um die langfristigen Folgen von Vertreibung und Ermordung auf die österreichische Filmkultur zu erfassen, genügt es nicht, einen personellen Verlust zu beklagen. Die An- und Abwesenheit einzelner Personen prägt die Strukturen einer Filmkultur, da diese davon bestimmt wird, wer den Vertrieb, die Aufführung und die Vermittlung von Filmen besorgt und davon, ob und wer Institutionen wie Filmschulen, Filmarchive, Film Klubs und Filmzeitschriften gründet.“³² Aufgrund des Verlust des geistigen Potentials durch die NS-Zeit, beschreibt der Historiker Wolfgang Kos die Nachkriegsjahre als eine Zeit des „geistigen Vakuums“ und Österreich als abgeschnitten „von fast allen Entwicklungslinien der Moderne“.³³

Georg Schmid fügt der Debatte um die konservative Hegemonie in Österreich und die fehlende Moderne einige Punkte hinzu. Die Koalition aus ÖVP und SPÖ sei von einem Gefühl der Gemeinesamkeit geprägt gewesen, die in der „Gemeinsamkeit der großen Tradition“ verwirklicht wurde, in der Kulur als Domäne einer kleinen soziokulturellen Elite nicht hinterfragt wurde. Dies habe ein geistiges, wie auch materielles Klima geschaffen, in dem nur die Förderung einer gewissen Art von Kultur in Funktion eines repräsentativen Kulturalismus übernommen wurde. Dieser Konsens, der mit der Förderung von Hochkultur einherging habe eine nach dem ersten und Zweiten Weltkrieg erst zu schaffende österreichische Kultur (wieder)erschaffen. Damit habe

³¹ Knapp, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der „Kulturnation“, 75.

³² Georg Tillner, Österreich, ein weiter Weg. Filmkultur zwischen Austrofaschismus und Wiederaufbau. In: Ruth Beckermann, Christa Blümlinger (Hg.), Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos (Wien 1996), 176.

³³ Kos, Eigenheim Österreich, 160.

die Rede von der „guten-wahren und schönen“ Kultur verschleiern geholfen, dass eine für die Elite bestimmte Kultur als traditionelle und damit „richtige Kultur“ gefördert und schließlich im Rahmen der Konzentration auf die „Kulturnation“ Österreich auch touristisch vermarktet wurde. Mit dieser Definitionsmacht über Kultur wurde im Sinne Bourdieus die symbolische Gewalt besessen und damit weitgehend gesellschaftliche und damit materielle Kontrolle ausgeübt.³⁴ Diese materielle Kontrolle über die Kulturproduktion schloß andere künstlerische Strömungen abseits der Hochkultur aus, die zwar möglicherweise vorhanden waren, jedoch materiell nicht gefördert wurden und demnach unsichtbar für die Nachwelt blieben.

Das schwierige Verhältnis zum Kino als Kunstgattung der Moderne sieht Werner Michael Schwarz³⁵ im Wiener *Künstlerhauskino* repräsentiert. Das Kino selbst liegt im Zentrum der Stadt, an einem prestigeträchtigen Ort. Fassade und Innenausstattung lassen das, was das Kino als moderne Kunstgattung kennzeichne nicht hervortreten. So sei das Bauwerk von außen nicht als Kino erkennlich, sondern habe bis heute eine gründerzeitliche Fassade. Die Wandfresken im Innenraum ordneten das Kino der europäischen Kunstgeschichte unter, und deuteten an, das Kino müsse erst von den anderen Künsten geadelt werden, worin das Kennzeichen der dominanten theoretischen Position im Umgang mit dem Kino im deutschsprachigen Raum vor und nach dem Zweiten Weltkrieg erkennbar würden. Besonders der Theatertradition sah man das Kino in Österreich verpflichtet, ihr hatte es zu dienen, es solle sich der europäischen Kunsttradition unterordnen, jedoch nicht eigene, populäre oder modernistische Formen entwickeln. Der Innenraum des Kinos sei bewusst als Theaterraum inszeniert, auf dessen Tradition es verweise. Letztlich sei die technische Wiedergabe und somit das Moderne des *Künstlerhauskinos* in der Gestaltung der Innenarchitektur vollständig ausgeklammert worden, was Schwarz als Ablehnung der Moderne deutet.³⁶ Das Kino sei architektonisch viel mehr dem Barock und dem Theater verpflichtet, „*was vor allem in den Nachkriegsjahren ein zentrales Element konservativer Österreich-Definition war und auf Vorstellungen bereits der 20er und 30er Jahre rekurierte.*“³⁷

Die von Schwarz konstatierten theoretischen Positionen zum Kino, denen zu Folge es sich der Tradition des Theaters und der traditionellen Künste unterzuordnen habe, wurden nach dem Zweiten Weltkrieg ungebrochen wieder aufgenommen, nicht zuletzt deshalb, weil staatliche Film begutachtungsstellen Anfang der 60er Jahre von Beamten und Pädagogen besetzt waren, die an Traditionen der 30er Jahre anknüpften und ihre Werturteile zu Filmen nach Vorgaben von

³⁴ Georg Schmid, Die „Falschen“ Fuffziger. Kulturpolitische Tendenzen der fünfziger Jahre, In: Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei und Hubert Lengauer (Hg.): Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich, (Wien 1984) 7-23, hier 9-13.

³⁵ Werner Michael Schwarz, Kino und Stadt. Wien 1945-2000 (Wien 2003)

³⁶ Ebd., 48f.

³⁷ Ebd., 49.

konservativ-katholischen Organisationen fällten. Bei Personen wie Ludwig Gesek, dem Leiter der *Österreichischen Filmwissenschaftlichen Gesellschaft* und dem Kritiker Roman Herle, Chefredakteur der katholischen Zeitschrift *Die Furche* breitete sich in den Nachkriegsjahren, so der Historiker Siegfried Mattl, eine naive und rein auf die Überprüfung von ethisch-moralischen Werten beschränkte Filmkritik aus, die an Traditionen der 30er Jahre anknüpfte.³⁸ Nicht zuletzt diese von Mattl³⁹ als naiv konstatierte Filmkritik machte, so Mattl, den Diskurs innerhalb einer antimodernen Kulturbewegung unmöglich, deren Vertreter in Politik und Medien agierten und so auf die öffentliche Meinung starkes Einflusspotential hatten.

Gerade für die moderne Kunstgattung Film gibt der biographische Einschub in dieser Arbeit zum Leben Sigmund Kennedys einen weiteren Hinweis. Dort nämlich erscheint der Konsens zwischen linken und konservativen Filmerziehern über die Gefahr, die dem Medium Film zugeschrieben wurde als durch die Erfahrungen von Film als Propagandamedium im Nationalsozialismus erklärt. Eine Ablehnung gerade moderner Formen von Film lässt sich also auch davon herleiten, dass gerade NS-Propagandafilme modernen Formen benutzt hatten, um ihre Botschaften zu vermitteln. Im Fall Kennedys ergibt sich daraus eine moralisierende Haltung zum Film, die weitgehend mit denen konservativer Filmerzieher in Einklang stand, obwohl Kennedy als ehemaliger Kommunist und Spanienkämpfer eine politisch linken Weltanschauung vertrat.

I. 3.) Zwischen amerikanischer Massenkultur und österreichischem Kommerz

Krieg und Nachkrieg hatten beträchtlichen Einfluss auf Österreichs Filmwirtschaft. Ein großer Einflussfaktor auf die Entwicklung der Nachkriegsfilmwirtschaft in Österreich war die Hollywoodindustrie. Bis 1955 war ihr Ziel neben einer politisch-ökonomischen auch eine kulturelle Westintegration Österreichs.⁴⁰ Die USA legten, im Gegensatz zu den anderen alliierten Mächten, ihren Schwerpunkt auf die Verbreitung von Massenkultur. Sie versuchten, über die dreizehn Abteilungen ihrer *Information Service Branche* Kontakt zu großen Bevölkerungsschichten zu erlangen und deckten die Medienlandschaft strategisch ab.⁴¹ Die Grundlage für den großen Erfolg von Hollywood-Produktionen im Nachkriegseuropa war die Zusammenarbeit zwischen Film-Produzenten und der amerikanischen Regierung. Die US-Regierung forderte von den Produzenten, sich ihrer Zensurbehörde zu unterwerfen und den europäischen Nachkriegsmarkt nur mit Produkten zu versorgen, die ein gutes Licht auf Amerika und seine Institutionen warfen.

³⁸ Mattl, An der Peripherie, 93-95.

³⁹ Ebd., 93-95.

⁴⁰ Knapp, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der „Kulturnation“, 81.

⁴¹ Porpaczy, Frankreich – Österreich 1945-1960, 199-203.

Im Gegenzug konnten die Filmemacher damit rechnen, in den durch die USA besetzten Gebieten keine Exporthindernisse für ihre Filme vorzufinden.⁴² Zudem wurde ab 1949 die Einfuhr jener Hollywood-Filme in Westdeutschland von der US-Regierung finanziell belohnt, die Amerika in einem guten Licht erscheinen ließen, was sich einerseits direkt auf die Produktion auswirkte, andererseits die Anzahl der nach Westdeutschland exportierten Filme drastisch ansteigen ließ.⁴³ Ein Kuratel der US-Kinoindustrie, die MPEA (*Motion Picture Export Association*) verringerte Verleihkosten und Produktionsrisiken für die daran beteiligten Produzenten und Verleiher. Die MPEA verfügte nach dem Krieg über Territorien, in denen sie exklusive Verleihrechte hatte. Zu diesen Territorien zählten auch Westdeutschland und Österreich.⁴⁴

In Österreich arbeitete die amerikanische ISB (*Information Services Branche*) nach dem Krieg im Rahmen ihrer Abteilung 3 (Film) eng mit der MPEA zusammen.⁴⁵ Dies geschah im Rahmen der „*Durchsetzung einer privatkapitalistischen ökonomischen Struktur des kulturellen Lebens in Österreich.*“⁴⁶ Um dieses Ziel zu erreichen, bemühten sich die US-Besatzer in einer ersten Phase darum, eine österreichische Filmproduktion so lange nicht zuzulassen, bis amerikanische Verleiher sich in Österreich etabliert hatten. Gleichzeitig sollte die österreichische Wirtschaft von der deutschen getrennt werden, bis die MPEA ihre Verleiher etabliert hatte.⁴⁷ Es kam zu einer Zerschlagung der Produktionsstätten, die in unterschiedliche Besatzungszonen fielen. Schon vor dem Zweiten Weltkrieg hatten deutsche und US-amerikanische Produktionen um den österreichischen Markt gekämpft, wobei sich Deutschland schließlich aufgrund seiner aggressiven Filmpolitik durchsetzen konnte.⁴⁸ Um einer neuerlichen Marktübernahme durch die deutsche Filmindustrie entgegenzuwirken, waren die Exportbedingungen für Österreich bis ins Jahr 1948 sehr restriktiv. Erst danach konnte ein Vertrag zwischen Österreich und Deutschland geschlossen werden, der vorsah, dass für jeden österreichischen Film der in Deutschland lief, vier deutsche Filme in Österreichs Kinos zu sehen sein müssten.⁴⁹ Mit Hilfe des Exportkartells und dessen Zusammenarbeit mit der ISB im Nachkriegsösterreich gelang es der USA schon 1949, einen Marktanteil von über 50% in Österreich zu erreichen,⁵⁰ da bis 1954 ein Vertrag mit der österreichischen Regierung bestand, der unbegrenzten Filmimport der USA in Österreich

⁴² Wagnleitner, Coca Colonisation und Kalter Krieg, 282f.

⁴³ Ebd., 288.

⁴⁴ Ebd., 294f.

⁴⁵ Andrea Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen. Kulturpolitik der USA in Österreich (1945-1955). In: Karin Moser (Hg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945-1955 (Wien 2005), 70.

⁴⁶ Ebd., 84.

⁴⁷ Ebd., 73f.

⁴⁸ Wagnleitner, Coca Colonisation und Kalter Krieg, 297.

⁴⁹ Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen, 74.

⁵⁰ Ebd., 74.

vorsah.⁵¹ Auch verhinderte die US-Besatzungsbehörde die Erhaltung der *Wien-Film* als verstaatlichten Monopolbetrieb, den sowohl die Österreichische Regierung als auch die sowjetische Besatzungsbehörde als Lösung angestrebt hätten.⁵² Daraus folgte eine Situation der wirtschaftlichen Schwächung der österreichischen Filmindustrie.⁵³

Der Salzburger Historiker Reinhold Wagnleitner nennt drei für das Kino in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg ausschlaggebende Komponenten, die dazu führten, dass sich eine eigenständige Produktion in Österreich nicht etablieren konnte. Die österreichische Kinokultur sei unterentwickelt gewesen, der österreichische Film abhängig vom deutschen Markt und die USA habe eine dominierende Rolle im Filmverleih gespielt. Bis zum Jahr 1960 konnten sich US-Filme auf ein Drittel, Filme aus der BRD auf ein Fünftel der in Österreich gezeigten Filme einpendeln. Die österreichische Produktion habe deshalb nur eine geringe und zeitlich begrenzte Rolle nach dem zweiten Weltkrieg spielen können.⁵⁴ Österreich wurde nach dem Krieg nicht nur von der amerikanischen, sondern auch von der deutschen Filmindustrie dominiert. Georg Tillner führt auch diese Abhängigkeit auf den Umstand der Fortschreibung personeller Kontinuitäten im Nachkriegsösterreich zurück. „*Die Ausrichtung auf den westdeutschen Filmmarkt war eine Fortsetzung der Praxis während der NS-Zeit. Die Elite der nationalsozialistischen Filmwirtschaft lenkte weitgehend unverändert die österreichische nach dem Krieg und griff dabei auf die bestehenden Geschäftsverbindungen zurück – und die bestanden vor allem nach Deutschland. Gerade diejenigen Filmschaffenden, die für andere Länder produziert hatten, waren ja verdrängt und später vertrieben worden.*“⁵⁵

Die vielfach nachgewiesene Dominanz von Hollywood-Produktionen und westdeutschen Produktionen auf dem österreichischen Kino-Markt erklärt nicht alleine die Geschichte der österreichischen Filmproduktion in den Jahren nach dem Krieg. Die österreichischen Produktionen der unmittelbaren Nachkriegszeit waren Theaterkomödien, bürgerlicher Schwänke, Wiener musikalische Komödien, Fremdenverkehrsfilme, biografische Filme, Literaturverfilmungen und Dokumentationen. Prägend für Österreichs Kinogeschichte war der Film *Der Hofrat Geiger*, der von Willi Forst produziert wurde und als der erste Heimatfilm gilt. Der Film, der die Geschichte eines Hofrats erzählt, der in die Wachau reist, um seine Jugendliebe wieder zu finden, zeigte dem städtischen Publikum eine Heimat, die den Krieg unbeschadet überstanden hatte.⁵⁶

⁵¹ Ebd., 76.

⁵² Tillner, Österreich, ein weiter Weg, 181.

⁵³ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 227.

⁵⁴ Wagnleitner, Coca Colonisation und Kalter Krieg, 298f.

⁵⁵ Tillner, Österreich, ein weiter Weg, 186.

⁵⁶ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 216.

Über den österreichischen Film der Nachkriegszeit ist konstatiert worden, dass er auf die Erfahrungen des Faschismus nicht mit einer neuartigen Erzählweise oder neuen filmischen Bildern reagierte. Von der Trümmerrealität der unmittelbaren Nachkriegszeit floß so gut wie nichts in die Erzählungen dieses Kinos ein.⁵⁷ Die von den Filmen erzählten Zeiträume lagen außerhalb der Kriegsjahre und blendeten diese aus und diese wurden „einem bilderlosen Vergessen überantwortet“.⁵⁸

Gleichzeitig entstanden erfolgreiche Revuefilme, insbesondere unter der Regie von Franz Antel, wobei ab 1948 auf die Dramaturgie der 20er und 30er Jahre zurückgriffen wurde. Das Genre war nicht nur in Österreich beliebt, sondern auch in Westdeutschland, wo es im Jahr 1952 österreichische Produktionen auf die meisten Termintage brachten.⁵⁹ Paul Hörbiger, Hans Moser, Johanna Matz, Paula Wessely, Attila Hörbiger, Peter Weck, Curt Jürgens oder Marika Rökk waren die Stars von Filmen, in denen eine heile, oft luxuriöse Welt dominierte, von der man in einer Zeit träumen konnte, die noch von Lebensmittelkarten und Schwarzhandel bestimmt war. Filme wie *Der Prozess* von G.W. Pabst, die eine politisch aufklärerische Linie verfolgten, kamen beim österreichischen Publikum hingegen schlecht an. Der Schwerpunkt der Jahre 1950 bis 1955 lag einerseits auf biographischen Filmen. Bevorzugt waren Musikerbiographien und Lebensgeschichten von Persönlichkeiten der österreichischen politischen Geschichte wie Erzherzog Johann, Maria Theresia, Andreas Hofer, Oberst Redl, Johann Strauß, Franz Schubert, Alexander Girardi oder Wolfgang Amadeus Mozart.⁶⁰ Auch hier zeigte sich deutlich die Tendenz, filmisch auf ein Vorkriegsösterreich der Habsburgermonarchie zu rekurrenzen und von einer Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Vergangenheit abzusehen.

Andererseits gilt der Film *Echo der Berge* bzw. in der deutschen Fassung *Der Förster vom Silberwald* als Geburtsstunde des Heimatfilms. Er löste eine Flut von Nachahmungen aus,⁶¹ die für ein gesamtdeutsches Publikum produziert wurden und in denen vor einer Kulisse, oftmals der Wachau, die Wiener Mozart Sängerknaben oder die Wiener Symphoniker auftraten.⁶² Es kam zu einer Verschmelzung von Hoch- und Trivialkultur, die einem kommerziellen Anspruch genauso gerecht wurden, wie sie den Film als modere Kunstgattung negierten. Zwischen 1956 und 1960 hatte das Lustspiel Saison. Viele der entstandenen Lustspiele waren eindeutig auf Fremdenverkehrswerbung zugeschnitten, was auf eine kommerzielle Ausrichtung österreichischer

⁵⁷ Elisabeth Büttner/Chrisian Dewald, Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Kinos von 1945 bis zur Gegenwart, Salzburg 1997, 16f.

⁵⁸ Ebd., 17.

⁵⁹ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 231. Zit. nach „Österreichische Film- und Kinozeitung“ Nr. 313, 26.7. 1952, 1.

⁶⁰ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 226.

⁶¹ Ebd., 234.

⁶² Ebd., 242.

Produktionen hinweist. In der 1955 mit der Verfilmung *Sissy* von Ernst Marischka begonnenen erfolgreichen Trilogie, setzte sich der Trend zur Verklärung der Österreich-ungarischen Monarchie operettenhaft fort – ein geschichtspolitisches Narrativ, das auch auf politischer Ebene seinen Widerhall fand: „*Die Verniedlichung von Staatsmacht und ihrer Vertreter war ganz im Sinne der Ideale der Figl-Raab-Ära in der jungen zweiten Republik.*“⁶³

Unter dem Eindruck der Kinokrise ab 1956 und dem Einfluss der US-amerikanischen bzw. europäischen Filmproduktion kam es zum Versuch, neue Wege zu gehen und Stars nach amerikanischem Vorbild zu etablieren. Neben betonter Sexualisierung, über die man sich von Produzentenseite höhere Einnahmen erwartete, machte man in Tanzlokalszenen Werbung für die Schallplattenindustrie.⁶⁴ Conny Froboess und Peter Alexander wurden berühmt. Anfang der 60er Jahre war sich die Filmkritik darüber einig, dass die heimischen Produktionen einen qualitativen Tiefstand erreicht hatten. Daran konnten auch vereinzelte Filme, die einen künstlerischen Anspruch hatten, wie Edwin Zboneks *3. November 1918* (1965) nach Franz Theodor Csokor nichts ändern, da sie keinen neuen eigenen Stil ausprägten.⁶⁵ Das Jahr 1958 bezeichnet Fritz als das Ende des Heimat- und Monarchiefilmbooms. Das Filmgeschäft verzeichnete starke Rückgänge, so dass in Folge die Filmgesellschaften liquidiert wurden⁶⁶ und bis 1966 die Wien-Film einen Großteil der Atelierhallen am Rosenhügel verkaufte. Die Produktion wurde dadurch eingeschränkt, so dass spätestens ab Mitte der 1960er Jahre vom Ende des österreichischen Films die Rede war.

Unerwähnt soll jedoch nicht bleiben, dass es auch in den „langen 50er Jahren“ Versuche junger Filmemacher gab, das österreichische Erzählkino zu reformieren. Ausgehend von Bela Balazs Begriff des „absoluten Films“ versuchten die aus ihrer Sicht überkommenen Filmtradition einem neuen Sehen gegenüber realistischen Formen den Vorzug zu geben. Neue Formen des Erzählens wurden von ihnen erprobt. Das Einzelbild wird aufgewertet.⁶⁷ „*Die Frage 'Was ist Kino' wird wieder neu gestellt und damit Formen des Erzählens erprobt, die Bild und Ton gleichberechtigt nebeneinanderstellen, die oft nicht zwischen real und imaginär unterscheiden lassen, die mit Filmen kristalline Bild-Ton-Räume erschaffen, die sich nicht mehr einer dominanten Perspektive unterordnen und ein konsumistisches Sehverhalten torpedieren.*“⁶⁸

Beispielhaft genannt wurden in diesem Zusammenhang die Produktionen *Sonne hält!* von Ferry Radax, *Der Rabe* von Wolfgang Kudrnofsky und Herbert Veselys *Und die Kinder spielen so gern Soldaten*. All diese Versuche blieben jedoch im schon beschriebenen konservativ geprägten und

⁶³ Ebd., 239.

⁶⁴ Ebd., 250.

⁶⁵ Ebd., 258.

⁶⁶ Ebd., 257.

⁶⁷ Elisabeth Büttner/Chrisian Dewald, Anschluß an Morgen, 49f.

⁶⁸ Ebd. 49.

insbesondere dem Film gegenüber skeptischen österreichischen Kulturklima nicht mehr als laborartige Veruche, die aufgrund der unzureichenden Förderung zu keiner Kontinuität gelangen konnten. Aufschlußreich in diesem Zusammenhang auch der weitere Werdegang der Filmemacher. Sie gingen entweder in die BRD, gaben ihre Filmarbeit ganz auf, oder gaben ihre Versuche zugunsten von vermarktbaren Produkten wie TV-Produktionen auf.⁶⁹

I. 4.) Kulturpolitik und Film

Die Reetablierung einer spezifisch österreichischen Kultur wurde auch von der österreichischen, konservativ dominierten Kulturpolitik gefördert. Die ÖVP stellte von 1946 bis 1964 in der großen Koalition den Unterrichtsminister und hatte somit Definitionsmacht darüber, was in Österreich als kulturell wertvoll angesehen werden sollte. Die kulturpolitischen Vorstellungen innerhalb der ÖVP waren nach 1945 von der Vorstellung vom „kleinen Staat mit großer Tradition“⁷⁰ geprägt. In dieser Sichtweise konnte Österreich auf eine tausendjährige kulturelle Tradition – jene der Habsburgermonarchie bis 1918 – zurückgreifen. Diese galt es aus Sicht der ÖVP-Bundespolitiker zu fördern und wieder aufzubauen.⁷¹

Schon 1945 fand das erste Konzert der Wiener Philharmonika statt und 1955 wurde der Betrieb in der Oper wieder aufgenommen. Knapp vertritt die Theorie, dass seitens der ÖVP versucht wurde, Österreich mit Hilfe von hochkulturellen Veranstaltungen wie den Salzburger Festspielen und Institutionen wie den Bundestheatern als „Kulturgroßmacht“ zu etablieren und damit eine neue österreichische Identität zu schaffen.⁷² Die SPÖ als Koalitionspartner überließ der ÖVP in den Jahren bis 1970 weitgehend das kulturpolitische Feld. Während für die ÖVP bei der Förderung der Hochkultur das identitätsstiftende Moment im Vordergrund stand, war für die SPÖ die Förderung von hochkulturellen Veranstaltungen mehr an die Hoffnung geknüpft, damit den Fremdenverkehr anzukurbeln.⁷³

In den Jahren zwischen 1956 und 1961 gab es in Österreich auch vom Unterrichtsministerium geförderte Filme, die jedoch hauptsächlich abgefilmte Theaterproduktionen des *Burgtheaters* oder der *Salzburger Festspiele* waren. Im Kino hatten diese Filme kaum Erfolg. Das Verständnis für den Film als Kunstgattung des 20. Jahrhunderts ging im Unterrichtsministerium in den 50er Jahren nicht so weit, als dass man abendfüllende Spielfilme gefördert hätte. Was neben den schon erwähnten abgefilmten Theateraufführungen gefördert wurde, waren hauptsächlich Kurz- und

⁶⁹ Ebd. 75.

⁷⁰ Knapp, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der „Kulturnation“, 81- 85.

⁷¹ Ebd., 81- 85.

⁷² Ebd., 88-89.

⁷³ Ebd., 85- 87.

Kulturfilme, die zu einem Großteil auf andere, etablierte Künste verwiesen oder die volkstümliche, also traditionelle Kunst zum Inhalt hatten. In dieser Förderungspolitik wird deutlich, dass es im Unterrichtsministerium kaum ein Bewusstsein über Film als eigenständige Kunstgattung gab. Man sah darin ein privatkommerzielles Interesse. Gleichzeitig wurden jedoch immer wieder Appelle an – allerdings nicht subventionierte – Filmhersteller gerichtet, künstlerisch und kulturell wertvolle Filme zu machen.⁷⁴

Auch die sozialdemokratisch geführte Stadtverwaltung Wiens legte ihren Schwerpunkt Ende der 40er Jahre auf die Förderung traditioneller Kunst- und Kulturhalte. Neben dem Museumsbau – 1959 wurde das Historische Museum der Stadt Wien eröffnet – und der Theaterförderung waren Denkmalpflege, städtische Sammlungen, Sport und Musikschulen als Posten im Kulturbudget vorgesehen. 1949 übernahm der Sozialdemokrat und Lehrer Hans Mandl das Amt des Kulturstadtrates. In seine Amtszeit fielen zwei wichtige kulturpolitische Neuerungen in Wien. Das Kulturgroschengesetz von 1947 wurde wirksam.⁷⁵ Mit ihm konnten Einnahmen von Radiohörern und Kinobesuchern abgezweigt werden, die der Kulturfinanzierung gewidmet waren.⁷⁶ Aus den Einnahmen förderte die Stadt Wien Wiens Privattheater und übernahm das *Theater an der Wien*. Die *Wiener Festwochen* fanden erstmals 1950 statt und sollten eine Zusammenfassung der Leistungen Wiens auf allen künstlerischen Gebieten sein, beschränkten sich jedoch ebenfalls hauptsächlich auf hochkulturelle Aufführungen von Musik und Theater.⁷⁷

Zwar hatte es 1947 mit der Gründung der Pabst-KIBA-Produktionsfirma den Versuch gegeben, mit Mitteln der Gemeinde Wien künstlerische Filme herzustellen. Nach heftigen Diskussionen im Wiener Gemeinderat wurde die Gesellschaft jedoch wieder aufgelöst.⁷⁸ Eine Maßnahme, die durchaus als eine Grundsatzentscheidung für den zukünftigen Umgang mit künstlerischen Filmen in Österreich betrachtet werden kann.

Ab 1956 kam es in Österreich zur so genannten „Kinokrise“. Sie wird häufig mit der Einführung des Fernsehens begründet, das in Österreich ab 1955 seinen Probebetrieb aufnahm und ab 1957 regelmäßig an sechs Wochentagen sendete.⁷⁹ Zwischen 1956 und 1962 sank die Zahl der Kinobesuche in Wien von 47,5 auf 33,9 Millionen ab.⁸⁰ Die Gemeinde Wien gründete mit der *Wiener Stadthallen Betriebsgesellschaft*, eine gemeindeeigene Filmproduktion und glaubte damit die Lösung der Kinokrise gefunden zu haben. Mit der Gründung der *Wiener Stadthallen*

⁷⁴ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 253.

⁷⁵ Kurt Stimmer, Wien 2000. Wiens kommunale Entwicklung seit 1945 (Wien 1999), 289-305.

⁷⁶ Knapp, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der „Kulturnation“, 231-250.

⁷⁷ Stimmer, Wien 2000, 306-316.

⁷⁸ Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 222.

⁷⁹ Ebd., 245-246.

⁸⁰ Ebd., 245.

Betriebsgesellschaft 1961 verfolgte die *Stadt Wien* das Ziel, einerseits ihre Hallen auszunutzen. Andererseits sollten ihre kulturpolitischen Ziele auf den österreichischen Film ausgedehnt und dessen Krise mit Hilfe der *Stadt Wien* beseitigt werden. Zwar gaben sich einige der von der Stadthalle produzierten Filme einen ernsten Anstrich, in der Mehrzahl waren es jedoch Komödien und Lustspiele mit Staraufgebot. Darunter auch eine Reihe von Revuefilmen unter der Regie von Franz Antel. Bei den Produktionen wurde weniger auf das kulturelle Niveau der Filme, denn auf die Rentabilität der Produktionen Wert gelegt.⁸¹ 1967 musste die Produktionsfirma nach einigen finanziellen Pleiten geschlossen werden und der Traum vom Wiener Filmimperium war zu Ende. Als Gründe für das Scheitern des Wiener Films wurde seitens der *Stadt Wien* die generelle Filmkrise, das Fehlen eines Filmförderungsgesetzes und weiters das Fehlen von internationalen Partnern angegeben.⁸²

Auch die gemeindeeigene KIBA⁸³ (Kinobetriebsanstalt Ges. m. b. H.) setzte mit ihrem rein auf kommerziellen Film beschränkten Programm keine Maßnahmen zur Förderung der modernen Filmkunst. Schon in den 20er Jahren war es der KIBA nicht gelungen, das angestrebte Ziel zu erreichen und die Dominanz der kapitalistischen Filmproduktionen zu brechen. Schuld daran war nicht zuletzt der ambivalente sozialistische Zugang zum Kino: auf der einen Seite sah man im Kino den Ausdruck eines für die eigenen Ziele kontraproduktiven Ablenkungsapparates. Auf der anderen Seite wollte man dieses Propagandainstrument auch nicht dem politischen Gegner überlassen. Im Sinne einer neuen sozialistischen Kultur wollte man mit der KIBA eine Abspielstätte für den neuen sozialistischen Film schaffen. Jedoch sollte die KIBA schon in den 20er Jahren nicht nur einen politischen Zweck erfüllen, sondern auch Gewinn abwerfen.⁸⁴

Bei der Neugründung der KIBA nach dem Krieg wurde auf den politisch-ideologischen Überbau der 20er Jahre gänzlich verzichtet und ausschließlich nach ökonomischen Gesichtspunkten programmiert. Dadurch gelang es tatsächlich, aus dem bis in die 1980er Jahre wichtigsten Kinobetreiber Wiens eine Lustbarkeitssteuer für die Stadt zu lukrieren. An dem auf kommerzielle Interessen gerichteten Programm, das viele amerikanische Filme enthielt, die von der Leitung eines nach sozialdemokratischem Verständnis geführten Unternehmens für fortschrittlich gehalten wurde, wurde Kritik laut. Sie wurde durch die Kino- und Jugenddebatten den 50er Jahren noch verstärkt, die um die Rolle des Kinos als Verführer zu Kriminalität der Jugend kreisten. Die

⁸¹ Ebd., 259.

⁸² Ebd., 259.

⁸³ Siehe dazu: Werner Michael Schwarz, Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934 (Wien 1992) 51-63.

⁸⁴ Schwarz, Kino und Kinos in Wien. 51-63.

Stadtverwaltung reagierte, indem sie das alternative Kino *Studio 1* 1954 im Flottenkino einrichtete. Hier wurden als anspruchsvoll geltende Filme in Originalsprache gezeigt.⁸⁵

Sowohl in der Haltung des konservativ dominierten Unterrichtsministeriums, wie auch in jener der gemeindeeigenen sozialistischen Kinobetriebsgesellschaft zeigt sich ein Widerspruch. Einerseits setzten beide Parteien weder auf Bundes- noch auf Gemeindeebene wirksame Maßnahmen zur Förderung eines modernen künstlerischen Films. Andererseits kritisierten die Landesjugendreferate das kommerzielle Kino und unterstützten Initiativen, die sich um Alternativen zum kommerziellen Kino bemühten. Zu einer dieser von der *Stadt Wien* unterstützten Alternativen sollte ab 1962 auch die *Internationale Filmfestwoche der interessantesten Filme*, die spätere *Viennale*, gehören.

⁸⁵ Nach: Schwarz, Kino und Stadt. Wien 1945-2000, 89-91.

I. 5.) Filmwochen im Nachkriegsösterreich

Die Veranstalter von Filmwochen im Wien der Nachkriegszeit waren bis Mitte der 50er Jahre zumeist Vertreter alliierter Kulturpolitik, die im Sinne des positiven Prestiges ihres Landes in Österreich ihre nationale Filmkultur zu vermitteln versuchten. Besonders zahlreich waren sowjetische Filmwochen. In den Jahren 1946 bis 1951 fand jährlich⁸⁶ eine sowjetische Filmwoche statt. Neben dem sowjetischen Film wurde auch der französische Film vor allem durch Filmwochen bekannt gemacht. 1947⁸⁷ und 1949⁸⁸ führte das französische Kulturinstitut französische Filmwochen durch, um das Prestige der Besatzungsmacht in Österreich zu heben.

Nach dem Ende der Besatzungszeit versuchte die Gewerkschaft mit *Arbeiterfilmwochen*⁸⁹ wie auch 1954⁹⁰ und 1957⁹¹ mit *Wochen des Widerstandsfilmes* an sozialdemokratische Vorstellungen der Zwischenkriegszeit anzuknüpfen, den Film als Propagandainstrument zu nutzen und eine Gegenbewegung zum Kommerzkino zu schaffen. Die Arbeiterfilmwoche hatte Tagungscharakter – in Diskussionen wurde die Stellung der Arbeiterschaft zum Film hinterfragt und für den Film eingefordert, er solle stärker sozialkritisch sein. In der Präsentation von Filmen wie *Ladri di biciclette* sah man diese theoretische Forderung praktisch umgesetzt. „Vor allem soll durch diese Tagung die Öffentlichkeit mit allem Nachdruck darauf aufmerksam gemacht werden, daß der Film für die Produzenten nicht bloß ein fettes Geschäft und für die Besucher gleichermaßen dürfte und oberflächliche Unterhaltung zu sein braucht, sondern daß dem Film auch eine hohe kulturelle Aufgabe zukommt.“⁹² Die Gewerkschaft forderte vom „Arbeiterfilm“ eine moralische Haltung ein. Film als reine Unterhaltung wurde abgelehnt; statt dessen wurde eine möglichst realistische Darstellung sozialkritischer Themen vorgezogen. Weitere Filmwochen im Wien der Nachkriegszeit waren

⁸⁶ Wiener Zeitung 1.11.1946; S. 4 „Festwochen des sowjetischen Films“; Österreichische Volksstimme 5.7.1947; S. 4 „Festwoche des sowjetischen Kulturfilm“; Österreichische Volksstimme 30.9.1948; S. 4 „7 russische Spitzenfilme in Wien“; Wiener Zeitung 26.11.1949; S. 3 „30 Jahre Sowjetfilm“, Österreichische Volksstimme 8.9.1950; S. 3 „Das Programm der Festwoche des sowjetischen Films“; Österreichische Volksstimme 25.11.1951; S. 4 „Vom Fortschritt und Werken des Friedens“ (anlässlich der Festwoche des sozialdemokratischen Filmes)

⁸⁷ Österreichische Volksstimme 18.3.1947; S. 3 „Festspielwoche des französischen Films in Wien“

⁸⁸ Im Wiener Apollokino; siehe dazu: Porpaczy, Frankreich – Österreich 1945-1960, 332.

⁸⁹ Wiener Zeitung 2.6.1957; S. 6 „Arbeiterfilmwoche in Wien“

⁹⁰ Wiener Zeitung 24.11.1954, S. 8

⁹¹ Programmblatt „Woche des Widerstandsfilmes“ aus dem Nachlass Hans Winge, einzusehen in der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: „Festivals bis 1961“

⁹² Wiener Zeitung 2.6.1957; S. 6 „Arbeiterfilmwoche in Wien“

nationale Filmschauen⁹³, mit denen versucht wurde, eine Alternative zur mittlerweile dominanten US-Massenkultur anzubieten.

Die moderne Massenkultur, wie das Kino und der allgemeine kulturelle Einfluss der USA, wurden von konservativer Seite in den 1950er Jahren als Gefahr und Bedrohung für die österreichische Kultur und Identität gesehen. Besonders der katholischen Kirche kam in diesen Diskussionen eine wichtige Rolle zu. In Österreich entschied die *Katholische Filmkommission* über gut und schlecht. Der überparteiische Konsens über die gefährliche Wirkung des Films auf die Jugend führte 1950 zur Verabschiedung des *Bundesgesetzes über die Bekämpfung unzüchtiger Veröffentlichungen und dem Schutz der Jugend gegen sittliche Gefährdung*⁹⁴. In Folge wurden pädagogisch-konservative Initiativen ins Leben gerufen, wie 1956 die vom Unterrichtsministerium gegründete *Aktion – Der Gute Film*, auch kurz *Die Aktion* genannt. Diese Initiativen verfolgte hauptsächlich pädagogische und volksbildnerische Absichten und hatten einen autoritären und dementsprechend eindimensionalen Zugang zum Kino.⁹⁵ 1956 wurde in Österreich der historische Höchststand von etwa 43 Millionen Kinobesuchern erreicht. Durch die Verbreitung amerikanischer Massenkultur über das Kino kam es zu einer Adaption und Rezeption amerikanischer Moden durch die jugendliche österreichische Bevölkerung. Ihnen standen jedoch Beamte und Pädagogen gegenüber, die in ihrem Denken oftmals an Vorkriegstraditionen anknüpften, wie Mattl dies für die staatliche Filmbegutachtungsstelle nachgewiesen hat.⁹⁶

Die in den 50er Jahren als „Eckensteher“ und „Halbstarke“ verunglimpften, zumeist aus dem Arbeitermilieu stammenden Jugendlichen auf Motorrad und in Lederjacke widersprachen dem gesamtgesellschaftlichen Traum des unbedingten und unbeirrbaren Aufstiegs in ein bürgerliches Leben. Aus konservativer Sicht drohte eine solche Jugend die mühsam errungene Ordnung der 50er Jahre und damit die Nachkriegsordnung selbst zu gefährden. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass mit dem Einsetzen der Rezeption von amerikanischen Vorbildern die Diskussion um die Gefährdung von Halbwüchsigen einsetzte. Schwarz deutet die Kinodebatte der 50er Jahre um Jugend, deren Gefährdung, Verführung, moralischer Verfall oder sogar Kriminalität befürchtet wurde, als ein Scheingefecht, in dem die Jugend vor dem Kino geschützt werden sollte, zu einem Zeitpunkt, als das Kino noch gar kein Jugendmedium war.⁹⁷

⁹³ Arbeiter-Zeitung 7.5.1950; S. 6 „Italienische Filmfestwoche in Wien“; Arbeiter-Zeitung 27.3.1960; S. 16 „Polnische Filmwoche“; Neues Österreich 22.11.1962; S. 10 „Tschechoslowakische Filmwoche“; Neuer Kurier 22.10.1964; S. 5 „Eine Woche schwedische Filme“

⁹⁴ Bundesgesetz vom 31.3.1950, BGBl. Nr. 97, über die Bekämpfung unzüchtiger Veröffentlichungen und den Schutz der Jugend gegen sittliche Gefährdung.

⁹⁵ Schwarz, Kino und Stadt. Wien 1945-2000, 85.

⁹⁶ Mattl, An der Peripherie. Staatliche Filmbegutachtung und Filmkultur., 93-95.

⁹⁷ Schwarz, Kino und Stadt. Wien 1945-2000, 55-70.

Filmarbeit in den 50er Jahren bestand für diese Institutionen mit Bildungsanspruch hauptsächlich in der Beurteilung von Filmen nach Kriterien von Moral oder Ethik. Da dem Film gefährdender Einfluss vor allem auf die Jugend zugeschrieben wurde, wurden Filme oftmals hinsichtlich ihrer erzieherischen Funktion bzw. ihrer verführenden Implikationen bewertet.

Gleichzeitig wurden von den jeweiligen filmerzieherischen Institutionen aber auch Alternativen zum massenkulturellen Kino angeboten. Dieses Angebot erfolgte über zwei regelmäßig stattfindende Filmwochen in Wien. Ihre Veranstalter verstanden sich als Filmerzieher. Zwischen 1949 und 1963 wurde von der *Katholischen Filmkommission* im Zweijahresrhythmus die *Internationale Filmwoche des religiösen Films* abgehalten, während die österreichische *Gesellschaft für Filmwissenschaft* zwischen 1954 und 1970 die *Internationale Filmwissenschaftliche Woche* organisierte. Mit diesen Filmwochen ging man über eine positive Filmkritik hinaus, die Filme als konsumwürdig empfiehlt und machte die Filme dem Rezipienten zugänglich.

I. 5. a) Die religiöse Filmwoche

Die Grundlage für die Entstehung der *Internationalen Filmwoche des religiösen Films* im Jahr 1949 stellte die Gründung der katholischen Filmkommission im Jahr 1947 dar. Ihre Aufgabe war, die Forderungen der päpstlichen Enzyklika von 1936 *Vigilanti cura* in die Tat umzusetzen. In der Enzyklika hatte der Papst sich für eine Boykottpolitik gegen den Film ausgesprochen, die das katholische Publikum dazu bringen sollte, bestimmte Filme zu meiden. Damit sollte einerseits lenkend auf den Filmmarkt eingewirkt, andererseits die Katholiken vor dem schädlichen Einfluss dieser Filme bewahrt werden.⁹⁸ Nach dem Krieg verfolgten deshalb ständige Filmkommissionen das Ziel, jeweils länderspezifische Listen der aus katholischer Sicht schädlichen und empfohlenen Filme zu erstellen. In Österreich wurde diese Arbeit von Menschen besorgt, die schon in den 30er Jahren Filmarbeit betrieben hatten. Der Gründer der österreichischen katholischen Filmkommission, Prälat Dr. Karl Rudolf, würdigte seine Mitarbeiter als Personen, die schon in den Dreißigerjahren für die katholische Filmarbeit verdienstvoll tätig gewesen waren.⁹⁹ Ein wesentlicher Punkt dieser Filmarbeit war neben dem Erstellen der Filmlisten, die Rezension von Filmen in der Zeitschrift *Filmschau*, die von 1951 bis 1972 bestand, bis sie in das Magazin *Multimedia* eingegliedert wurde.¹⁰⁰ Da man dem Publikum zwar eine gewisse Entwicklung zum „guten Geschmack“ zutraute, jedoch den gefährdenden Einfluss der Medien für weit reichend hielt, wurde das Prohibitionsprinzip 1954 in Österreich so weit ausgedehnt, dass es zur Gewissenspflicht wurde, sich mittels kirchlicher Filmkritiken vor dem schlechten Film zu

⁹⁸Bauer, Die katholische Filmkritik in Österreich 1947-1975, 1-7.

⁹⁹ Nach: *Filmschau*, 13. Oktober 1972; S. 4

¹⁰⁰ Bauer, Die katholische Filmkritik in Österreich 1947-1975, 14-15; 72.

schützen.¹⁰¹ Diese Boykottpolitik war die dominierende Variante kirchlicher Medienarbeit vor dem zweiten vatikanischen Konzil.¹⁰² Grundlage für die Bewertungen der katholischen Filmkommission stellte das von den diversen päpstlichen Enzykliken¹⁰³ vorgegebene Verhältnis zwischen Kunst und Film dar. Hier wurde bestimmt, dass Kunst sich der Moral unterzuordnen habe und nach ihrer Fähigkeit beurteilt werden müsse, Erkenntnis zu fördern oder als Sittenschule zu fungieren.¹⁰⁴ Tat sie das nicht, war sie zu boykottieren.

Eine von der katholischen Kirche geduldete Funktion von Film war Unterhaltung, die nicht nur von Sorgen befreie, sondern auch die Freizeit sinnvoll ausfülle. Während jedoch die offiziellen kirchlichen Dokumente den positiven Wert des Unterhaltungsfilmes hervor strichen, betonten Österreichs katholische Filmerziehungsmedien vereinzelt auch die Gefahren des Unterhaltungsfilmes, der dazu verleite, die sittlichen Maßstäbe nicht mehr ausreichend zu überprüfen. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Belege,¹⁰⁵ die auf ein positives Bild der katholischen Kirche vom Unterhaltungsfilm hindeuten. „*Ebenso begrüßen wir aber den wirklichen Unterhaltungsfilm, der heute ein wesentliches Mittel der so notwendigen Seelenhygiene ist. Humor und Heiterkeit sollen den seelischen und nervlich belasteten Gegenwartsmenschen befreien. Der Zuschauer soll sich seines Lachens nicht zu schämen brauchen, er soll Heiterkeit beglückend und erwärmend von innen her erleben. Als beispielgebend müssen wir hier immer wieder manche amerikanische Alltagskomödien begrüßen,*“¹⁰⁶ hieß es 1953 in der *Filmschau*.

Langsam verschwand das Vertrauen in die Boykottpolitik der Kirche, da trotz der von hunderttausenden Katholiken unterschriebenen Unterschriftenlisten gegen schlechte Filme,¹⁰⁷ das Niveau der Kinofilme aus Sicht der Kirche immer mehr abnahm und neue Genres wie Western, Krimi oder Sexfilme die aus der Sicht der katholischen Kirche weniger bedenklichen Heimatfilme oder Lustspiele vom Markt verdrängten. Schließlich kam es ab 1956 zur Kinokrise. Das 1957 eingeführten Fernsehen führte die Boykottpolitik weiter ad absurdum, so dass spätestens ab 1960 die Haltung der katholischen Kirche als nicht zielführend erkannt werden musste.¹⁰⁸

Aufgrund des sich abzeichnenden Scheiterns kirchlicher Filmpolitik, setzte 1958 als Folge der päpstlichen Enzyklika *Miranda prorsus* aus dem Jahr 1957¹⁰⁹ eine Phase der Forderung nach

¹⁰¹ Ebd., 21.

¹⁰² Ebd., 17.

¹⁰³ In „Vigilanti cura“, „Miranda prorsus“ und *Communio et progressio*; siehe dazu: Bauer: Die katholische Filmkritik in Österreich 1947-1975, 79.

¹⁰⁴ Ebd., 78-79.

¹⁰⁵ Ebd., 80.

¹⁰⁶ *Filmschau*: 2. September 1953, 1.

¹⁰⁷ Bauer, Die katholische Filmkritik in Österreich 1947-1975, 24.

¹⁰⁸ Ebd., 27.

¹⁰⁹ Ebd., 27.

staatlichen Lenkungsmaßnahmen und dem Bemühen um eine breit angelegte katholische Medienerziehung ein. Filmerziehung wurde als Internalisierung von unveränderbaren Grundsätzen und Immunisierung aufgefasst. Sie sollte den Zuseher dazu befähigen, eigenständig zu denselben Ergebnissen zu gelangen, wie die kirchliche Filmkritik. Ziel war es nun, zu einer gewissen Filmreife zu erziehen, Filmdiskussionen zu fördern und so dem vermeintlichen schlechten Einfluss des Filmes Herr zu werden.¹¹⁰

Infolge des Dekrets *Inter mirifica* des zweiten Vatikanischen Konzils kann ab 1963 sowohl Boykott als auch Gewissensverpflichtung in Österreich als beendet gelten. Dem Zuseher wurde nun eine ethische Mündigkeit unterstellt, zu der ihn die katholische Medienarbeit erzogen haben sollte. Durch diese Liberalisierung änderte sich bis Ende der 1960er Jahre jedoch nur die Rolle des Filmerziehers, der vom autoritär bevormundenden zum beratenden Lehrer wurde. An den sittlichen Grundlagen zur Bewertung von Filmen änderte das Zweite Vatikanum nichts.¹¹¹ Obwohl in Österreich in den 50er Jahren seitens der katholischen Kirche eine negative Filmpolitik im Sinne von Boykott und Gewissenszwang dominierte, gab es auch „positive“ katholische Filmarbeit, die versuchte, die von der Kirche gutgeheißenen Produkte zu fördern. Im Rahmen der Erziehung zu einer aus Sicht der katholischen Kirche richtigen sittlichen Haltung zum Film wurde die Filmschulungsarbeit der katholischen Kirche durch Vorträge, Vorführungen, Filmdiskussionen, Schulungskurse und Tagungen erweitert.¹¹²

Eine weitere Maßnahme stellte die *Internationale Festwoche des religiösen Films* dar, mit der die Katholische Filmkommission 1949 an die Öffentlichkeit trat. Darin spiegelte sich die Bedeutung, die die katholische Kirche einer „positiven“ katholischen Filmarbeit – die in der Präsentation sittlich einwandfreier Filme bestand – beimaß. „Eine Ueberschau über die bedeutendsten jüngst entstandenen Filmwerke religiöser Art, Vorträge zu Problemen des Films aus christlicher Schau und Kundgebungen und Tagungen der Filmschaffenden und der Träger der katholischen Filmarbeit aus Österreich und dem Ausland machen diese Woche, die heuer zum drittenmal stattfindet, zu einer bedeutenden Manifestation der ideellen Bedeutung des Films und seiner geistigen und kulturellen Aufgabe.“¹¹³ Neben der vordergründigen Funktion der Beurteilung des Filmes und seiner kulturellen Aufgabe als Bildungsmedium kann eine weitere zentrale Funktion der *Internationale Filmwoche des religiösen Films* darin gesehen werden, den Proponenten katholischer Filmarbeit zum Auftritt in der Öffentlichkeit zu verhelfen und damit ihre Rolle als Filmspezialisten mit Hilfe eines repräsentativen Aktes zu unterstreichen.

¹¹⁰ Ebd., 30- 35.

¹¹¹ Ebd., 37-38.

¹¹² Ebd., 27.

¹¹³ Neue Wiener Tageszeitung, 16.4.1953 „Filmbiennale von Wien“

Denn im Gegensatz zu herkömmlichen Filmwochen wurden in den Programmen¹¹⁴ der *Internationalen Filmwoche des religiösen Films* lediglich die Verantwortlichen namentlich genannt¹¹⁵, während Regisseure und Darsteller der gezeigten Filme unerwähnt blieben.

Die Repräsentationsfunktion, die dem Festival zukam, lässt sich an weiteren Programmpunkten, wie dem Empfang der Filmschaffenden im Erzbischöflichen Palais und der kirchlichen Eröffnungsfeier im Stephansdom und am sonntäglichen Festgottesdienst ablesen. Letzterer enthielt die Aufforderung an die Gläubigen, ihre religiösen Routinen auch innerhalb eines solchen „Filmfestes“ weiter zu pflegen. An den Empfängen lässt sich die Absicht der katholischen Kirche in Österreich dokumentieren, mit der Filmindustrie in Kontakt zu treten. „Eine Filmsoiree im Mozart-Saal wird Filmschaffende und Kritiker zu einer Diskussion über Filmprobleme vereinen und Samstag den 25. April führt zum Abschluß des Filmfestes ein Empfang die österreichischen Filmschaffenden ins erzbischöfliche Palais zu Kardinal-Erzbischof Dr. Innitzer.“¹¹⁶ Während ein solcher Dialog mit der Filmbranche erst für die Zeit nach dem zweiten Vatikanum verstärkt zum Ziel der katholischen Kirche wurde¹¹⁷, kann innerhalb der *Internationalen Filmwoche des religiösen Films* ein solcher Dialog – freilich nur mit ausgewählten Filmschaffenden – schon im Jahr 1953 festgestellt werden.

Über die genannten Funktionen des Festivals hinaus, lässt sich die Tendenz bemerken, die religiöse Filmwoche zu einer Überprüfung der sittlichen Beurteilung von Filmen durch die Gläubigen zu machen. So wurde das Publikum 1953 aufgefordert, die gezeigten Filme kritisch zu beurteilen und diese Beurteilungen einzusenden. Eine Fachjury prämierte die besten Einsendungen.¹¹⁸ Dabei wurden nicht die Filme, die ohnehin von der katholischen Filmkommission als einwandfrei oder sogar nachahmungswürdig für die Festwoche ausgesucht worden waren, durch die Fachjury beurteilt. Nicht die gezeigten Filmen, sondern die Haltung der Gläubigen selbst stand auf dem Prüfstand. Durch eine Teilnahme am Preisausschreiben wurde indirekt die Autorität der katholischen Filmerzieher anerkannt und diese in die Lage versetzt, die Effektivität ihrer Arbeit anhand der Publikumsrückmeldungen zu beurteilen.

Als eine von zwei regelmäßig stattfindenden Filmwochen erhielt die *Internationalen Filmwoche des religiösen Films* medial relativ große Aufmerksamkeit. So listet die Zeitungsdokumentation der *Stadt*

¹¹⁴ Siehe: Katholische Filmkommission (Hg.), Gesamtprogramm der VII Internationalen Festwoche des religiösen Films. 17.-23.11.1961 (Wien 1961), 4-5.

¹¹⁵ Roman Herle, Chefredakteur der Zeitschrift *Die Furche* und Prälat Karl Rudolf, Vorsitzender der katholischen Filmkommission sind im Programm der Veranstaltung von 1961 gemeinsam mit den Bischöfen und Ministern die den Ehrenschutz über die Veranstaltung abhielten als einzige namentlich genannt, siehe: Katholische Filmkommission (Hg.), Gesamtprogramm der VII Internationalen Festwoche des religiösen Films. 17.-23.11.1961 (Wien 1961), 4-5.

¹¹⁶ Neue Wiener Tageszeitung, 16.4.1953 „Filmbiennale von Wien“

¹¹⁷ Schwarz, Kino und Stadt. Wien 1945-2000, 115.

¹¹⁸ Neue Wiener Tageszeitung, 16.4.1953 „Filmbiennale von Wien“

Wien im Jahr 1951 zehn Artikel zur *Internationalen Filmwoche des religiösen Films* in österreichischen Tageszeitungen auf, darunter ein Leitartikel¹¹⁹ in der *Neuen Wiener Tageszeitung*, dem Zentralorgan der ÖVP. Zwar waren die Filme nach katholisch-religiöser Thematik ausgesucht, aber unter den Beiträgen, die bei der religiösen Filmwoche gezeigt wurden, waren auch international preisgekrönte Filme wie Robert Bressons *Tagebuch eines Landpfarrers*¹²⁰ oder John Fords *The quiet man* der 1952 mit dem Oskar ausgezeichnet worden war. Da es neben christlichen auch andere religiöse Filme zeigte, kamen auch exotische Filme zur Aufführung, wie etwa ein buddhistischer Film im Jahre 1959¹²¹ oder der indische Spielfilm *Mira* im Jahr 1953.¹²²

Die *Internationale Filmwoche des religiösen Films* wurde bis 1963 jedes zweite Jahr wiederholt. Ziel der Veranstaltung war es, ein katholisches Filmbewusstsein zu schaffen.¹²³ Allerdings spielten auch weitere Funktionen, wie der Kontakt zur Filmbranche, die Repräsentation der eigenen Autorität auf dem Gebiet Film, das Anregen des Publikums zur Diskussion und das Testen seines sittlichen Urteilsvermögen eine Rolle. Während die OCIC als Zentralstelle für katholische Filmarbeit weiterhin Preise auf internationalen Filmfestivals vergab¹²⁴, wurde die *Internationale Filmwoche des religiösen Films* ab 1964 mangels geeigneter Filme aufgelöst.¹²⁵ Die katholische Filmarbeit nach dem zweiten Vatikanum veränderte sich insofern, als Initiativen wie die *Internationale Filmwoche des religiösen Films* aufgelöst wurden und sich die Einsicht durchsetzte, dass man weder auf die Produktion noch auf die Rezeption einwirken konnte. Sie wurde jedoch nicht gänzlich aufgegeben. Das Bemühen der Katholischen Kirche, weiterhin Einfluss auf Filmerziehung und filmische Initiativen zu nehmen, blieb bestehen. Dies belegt die Mitgliedschaft des Generalsekretärs der katholischen Filmkommission und Organisator der *Internationale Filmwoche des religiösen Films*, Dr. Richard Emele im *Viennale*-Kuratorium ab der Vereinsgründung im Jahr 1964.¹²⁶

I. 5. b) Filmwissenschaftliche Woche der *Gesellschaft der Filmfreunde*

Die *Gesellschaft der Filmfreunde* wurde, wie viele andere Institutionen und Vereine, nach dem Krieg reaktiviert und zwar auf Betreiben des Wiener Kulturstadtrates Viktor Matejka. Auch für die

¹¹⁹ Neue Wiener Tageszeitung, 20.4.1951; S. 1 „Religiöser Film“

¹²⁰ Schwarz, Kino und Stadt. Wien 1945-2000, 116.

¹²¹ Ebd., 116.

¹²² Neue Wiener Tageszeitung, 16.4.1953 „Filmbiennale von Wien“

¹²³ Bauer, Die katholische Filmkritik in Österreich 1947-1975, 16.

¹²⁴ Ebd., 48.

¹²⁵ Bauer, Die katholische Filmkritik in Österreich 1947-1975, 43.

¹²⁶ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz , Bd.9/1964, 6.11.1964, „Wiener Filmfestwochen“ konstituiert“

Gesellschaft der Filmfreunde ist charakteristisch, dass sie personell, wie auch ideell das Erbe der Zwischenkriegszeit antrat. Diese ideelle Kontinuität zeigte sich in der Vorstellung von Film als bipolares Medium, welches aus der Sicht der Vertreter der Gesellschaft in Form von populärem Kino einerseits und als Kunstform Film bzw. als Bildungs- oder Aufklärungsmittel anderseits vorkommen konnte.¹²⁷

Schon 1936 war die Haltung unter den Mitgliedern der *Gesellschaft der Filmfreunde* verbreitet gewesen, dass das populäre Kino abzulehnen sei, während Film als Kunstform oder Bildungsmedium zu fördern wäre. Dies war ein Konsens, der zur Zeit der offiziellen Gründung der *Gesellschaft für Filmfreunde* 1936 jenseits der sonst unüberwindlichen Gegensätze prominente Politiker des Ständestaats, Vertreter der Filmbranche, Journalisten, Künstler und Wissenschaftler einte.¹²⁸ Da sie dem Film besonderes Bildungspotential zuschrieben, verknüpften schon die Pioniere der Filmerziehung der *Gesellschaft der Filmfreunde* ihre Forderung, mit Hilfe des Filmes ein kritisches mündiges Publikum heranzuziehen an „*den Appell an die Regisseure und Produzenten, Filme mit einer aufklärerischen und einer sinnlichen Komponente zugleich zu schaffen, die die Bildung eines humanen und demokratischen Bewusstseins fördern sollten.*“¹²⁹

Das Programm der *Gesellschaft der Filmfreunde* von 1937 sah außerdem vor, „*den wertvollen Film zu pflegen und zu propagieren, das geistig-künstlerische Filmverständnis heranzubilden und durch Filmvorstellungen samt Vorträgen und Diskussionen zu heben, den lebendigen Kontakt zwischen Filmschaffenden und Publikum einerseits, zwischen Filmwissenschaft und Filmpraxis andererseits herzustellen und künstlerisch interessante Filme vorzuführen, wie auch Neuerungen auf diesem Gebiet zugänglich zu machen.*“¹³⁰

Dabei musste die *Gesellschaft der Filmfreunde* in den 30er Jahren in ihrer Programmgestaltung aufgrund der politischen Bedingungen Kompromisse eingehen. Sie zeigte im Österreich des Ständestaats Spielfilme aus Frankreich, etwa von René Claire oder Jean Renoir, aus Italien und der Tschechoslowakei, so wie Dokumentarfilme aus England.¹³¹

In der am 30.12.1945¹³² neu gegründeten *Gesellschaft für Filmfreunde* überwogen Repräsentanten des katholisch-konservativen Milieus, dessen Vorstand sich neben hohen Beamten aus dem Obmann Viktor Matejka, Vertretern aller im Parlament vertretenen Parteien sowie dem Fachmann Willi Forst zusammensetzte.¹³³

¹²⁷ Schwarz, Kino und Stadt. Wien 1945-2000, 99.

¹²⁸ Ebd., 99.

¹²⁹ Gerald Trimmel, Die Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs. Aus der Pionierzeit der Filmerziehung und Filmpädagogik in Österreich (Wien 1996), 4.

¹³⁰ Ebd., 13.

¹³¹ Ebd., 18.

¹³² Ebd., 18.

¹³³ Schwarz, Kino und Stadt. Wien 1945-2000, 99.

Auch nach dem Krieg verfolgte die *Gesellschaft der Filmfreunde* zwei Ziele. Erstens bemühte sie sich um die Anerkennung von Film als Hochkultur. Ihr zweites Ziel war die Reformierung des populären Kinos.¹³⁴ Dem Ziel der Etablierung von Film als Hochkultur kam die *Gesellschaft der Filmfreunde* nach, indem sie sich dafür einsetzte, den Film als Kunst, Sprache, Bildungsgut und kulturelles Erbe zu erhalten und den wissenschaftlichen Umgang mit Film institutionell zu verankern.¹³⁵ Zur Erreichung dieses Ziels bezog die *Gesellschaft für Filmfreunde* Vorträge, Ausstellungen, Tagungen und Festivals in ihre Arbeit mit ein.¹³⁶ In der starken Rezeption des frühen sowjetischen Kinos durch die *Gesellschaft der Filmfreunde* oder linker Theoretiker sieht Schwarz einen Beleg für die Ähnlichkeit linker und konservativer Positionen zum Kino. Diese Positionen trafen sich in der Abwehr populären und kommerziellen Kinos. So konnten die sowjetischen Revolutionsfilme genauso wie der Filmtheoretiker und Marxist Bela Bálasz dem gemeinsamen Kampf für den guten Film dienen, hatte sich Bálasz doch für die Anerkennung des Films als Kunstform und als Teil der Hochkultur eingesetzt.¹³⁷

Schwarz hat darauf hingewiesen, dass es parallel zur Trennlinie zwischen populärem Film und der Kunstform Film für die *Gesellschaft der Filmfreunde* auch jene zwischen Ton- und Stummfilm gab. Während der Stummfilm höher rangierte, wurde dem Tonfilm eine ästhetische Verarmung unterstellt, was dazu führte, dass die *Gesellschaft der Filmfreunde* sich mehr um die Vermittlung von Stummfilm bemühte. Jedoch räumt Schwarz ein, dass die *Gesellschaft der Filmfreunde* abgesehen von dem eng definierten hochkulturellen Filmbegriff sehr rege arbeitete und darüber hinaus schwer zugängliches Material zeigte.¹³⁸

Die Bevorzugung des Stummfilms gegenüber dem Tonfilm dürfte jedoch noch einen weiteren Grund gehabt haben. Im Rahmen der Reformierung populären Kinos versuchte die *Gesellschaft der Filmfreunde*, „breitere Publikumsschichten“ anzusprechen. Man befürchtete jedoch, das Niveau senken zu müssen, um diese Schichten zu erreichen. „Eine populäre und unterhaltende Note sollte gewahrt bleiben, um nicht den Eindruck eines Vereins intellektueller Eigenbrötler zu erwecken.“¹³⁹ In der Überzeugung der *Gesellschaft der Filmfreunde* konnte also nur eine Hinwendung zum Unterhaltungsfilm „die breite Masse“ ansprechen. Aufgrund des befürchteten Niveauverlustes suchte man deshalb nach Werken, die sowohl der eigenen Definition von Filmkunst entsprach, gleichzeitig jedoch dem Anspruch der Unterhaltung gerecht wurde. Diesen zwei Bedingungen wurde offenbar aus konservativ-erzieherischer Sicht der Stummfilm am besten gerecht, so dass

¹³⁴ Ebd., 100.

¹³⁵ Ebd., 101.

¹³⁶ Ebd., 101.

¹³⁷ Ebd., 102.

¹³⁸ Ebd., 101.

¹³⁹ Trimmel, Die Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs, 20.

das Haydn-Kino „gleichsam zur populären Volksbühne, die jeden Sonntag heitere und spannende Filme präsentierte.“¹⁴⁰ wurden. Wie die katholische Kirche stand auch die *Gesellschaft der Filmfreunde* dem Unterhaltungsfilm positiv gegenüber. Im Gegensatz zur katholischen Kirche sah sie darin nicht Ablenkung vom Alltag und ein Mittel der Zerstreuung, sondern die Möglichkeit, eine breitere Schicht von Menschen für den „guten Film“ zu begeistern.

Bei der Umsetzung ihrer pädagogisch volksbildnerischen Ziele griff die *Gesellschaft der Filmfreunde* neben so genannten „unterhaltenden Sonntagsmatineen“ zu weiteren Mitteln. Wie auch die katholische Kirche versuchte man, über die Einführung der Prädikatisierung im Jahr 1956 auf das Publikum des Kinos direkt einzuwirken.¹⁴¹ Als wirksames Instrument der Zwischenkriegszeit setzte man auch in den 50er Jahren auf dieses Mittel, um die „*Zensur in einen liberal-demokratischen Rahmen*“ zu übertragen.¹⁴² Am neuerlichen Zustandekommen und der Durchführung der Prädikatisierung nach dem Krieg waren einzelne Vertreter der *Gesellschaft für Filmfreunde* maßgeblich beteiligt. In der Tatsache, dass es bis Mitte der 70er Jahre mehrere Prädikatisierungskommissionen¹⁴³ gab, zeigt sich, wie verbreitet die Haltung Ende der 1950er Jahre in Österreich war, dass besonders die Jugend vor dem Film geschützt werden müsse und dass eine solche Haltung über die politischen Grenzen hinausreichte. Als Kriterien zur Prädikatisierung wurden die sittliche und religiöse Haltung, die heimattreue Gesinnung sowie die Idee der Völkerverständigung, die im Film zum Ausdruck kamen und das Streben der Jugend nach positiven Zielen herangezogen.¹⁴⁴

Was die *Gesellschaft der Filmfreunde* betrifft, kann man also festhalten, dass sie als effektives Ziel der Volksbildung Prädikatisierung verstand, während sie in der Präsentation von Unterhaltungsfilmen eine positive Förderung der Filmkunst für ein breites Publikum verstand. Eine weitere Zielsetzung der *Gesellschaft für Filmfreunde* bestand in der hochkulturellen Etablierung von Film. „Um dem Anspruch einer effizienten Filmerziehung gerecht werden zu können, sollten auch die Wissenschaftler verschiedener Disziplinen an der qualitativen Weiterentwicklung des Mediums Film, aber auch an dessen wissenschaftlicher Erschließung in Zukunft verstärkt mitarbeiten.“¹⁴⁵ Diesem Anspruch wurde man durch die Umsetzung des Plans zur Errichtung eines Österreichischen Filmarchivs, wie auch durch die Etablierung der *Filmwissenschaftlichen Woche* gerecht.¹⁴⁶

¹⁴⁰ Ebd., 20.

¹⁴¹ Schwarz, Kino und Stadt. Wien 1945-2000, 106.

¹⁴² Ebd., 106.

¹⁴³ Jene der Katholischen Filmkommission, die evangelische „Filmgilde“, die Jugendschutz-Kommissionen des Unterrichtsministeriums und die Begutachtungen des Österreichischen Gewerkschaftsbundes; siehe dazu: Schwarz, Kino und Stadt. Wien 1945-2000, 106.

¹⁴⁴ Ebd., 107.

¹⁴⁵ Trimmel, Die Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs, 17.

¹⁴⁶ Ebd., 17.

1953 wurde die *Gesellschaft für Filmwissenschaft* gegründet. Ihre Mitglieder stammten aus dem Kreis der *Gesellschaft der Filmfreunde*.¹⁴⁷ Die neu gegründete *Gesellschaft für Filmwissenschaft* veranstaltete 1954 erstmals und bis 1970 achtmal die *Internationale filmwissenschaftliche Woche*. Wie auch durch die *Gesellschaft der Filmfreunde* wurden in den 50er Jahren hauptsächlich filmhistorische Programme gezeigt, wie etwa 1954, als die filmwissenschaftliche Woche unter dem Titel *Meilesteine der Filmgeschichte* abgehalten wurde. Obwohl die *Gesellschaft für Filmwissenschaft* das Programm der *Internationalen filmwissenschaftlichen Woche* in den 1960er Jahren erheblich erweiterte, schwand der Anspruch, eine breite Öffentlichkeit zu erreichen immer mehr. So verlagerte sich der Schwerpunkt vom Festival der 50er Jahre, bei dem die Präsentation von Filmen im Vordergrund stand, zu einem tagungsähnlichen Format. Im Setting der Veranstaltung wird deutlich, dass es dabei nicht mehr in erster Linie um die Präsentation von Filmen ging, sondern um die Umsetzung des Ziels der *Gesellschaft für Filmwissenschaft*, Film als anerkannte Kunstgattung zu etablieren und wissenschaftlich zugänglich zu machen. Diese Ausrichtung war die logische Konsequenz der Forderung der *Gesellschaft der Filmfreunde*, die Anerkennung von Film als eigene Kunstgattung und damit als Teil der Hochkultur zu erreichen.

I. 5. c) Die *Aktion – Der Gute Film*

„Da die *Aktion* Behörden und Vereinigungen aller Art, kirchliche und politische Stellen, soweit sie am Film interessiert sind, vereinigt, glauben wir auf die Forderungen aus allen Kreisen der österreichischen Öffentlichkeit eine praktische und entscheidende Antwort gegeben zu haben. Ich bin jedenfalls entschlossen, dieser *Aktion* auch die volle ideelle und materielle Unterstützung durch mein Ressort zuteil werden zu lassen,“¹⁴⁸ so Unterrichtsminister Dr. Drimmel 1956 in seiner Ansprache anlässlich der Gründung der *Aktion – Der gute Film*. Wie dem Zitat zu entnehmen ist, ging es bei der Gründung der *Aktion* darum, eine neue Film-Organisation zu schaffen, die sich aus Vertretern bereits bestehender Stellen zusammensetzte. Parallel zur rigiden Jugendzensur der 50er Jahre wurde damit eine staatliche Organisation vom Unterrichtsministerium geschaffen, die Film konstruktiv förderte. Die *Aktion* wurde, wie die meisten staatlichen Organisationen, von Anbeginn an sozialpartnerschaftlich¹⁴⁹

¹⁴⁷ Ihr erster Vorstand setzte sich aus Josef Gregor, dem Leiter der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Adolf Hübl, dem Leiter der Hauptstelle für Bildungsfilm, Roman Herle, Filmkritiker der katholischen Zeitung *Die Furche*, Alfred Lehr (ab 1954 Geschäftsführer der ÖFA und der Sascha-Film), Johannes P. Haustein, Walter Kolm-Veltée, dem Regisseur und Leiter der ersten Filmklasse der Akademie für Musik und darstellende Kunst und Ludwig Gesek, dem Chefredakteur der seit 1949 erschienenen Zeitschrift *Filmkunst* zusammen. Sieh dazu: Trimmel, Die Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs, 23. wie auch: Funk und Film, Nr. 45 8.11. 1952, S. 227; wie auch: Schwarz, Kino und Stadt. Wien 1945-2000, 104.

¹⁴⁸ Sigmund Kennedy, 10 Jahre *Aktion „Der gute Film“* 1956-1966. Ein Experiment ohne Vorbild, (Wien 1966), 8.

¹⁴⁹ Ihrem ersten Vorstand gehörten der Direktor der Bundesstaatlichen Hauptstelle für Lichtbild und Bildungsfilm, Adolf Hübl als Obmann an (Hübl war auch im Vorstand der Gesellschaft der Filmfreunde), Josef Handl und Hilde Hannak, die Programmdirektorin der Urania, als Stellvertretende Obleute an, Sigmund Kennedy als Schriftführer

organisiert. Ähnlich der Boykottpolitik der katholischen Kirche strebte auch die *Aktion – Der gute Film* an, den Geschmack der Menschen zu verändern, um dadurch auf Kinos wie auch auf die Filmproduktionen einwirken zu können. Unterrichtsminister Drimmel wies darauf in seiner Eröffnungsansprache hin: „Ich erblicke in dieser Aktion die entscheidende Beeinflussung des Kinomarktes, denn im Augenblick, wo die technischen und organisatorischen Voraussetzungen geschaffen sind, hat es das Publikum selbst in der Hand, gewissermaßen einen Volksentscheid für eine bestimmte Programmgestaltung in den österreichischen Kinos abzugeben. Eine Entscheidung, die in absehbarer Zeit auch ihre Auswirkungen auf die Produktionslinie in der Filmherstellung finden wird, da sich bereits jetzt in verschiedenen Ländern Europas ähnliche Aktionen aufzubauen.“⁴⁵⁰ Dieses Ziel versuchte man hauptsächlich durch die Zusammenarbeit mit Verleihern und Kinos zu erreichen, denen man für die Präsentation der von der *Aktion – Der gute Film* empfohlenen Filmen steuerliche Anreize in Aussicht stellte.

Film wurde grundsätzlich positiv bewertet. Ganz wie die *Gesellschaft der Filmfreunde*, deren Mitglieder teilweise auch der *Aktion – Der gute Film* angehörten - wie etwa Ludwig Gesek oder Prof. Dr. Adolf Hübl - verstand man unter dem „guten Film“ hauptsächlich Werke der Stummfilmzeit. „Tatsächlich aber brachte der Film, besonders im letzten Jahrzehnt der Stummfilmzeit und seither immer wieder, große unvergessliche Kunstwerke hervor, die sich durchaus mit den echten Kunstwerken anderer Kunstgattungen vergleichen lassen.“⁴⁵¹ Und wie die *Gesellschaft der Filmfreunde* ging auch die *Aktion* in ihrem Verständnis von Film davon aus, dass der „gute Film“ in den Kanon etablierter Kunstgattungen aufzunehmen sei. Die Bekämpfung des schlechten Filmes sollte den Behörden überlassen bleiben, während die *Aktion – Der Gute Film* sich der Förderung von hochwertigen Filmen verschrieben hatte. Aber auch die *Aktion* sah im Film eine potentielle Gefährdung, bestand sie doch zu einem Gutteil aus Mitgliedern, die in ihrer Tätigkeit für andere Organisationen wie die katholische Filmkommission oder der Jugendschutzkommision eine rigide Filmpolitik unterstützten und selbst betrieben. So heißt es in einem von der *Aktion – Der Gute Film* erarbeiteten Erlass zur Medienerziehung aus dem Jahr 1964, den Sigmund Kennedy, der Leiter der *Aktion – Der Gute Film* als einen der „wohl fortschrittlichsten der Welt über Medienerziehung“ bezeichnete: „Die Massenmedien können ein wertvolles Bildungsmittel sein, sind aber vielfach auch ein Mittel der Zerstreuung, ja oft ein Mittel der Schädigung des Charakters der jungen Menschen. Sie können gefährden und zerstören.“⁴⁵² Über den auch von anderen, besonders der katholischen Kirche unterstellten, schädlichen Einfluss von Film war man sich auch bei der *Aktion – Der Gute*

und Geschäftsführer, Hermann Staf, der Filmreferent des ÖGB, als Filmreferent und Paul Ullmann als Rechnungsprüfer an; später kamen Ferdinand Kastner als Vertreter der katholischen Filmkommission und Otto Wladika, der Filmreferent der Stadt Wien hinzu; siehe: Kennedy, 10 Jahre Aktion „Der gute Film“, 5-6.

⁴⁵⁰ Ebd., 8.

⁴⁵¹ Ebd., 4.

⁴⁵² Ebd., 20.

Film einig, sah jedoch im „guten Film“ ein geeignetes Bildungsmedium. Die *Aktion* war also eine Lenkungsmaßnahme, die ein alternatives Kinoprogramm hervorbringen sollte, das sich durch seinen Bildungswert auszeichnen sollte. Filme konnten bei der *Aktion – Der Gute Film* eingereicht werden, um auf deren jährlich erscheinende Liste zu kommen. Kinobetreiber konnten aus diesen Listen aussuchen und bekamen den Film samt Besprechungsunterlagen und einem Filmreferenten der *Aktion* zum kinoeigenen Aktionstermin ins Haus geliefert. Im Jahr 1961 kooperierten bereits 180¹⁵³ Kinos mit der *Aktion*, da die Kinos nicht nur Steuerermäßigungen bekamen, sondern auch Mitglieder der *Aktion* lokale Werbemaßnahmen unternahmen, so dass die *Aktions*-Vorführungen zumeist gut besucht waren.

Schwarz macht darauf aufmerksam, dass die *Aktion – Der Gute Film* zwar volksbildnerische und pädagogische Absichten verfolgte, jedoch zahlreiche Filme in Umlauf brachte, die andernfalls nicht zugänglich gewesen wären. Dieser Umstand hatte damit zu tun, dass es anfängliches Ziel der *Aktion* war, gerade jene Filme zu fördern, die, so Kennedy, „ohne ihre Hilfe nicht über das Premierenkino hinausgekommen wären.“¹⁵⁴ Gleichzeitig nutzten einige Verleiher die *Aktion* als erweiterte Filmprädikatisierung, die im Gegensatz zu einer solchen nicht mit Kosten verbunden war. Filme, die vom Verleiher wegen der zu hohen Kosten nicht zur Prädikatisierung eingereicht worden waren, hatten somit die Chance, auf die Liste der *Aktion – Der Gute Film* zu gelangen und in den Genuss der Förderung zu kommen.

Was für die Prädikatisierungskommissionen und andere staatliche Zensurstellen bemerkt worden ist, kann auch für die *Aktion* gelten. Die *Aktion - Der Gute Film* legte die Kriterien ihrer Auswahl und ihre Definition von „gutem Film“ nicht offen. Wie Schwarz bemerkt, hat man in den 50er Jahren auch bei der *Aktion* zeitgenössische Werke hauptsächlich nach moralischen Kriterien bewertet und ging erst später, in Folge der Kinobewegungen der 60er und 70er Jahre, auf ästhetische und formale Kriterien ein.¹⁵⁵

¹⁵³ Ebd., 13.

¹⁵⁴ Ebd., 12.

¹⁵⁵ Schwarz, Kino und Stadt. Wien 1945-2000, 86.

II.) Sigmund Kennedy als Gründerfigur der Viennale

Sigmund Kennedy war in den 50er und 60er Jahre Gründer und Betreiber einiger kultureller Initiativen. Neben anderen filmischen Initiativen war er der Gründer der später als *Viennale* bekannt gewordenen *Internationalen Filmfestwoche* und des *Verbandes Österreichischer Filmjournalisten*. Nach seinem Tod im Jahr 1967 wurden besonders seine Verdienste als Leiter der *Aktion – Der Gute Film* herausgestrichen.¹⁵⁶ Im Folgenden soll sein Lebensweg skizziert und seine Position zum Film beleuchtet werden.

Kennedy kam 1909 als Sigismund Kanagur in Pawłosiów, im damals österreichischen Teil Galiziens und heutigen Polen zur Welt. 1914 floh die jüdische Familie vor dem russischen Einmarsch nach Wien. Noch in seiner Schulzeit trat Sigmund Kanagur der sozialistischen Jugend bei, sowie später der Roten Hilfe, beendet seine politische Tätigkeit bei der Roten Hilfe jedoch nach einem Zerwürfnis, das seinen Ausschluß 1932 nach sich zog.¹⁵⁷ 1936 schloß er sein Studium mit einem Doktorat in Geschichte und Deutscher Philologie mit einer Arbeit zum österreichischen historischen Roman des 20. Jahrhunderts ab.¹⁵⁸ Kanagur litt unter dem aufkeimenden Faschismus in Österreich – als Jude wurde es für ihn immer schwieriger, seine Arbeiten in Zeitungen unterzubringen. Zwei Wochen nach dem „Anschluss“ verließ er Österreich und ging illegal nach Paris, wo er sich als Freiwilliger den Internationalen Brigaden anschloss und am 7.4.1938 in Spanien eintraf.¹⁵⁹ Kanagurs Lebensbericht zufolge erweckte er jedoch schon nach kurzer Zeit das Misstrauen der Kommunisten, da er zugab, von der Roten Hilfe ausgeschlossen worden zu sein und in Österreich niemals verhaftet worden war.¹⁶⁰ Nach dem Rückzug der Internationalen Brigaden kam er in die Lager St. Cypria, Gurs, Le Vernet und Djelfa.¹⁶¹ Einem Spitzelbericht der KP-Akte zufolge war Kanagur im Lager „sehr arrogant und unkameradschaftlich, trotzdem er seit 1931 Mitglied der KP Österreichs war und zentrale Funktionen bekleidete, machte er den Eindruck eines Hochstaplers. War absolut nicht mit den Massen verbunden und war ein typischer Spiessbürger. Auch im Hospital beteiligte er sich politisch absolut nicht, sondern kritisierte nur und meckerte“

¹⁵⁶ Arbeiter Zeitung, 23.5.1967; S. 9 „Sigmund Kennedy tot“; Volksstimme, 28.5.1967; S. 7 „Abschied von Sigmund Kennedy“; Ferdinand Kastner, Dr. Sigmund Kennedy-Kanagur, in: Filmkunst 1/1981, 5-12.

¹⁵⁷ Aus einem Lebensbericht Sigmund Kennedys, 1951 anlässlich seines Emigrationsversuchs in die USA verfasst, einzusehen in der Spanien-Dokumentation des Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands der Sammlung Hans Landauers, Mappe: Kennedy-Kanagur, Dokument „Dear Sir“, S. 2.

¹⁵⁸ Sigmund Kanagur, Der österreichische historische Roman des 20. Jahrhunderts (ungedr. geisteswiss. Diss. Wien 1936)

¹⁵⁹ Hans Landauer, Lexikon der österreichischen Spanienkämpfer 1936 – 1939 (Wien 2003) 131, sowie Lebensbericht, Sigmund Kennedy, 4.

¹⁶⁰ Kennedy, Lebensbericht, 4.

¹⁶¹ Landauer, Lexikon der österreichischen Spanienkämpfer, 131.

herum. Er wurde auf Grund seines schlechten Verhaltens in die Kom. Partei Spaniens nicht überführt.¹⁶² Seine Zeit in den Lagern beschrieb Kanagur als von Misstrauen der Kommunistischen Partei gegen ihn und einer daraus resultierenden Isolation geprägt. Nach seinen Aussagen wurde er in St. Cyprus beschuldigt, seit Jahren ein politischer Informant zu sein und aus allen Aktivitäten im Lager ausgeschlossen.¹⁶³ Kanagur setzte die Isolation im Lager immer mehr zu, da selbst seine Freunde sich nicht mehr mit ihm zu sprechen trauten. Im November 1941 wurde Kanagur ins Lager Djelfa in Nordafrika deportiert.¹⁶⁴ Nach der Befreiung des Lagers im April 1943 trat er ins 338 Pioneer Corps der britischen Armee ein. Im August 1944 wurde er für die US-Armee als „allied agent“ rekrutiert und trat ins 2677. Regiment der US-Armee ein,¹⁶⁵ was eine Tarnbezeichnung für die zentrale Leitstelle für OSS-Operationen in Italien, am Balkan und in Zentraleuropa war.¹⁶⁶ Die deutsch-österreichische Abteilung des amerikanischen Geheimdienstes, des „Office of Strategic Services“, befand sich in Bari, von wo aus ab Herbst 1944 versucht wurde, speziell ausgebildete Agenten durch Fallschirmabsprung an bestimmten Zielen abzusetzen, um den alliierten Kontrollstellen strategische Informationen zu übermitteln.¹⁶⁷ Als „captain of the mission „Warrior““ landete Kanagur am 4. April 1945 als Aufklärer im heutigen Grenzgebiet zwischen Österreich, Italien und Slowenien.¹⁶⁸ Am 2. Juni 1945¹⁶⁹ kam er, der sich nun Sigmund Kennedy nannte, nach Salzburg, wo seit Mitte Mai 1945 ein OSS Stützpunkt eingerichtet war.¹⁷⁰ Die Tätigkeiten des OSS bis zu seiner Auflösung am 1. Oktober 1945 lagen in der Informationsbeschaffung zur allgemeinen politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Situation und in der Verfolgung von Kriegsverbrechern und hochrangigen NS-Funktionären.¹⁷¹ „My duties were denazification and political reporting. Those first months in Salzburg were another happy time of my life since at last I could get square with the nazis“¹⁷² schrieb Kennedy in seinem Lebensbericht. In Wien setzte er seine Arbeit für den amerikanischen Geheimdienst in der SSU, unter der Leitung von Alfred C. Ulmer Jr.¹⁷³, fort und erfuhr bei seiner Ankunft in Wien, dass seine Mutter vergast

¹⁶² Einzusehen in der Spanien-Dokumentation des Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands der Sammlung Hans Landauers, Mappe: Kennedy-Kanagur, Dokument datiert mit: 22.3.1940

¹⁶³ Kennedy, Lebensbericht, 7-9.

¹⁶⁴ Ebd., 10.

¹⁶⁵ Landauer, Lexikon der österreichischen Spanienkämpfer, 131.

¹⁶⁶ Siegfried Beer, Rund um den „Dritten Mann“. Amerikanische Geheimdienste in Österreich 1945-1955, in: Erwin A. Schmidl (Hg), Österreich im frühen Kalten Krieg 1945-1958 (Wien 2000), 80.

¹⁶⁷ Ebd., 81.

¹⁶⁸ Kennedy, Lebensbericht, 12.

¹⁶⁹ Ebd., 13.

¹⁷⁰ Beer, Rund um den „Dritten Mann“, 83.

¹⁷¹ Ebd., 83.

¹⁷² Aus: Kennedy, Lebensbericht, 13.

¹⁷³ zu Kennedys Status innerhalb der OSS siehe: National Archives, RG 226; Entry 215 Box 8, Dokument: SI Branch. Zum amerikanischen Geheimdienst in Wien siehe: Beer, Rund um den „Dritten Mann“, 84.

worden war. Die politische Situation in Österreich setzte Kennedy bald zu. „*In Salzburg and then in Vienna in the course of my duty I came in contact with the political leaders of the new Austria, which I found not so new. What I heared from them convinced me that my return to Austria was the most stupid act of my life.*“¹⁷⁴ Als Kennedys Abteilung im Oktober 1946 aufgelöst wurde, sah er sich als „*stranded in Austria*“.¹⁷⁵ Nach seiner Entlassung vom amerikanischen Geheimdienst arbeitete Kennedy einige Monate für das amerikanische *Time & Life* Büro als Reporter und bewarb sich erfolglos um ein Einreisevisum in die USA. Nachdem das *Time & Life* Büro aufgelassen wurde, verdingte er sich als freier Mitarbeiter bei diversen Zeitungen und Zeitschriften. Von Herbst 1948 bis Ende 1949 war er Pressechef der Pabst-KIBA Film. Als diese ihr Büro schloss wurde Kennedy abermals arbeitslos. Er arbeitet weiter als freier Schriftsteller und bemühte sich 1950 abermals um ein Visum für die Vereinigten Staaten, da er angesichts der Koreakrise die Gefahr gegeben sah, dass Österreich zu einer Volksrepublik werden könnte. Er musste aber schon bald einsehen, dass die Einreise in die USA für ihn mittlerweile unmöglich geworden war. „*Meanwhile the new law has come into existence and if even nominal nazis are not admitted (although I am sure war criminals won't find difficulties if they wish to go to USA) it is absolutely sure that nobody with a red spot on his or her scutcheon will be able to enter the States.*“¹⁷⁶ Kennedy litt darunter, dass die ehemaligen „Alliierten“ im Krieg gegen den Faschismus nun von Amerika nicht gewürdigten wurden. „*It is only regrettable that all (sic!) former enemies of Hitler's (sic!) – and in this connection I am sorry I cannot exclude the Americans – are doing their best to hurt those early fighters against nazism who did not wait for Pearl Harbor to start their fight. Against the nazis the communists were our allies like they were your allies from Pearl Harbor on.*“¹⁷⁷ Gleichzeitig zu diesem Zugeständnis fürchtete er im Jahr 1950 eine mögliche sowjetische Vereinnahmung Österreichs und sah sein Leben für einen solchen Fall gefährdet. „*It is no consolation for us to know that the UN and in particular the USA will come to our rescue after we have been overrun by the Reds. I am 41 years old. Stefi (seine Schwester) is 37. In our lifetime we have most acutely experienced two worldwars, two fascism's and Hitler's – we had several times to give up our possessions, our homes and our families. I trust you will agree with me when I say that any new conflict in or around Austria even if it were won ultimately by the USA will destroy the little we have been able to repair after the ravages of the years of war, fascism and persecution, and it will take our lives too. Thus although I disagree with Stefi as to killing oneself I agree with her as to her reason for emigration and if I get any chance I will not wait here either for the Communists taking over because of the corruption and inefficiency of Government (in which the Americans have their share of responsibility) or for the*

¹⁷⁴ Aus: Kennedy, Lebensbericht, 14.

¹⁷⁵ Ebd., 14.

¹⁷⁶ Spanien-Dokumentation des Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands der Sammlung Hans Landauers, Mappe: Kennedy-Kanagur, Dokument: Brief „Dear Dorothy“, datiert: Wien, 16.10.1950, 1.

¹⁷⁷ Spanien-Dokumentation des Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands der Sammlung Hans Landauers, Mappe: Kennedy-Kanagur, Dokument: Brief „Dear Charles“, datiert: Wien, 18.10.1950, 1.

American liberation therafter.¹⁷⁸ In seinen Briefen bezog Kennedy Stellung gegen jegliche Kommunistische Propaganda und hielt es für unmöglich, sich davon beeinflussen zu lassen. „*There are many reasons why a person may become a communist but be sure that nobody who has had some experience with them will be ensnared by their propaganda. And Stefi had through her ex-husband, in Spain, in the emigration in France, in the concentration camps and again in Austria more than enough experiences to recognize communism and communists for what they are – a cruel totalitarian system for the exploitation of the peoples‘ grievances.*¹⁷⁹ Durch seine eigene Vergangenheit sah Kennedy sich dazu verdammt, in einem Land zu bleiben, dessen politische Entwicklungen ihm nicht gefielen, denen er aber nicht entgehen konnte. „*Exactly six weeks ago the Jewish Community held a large protest meeting against the projected „change“ or rather abrogation of the restitution law. A bill whis (sic!) is before the Austrian Parliament and which has been introduced by the ÖVP and the SPÖ jointly is to compensate the Aryans for any losses they might have suffered up to now. The fact that such a bill has been possible at all shows clearly in what direction Austria is „progressing“. I don‘t want to trouble ou (sic!) with more such instances but believe me if I manage to leave Austria (and Europe for that matter) I shall be a much happier man.*¹⁸⁰ In seinen Briefen kritisierte Kennedy, der 1950 Mitglied der SPÖ wurde, den aufkeimenden Antisemitismus innerhalb der zwei Koalitionsparteien. „*There is a rising wave of antisemitism in Austria – not so much by the ubiquitous nazis but by the two Government parties and mostly by the one to which Foreign Minister Dr. Gruber belongs.*¹⁸¹ Insgesamt zeigen die Briefe Kennedys Haltung gegen den Kommunismus in seiner stalinistischen Ausprägung. Kennedy zeigte sich betrübt darüber, dass seiner Überzeugung als Antifaschist keine Bedeutung während des Kalten Krieges mehr zukam. Dennoch blieb er ein überzeugter Antifaschist, dessen Sendungsbewußtsein sich im Laufe der 1950er Jahre immer mehr auf den Film konzentrierte. Er wurde freier Mitarbeiter bei der Sascha-Film und war ab 1951 Pressechef des Union-Verleih.¹⁸² Nebenbei arbeitete er als freier Mitarbeiter und Filmkritiker der *Arbeiter Zeitung*¹⁸³ und *Neues Österreich*.¹⁸⁴ Kennedy wurde in Nachrufen anlässlich seines Todes im Jahr 1967 einerseits als „*streitbarer Charakter*“, andererseits aber auch als „*kompromissloser Antifaschist*“ beschrieben. „*Er, der von den Nazi Verfolgte, brachte es zustande, bei uns als Kommunist zu gelten und bei*

¹⁷⁸ Spanien-Dokumentation des Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands der Sammlung Hans Landauers, Mappe: Kennedy-Kanagur, Dokument: Brief „Dear Charles“, datiert: Wien, 18.10.1950, 1.

¹⁷⁹ Spanien-Dokumentation des Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands der Sammlung Hans Landauers, Mappe: Kennedy-Kanagur, Dokument: Brief „Dear Charles“, datiert: Wien, 18.10.1950, 1.

¹⁸⁰ Spanien-Dokumentation des Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands der Sammlung Hans Landauers, Mappe: Kennedy-Kanagur, Dokument: Brief „Dear Dorothy“, datiert: Wien, 16.10.1950, 1.

¹⁸¹ Spanien-Dokumentation des Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands der Sammlung Hans Landauers, Mappe: Kennedy-Kanagur, Dokument: Brief „Dear Charles“, datiert: Wien, 18.10.1950, 2.

¹⁸² Ferdinand Kastner, Dr. Sigmund Kennedy-Kanagur, in: Filmkunst 1/1981, 6.

¹⁸³ Arbeiter Zeitung, 16.3.1968; S. 9 „Zum Gedenken eines Lebendigen“

¹⁸⁴ Ferdinand Kastner, Dr. Sigmund Kennedy-Kanagur, in: Filmkunst 1/1981, 6.

*seinen Besuchen in den Oststaaten als Faschist angepöbelt zu werden.*¹⁸⁵ Zu Kennedys Ruf als Kommunist hat wohl auch die Tatsache beigetragen, dass er sich um die Abhaltung von sowjetischen Filmwochen¹⁸⁶ in Wien bemühte. Als „*Abraham a Santa Clara des Zelluloids*“¹⁸⁷ der sich mit der halben Welt stritt und verfeindete, beschrieb ein anderer Nachruf den Charakter Kennedys, der sich von den herkömmlichen konservativen Filmpädagogen wohl durch seine antifaschistische Haltung abhob, die ihm als Opfer des Nationalsozialismus speziell am Herzen lag. Darüber hinaus korrelierten seine theoretischen Positionen zum Film mit denen anderer Filmpädagogen jener Jahre. In einem Artikel, in dem er seine Arbeit im Rahmen der *Aktion – Der gute Film* beschrieb, machte Kennedy seine Position zum Film deutlich, den er ganz im Sinne der *Gesellschaft der Filmfreunde* als Bildungsmedium betrachtete. „*Der Film gilt bei vielen gebildeten Menschen noch immer als etwas Minderwertiges, das nicht zur Bildung gehört. Dabei kann der Film uns Dinge zeigen, die selbst heute im Zeitalter des Massenverkehrs nur den wenigsten Menschen zugänglich sind, ja er kann Dinge überhaupt erst sichtbar machen, die wir mit unseren Sinnen allein nicht erfassen können. Er kann Kultur und Bildung bis ins letzte Dorf tragen.*¹⁸⁸ Gleichzeitig bedeutete Film für ihn aber auch jenes Medium, das die katholische Kirche darin sah, ein Medium das „*gefährden und zerstören*¹⁸⁹“ konnte. Im Jahr 1957 gründete Kennedy den *Verband Österreichischer Filmjournalisten*¹⁹⁰, in dem er nach Vorbild anderer filmerzieherischer Organisationen Filmjournalisten aller politischer Couleur¹⁹¹ versammelte. Die Ziele des Vereins wurden in den Statuten des Jahres 1957 wie folgt formuliert: „*Zusammenschluss der Österreichischen Filmjournalisten zum Austausch von Erfahrungen und Gedanken alle Aspekte des Films betreffend; Vertretung gemeinsamer beruflicher Interessen; Förderung der Sicherheit und des Ansehens der Filmjournalisten; Schutz der Mitglieder in der Ausübung ihres Berufes vor der Bedrohung der journalistischen Freiheit; Verhinderung von Missbrauch dieser Freiheit durch Mitglieder; Veranstaltungen von Filmvorführungen, Vorträgen, Diskussionen und gesellschaftlichen Zusammenkünften für Mitglieder; Wahl des Films des Monats;*

¹⁸⁵ Arbeiter Zeitung, 23.5.1967; S. 9 „Sigmund Kennedy tot“

¹⁸⁶ Kennedy reichte am 26. Mai 1964 im Namen des Verbandes Österreichischer Filmjournalisten und „*im Auftrag der Bundesministerien für Auswärtiges und für Unterricht*“ eine sowjetische Filmreihe zur Begutachtung ein. Siehe Akten des Wiener Stadt- und Landesarchivs: A 15-16; M. Abt. 350 (MA 7) Filmvorführungen, Filmvorführstelle, Film allgemein, Filmakten 1964 Schachtel: F 557-F 722.

¹⁸⁷ Volksstimme, 28.5.1967; S. 7 „*Abschied von Sigmund Kennedy*“

¹⁸⁸ Sigmund Kennedy, Arbeiter-Zeitung, 16.3.1958; S. 15 „*Bilden oder verbilden*“

¹⁸⁹ Kennedy, 10 Jahre Aktion „*Der gute Film*“, 20.

¹⁹⁰ Laut Abschrift des Bescheids vom Bundesministerium für Inneres, Generaldirektion für die öffentliche Sicherheit Zl. 70.640-4/57 wurde am 12.4.1957 Verein „*Club der österreichischen Filmjournalisten*“ gegründet. (nicht untersagt), eingesehen bei der Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten, am 27.8.2007.

¹⁹¹ Zu den Vereinsmitgliedern zählten Edwin Zbonek, Fritz Walden von der Arbeiter Zeitung, aber auch Richard Emele, Generalsekretär der *Katholischen Filmkommission* und ehemaliger Organisator der *Internationalen Festwoche des religiösen Films*, siehe: Schreiben des Präsidenten der Viennale, Hans Mandl vom 11.11.1964 an die Bundespolizeidirektion Wien, Vereinsbüro, M.Abt.62 unter II/967/64; Einzusehen bei der Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten, liegt der Verfasserin in Kopie vor.

*Wahl des Films des Jahres und Verleihung des Preises der ‚Goldenen Feder‘ an den Schöpfer dieses Films; Erzielung von gesetzgeberischen und behördlichen Maßnahmen zur Begünstigung wertvoller Filme; Herausgabe von periodischen und nicht-periodischen Publikationen, die diesen Zwecken dienen.*¹⁹² An die Öffentlichkeit trat der Verein hauptsächlich mit der Förderung des „wertvollen Filmes“, die in der Verleihung des Preises *Die goldene Feder* verwirklicht wurde. Der Preis wurde jährlich vom Verband verliehen und der prämierte Film anlässlich der Preisverleihung im *Künstlerhauskino* gezeigt.¹⁹³ Diese Kooperation zwischen dem Verband und dem *Künstlerhauskino* bestand seit 1957¹⁹⁴ und stellte eine Grundlage für die Abhaltung der ersten *Internationalen Filmfestwoche 1959* im Wiener *Künstlerhauskino* im Jahr 1960 dar.

¹⁹² Laut Statuten des Verbandes eingesehen bei der Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten

¹⁹³ Aussendung vom 13.1.1964 der Gesellschaft bildender Künstler Wiens, aus dem Nachlass Hans Winge einzusehen in der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 „1962 – Österreich“

¹⁹⁴ Aussendung vom 13.1.1964 der Gesellschaft bildender Künstler Wiens, aus dem Nachlass Hans Winge einzusehen in der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 „1962 – Österreich“

III.) Von einer Privatinitiative zu einem Festival der Stadtverwaltung

III. 1.) Im Alleingang - Der Verband Österreichischer Filmjournalisten organisiert im Jahr 1960 eine Filmfestwoche

Am Beginn der Geschichte des heute unter dem Namen *Viennale* bekannten Filmfestivals steht eine vom *Verband Österreichischer Filmjournalisten* erstmals im Jahre 1960 durchgeführte *Internationale Festwoche der interessantesten Filme des Jahres 1959*.¹⁹⁵ Wie schon erwähnt, waren die Mitglieder des Verbandes keine homogene Gruppe, gehörten dem Verband doch Personen unterschiedlicher politischer Einstellungen an. Der Idee der Abhaltung eines Filmfestivals in Wien dürften nicht alle Verbandsmitglieder positiv gegenüber gestanden haben. „*Das Hauptverdienst daran, daß die Organisation reibungslos klappte, gebührt dem Leiter der Aktion ‘Der gute Film’, Dr. Sigmund Kennedy, der von den Mitgliedern des Verbandsvorstandes in geradezu vorbildlicher Weise - im Stich gelassen wurde.*“¹⁹⁶ schrieb Zbonek in seinem Nachbericht zur ersten *Viennale*. Medial traten Fritz Walden¹⁹⁷, Edwin Zbonek¹⁹⁸ und Sigmund Kennedy¹⁹⁹ als die Hauptunterstützer der Veranstaltung auf. Kennedy dürfte das Projekt organisatorisch maßgeblich vorangetrieben haben. Er publizierte nach der *Internationale Festwoche der interessantesten Filme des Jahres 1959* einen Rückblick, in dem er sehr detailliert auf die Idee, die Aufgabenverteilung und den Ablauf der Veranstaltung einging. Darin schrieb sich Kennedy die grundlegende Idee für ein Wiener Filmfestival zu. Da es für ein unbekanntes und kleines Festival jedoch sehr schwierig war, unbekannte Filme zu bekommen, die den etablierten A-Festivals vorbehalten waren, wurde nach einer Alternativlösung gesucht und diese in der Idee Edwin Zboneks gefunden, der vorschlug statt eines Festivals der Heiterkeit ein Festival der besten Filme zu organisieren. Für den Mitinitiator Kennedy scheint weniger die thematische Ausrichtung der Veranstaltung, sondern vielmehr die Möglichkeit der fixen Etablierung eines Filmfestivals im Wiener Kontext im Vordergrund gestanden zu haben. „*Im Herbst 1958 empfahl der Verfasser in einem dem Festwochendirektorium überreichten Exposé ein Festival der Heiterkeit, doch das Exposé blieb liegen. Dann schlug der junge Wiener Filmkritiker und Regisseur Edwin Zbonek dem Verfasser und dem Vorstand der österreichischen Filmjournalisten vor, zunächst versuchsweise eine Woche der interessantesten Filme zu veranstalten; wenn wir schon keine unbekannten Filme erlangen könnten, so*

¹⁹⁵ diese fand vom 5.bis 12.2.1960 statt, siehe: Verband der österreichischen Filmjournalisten in der FIPRESCI (Hg.): Programmheft der „1. internationalen Festwoche der interessantesten Filme des Jahres 1959“ aus dem Bestand der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums, FW1/1959; 6290

¹⁹⁶ Neues Österreich, 12.2.1960; S. 8 „Ende gut, alles gut?“

¹⁹⁷ Arbeiter-Zeitung, 1.4.1967; S. 9 „Und so hat es angefangen: Die Viennalestory“

¹⁹⁸ Neues Österreich, 12.2.1960; S. 8 „Ende gut, alles gut?“

¹⁹⁹ Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960, S. 15 „Die erste Viennale“

*sollten wir uns um die besten Filme aller Festivals bemühen.*²⁰⁰ Auch Fritz Walden²⁰¹, ebenfalls Mitglied des Verbandes²⁰², Filmkritiker der *Arbeiter-Zeitung* und Mitorganisator des Festivals berichtete, dass im ersten Jahr der Veranstaltung die Ausrichtung nicht geklärt war, man sich schlussendlich aber auf das Interessanteste des vergangenen Festivaljahres einigte. „*Filmfestspiele auch in Wien! Es war damals noch ein ziemlich abenteuerlicher Gedanke, der auch noch zu keiner festen Form gefunden hatte, (...)* Interessante Filme, die man auf den letzten Festivals gesehen hatte, wollte man in einem cineastischen Siebentagerennen zu einer internationalen Filmfestwoche zusammenfassen, ohne jeden hochgespannten Ehrgeiz schon anerkannter Filmfestivalstädte.²⁰³ Da in jenen Jahren die *Stadt Wien* die Filmförderung nicht als primäres Ziel betrachtete, wählten die Mitglieder des *Verbandes Österreichischer Filmjournalisten* die Strategie, eine Filmfestwoche auf eigene Faust zu veranstalten und sich nach erfolgreicher Abwicklung um eine weitere Finanzierung zu bemühen. Die Festivals von Cannes, Venedig, Moskau etc. wurden medial, jedoch weniger von Wiener Kinos rezipiert. Zugang zu diesen Produktionen hatten österreichische Filmjournalisten, die auf Festivals fuhren und dem heimischen Publikum von den dort gezeigten Filmen berichteten. Sie hatten Kontakt zu europäischen Festivals und wussten deshalb um die Anzahl von Filmen, die jedes Jahr den österreichischen Markt nicht erreichten.

Durch die bestehenden Kontakte des Verbandes zum *Künstlerhauskino* und seiner Leitung²⁰⁴ und mit der Hilfe einiger Verleiher²⁰⁵ – für zwei davon hatte Dr. Kennedy in der Vergangenheit gearbeitet – gelang es, die *Internationale Festwoche der interessantesten Filme des Jahres 1959* ohne Subventionen zu bestreiten und sie in der Öffentlichkeit als neues Wiener Filmfestival zu bewerben, zu einem Zeitpunkt, als seine definitive Eingliederung in das Wiener Kulturleben noch fraglich war. „*Wiens Filmfestivals haben wenig mit dem Startumult von Cannes, Venedig oder Berlin gemein; sie füllen nicht die Klatschspalten der Illustrierten mit Skandälchen, Starlettwirbeln und feudalen Parties, aber sie sind in der Fachwelt anerkannt und hochgeschätzt. Den Festwochen des religiösen Films und den Internationalen filmwissenschaftlichen Wochen hat sich nun seit 5. Februar als Dritte im Bunde die unter dem Ehrenschutz von Bundesminister Dr. Drimmel, Bürgermeister Jonas und dem Präsidenten der FIPRESCI, Marc Turfryuer, stehende 1. Internationale Festwoche der interessantesten Filme des Jahres 1959 zugesellt.*

²⁰⁶ Das Zitat zeigt,

²⁰⁰ Sigmund Kennedy, *Arbeiter-Zeitung*, 28.2.1960; S. 15 „Die erste Viennale“

²⁰¹zur Person Fritz Walden siehe: Andreas Ungerböck, Hochamt für Filmfreunde, in: *Ray Kinomagazin* 12/2004, 21-22.

²⁰² Mündliche Auskunft Mag. Kittinger Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten, vom 27.8.2007

²⁰³ *Arbeiter-Zeitung*, 1.4.1967; S. 9 „Und so hat es angefangen: Die Viennalestory“

²⁰⁴ Prof. Leopold Hauer, der Leiter des *Künstlerhauskinos* unterstützte das Projekt; siehe: Sigmund Kennedy, *Arbeiter-Zeitung*, 28.2.1960; S. 15 „Die erste Viennale“

²⁰⁵ Kennedy nannte die Verleihe Oefram, Sascha, Union, Czerny und Iris in: *Arbeiter-Zeitung*, 28.2.1960; S. 15 „Die erste Viennale“

²⁰⁶ Österreichische Neue Tageszeitung, 7.2.1960; S. 17 „Festival für Gourmets der Kinematographic“

dass die *Viennale* schon im ersten Jahr ihres Bestehens als regelmäßig stattfindende Filmwoche bzw. -festival der Öffentlichkeit präsentiert wurde. Da man in diesem ersten Jahr über keine Subventionen verfügte, organisierte Kennedy selbst den Ablauf, während Zbonek sich um die Filmauswahl kümmerte.²⁰⁷ Kennedys Funktion als Leiter der *Aktion- Der gute Film* und die damit verbundenen Kontakte zur heimischen Kulturpolitik brachten die Eröffnung durch, und Teilnahme von hochrangigen Politikern an der Veranstaltung. Sie stand im Jahr 1960 unter dem Ehrenschutz des damaligen Bundesministers für Unterricht, Dr. Heinrich Drimmel, des Bürgermeisters von Wien, Franz Jonas und dem damaligen Präsidenten der FIPRESCI (*Federation International de la presse cinematographique*), dem belgischen Filmkritiker Marc Turfcruyer.²⁰⁸ Da die Filmbeschaffung für ein neues, nicht anerkanntes Festival schwierig war, bemühte der Verband sich um internationale Unterstützung und fand diese in der Person des damaligen Präsidenten der FIPRESCI²⁰⁹, Marc Turfcruyer. Dank seiner Hilfe wurden eine Reihe preisgekrönter Filme für das Programm der Festwoche zusammengetragen. Neben dem Bemühen um die Unterstützung der internationalen Vereinigung der Filmkritiker und den Kontakten zur Wiener Filmkulturszene bemühte das kleine Festival – es zeigte in diesem ersten Jahr acht²¹⁰ Langfilme sowie zehn Kurzfilme aus insgesamt 17 Ländern – sich um die Anerkennung durch Vertreter heimischer Politik.

Zur Eröffnung eingeladen waren die Botschafter aller 17 Länder aus denen die gezeigten Filme stammten.²¹¹ Sowohl die Teilnahme von Politikern als auch die Rezeption der Veranstaltung in den Medien waren hinsichtlich einer zukünftigen Finanzierung wichtig. Die dem damaligen Bürgermeister von Wien zugeschriebene Namensgebung hatte in diesem Zusammenhang Symbolcharakter für Kennedy „Das freundschaftliche Gespräch des Bürgermeisters und die glückliche Prägung des Kurzwortes ‘Viennale’ durch den ersten Bürger von Wien lassen uns und alle Freunde der Filmkunst hoffen, daß die erste Viennale nicht die letzte gewesen sein wird.“²¹² Das Setting der Veranstaltung und die von Kennedy geäußerte ursprüngliche Absicht, im Rahmen der *Wiener Festwochen* eine Filmwoche abhalten zu wollen zeigen deutlich, dass der *Verband Österreichischer Filmjournalisten* das Ziel

²⁰⁷ Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960, S. 15 „Die erste Viennale“

²⁰⁸ Österreichische Neue Tageszeitung, So, 7.2.1960; S. 17 „Festivals für Gourmets der Kinematographie“

²⁰⁹ Die Internationalität des Festivals strich man am Cover des Programmheftes dadurch heraus, dass ihr Rand mit dem Schriftzug „FIPRESCI“, der Kurzform für „Federation International de la presse cinematographique“ versehen war.

²¹⁰ Flegeljahre (LES QUATRE CENT COUP, François Truffaut, Frankreich 1959), Die verborgene Festung (KAKUSHI TROIDE NO SAN-AKUNIN, Akira Kurosawa, Japan 1958), Rivalen in sechs Nächten (6 DAGESLØBET, Jørgen Roos, Dänemark 1968), ROOM AT THE TOP (Jack Clayton, Großbritannien 1959), Ein Mensenschicksal (SUBDA ĆELOWEKA, Sergej Bondarčuk, UdSSR 1959), ORFEU NEGRO (Marcel Camus, F/I/Brasilien 1959), Diebe haben’s schwer (I SOLITI IGNORANTI, Mario Monicelli, Italien 1958), Und draußen lauert die Sünde (L’UOMO DI PAGLIA, Pietro Germi, Italien 1958)

²¹¹ Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960, S. 15 „Die erste Viennale“

²¹² Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960, S. 15 „Die erste Viennale“

verfolgte, mit der Veranstaltung auf eine hochkulturelle Etablierung von Film als Kunst, innerhalb eines bürgerlichen Wertekanons hinzuarbeiten. Film sollte den traditionellen Künsten gleichgestellt werden. Symbolisch stand die Teilnahme zahlreicher Honoratioren für eine solche Anerkennung von Film als dem Theater oder der Musik gleichwertige Kunst.

Die Abhaltung eines Filmfestivals durch Filmjournalisten brachte der Veranstaltung erhebliche Vorteile ein. Der Verband konnte die Veranstaltung in jenen Tageszeitungen bewerben, für die die Verbandsmitglieder²¹³ selbst schrieben. Besonders jene Medien, für die Zbonek, Kennedy und Walden schrieben berichteten ausführlich über die Filmwoche, die Mehrheit der Berichte stammten von Fritz Walden, Edwin Zbonek und Sigmund Kennedy.²¹⁴ Die gewünschte kollegiale Unterstützung, um die Kennedy in einer Einladung²¹⁵ zur Pressevorführung gebeten hatte traf ein. Die Veranstaltung fand ein relativ breites Medienecho.²¹⁶

²¹³ den Vorsitz des Vereins hatte Herbert Mühlbauer, der bis 1954 Kulturresortleiter des *Wiener Kurier* war. Sieh dazu: Fritz Hausjell, Journalisten gegen Demokratie oder Faschismus, Teil 2, 710.; Stellvertreter war Dr. Siegmund Kanagur-Kennedy und Dr. Richard Emele, Organisator der *Internationalen Festwochen des religiösen Filmes* und Generalsekretär der katholischen Filmkommission, sowie Fritz Walden, Filmkritiker der *Arbeiter-Zeitung*, sowie der Regisseur und Filmkritiker der Tageszeitung *Neues Österreich*, Edwin Zbonek; Nach: Mündliche Auskunft Mag. Kittinger Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten, vom 27.8.2007

²¹⁴ von 15 Artikeln, die aus dem Jahr 1960 vorliegen sind 9 von einem von ihnen gezeichnet.

²¹⁵ Einladung zu den Pressevorführungen der Filme der Festwoche der interessantesten Filme 1959, vom 20.1.1960, aus dem Nachlass Hans Winge einzusehen in der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: „Festivals bis 1961“

²¹⁶ Die Presse, 30.1.1960; S. 6 „Die acht interessantesten Filme des Jahres 1959“; Arbeiter-Zeitung, So, 31.1.1960, S. 15 „Das Filmfestival von Wien“; Neues Österreich, 5.2.1960; S. 8 „Nouvelle vague erreicht Künstlerhaus-Kino“; Neuer Kurier, 6.2.1960; S. 6 „Überflüssig“; Die Presse, 6.2.1960; S. 6 „Die Festwoche des Films im Künstlerhaus-Kino. Das „Interessanteste“ aus England USA, Brasilien, Italien, Russland“; Neues Österreich, 6.2.1960; S. 8 „Zwei Japaner sehen den Krieg“; Österreichische Neue Tageszeitung, 7.2.1960; S. 17 „Festival für Gourmets der Kinematographie“; Arbeiter-Zeitung, 7.2.1960; S. 17 „Das Filmfestival von Wien. Die interessantesten Filme des Jahres 1959“; Neues Österreich, 9.2.1960; S. 8 „Ein Seitensprung am Dienstag Abend“; Neues Österreich, 10.2.1960, S. 8 „1. Internationale Filmfestwoche in Wien: Russischer Mensch in schwerer Zeit“; Neues Österreich, 12.2.1960; S. 8 „Ende gut, alles gut?“; Volksstimme, 16.2.1960; S. 7 „Internationale Festwoche: Ein Rückblick“; Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960; S. 15 „Die erste Viennale“

III. 1. a) Zielsetzungen – Kennedy, Walden, Zbonek

Durch die Doppelfunktion, die Kennedy, Walden und Zbonek als Organisatoren und Kritiker innehatten, kam es zu einer Situation, in der diejenigen, die die Filmwoche ins Leben gerufen hatten, diese auch selbst in der Öffentlichkeit beurteilten. Diesen Umstand muss man kritisch betrachten, was die überschwänglichen Berichte über den Erfolg der Veranstaltung betraf.²¹⁷ Ohne Zweifel lässt sich jedenfalls feststellen, dass sich die Funktion der *Viennale*-Organisatoren als Filmjournalisten positiv auf die Rezeption des Festivals in den Medien auswirkte, da andere Tageszeitungen²¹⁸ keine oder nur einen Artikel zur *Viennale* publizierten, während die Tageszeitung *Neues Österreich* und die *Arbeiter-Zeitung* vergleichsweise häufig²¹⁹ berichteten.

Was diese Quellen über die mediale Wahrnehmung der Veranstaltung hinaus dokumentieren, sind die Erwartungen, die jeder einzelne an der Organisation beteiligte Filmjournalist an die Filmwoche hatte und welche Funktionen er ihr zuschrieb. Diese Zuschreibungen an „den Film“ und die Vorstellungen der Veranstalter von der Funktion eines Filmfestivals sind deshalb relevant, weil sich daraus der Ablauf und die Programmierung ergaben. Ich möchte im Folgenden untersuchen, was die Erwartungen der Filmjournalisten an ihre Festwoche waren und wie sie versuchten diese umzusetzen.

„*Unsere Festwoche soll der Öffentlichkeit und der Filmwirtschaft zeigen, dass wir das Wertvolle nicht nur anpreisen, sondern auch aktiv fördern.*“²²⁰ hieß es in der von Kennedy verfassten Einladung zu einer Pressevorführung vor der ersten *Viennale*. Es zeigt sich, dass die Filmwoche aus Kennedys Sicht, wie auch die *Aktion-Der gute Film* den „wertvollen Film“ fördern sollte. Darüber hinaus sollte sie als Anstoß für die Filmwirtschaft dienen, ebenfalls vermehrt „wertvolle“ Filme in Österreich zugänglich zu machen. Kennedy wollte Verleiher von der Notwendigkeit der Unterstützung dieser „wertvollen“ Filme überzeugen und den ausgewählten Filmen zu einem Start in den

²¹⁷ Neues Österreich, 6.2.1960; S. 8 „Zwei Japaner sehen den Krieg“; Österreichische Neue Tageszeitung, 7.2.1960; S. 17 „Festival für Gourmets der Kinematographie“; Arbeiter-Zeitung, 7.2.1960; S. 17 „Das Filmfestival von Wien. Die interessantesten Filme des Jahres 1959“; Neues Österreich, 9.2.1960; S. 8 „Ein Seitensprung am Dienstag Abend“; Neues Österreich, 10.2.1960, S. 8 „1. Internationale Filmfestwoche in Wien: Russischer Mensch in schwerer Zeit“; Neues Österreich, 12.2.1960; S. 8 „Ende gut, alles gut?; Volksstimme, 16.2.1960; S. 7 „Internationale Festwoche: Ein Rückblick“; Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960; S. 15 „Die erste Viennale“

²¹⁸ Die Presse, 30.1.1960; S. 6 „Die acht interessantesten Filme des Jahres 1959“; Neuer Kurier, 6.2.1960; S. 6 „Überflüssig“; Die Presse, 6.2.1960; S. 6 „Die Festwoche des Films im Künstlerhaus-Kino. Das „Interessanteste“ aus England USA, Brasilien, Italien, Russland“; Österreichische Neue Tageszeitung, 7.2.1960; S. 17 „Festival für Gourmets der Kinematographie“; Volksstimme, 16.2.1960; S. 7 „Internationale Festwoche: Ein Rückblick“

²¹⁹ Neues Österreich, 6.2.1960; S. 8 „Zwei Japaner sehen den Krieg“; Österreichische Neue Tageszeitung, 7.2.1960; S. 17 „Festival für Gourmets der Kinematographie“; Arbeiter-Zeitung, 7.2.1960; S. 17 „Das Filmfestival von Wien. Die interessantesten Filme des Jahres 1959“; Neues Österreich, 9.2.1960; S. 8 „Ein Seitensprung am Dienstag Abend“; Neues Österreich, 10.2.1960, S. 8 „1. Internationale Filmfestwoche in Wien: Russischer Mensch in schwerer Zeit“; Neues Österreich, 12.2.1960; S. 8 „Ende gut, alles gut?“; Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960; S. 15 „Die erste Viennale“

²²⁰ Einladung zu den Pressevorführungen der Filme der Festwoche der interessantesten Filme 1959, vom 20.1.1960, aus dem Nachlass Hans Winge einzusehen in der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: „Festivals bis 1961“

heimischen Kinos verhelfen. Die Filme sollten international sein, kein Produktionsland – auf welcher Seite des eisernen Vorhangs es auch immer liegen mochte – sollte ausgeschlossen sein.²²¹

Während Kennedy für die *Viennale* den Aspekt des „wertvollen“ im Sinne eines moralisch einwandfreien Kinos, nach Vorbild in Österreich wirkender konservativer Filmorganisationen, geltend machte, zeigte sich in Zboneks Artikeln ein weitaus modernerer Zugang zum Kino und dem, was Film aus seiner Sicht zu leisten habe. Für Zbonek waren Filme Kunstwerke, die es galt nicht zu verändern. Daher sprach er sich für Filmvorführungen in Originalsprache und -version aus und sah es als eine der Aufgaben der *Viennale*, Filme möglichst unverfälscht zu zeigen. „*Aufgabe dieser Festwoche ist es, die interessantesten Produktionsereignisse des Jahres 1959 in Wien erstmalig – und in Originalfassung wahrscheinlich leider auch letztmalig – bekanntzumachen.*“²²² Aus diesem Grund weigerte Zbonek sich im Laufe der ersten *Viennale* einen Film zu rezensieren, der nicht in Originalfassung bei der Filmwoche gezeigt worden war. „*Drittens liegt ‘...und draußen lauert die Sünde’ nur in einer deutschsprachigen Version vor, die bei einer internationalen Veranstaltung üble Figur machen würde.*“²²³ Für Zbonek war das Künstlerische, also die ästhetische Komponente ausschlaggebend für die Auswahl der Filme. So betitelte er einen seiner Berichte über die *Viennale* mit „*Nouvelle vague erreicht Künstlerhauskino*“²²⁴ und bezog sich damit auf den ästhetischen Gehalt der ausgewählten Filme. Er sah sie durch stilistische Gemeinsamkeiten verbunden. „*Jedes Filmland sollte nur mit einem einzigen Werk vertreten sein; diese Beschränkung war in vielen Fällen schmerzlich – denken wir nur an die Überfülle von ‘Nouvelle vague’-Filmen – aber, weil eine globale Orientierung des Publikums beabsichtigt ist, notwendig.*“²²⁵ Zbonek, der von Kennedy als „*Fanatiker des künstlerischen Filmes*“²²⁶ bezeichnete wurde wollte, anders als Kennedy, das Publikum nicht erziehen. Während Kennedy mit Hilfe des Filmes „*Kultur und Bildung bis ins letzte Dorf*“²²⁷ tragen wollte, sollte das Publikum für Zbonek in einem informativen Sinne über filmkünstlerische Strömungen orientiert werden. Er sah jedoch in der Abhaltung der *Viennale* genauso Einflußpotential auf die Filmwirtschaft wie Kennedy dies tat. Zum weltweit ersten Mal habe die Filmpresse die Initiative ergriffen und ein Festival organisiert, um „*Möglichkeiten aufzuzeigen, die aus der Krise führen können.*“²²⁸ Damit bezog Zbonek sich auf die anhaltende Kinokrise – die Besucherzahlen der Kinos sanken kontinuierlich ab – die er durch die vermehrte Präsentation von künstlerischen Filmen gelöst sah. Aus Zboneks Sicht war ein Filmfestival, das zuvor nicht gezeigte Filme zugänglich machte, geeignet neue

²²¹ Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960; S. 15 „Die erste ‘Viennale’“

²²² Neues Österreich, 5.2.1960; S. 8 „*Nouvelle vague erreicht Künstlerhaus-Kino*“

²²³ Neues Österreich, 9.2.1960; S. 8 „*Ein Seitensprung am Dienstag Abend*“

²²⁴ Neues Österreich, 5.2.1960; S. 8 „*Nouvelle vague erreicht Künstlerhaus-Kino*“

²²⁵ Neues Österreich, 9.2.1960; S. 8 „*Ein Seitensprung am Dienstag Abend*“

²²⁶ Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960; S15 „Die erste ‘Viennale’“

²²⁷ Arbeiter-Zeitung, 16.3.1958; S. 15 „*Bilden oder verbilden*“

²²⁸ Neues Österreich, 9.2.1960; S. 8 „*Ein Seitensprung am Dienstag Abend*“

Besucherschichten ins Kino zu locken. „Über das Interessante kann man diskutieren, man kann sogar dagegen sein: man spricht acht Tage in Wien über Film. Und das ist sehr viel. Menschen, die seit Jahren nicht mehr ins Kino gegangen waren, lösten sich eine Kinokarte, weil sie sehen wollten, was beim Anlegen des strengsten Maßstabes im Kino als Kunst gelten könnte.“²²⁹ Für Zbonek lag das potentielle Interesse des neuen Publikums also im künstlerischen Gehalt der gezeigten Filme, welches dem neuen Angebot folgend, wieder vermehrt ins Kino gehen würde, was direkt positive Auswirkungen auf Österreichs Kinolandschaft hätte.

Zbonek betrachtete die Filmwoche als Anregung für die heimische Filmproduktion. „Wir haben eine Woche lang – in größter Komprimiertheit – gesehen, was Filmkunst sein könnte. Ein hoher Funktionär der Stadt Wien schrieb in seinem Begrüßungsschreiben, dass er hoffe, die österreichische Produktion entnehme der Woche einige Anregungen. Hoffen wir's auch!“²³⁰ Auch der dritte Mitveranstalter, Fritz Walden, erhoffte sich von der *Viennale* einen künstlerischen Impuls für die heimische Filmproduktion. „Nur um Wien auf eine Woche lang dem nicht ungemütlichen Dunkel einer unterentwickelten filmischen Provinz zu entreißen, zumindest in bezug auf das der Öffentlichkeit gebotene.“²³¹ Die von Walden angesprochene Unterentwicklung im Bereich Film hatte mehrere Gründe, die in einer Ablehnung der Künstlerischen Moderne im Nachkriegsösterreich, so wie in der (vermeintlichen) Abhängigkeit vom Deutschen Filmmarkt und in der starken Beeinflussung des Kultursektors durch Hollywoodkinoproduktionen zu Tage traten. Innerhalb einer von konservativ-katholischen Vorstellungen geprägten Kulturpolitik, verabsäumten es sowohl die Bundespolitik wie auch die *Stadt Wien*, Film adäquat zu fördern. 1962 schrieb der damalige Kulturreferent der *Österreichischen Hochschülerschaft* und spätere Leiter des *Österreichischen Filmmuseums*, Peter Konlechner, in seinem Vorwort zur von der *Österreichischen Hochschülerschaft* veranstalteten Kurzfilmwoche: „Sollte Wien wirklich nur eine Provinzstadt der Kunst sein, in der zwar Musik und Theater in hoher Blüte stehen, Film, Literatur und bildende Kunst aber zweitrangig bleiben? Einige wenige ambitionierte Filmveranstaltungen und der immer größer werdende Kreis interessierter junger Menschen lässt eine Änderung der Lage erhoffen.“²³² Walden sah in der *Viennale* eine der Initiativen, die die Verhältnisse zu verändern in der Lage waren. Das filmkünstlerische Angebot in Wien war karg, trotz der beträchtlichen Anzahl an Kinos, die es in Wien damals noch gab. Die österreichischen Kinos zeigten nur diejenigen Filme, die zuvor in Deutschland untertitelt worden waren: es handelte sich zumeist um amerikanische Hollywood- und westdeutsche Produktionen. Europäische Autorenfilme bzw. auf europäischen Festivals

²²⁹ Neues Österreich, 12.2.1960, S. 8 „Ende gut, alles gut?“

²³⁰ Neues Österreich, 12.2.1960; S. 8, „Ende gut, alles gut?“

²³¹ Arbeiter-Zeitung, 1.4.1967; S. 9 „Und so hat es angefangen: Die Viennalestory“

²³² aus dem Vorwort des Katalogs der Internationalen Kurzfilmwoche von 20.-27. Oktober 1962 veranstaltet im Cinestudio Ö.H.T.H. unter der Leitung Peter Konlechners; Österreichische Hochschülerschaft an der Technischen Hochschule Wien, Kulturreferat/Abt. Film (Hg.), Internationale Kurzfilmwoche (Wien 1962) 4.

preisgekrönte Filme kamen nur selten oder gar nicht in heimische Kinos. „*In dieser Zeit sollen die ‘acht interessantesten Filme des Jahres 1959’ gezeigt werden, die man im Normalprogramm erst wesentlich später oder vielleicht auch gar nicht zu sehen bekommen wird.*“²³³ Für Walden zählte hauptsächlich der Versuch, das Programm zu erweitern und das Filmprogramm Wiens auf einen höheren Standard zu bringen. So hob er besonders den Umstand in seiner Kritik positiv hervor, dass es sich bei den gezeigten Filmen um österreichische Erstaufführungen handelte. Wichtig schien ihm jedoch auch das Renomée zu sein, das sich Wien mit einer solchen Schau erarbeiten konnte. „*Da hier eine Auslese aus allen Filmfestivals des vergangenen Jahres getroffen werden konnte, bedeutet diese Schau gewissermaßen ein Wiener Filmfestival, um das, was das Gebotene betrifft, uns jeder der großen Filmwettbewerbe beneiden könnte.*“²³⁴ Wien sollte durch ein solches Festival verändert werden, kulturell auch im Bereich Film als Kulturstadt hervortreten.

Wie sich zeigt verbanden die Initiatoren der *Viennale* ganz unterschiedliche Ziele und Hoffnungen mit dem Festival. Für jeden der drei Journalisten Walden, Kennedy und Zbonek, hatte die Veranstaltung unterschiedliche Aufgaben zu erfüllen. Kennedy sah – wie ich versucht habe zu zeigen – die Hauptaufgabe des Festivals darin, „wertvolle“ Filme im Sinne einer moralisch-politischen Aussage dem Publikum zugänglich zu machen. Innerhalb dieses Anspruchs wollte er – im Gegensatz zur *Berlinale* – auch Filme aus sozialistischen Ländern ins Programm aufnehmen. Beim Berliner Filmfestival waren Filme aus sozialistischen Ländern bis 1958 dezidiert ausgeschlossen gewesen – ein Ausschluss, der als Widerspruch galt zu dem Anspruch, ein internationales Filmfestival abzuhalten. Zum Festival 1958 lud man zwar erstmals die Sowjetunion ein, einen Film zu schicken. Sie lehnte dies jedoch ab. Es sollte bis 1973 dauern, ehe ein sowjetischer Film auf der *Berlinale* gezeigt wurde.²³⁵

Edwin Zbonek sah die Aufgaben des Festivals ebenfalls darin, Unbekanntes – jedoch in einem ästhetischen Sinne – zugänglich zu machen. „*Seit Jahren kämpfen wir dafür, dass auch Spitzenfilme ferner Völker in unsere Kinos kommen. Die Verleiher stellen sich taub. Nun sind gleichzeitig die beiden Hauptwerke der zwei bedeutendsten japanischen Regisseure in Wien angelaufen. Kurosawas ‘Verborgene Festung’ kann man heute abend im Rahmen der FIPRESCI-Festwoche sehen.*“²³⁶ Zbonek sah neben der Beeinflussung der österreichischen Verleiher als eine der Aufgaben der *Viennale*, die heimische Filmproduktion künstlerisch anzuregen. „*Für uns Österreicher wird der Film doppelt interessant, weil er den Beweis liefert,*

²³³ Die Presse, 30.1.1960; S. 6 „Die acht interessantesten Filme des Jahres 1959“

²³⁴ Arbeiter-Zeitung, So, 31.1.1960, S. 15 „Das Filmfestival von Wien“

²³⁵ Wolfgang Jacobsen, 50 Jahre Berlinale Internationale Filmfestspiele Berlin (Berlin 2000) 81f.

²³⁶ Neues Österreich, 6.2.1960; S. 8 „Zwei Japaner sehen den Krieg“

*dass sich auch in einem kleinen Produktionsland mit minimalen Mitteln gute Filme machen lassen, die publikumswirksam sind.*²³⁷ hieß es folgerichtig im Programm von 1960.

Die Zuschreibungen an die Festwoche bildeten sich in der Programmgestaltung²³⁸ der Festwoche ab. Kennedys Forderung nach einem internationalen Festival entsprechend standen Filme aus westlichen wie auch sozialistischen Ländern auf dem Programm. Um der Definition von „wertvoll“ gerecht zu werden, die für Zbonek einen künstlerischen Aspekt einschloss, während Kennedy damit einen moralischen Anspruch verband, einigte man sich innerhalb der Filmjournalisten darauf, nach Möglichkeit preisgekrönte Filme zu zeigen, die – dem künstlerischen Anspruch Zboneks folgend – in der Originalsprache gezeigt werden sollten.

²³⁷ siehe: Verband der österreichischen Filmjournalisten in der FIPRESCI (Hg.): Programmheft der „1. internationalen Festwoche der interessantesten Filme des Jahres 1959“ aus dem Bestand der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums, FW1/1959; 6290

²³⁸ Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960; S. 15 „Die erste ‘Viennale’“

III. 1. b) Programm 1960

Unter den von Zbonek gewürdigten „Spitzenfilmen“ verstanden die *Viennale*-Organisatoren im Jahr 1960 vorwiegend Produktionen, die im Rahmen anderer Festivals bereits kanonisiert waren, preisgekrönt und damit im Sinne einer internationalen Filmkritik bereits bewertet. Die *Viennale* des ersten Jahres war also kein „Entdeckungsfestival“, im Sinne eines A-Festivals, bei dem eine Jury Preise vergibt und zuvor unbekannte Filme erstmal eine Öffentlichkeit erhalten. Sie hatte vielmehr den Anspruch, international ausgezeichnete und demnach bereits kanonisierte Filme in Österreich zugänglich zu machen. Die Konzeption der *Viennale* des ersten Jahres entsprach Festivalkonzepten wie etwa dem des *London Film Festival*, das 1956²³⁹ ebenfalls von Filmkritikern gegründet worden war und hauptsächlich bei A-Festivals prämierte Filme vorführte. Im ersten Jahr zeigte die *Viennale* international preisgekrönte Filme unter dem Titel „Die interessantesten Filme des Jahres 1959“ im *Künstlerhauskino*. Insgesamt zeigte die Filmwoche im Jahr 1960 achtzehn Filme, acht davon waren Langfilme. Unter starker Orientierung an den Festivals von Cannes und Berlin - programmierte die *Viennale* 1960 Filme, die auf Festivals im Jahr 1959 für Furore gesorgt hatten. Drei der acht gezeigten Langfilme waren beim Festival von Cannes²⁴⁰ ausgezeichnet worden, ein Langfilm und zwei Kurzfilme bei der Berlinale.²⁴¹ So rezipierte die erste *Viennale* vor allem die Nouvelle Vague, die 1959 in Berlin, wie auch in Cannes eine zentrale Rolle gespielt hatte. „Er gilt als bisheriges Hauptwerk der 'nouvelle vague', der jungen französischen Filmströmung. Der Film wurde in acht Wochen fertiggestellt, ohne Atelier und mit wenig Geld, aber dafür mit sehr viel Idealismus und filmischen Gefühl.“²⁴² wurde François Truffauts *Les quatre cent coup* im Programm beworben. Truffauts Film eröffnete das Festival²⁴³ und erhielt somit einen prominenten Platz innerhalb des Programms. Dem Anspruch, ein Festival nach Londoner Vorbild zu sein, konnte die *Viennale* nicht gerecht werden. Beim internationalen Filmproduzenten Verband FIAPF,²⁴⁴ der mit der Vergabe von Akkreditierungen über die Bedeutung von Filmfestivals entscheidet, war die *Viennale* nicht anerkannt. Dadurch hatte die Filmwoche

²³⁹ <http://www.bfi.org.uk/about/media/history.html>, (

²⁴⁰ Flegeljahre (LES QUATRE CENT COUP, François Truffaut, Frankreich 1959) war 1959 mit dem Preis für die beste Regie ausgezeichnet worden; ROOM AT THE TOP (Jack Clayton, Großbritannien 1959) hatte 1959 den Preis für die beste Darstellerin Simone Signoret erhalten; ORFEU NEGRO (Marcel Camus, F/I/Brasilien 1959) hatte den Großen Preis der Filmfestspiele 1959 erhalten. Siehe: Verzeichnis der preisgekrönten Filme auf der offiziellen Homepage des Festivals:<<http://www.festival-cannes.fr/en/archives/1959/awardCompetition.html>>

²⁴¹ Akira Kurosawas *Die verborgene Festung* (*Kakushi toride no san-akunin*) wurde 1959 mit dem Silbernen Berliner Bären für die beste Regie ausgezeichnet. Herman van der Horst hatte mit *Prijs de Zee* den Goldenen Berliner Bären für den besten Kurzfilm erhalten und *Rhada and Krishna* von J.S. Bhowmik hatte den Preis für den besonders wertvollen Kurzfilm erhalten. siehe Verzeichnis der preisgekrönten Filme auf der offiziellen Homepage des Festivals <http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/1959/03_preistraeger_1959/03_Preistraeger_1959.html>

²⁴² siehe:Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.): Programmheft der „1. internationalen Festwoche der interessantesten Filme des Jahres 1959“

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films

Probleme bei der Filmbeschaffung, die von Kennedy angesprochen wurden „*Wir waren ebenso wenig wie die großen, längst arrivierten Festivals von Verleihverträgen, Einsatzterminen, Verkaufsverhandlungen, Synchronisierungen unabhängig. Fällt es den Amerikanern jetzt schon schwer, Filme bis zur Biennale zurückzuhalten (Zeit ist Geld), so schien es ihrer Exportorganisation in Anbetracht der Neuheit unseres Unternehmens unmöglich oder nicht tunlich, uns einen der prämierten Filme zu überlassen.*“²⁴⁵

Weitere Indizien deuten darauf hin, dass die neu gegründete Filmwoche Probleme hatte, ausreichend preisgekrönte Filme zu beschaffen. Denn einige Filme waren nicht, wie im Programm angegeben, preisgekrönt worden. So war der kanadische Kurzfilm *The chairmaker and the Boys*²⁴⁶ nicht, wie im Programm verzeichnet 1959 in Berlin²⁴⁷ preisgekrönt worden. Auch *The savage eye*²⁴⁸ hatte 1959 in Venedig²⁴⁹ keine Auszeichnung erhalten. Auch die im *Viennale*-Programm verzeichnete Preiskrönung des tschechoslowakischen Puppenfilms *Užel na kapesníku*²⁵⁰ beim Internationalen Filmfest von Locarno²⁵¹ ließ sich nicht verifizieren. Darüber hinaus war *Diebe haben's schwer*²⁵² zwar in San Sebastian ausgezeichnet worden, jedoch schon 1958. Er wurde dennoch im Rahmen der *Viennale* 1960 gezeigt, obwohl die Festwoche nur Filme, die 1959 prämiert worden waren, zeigen wollte. Auch der Umstand, dass die drei in Cannes ausgezeichneten Filme schon zu Beginn der Festwoche einen Verleih in Österreich hatten²⁵³ deutet darauf hin, dass es für das Festival schwierig war, ausreichend prämierte Filme zu finden, die nicht ohnehin für das heimische Kino vorgesehen waren. So wurden *Der Weg nach oben*²⁵⁴, *Orfeu Negro*²⁵⁵ und *Diebe haben's schwer*²⁵⁶ kurz nach dem Festival in deutscher Fassung im *Urania* Kino gezeigt²⁵⁷ beziehungsweise nach dem Festival ins reguläre Kinoprogramm übernommen.²⁵⁸

Den Anspruch, Filme aus sozialistischen wie westlichen Ländern zu zeigen, kann man unter diesem Blickwinkel zweifach deuten. Einerseits war 1958 erstmals die UdSSR eingeladen worden,

²⁴⁵ Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960; S. 15 „Die erste Viennale“

²⁴⁶ Grant Crabtree, Canada 1959

²⁴⁷ siehe Verzeichnis der preisgekrönten Filme auf der offiziellen Homepage des Festivals: Internationale Filmfestspiele Berlin <<http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/1959>> (15.3.2007)

²⁴⁸ Ben Maddow u. Sidney Meyers, USA 1959

²⁴⁹ siehe Verzeichnis der preisgekrönten Filme auf der offiziellen Homepage des Festivals: La Biennale di Venezia <<http://www.labbiennale.org/it/cinema/premi/it/64222.1.html>> (24.2.2007)

²⁵⁰ Milos Komárek u. Josef Pinkava, ČSSR 1958

²⁵¹ siehe Verzeichnis der preisgekrönten Filme auf der offiziellen Homepage des Festivals: FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM LOCARNO <<http://www.pardo.ch/jahia/Jahia/home/lang/en/pid/536>> (12.8.2008)

²⁵² I SOLITI IGNOTI, Mario Monicelli, Italien 1958

²⁵³ siehe: Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.): Programmheft der „1. internationalen Festwoche der interessantesten Filme des Jahres 1959“

²⁵⁴ ROOM AT THE TOP, Jack Clayton, Großbritannien 1959

²⁵⁵ Marcel Camus, F/I/Brasilien 1959

²⁵⁶ I SOLITI IGNOTI, Mario Monicelli, Italien 1958

²⁵⁷ Arbeiter-Zeitung, 7.2.1960; S. 17 „Das Filmfestival von Wien. Die interessantesten Filme des Jahres 1959“

²⁵⁸ Österreichische Neue Tageszeitung, 7.2.1960; S. 17 „Festivals für Gourmets der Kinematographie“

einen Film beim Berliner Filmfestival *Berlinale* teilnehmen zu lassen²⁵⁹ – man konnte also davon ausgehen, dass es im westeuropäischen Kontext keinen Tabubruch mehr darstellte, Filme aus sozialistischen Ländern zu programmieren. Andererseits konnten Filme aus sozialistischen Ländern die Beschaffungsprobleme verringern. „*Der ursprüngliche Gedanke war, dass man dem interessierten Publikum beste Filmproduktionen aus West und Ost zeigen wollte. Doch wie das in der freien Welt, in der wir leben, schon so ist: die westlichen Produzenten zeigen sich größtenteils reichlich desinteressiert an solchen Einzelvorführungen und lassen sich sehr lange bitten, bis sie gnädigst ein Streifchen Zelluloid herausrücken. Der Osten hingegen, nicht faul, nutzt seine Chance zur Propaganda und liefert bereitwillig, was er zur Verfügung stellen kann. Die Tschechen schicken gleich zwei Langfilme, Ungarn, Polen, Rumänien und Jugoslawien stellen Kurzfilme bei.*“²⁶⁰ hieß es 1962 anlässlich der Programmveröffentlichung im traditionell antikommunistisch orientierten *Kurier*. Im ersten Jahr kam man dem Anspruch „den Osten“ in das Festival mit einzubeziehen neben einem Langspielfilm aus Russland, über die Aufnahme von Kurzfilmen aus der Tschechoslowakei, Rumänien und Ungarn nach. Wie sich zeigt, wurde die Aufnahme von Filmen aus sozialistischen Ländern jedoch nicht nur als Lösung eines Beschaffungsproblems von der konservativ orientierten Presse interpretiert, sondern auch unter dem Vorzeichen der politischen Propaganda gedeutet.

²⁵⁹ Wolfgang Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, 81f.

²⁶⁰ Neuer Kurier, 15.6.1962; S. 7 „Die 2. Viennale. Münchhausenade“

III. 1. c) Der Ost-West Schwerpunkt oder Das Programm ein Skandal?

In seinem Rückblick auf die erste *Viennale* erläuterte Kennedy die Auswahlkriterien für die erste *Viennale*. „Als Programm schwebte uns eine strenge Auswahl der interessantesten prämierten Festivalfilme vor – aus jedem Land einer. Dabei war uns bekannt, daß die Preise auf den großen Festivals nicht immer an den Würdigsten, sondern manchmal nach einer Art weltpolitischen Proporz vergeben werden. Natürlich wollten wir in unserem Programm den Osten wie den Westen erscheinen lassen.“²⁶¹ Als offizieller Veranstaltungsleiter hatte Kennedy das Programm²⁶² in der Öffentlichkeit zu vertreten. Dem ehemaligen Kommunisten und Spanienkämpfer fiel dies in Bezug auf den sowjetischen Film *Ein Menschenschicksal*²⁶³ nicht leicht, hatte er sich doch mit dem Vorwurf der kommunistischen Propaganda auseinanderzusetzen. Kennedy hatte die Präsentation des Films um einen sowjetischen Soldaten, der in deutsche Kriegsgefangenschaft gerät und in ein Konzentrationslager verschleppt wird, bei einer Pressevorführung als Protest gegen Hakenkreuzschmierereien²⁶⁴ deklariert. Einige Kritiker fühlten sich provoziert. Sie unterstellten Kennedy aufgrund seiner Filmauswahl und der damit verbundenen Deklaration, mit der Sowjetunion zu sympathisieren. „Ein Protest mit Hilfe dieses chauvinistisch belichteten Zelluloids ist nicht gut möglich. Da ist der emsige Herr Doktor in die falsche Richtung geraten. Die Tendenzen sind einander nämlich gar zu ähnlich. Was dem einen sein Hakenkreuz, das ist dem anderen (sein völlig falsch gesehene) Menschenschicksal.“²⁶⁵ hieß es im *Kurier*, der traditionellerweise eine antikommunistische Haltung vertrat. Auch die Tageszeitung *Die Presse* bezog gegen den Film Stellung und sprach ihm jeglichen künstlerischer Wert ab. „Einen argen Mißgriff der Veranstalter bietet der russische Film ‘Ein Menschenschicksal’ (10. Februar). Lediglich um einer recht seltsamen ‘Neutralitäts- und Proporzgesinnung’ willen durfte man in einer Woche der ‘interessantesten Filme des Jahres 1959’ – so steht es doch auf den Plakaten – nicht nach einem inhaltlich und formal völlig uninteressanten Film greifen. Dass der Streifen den Preis der Filmfestspiele in Moskau bekam, besagt hierzulande noch gar nichts. Photos und Darstellung bewegen sich in veraltet konventionellen Bahnen, weder als Spielfilm noch als Anklage hat diese Lebenserzählung eines Russen, dem in deutscher Kriegsgefangenschaft arges Leid widerfährt, eine echte menschliche Aussagekraft.“²⁶⁶ Die

²⁶¹ Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960; S. 15 „Die erste „Viennale“

²⁶² Flegeljahre (LES QUATRE CENT COUP, François Truffaut, Frankreich 1959), Die verborgene Festung (KAKUSHI TROIDE NO SAN-AKUNIN, Akira Kurosawa, Japan 1958), Rivalen in sechs Nächten (6 DAGESLØBET, Jørgen Roos, Dänemark 1968), ROOM AT THE TOP (Jack Clayton, Großbritannien 1959), Ein Menschenschicksal (SUBDA ČELOWEKA, Sergej Bondarčuk, UdSSR 1959), ORFEU NEGRO (Marcel Camus, F/I/Brasilien 1959), Diebe haben’s schwer (I SOLITI IGNORI, Mario Monicelli, Italien 1958), Und draußen lauert die Sünde (L’UOMO DI PAGLIA, Pietro Germi, Italien 1958)

²⁶³ SUBDA ČELOWEKA, Sergej Bondarčuk, UdSSR 1959

²⁶⁴ Siehe dazu: Neuer Kurier, 6.2.1960; S. 6 „Überflüssig“

²⁶⁵ Neuer Kurier, 6.2.1960; S. 6 „Überflüssig“

²⁶⁶ Die Presse, 6.2.1960; S. 6 „Die Festwoche des Films im Künstlerhaus-Kino. Das „Interessanteste“ aus England, USA, Brasilien, Italien, Russland“

Reaktion auf den Film muss im Kontext eines in Österreich stark verankerten und durch die US-Besatzer geförderten Antikommunismus gesehen werden, dem Rathkolb attestiert hat, dass er in Österreich nicht nur auf den fruchtbaren Boden einer langen Tradition fiel, sondern im Nationalsozialismus noch durch eine rassistische Komponente verstärkt worden war. Zudem trat er, so Rathkolb, nach 1945 als identitätstiftendes Element für die Eigenstaatlichkeit Österreichs vermehrt zu Tage.²⁶⁷

Der eskalierende Kalte Krieg tat ein Übriges, um antikommunistische Tendenzen in Österreich zu schüren: Nach dem Sputnikschock 1957 hatte zudem das atomare Wettrüsten begonnen, es kam zum Chruschtschow-Ultimatum von 1958 und schließlich sollten 1962 die Supermächte in der Kubakrise vor einem neuen Weltkrieg stehen.

Mit der Präsentation dieses Filmes hatten die Veranstalter sich überdies an ein Tabu herangewagt: die NS-Geschichtsdarstellung im Rahmen von Filmfestivals. 1956 mußte der Film *Nuit et brouillard*²⁶⁸ auf Intervention der deutschen Bundesregierung aus dem Festivalprogramm in Cannes genommen werden. In der Begründung hieß es, dass laut Statuten ein Film „*die nationalen Gefühle eines anderen Volkes nicht verletzen oder das friedliche Zusammenleben der Völker nicht beeinträchtigen*“²⁶⁹ dürfe. Der betreffende Film war eine Dokumentation über das Konzentrationslager Mauthausen.

An der kontroversiellen Diskussion über den sowjetischen Film bei der ersten *Viennale* wurden unüberwindbare ideologische Barrieren in Österreich sichtbar. Die Bruchlinie verlief nun nicht mehr entlang der ständestaatlichen Kluft zwischen Vertretern der gemäßigten linken SPÖ und der konservativ rechten ÖVP, sondern zwischen der KPÖ und dem restlichen politischen Spektrum. Dies wurde auch in den Filmkritiken deutlich. In der kommunistischen *Volksstimme* hieß es dazu. „*Da wurde weniger der künstlerische Wert des Films – der von ernsten Kritikern der ganzen Welt begeistert anerkannt worden war – bezweifelt, als der Inhalt in rüder, geradezu nazifreundlicher Weise angegriffen, und mit ihm die Veranstalter, die diesen antifaschistischen Film eingeladen hatten, ohne die pragmatisierten Antikommunisten im Wiener Blätterwald vorher zu fragen. Diese schreckten denn auch vor persönlichen Anpöbelungen nicht zurück. Von sachlich-fachlicher Beurteilung war keine Spur mehr.*“²⁷⁰ Sämtliche durch die Printmedien vertretenen politischen Lager – mit Ausnahme der KPÖ lehnten den Film ab, ihm wurde jeglicher ästhetischer wie auch inhaltlicher Wert abgesprochen. Kritiken, die zwischen schauspielerischer Leistung und Aussage des Filmes unterschieden waren selten. Nur die Tageszeitung *Neues Österreich* vermerkte positiv. „*Die Tendenz des meisterhaft gespielten Streifens ist allerdings von einer kompromißlosen Schärfe, als ob er 1944 oder 1945 aber nicht mehr als ein Dutzend Jahre*

²⁶⁷ Oliver Rathkolb, *Die paradoxe Republik*, 31-34.

²⁶⁸ Alain Resnais, Frankreich 1955

²⁶⁹ Wolfgang Jacobsen, 50 Jahre Berlinale, 67.

²⁷⁰ *Volksstimme*, 16.2.1960; S. 7 „*Internationale Festwoche: Ein Rückblick*“

nach Kriegsende gedreht worden wäre. Die deutschen Soldaten und Offiziere sind durchweg zynische Verbrecher und die Russen edle Helden.²⁷¹ Der Film wurde so zu einem Politikum. Auch in diesem Zusammenhang ist die Haltung der *Viennale*-Organisatoren aufschlußreich. Zbonek versuchte zu relativieren indem er darauf hinwies, der Film läge nur in einer stark bearbeiteten DEFA-Fassung vor, was die Beurteilung schwierig mache, sei doch „*ein Kunstwerk, dessen Eigenständigkeit man durch die Veränderung eines Teiles – und wenn es auch nur die Sprache des Schauspielers war – zerstört hat, kein Kunstwerk mehr. So werten wir also die Aufführung des russischen Films als rein informative Veranstaltung.*“²⁷² Im Sinne seines ursprünglichen Arguments, Filme stets nur in der ungekürzten Originalfassung zu zeigen, sei eine gerechte Beurteilung des Films unmöglich. Was jedoch die Kameraführung beträfe, zähle der Film zur „*Nouvelle Vague*“ Russlands. „*Da ist einmal eine unvergleichlich photographierte Flucht des ‘russischen Menschen’ aus deutscher Kriegsgefangenschaft: er rast durch einen Wald und die Kamera rast mit ihm, wie es bisher nur japanische Kameraleute fertigbrachten.*“²⁷³ Darüber hinaus bringe der Film das Wesen der Konzentrationslager durch seine Ästhetik auf den Punkt: Was der Film zum Thema aussage, sei das Wesentlichste, was jemals über das Thema Konzentrationslager ausgesagt wurde. „*Wir sehen drei Menschenströme sich an ein Haus wälzen; Tausende verschwinden darin – und auf der Rückseite kommt keiner mehr heraus; nur schwarzer Rauch entquillt den Schloten.*“²⁷⁴

Wie Zbonek gehörte auch Fritz Walden zu jenen Kritikern, die den Film verteidigten. Er räumte zwar ein, dass der Film ideologisch gefärbt sei. „*Dort wo der Film in Rußland spielt, schleppt er, und insbesondere nach der Rückkehr der Kamera auf heiligen russischen Boden bringt er sich zum guten Teil nachträglich um das moralische Recht, anzuklagen. Da klirrt der gleiche Hurrapatriotismus, der aus der Gegnerschaft geflohene Held Andrej möchte viel lieber gleich wieder an die Front, statt erst seine Familie wiederzusehen! Laut klingt auch auf russisch das Heldenlied vom Tod auf dem Felde der Ehre und der stolzen Trauer, laut das Werbelied: Mütterchen Rußland braucht Soldaten...*“²⁷⁵ Jedoch nützte Walden seine Filmkritik als Aufforderung an ehemalige Nationalsozialisten, sich der Vergangenheit zu stellen. „*Aber ist es andererseits nicht auch, und in einem tieferen Sinn, aufschlußreich, die deutsche Wehrmacht zu sehen, wie sie damals den Gegner sah, sehen mußte? Schockiert wird in erster Linie der sein, der wirklich Jahre hindurch die Welt außerhalb Deutschlands von einem Untermenschentum bewohnt glaubte, und gerade für diesen ist diese andere Perspektive eine heilsame Ausgleichsgymnastik.*“²⁷⁶ Sowohl Zbonek als auch Walden räumten ein, dass der Film eine Weltanschauung vertrete, die man nicht teilen müsse. Während Zbonek dem Film aber besondere ästhetische Qualitäten beimaß, verteidigte Walden seine ideologische

²⁷¹ Österreichische Neue Tageszeitung, 7.2.1960; S. 17 „Festival für Gourmets der Kinematographie“

²⁷² Neues Österreich, 10.2.1960, S. 8 „1. Internationale Filmfestwoche in Wien: Russischer Mensch in schwerer Zeit“

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Arbeiter-Zeitung, 7.2.1960; S. 17 „Das Filmfest von Wien. Die interessantesten Filme des Jahres 1959“

²⁷⁶ Ebd.

Ausrichtung und forderte zur Beschäftigung mit der NS-Vergangenheit auf. Aus Waldens Artikel geht zudem hervor, wie schwer der Vorwurf der politischen Parteilichkeit im Jahre 1960 wog, dem es als Kritiker zu entkommen galt. „Wie es nun sagen, daß auch der mißtrauischeste Leser zumindest dem subjektiv ehrlichen, von keiner politischen Tendenz getrübten Urteil des Rezensenten traut?“²⁷⁷

Sigmund Kennedy griff deshalb zu einer anderen Strategie, um für den Film innerhalb des Programms zu argumentieren. Er bezog sich auf jene katholischen Filmkritiker, die den Film preisgekrönt hatten und versuchte so, dem Vorwurf der kommunistischen Propaganda zu entgehen. „Der genannte russische Film wurde etwa in Cannes 1959 von der internationalen Presse mit großer Begeisterung aufgenommen. Außerdem wurde er kürzlich von der flämischen Filmpresse in Antwerpen unter 528 neuen Streifen zum Jahresbesten Film für 1959 gewählt. Diese Vereinigung besteht zu 90 Prozent aus katholischen und zu 10 Prozent aus liberalen oder sozialistischen, das heißt, in ihrer Gesamtheit aus antikommunistischen Journalisten. Die Begründung für diese Wahl lautete: 'Für die tiefen menschlichen Werte im Kampf gegen das Unmenschliche, das jeder Krieg – wo er auch immer stattfinden mag – mit sich bringt. Für die Gestaltung dieser Geschichte und für das ausgezeichnete Spiel des Hauptdarstellers'“.²⁷⁸ Kennedy als überzeugter Antifaschist fand sich nach dem Festival in der Situation wieder, als Kommunist verunglimpt zu werden und die Programmierung der von ihm organisierte Filmwoche verteidigen zu müssen. Der Skandal um den sowjetischen Beitrag stärkte die Anhänger der konservativeren Programmgestaltung innerhalb des Verbandes Österreichischer Filmjournalisten. Sie traten zwar nicht namentlich in Erscheinung, jedoch deutet einiges darauf hin, dass es schon im Vorfeld dieser ersten *Viennale* zu internen Unstimmigkeiten über die Programmierung gekommen war. Ursprünglich war man übereingekommen, einen US-amerikanischen und einen sowjetischen Film in das Festivalprogramm aufzunehmen.²⁷⁹ Der amerikanische Film eines unabhängigen Produzenten *The savage eye*²⁸⁰ wurde laut Edwin Zbonek jedoch aus dem Programm intrigierte. „...aber das wilde Auge blickte einigen Herren, die den Fortschritt der Filmkunst auf ihre Druckfahnen – und nur dorthin geschrieben haben - allzuwild.“²⁸¹ Da die amerikakritische Tendenz des Filmes nicht von allen Verbandsmitgliedern unterstützt wurde, sei es zu einem Streit über seine Aufnahme ins Programm gekommen. „Diese sehr unbüübsche und sehr unwürdige Affäre spielte sich hinter den Kulissen der sehr schönen und sehr würdigen Veranstaltung ab: ein Symptom, das zeigt, wie tief gerade im Filmkritiker der Glaube an das Gute sitzen muß. Denn das Argument, welches bei einer internen Ansichtsvorführung des vorher bereits abgesetzten Films – den man mit viel Mühe losigkeit zu spät hatte eintreffen lassen – auftrat, nämlich, daß die einfachen Leut' die Aussage vielleicht (!) mißverstehen könnten, ist uns durch die Erfahrungen der letzten

²⁷⁷ Arbeiter-Zeitung, 7.2.1960; S. 17 „Das Filmfest von Wien. Die interessantesten Filme des Jahres 1959“

²⁷⁸ Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960; S. 15 „Die erste Viennale“

²⁷⁹ Neues Österreich, 12.2.1960; S. 8 „Ende gut, alles gut?“

²⁸⁰ Ben Maddow/Sidney Meyers/Joseph Strick, USA 1960

²⁸¹ Neues Österreich, 12.2.1960; S. 8 „Ende gut, alles gut?“

*Jahre besonders suspekt.*²⁸² Für Zbonek war der Film die „*kritische Durchleuchtung unserer Zeit und der amerikanischen Kultur*“ während er für konservativere Verbandsmitglieder wohl als Verstärkung der von ihnen als pro sowjetischen Programmierung verstandene wurde. Von Walden existiert eine Darstellung aus dem Jahr 1967,²⁸³ in der er in diesem Zusammenhang auf eine Anzeige bei der Staatspolizei verweist.

Offiziell²⁸⁴ begründeten die Veranstalter die Nichtaufführung von *The savage Eye* damit, dass der Film nicht rechtzeitig in Wien eingetroffen sei. Stattdessen wurde der italienische Beitrag *Und draußen lauert die Sünde*²⁸⁵ als Ersatz gezeigt. Zboneks weigerte sich daraufhin den Film zu rezensieren, da dieser in einer bearbeiteten Fassung präsentiert worden war. Zumal der Film aus Zboneks Sicht gegen die Regel verstieß, nur aktuelle Produktionen zu zeigen. „*Gezeigt werden sollten ausschließlich Streifen, die im Jahr 1959 hergestellt worden oder zu breiter Auswertung gekommen sind. 'Uomo di paglia' aber wurde schon 1957 produziert.*²⁸⁶ Diese Episode deutet meines Erachtens darauf hin, dass es innerhalb der *Viennale*-Veranstalter strittig war, welche programmatische Richtung man mit der *Viennale* einschlagen sollte. Vorerst – im Jahr 1961 – fand sie denn auch keine Fortsetzung.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Arbeiter-Zeitung, 1.4. 1967; S. 9 „Und so hat es angefangen: Die Viennalestory“

²⁸⁴ Arbeiter-Zeitung, 7.2.1960; S. 17 „Das Filmfestival von Wien. Die interessantesten Filme des Jahres 1959“

²⁸⁵ L’UOMO DI PAGLIA, Pietro Germi, Italien 1958

²⁸⁶ Neues Österreich, 9.2. 1960; S. 8 „Ein Seitensprung am Dienstag Abend“

III. 2.) Die 2. Viennale – oder Baron Münchhausen kündigt 1962 die Zukunft an

1962 kam es erstmals zu einer Zusammenarbeit²⁸⁷ zwischen der *Viennale* und der *Stadt Wien*. Die Festwoche wurde von der Stadtverwaltung mit 50.000 ATS unterstützt.²⁸⁸ Wie Sigmund Kennedy im Vorwort des Programms der zweiten *Viennale* erklärte, konnte die *Viennale* dank der Unterstützung von Dr. Otto Wladika,²⁸⁹ dem Filmreferenten der *Stadt Wien* fortgeführt werden. Er setzte sich für die Schaffung einer Filmwoche im Rahmen der *Wiener Festwochen* ein. Im Juni 1962 fand schließlich die zweite *Viennale* statt, in deren Rahmen unter dem Motto *Meisterwerke der Filmkunst*²⁹⁰ zehn Langfilme²⁹¹ und weitere zehn Kurzfilme²⁹² gezeigt wurden.

III. 2. a) Programm 1962

Im Folgenden soll das Programm der *Viennale* im zweiten Jahr ihres Bestehens anhand mehrerer Gesichtspunkte analysiert werden. Die Wandlung der Veranstaltung zum *Festival der Heiterkeit* ging mit der stärkeren Betonung der Repräsentationsfunktion des Festivals einher. Meiner These zufolge deutete sich dieser Bruch, der in der Umbenennung des Festivals zum Ausdruck kam, schon in den ersten zwei Jahren des Festivals an. Er begann meines Erachtens schon mit dem Skandal um den sowjetischen Langfilmbeitrag des ersten Jahres. Der Skandal verdeutlichte auch den Veranstaltern selbst die politische Dimension der *Viennale*. Diese bemühten sich im Folgejahr 1962 darum, umstrittene Filme schon im Vorfeld der Veranstaltung als solche zu deklarieren. Mit dieser Umdeutung der Festivalfunktion ging eine Entpolitisierung von Filmen aus sozialistischen Ländern im zweiten Jahr des Filmfestivals einher. Dies lässt sich an den beiden Langfilmbeispielen aus sozialistischen Ländern im *Viennale*-Programm des Jahres 1962 aufzeigen. Während im ersten Jahr eine Orientierung hauptsächlich an mehreren großen A-Festivals zu

²⁸⁷Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft der 2. Viennale „Meisterwerke der Filmkunst“ (für den Inhalt verantwortlich: Dr. Sigmund Kennedy), (Wien 1962); aus dem Nachlass Hans Winge einzusehen in der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 (1962 – Österreich), Cover.

²⁸⁸ Fritz Maria Rebmann, Stand der Arbeiten des Kulturamtes der Stadt Wien (Magistratsabteilung 7) 1965 mit Rückblick auf die Tätigkeit in den letzten 15 Jahren (Wien 1965) L/4.

²⁸⁹Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft der 2. Viennale „Meisterwerke der Filmkunst“ Vorwort.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ VIRIDIANA (Luis Bunuel, Frankreich/Algerien 1961); Marionetten (KARAGIOSIS, Vassilis Georgiadis/Errikos Thalassinos, Griechenland); Lenka (TRÁPENÍ, Karel Kachyňa, ČSSR 1961); Der Millionensonkel (Hubert Marischka, Deutschland 1912); Beschreibung eines Kampfes (DÉSCRIPTION D'UN COMBAT, Chris Marker, Frankreich/Israel 1961); Die Stellung (IL POSTO, Ermanno Olmi, Italien 1961); Das Leben von Adolf Hitler (Paul Rötha, BRD 1961); Die nackte Insel (HAKADO NO SHIMA, Kaneto Shindo, Japan 1961); Abenteuer in Togoland (Otto Schulz-Kampfenkel, BRD 1961) Baron Münchhausen (Baron Prasil, Karel Zeman, ČSSR 1962); siehe: Programmheft der 2. Viennale.

²⁹² Siehe: Sudabeh Mortezai, Viennale. 1960-1996, 5.

verzeichnen war, lässt sich für die Folgezeit ein Abrücken von diesem ursprünglich gewählten Kanon konstatieren, der durch die Zusammenarbeit mit der *Stadt Wien* verstärkt wurde.

Die *Viennale* des Jahres 1962 setzte seine Konzentration auf „wertvollen“ Film im Sinne von preisgekrönten Filmen fort. Zu diesen zählte *Die nackte Insel*²⁹³ der mit dem Großen Preis von Moskau 1961²⁹⁴ ausgezeichnet worden war. Der italienische Beitrag *Die Stellung*²⁹⁵ hatte den Fipresci Preis der Biennale 1961²⁹⁶ erhalten. Der israelische Beitrag *Beschreibung eines Kampfes*²⁹⁷ war mit dem Goldenen Berliner Bären für den besten Langdokumentarfilm²⁹⁸ ausgezeichnet worden und Buñuels *Viridiana*²⁹⁹ in Cannes 1961 mit der Goldenen Palme.³⁰⁰ Die Filmfestspiele von Moskau, Berlin, Cannes und Venedig blieben auch in diesem zweiten Jahr die Referenzpunkte der *Viennale*-Gestalter für die Auswahl preisgekrönter Filme. Auch in diesem Jahr hatten die Filme die bei großen Festivals ausgezeichnet worden waren bereits einen Verleih in Österreich, wie etwa Buñuels *Viridiana*³⁰¹

Weitaus vorsichtiger als bei der ersten *Viennale* gingen die *Viennale*-Gestalter nun mit politischen Themen innerhalb der Festwoche um. Schon im Festivalprogramm wurde *Viridiana* als umstrittener Film ausgewiesen. Gleichzeitig verwiesen die Veranstalter auf kirchliche Kreise, die den Film positiv beurteilten.³⁰² Und Fritz Walden verteidigte den Film vor der offenbar befürchteten katholischen Filmkritik. „...Antireligiös? Die kirchliche Zensur müsste dann fordern, den ‘Nathan’ auf der Stelle vom Burgtheaterspielplan abzusetzen.“³⁰³ Das Thema Nationalsozialismus griffen die Veranstalter mit der bundesdeutschen Produktion *Das Leben von Adolf Hitler*³⁰⁴ auf. Dabei enthielten sie sich eines persönlichen Kommentars und betonten im Programm vielmehr den informativen Wert des Filmes. „VIELE SAGEN: Es war schlimm genug – röhrt es nicht wieder auf!

²⁹³ HAKADO NO SHIMA, Kaneto Shindo, Japan 1961

²⁹⁴ Siehe: <http://www.imdb.com/title/tt0056049/awards>

²⁹⁵ IL POSTO, Ermanno Olmi, Italien 1961

²⁹⁶ Siehe: <http://www.imdb.com/title/tt0055320/awards>

²⁹⁷ DÉSCRIPTION D'UN COMBAT, Chris Marker, Frankreich/Israel 1961

²⁹⁸ http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/1961/03_preistraeger_1961/03_Preistraeger_1961.html

²⁹⁹ Frankreich/Algerien 1961

³⁰⁰ <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/1961/awardCompetition.html>

³⁰¹ Wiener Zeitung, 16.6. 1962; S. 6 „Zweite Viennale – Festival des guten Films“ „Viridiana“, ein seltsamer, aber kraftvoller Film des berühmten spanischen Filmregisseurs Buñuel, ist bestrebt, den Menschen die Übel sentimentalier Pietät und morbider Tyrannie in Franco-Spanien zu zeigen. Da der Film im Herbst im Programm der Urania erscheint, werden wir ihn dann noch eingehend würdigen.“

³⁰² Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft der 2. Viennale „Meisterwerke der Filmkunst“ 5. „Der ‘Evangelische Film-Beobachter‘, München, sagt über den Film: ‘Ein gesellschaftskritischer Film des spanischen Regisseurs Buñuel, der am Beispiel einer dem Kloster entlaufenen Nonne aufzeigt, wie auch des bestgemeinte Handeln zum Scheitern verurteilt sein kann. Ein Film voll harter, aber nicht liebloser oder gar zersetzender Kritik.’“

³⁰³ Arbeiter-Zeitung, 10.6.1962; S. 4 „Und nun zu Wiens Filmfestwoche, der 2. Viennale: Problemfilme und große Filmdichtungen“

³⁰⁴ Paul Rotha, BRD 1961

ANDERE SAGEN: Laßt es uns vergessen! MANCHE SAGEN: Es war nicht einmal schlecht – alles ist Liige! WIR FRÄGEN: Was daraus wurde“³⁰⁵ Im Gegensatz zu dem 1960 gezeigten sowjetischen Beitrag wurde der Film durchwegs positiv rezensiert und später in das reguläre Kinoprogramm³⁰⁶ übernommen. Die Auseinandersetzung mit dem Thema Nationalsozialismus innerhalb der *Viennale* stellte für die konservative Presse solange keinen Tabubruch dar, wie sie innerhalb des durch die Opferthese³⁰⁷ vorgegebenen Schemas verlief. Das Phänomen Nationalsozialismus wurde im Feindbild „Hitler und seine Helfershelfer“ zusammengefasst und der großen Masse von Opfern gegenübergestellt, zu denen auch Österreich sich zählte. Entsprechend lobend äußerte sich der *Kurier* über Rothas Film. „Keinem ist es gelungen, das Unfassbare, wie es möglich war, daß Deutschland und Europa in die Hand Hitlers und seiner Helfershelfer kamen, so im Bild zu erfassen, keiner hat die furchtbaren Tragödien der Vernichtung der Gegner, der Ausrottung der Juden, der Gräuel des Krieges so erschütternd aufgezeichnet.“³⁰⁸

Auch mit *Beschreibung eines Kampfes*³⁰⁹ wurde ein rezent zeithistorisches Thema, die Gründung des Staates Israel, in das Programm aufgenommen. Ohne sich politisch gegenüber der Staatsgründung zu positionieren, würdigte das Programm hauptsächlich die ästhetischen Qualitäten des Films. „Der Reihe nach Humorist und Historiker, Tourist und Tragiker, scharfzügiger Beobachter und scharfer Kritiker, durchwandert Chris Marker das Land Israel in allen Richtungen. Das Ergebnis seiner Wanderungen sind unvergessliche Aufnahmen, die gleichzeitig einen gewaltigen Fortschritt auf dem Gebiet des Dokumentarfilms darstellen.“³¹⁰ Lediglich der französische Kurzfilm *J'ai huit ans*³¹¹ wurde von Kennedy im Programm der Festwoche als Protest gegen die in Algerien aktive OAS (Organisation armée secrète), der französischen Untergrundbewegung in Algerien, bezeichnet. „Dieser Kurzfilm zeigt Zeichnungen von algerischen Kindern, die außer Krieg, Not und Elend noch nichts gesehen haben. Ihre Erlebnisse spiegeln sich in diesen Zeichnungen, die von den Kindern sachlich und ohne Leidenschaft kommentiert werden. Der Film wurde von Franzosen aus privaten Mitteln hergestellt, um so zu beweisen, daß es auch ein humanitäres Frankreich gibt – was die OAS gerne vergessen macht.“³¹² Bei dem Film handelte es sich um eine Kurzfilm und der Algerienkrieg war in Österreich kein umstrittenes Thema. Da

³⁰⁵ Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft der 2. Viennale „Meisterwerke der Filmkunst“ 9.

³⁰⁶ Die Presse, 16.6.1962 „Viennale im Künstlerhaus“

³⁰⁷ Heidemarie Uhl, Zwischen Versöhnung und Verstörung. Eine Kontroverse um Österreichs historische Identität fünfzig Jahre nach dem "Anschluß", (Wien 1992)

³⁰⁸ Neuer *Kurier*, 18.6.1962; S. 4 „Heute in der Filmfestwoche: Ohne Maske: ‘unbewältigte’ Vergangenheit“

³⁰⁹ DÉSCRIPTION D'UN COMBAT, Chris Marker, Frankreich/Israel 1961

³¹⁰ Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft der 2. Viennale „Meisterwerke der Filmkunst“ 13.

³¹¹ Anonym, Frankreich/Algerien

³¹² Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft der 2. Viennale „Meisterwerke der Filmkunst“ 4.

Kurzfilme überdies kaum rezensiert wurden, blieb eine Reaktion auf diese Parteinahme Kennedys aus.

Wie im ersten Jahr der Veranstaltung hatte man sich 1962 vorgenommen, hauptsächlich „Spitzenfilme“ zu zeigen. „*Im Laufe der kommenden Woche will der Verband der österreichischen Filmjournalisten mit seiner zweiten derartigen Veranstaltung nachweisen, daß das Wiener Publikum sich für den Spitzenfilm der Welt zumindest ebenso interessiert wie das Publikum anderer Städte und daß es daher nicht angeht, daß sie uns immer wieder vorenthalten werden oder erst Jahre nach ihrem Erscheinen zu uns kommen.*“³¹³ Jedoch waren nur vier von zehn der gezeigten Filme international preisgekrönt worden. Dieser Umstand führte dazu, dass das Festival nicht nur positiv rezensiert wurde, da es mit anderen Festivals nicht mithalten könne. „*Denn etwas von den abenteuerlichen Geschichten des Lügenbarons hafet auch dem Unternehmen an. Das beginnt bereits beim Titel der Veranstaltung; überhört man die stattgehabte Lautverschiebung vom B zum V, dann könnte man meinen, an der Donau habe sich eine ernste Konkurrenz zur Festlichkeit am venezianischen Lido aufgetan. Dem aber ist – zumindest vorläufig noch – durchaus nicht so.*“³¹⁴ Überdies wog der Umstand schwer, dass es durch den Ausfall von *Liebe mit 20'*³¹⁵ nach Meinung der Kritiker zum Fehlen von Filmen aus entscheidenden Filmländern des Westens kam. „*Wesentliche Filme aus England, Amerika, Schweden und Frankreich fehlen ganz (der gemeldete französische Episodenfilm 'Liebe mit 20' wird nicht kommen, da er inzwischen zur Berlinale angemeldet worden ist).*“³¹⁶ Verstärkt wurde dieser Eindruck dadurch, dass der Eröffnungsfilm *Baron Münchhausen*³¹⁷ des Jahres 1962 aus einem sozialistischen Land kam. Bei der Wahl zum Eröffnungsfilm der *Viennale* dürfte die Tatsache, dass es sich um eine Weltaufführung handelte, eine große Rolle gespielt haben. *Baron Münchhausen* war die einzige Premiere des Hauptprogramms. „*Die Tschechoslowakei zeigt 'Baron Münchhausen' von Karel Zeman. Dieser Film wird in Wien in Weltaufführung gezeigt, obgleich drei prominente Festivals um ihn stritten: Cannes, Karlovy-Vaary und Venedig. Seine Premiere wird offiziell erst in Venedig stattfinden: Und ich bin sicher, daß dann alle Filminteressierten von ihm sprechen werden. Er ist ein Wunderwerk.*“³¹⁸ bewarbt Edwin Zbonek den später beim Festival in Locarno³¹⁹ mit dem Silbernen Segel ausgezeichneten Film. In seiner Kritik wies Zbonek auf die positiven Effekte einer staatlichen Filmförderung hin, die er sich auch für die österreichische Filmwirtschaft wünschte. „*Denn so ein Film konnte nur entstehen, weil die Überschüsse knallen, wenn Zeman den Baron Münchhausen auf der Kugel reiten läßt. Ins Geknatter der Kanonen mischt sich der Donner der Zuschrüsse: Und so scheint uns*

³¹³ Volksstimme, 14. 6.1962; S. 6 „Die 'Viennale' der österreichischen Filmjournalisten beginnt“

³¹⁴ Neuer Kurier, 15.6.1962; S. 7 „Die 2. Viennale. Münchhauseniaide“

³¹⁵ L'AMOUR À VINGT ANS, Francois Truffaut, Andrej Wajda, Renzo Rossellini, Marcel Ophüls u.a.; Frankreich 1962

³¹⁶ Neuer Kurier, 15.6.1962; S. 7 „Die 2. Viennale. Münchhauseniaide“

³¹⁷ BARON PRASIL, Karel Zeman, ČSSR 1962

³¹⁸ Neues Österreich, 15.6.1962; S. 10 „Film in den Wiener Festwochen. Ab heute: 2. Viennale“

³¹⁹ <http://www.imdb.com/title/tt0054665/awards>

dieser Film teurer als alle Hollywood-Produkte mit Superbudget. *Münchhausen*' geht konsequent neue Wege: Sie sind mit staatlichem Gold gepflastert.³²⁰ Der Film war als Märchenfilm in seiner Thematik dem Genre Unterhaltungsfilm zuzuordnen und für alle Altersgruppen geeignet. „Dennoch besticht Zemans Leichtigkeit und seine offenkundige Liebe zum fröhlichen Märchen; sogar die vorgeschriebene Parteipropaganda über die Besiegung des Universums wird durch einen über sie hinausgehenden poetischen Idealismus durchlöchert. Der Film hat hohe Klasse und einen treuherzigen Charme, der jung und alt bezaubern sollte.“³²¹ Auch wenn der viel beachtete Eröffnungsfilm *Baron Münchhausen* nicht ausschließlich positiv rezensiert wurde, so blieb doch der Vorwurf der politischen Propaganda diesmal aus. „Eine harmlose, nette und vergnügliche Angelegenheit. Man blättert in einem etwas vergilbten Märchenbuch mit schon ausgeblichenen Farben, erlebt eine Expedition Münchhausens vom Mond auf die Erde, einige der bekanntesten Abenteuer und schließlich die Rückfahrt zu unserem Erdtrabanten. Unter den vielen Gags, die angewendet werden, befinden sich nur wenig originelle; die meisten sind den Amerikanern abgeschaut.“³²² Mit einem zweiten Langspielfilm aus der ČSSR, dem Beitrag *Lenka*,³²³ wurde der Schwerpunkt Filme aus sozialistischen Ländern zu zeigen noch verstärkt, obwohl das Reglement vorsah, aus jedem Land nur einen Film zu zeigen. „Da das Gesetz, das sich die österreichischen Filmjournalisten selber gegeben haben, keinem Land zwei Beiträge einräumt, wird der zweite uns von der Tschechoslowakei zur Verfügung gestellte Film *Lenka*', der kürzlich erst einen Sonderpreis in Mar de la Plata errang, nur am Sonntagvormittag als Informationsvorstellung gezeigt. Nun, wir sind deshalb nicht plötzlich Volksdemokraten geworden, stehen aber nicht an, das zu bedauern: Denn *Lenka*' ist vielleicht der schönste Film überhaupt dieser Filmfestwoche!“³²⁴ Walden selbst schloss in seiner Rezension eine Kritik des politischen Systems an, in dem der Film entstanden war und kam damit möglichen Vorwürfen der politischen Parteinahme zuvor. „Andererseits: muß man nicht unwillkürlich – und vielleicht gegen den Protest seines Schöpfers – in diesem Filmwunder auch eine stille Auflehnung gegen ein politisches System erblicken, das zwar Kunstwerke toleriert und fördert, die zum Schutz der stummen Kreatur auffordern, das aber andererseits mit Mauern, Minensperren und Stacheldraht Menschen in ein gnadenloses Gehege einsperrt?“³²⁵ Damit distanzierte er sich als Gestalter des Festivals vom politischen System, in dem der Film entstanden war. Vor allem die konservativ orientierte Filmkritik stand dem Film dennoch kritisch gegenüber. „Es ist doch seltsam, wie human blitzblank und jugendfrei gerade Filme aus Ländern sind, in denen die Praxis viel weniger human, blitzblank und jugendfrei ist.“³²⁶ Der Spielfilm *Lenka*,

³²⁰ Neues Österreich, 15.6.1962; S. 10 „Film in den Wiener Festwochen. Ab heute: 2. Viennale“

³²¹ Die Presse, 16.6.1962 „Viennale im Künstlerhaus“

³²² Neuer Kurier, 15.6.1962; S. 7 „Die 2. Viennale. Münchhausenia“

³²³ TRÁPENÍ, Karel Kachyňa, ČSSR 1961

³²⁴ Arbeiter-Zeitung, 10.6.1962; S. 4 „Und nun zu Wiens Filmfestwoche, der 2. Viennale: Problemfilme und große Filmdichtungen“ Walden

³²⁵ Arbeiter-Zeitung, 10.6.1962; S. 4 „Und nun zu Wiens Filmfestwoche, der 2. Viennale: Problemfilme und große Filmdichtungen“ Walden

³²⁶ Die Presse, 16.6.1962 „Viennale im Künstlerhaus“

der die Freundschaft zwischen einem kleinen Mädchen und einem wilden Hengst erzählte, konnte im Original gezeigt werden. Seine Dialoge waren für das Verständnis der Handlung unerheblich und mußten, wie auch andere Filme,³²⁷ deshalb nicht synchronisiert werden. Dies kam den Interessen der Veranstalter entgegen, die über ein sehr geringes Budget verfügten. „*Es ist gespielte Lyrik, einfach und leicht verständlich. Deshalb läuft der poetische, reizend gespielte Bildstreifen in der Originalsprache und ohne Untertitel.*“³²⁸ Auch in den Vorprogrammen überwogen Beiträge, die als heitere Filme im Programm angekündigt wurden. *Myszka i kotek*³²⁹ zeigte eine Verfolgungsjagd in Zeichentrick, der ungarische Trickfilm *Szenvedely*³³⁰ erzählte auf „humoristische Art die Leiden eines Mannes, dem der Arzt geraten hat, nicht mehr zu rauchen“,³³¹ während der jugoslawische Kurzfilm *Kod Fotografa*³³² „das heitere Abenteuer“³³³ der Belichtung einer photographischen Platte beschrieb.

Auch im Jahr 1962 waren die Mittel der *Viennale*, trotz Unterstützung der *Stadt Wien*, gering und die Veranstalter kämpften mit ähnlichen Problemen wie im Jahr 1960. „*Wohl stehen dieser kleinen Viennale nicht jene Mittel zur Verfügung, um sich Erstlinge der jüngsten Filmjahresernte zu bestellen, Filme eigens untertiteln zu lassen oder große Preise zu verteilen. Vorgeführt sollen Spitzofilme verschiedener Nationen werden, „die einen deutlichen künstlerischen Fortschritt repräsentieren und in Österreich noch nicht gezeigt wurden.*“³³⁴ Vor diesem Hintergrund lässt sich die Präsentation sozialistischer Filme zweifach deuten. Einerseits half sie die Beschaffungsprobleme der *Viennale* zu verringern. Andererseits entzogen sich die Veranstalter über die Präsentation „heiterer“ Filme weitgehend dem Vorwurf politischer Propaganda. Allerdings brachte die Offenheit der Programmgestalter für Filme aus sozialistischen Ländern dem Festival besonders seitens der kommunistischen Filmkritik einen ausgezeichneten Ruf ein. „*Es gibt kaum Filmfestspiele irgendwo in der Welt, die eine künstlerisch und ethisch derart hochstehende Kollektion von Filmen vorführen können.*“³³⁵ Die Tatsache, dass es sich dabei hauptsächlich um Unterhaltungsfilme handelte, spielte dabei keine Rolle.

Unterhaltungsfilm war ein Genre, dem die Mehrzahl konservativer Filmerzieher, zu denen auch Sigmund Kennedy in seiner Funktion als Geschäftsführer der *Aktion- der Gute Film* zählte, positiv

³²⁷ Arbeiter-Zeitung, 10.6.1962; S. 4 „Und nun zu Wiens Filmfestwoche, der 2. Viennale: Problemfilme und große Filmdichtungen“, „Einen Glücksfall bedeutet der japanische Film „Die nackte Insel“, der im vergangenen Jahr den großen Preis von Moskau errang schon weil er ohne das Wort auskommt und daher keine Untertitel braucht.“

³²⁸ Wiener Zeitung, 16.6.1962; S. 6 „Zweite Viennale – Festival des guten Films“

³²⁹ Mouse and Cat, Leszek Lorek/Wladyslaw Neherbecki, Polen 1958

³³⁰ Passion, Joszef Nepp, Ungarn 1961

³³¹ Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft der 2. Viennale „Meisterwerke der Filmkunst“ Vorwort.

³³² Vatroslav Mimica/Aleksandar Marks, Jugoslawien 1959

³³³ Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft der 2. Viennale „Meisterwerke der Filmkunst“ Vorwort.

³³⁴ Arbeiter-Zeitung, 10.6.1962; S. 4 „Und nun zu Wiens Filmfestwoche, der 2. Viennale: Problemfilme und große Filmdichtungen“

³³⁵ Volksstimme, 14.6.1962; S. 6 „Die ‘Viennale’ der österreichischen Filmjournalisten beginnt“

gegenüber stand. Schon im Jahr 1960 hatte Kennedy darauf verwiesen, ein Konzept zu einem *Festival der Heiterkeit*³³⁶ eingereicht zu haben. Seiner Auffassung nach schlossen sich Unterhaltung und das Attribut „wertvoll“ nicht aus. So wurde Monicellis Komödie *I soliti ignoti*³³⁷ im *Viennale*-Programm des Jahres 1960, als nach Meinung der internationalen Filmkritiker, bester und unterhaltsamster Film bezeichnet. „*Deshalb haben wir dieses Werk an das Ende unserer Festwoche gestellt: wir möchten, daß Sie lachend in das kommende Kinojahr gehen, welches Ihnen viele interessante Abende verspricht.*“³³⁸ Die Präsentation von Unterhaltungofilmen beschränkte sich deshalb im Jahr 1962 nicht alleine auf Filme aus sozialistischen Ländern. Auch *Die Stellung*³³⁹ wurde hinsichtlich seiner komischen Elemente gelobt. „*Der neue Film ist ebenso gut, bietet aber Olmi mehr Gelegenheit, Menschen der Stadt und des Bürobetriebes auf seine trockene Art vorzuführen, bei der sich das Puver der Komik sozusagen von selbst entzündet.*“³⁴⁰

Neben den zwei erwähnten Tendenzen, weiterhin preisgekrönte und Filme aus sozialistischen Ländern zu zeigen, kam es 1962 zu einer neuen Tendenz innerhalb der *Viennale*. Die Zusammenarbeit mit der *Stadt Wien* ging mit einigen Neuerungen im Programm einher. Statt der alleinigen Bespielung des *Künstlerhauskinos* wurden in eigens für die *Stadt Wien* durchgeföhrten Filmvorführungen weitere Spielstätten bespielt. Bei drei der zum Hauptprogramm gezählten Filmen handelte es sich um solche Vorführungen. „*Sieben Tage lang aber wird nicht nur das Künstlerhaus-Kino täglich einen anderen bei uns noch unbekannten Film zeigen, sondern gleichfalls hier und da auch die Albertina und der Gewerkschaftssaal in der Treitlstraße.*“³⁴¹ Diese drei Filme hatten wenig thematischen Zusammenhang mit dem regulären Festivalprogramm. Bei den Filmen handelte es sich um den Film *Der Milliononenonkel*,³⁴² der anlässlich der Wiedereröffnung des Theaters an der Wien gezeigt wurde. „*Anlässlich der Neueröffnung des Theater an der Wien, das die Gemeinde Wien den Wienern und der kunstbegeisterten Welt wiedergeschenkt hat, zeigen wir diesen Film aus dem Jahr 1912 in einer Retrospektiv-Vorstellung. In dieser filmhistorischen Kostbarkeit sehen wir Girardi in neun seiner beliebtesten Rollen,...*“³⁴³ Die Präsentation dieses Stummfilmes wurde im Programm deutlich abgesetzt und als von der *Stadt Wien* präsentiert deklariert. Seine Filmvorführung im Palais Pálffy³⁴⁴ wurde in keiner

³³⁶ Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960; S. 15 „Die erste Viennale“

³³⁷ Mario Monicelli, Italien 1958

³³⁸ Verband der österreichischen Filmjournalisten in der FIPRESCI (Hg.): Programmheft der „1. internationalen Festwoche der interessantesten Filme des Jahres 1959“

³³⁹ IL POSTO, Ermanno Olmi, Italien 1961

³⁴⁰ Die Presse, Sa. 16.6.1962 „Viennale im Künstlerhaus“

³⁴¹ Die Presse, 16.6.1962 „Viennale im Künstlerhaus“

³⁴² Hubert Marischka, Deutschland 1912

³⁴³ Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft der 2. Viennale „Meisterwerke der Filmkunst“ 17.

³⁴⁴ Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft der 2. Viennale „Meisterwerke der Filmkunst“ 17.

mir vorliegenden Filmkritik zur *Viennale* erwähnt. Eine weitere Zusatzveranstaltung stellte die „Informativvorstellung“ anlässlich des 5. *Europagespräches „Europa in den Augen anderer“* im Filmaal der *Albertina* dar. Dort wurde der Dokumentarfilm *Abenteuer in Togoland*³⁴⁵ gezeigt. „*So ragt dieser Film in seiner gesamten Konstruktion weit über das bisher gewohnte Maß von afrikanischen Reisefilmen hinaus, weil er brennende Probleme der dringend notwendigen Entwicklungshilfe für dieses Land (als Beispiel für viele andere) von der menschlichen Seite her eindrucksvoll darstellt.*“³⁴⁶, hieß es im *Viennale*-Programm. Dieser Film wurde ebenso wenig rezensiert, wie der griechische Film *Marionetten*³⁴⁷, der im Original ohne Untertitel im Gewerkschaftshaus in der Treitlstraße lief. *Marionetten*, der die traditionelle Marionettenfigur des Karagiosis und „*die Gefährdung der Volkskunst durch die fortschreitende Technisierung des alten Landes.*“³⁴⁸ zum Thema hatte, blieb medial unerwähnt. Unter den Kurzfilmen befand sich im Jahr 1962 ein weiterer Film, der ebenfalls kaum mit der Ausrichtung des Festivals – der Präsentation von Spitzenfilmen der Weltproduktion – in Zusammenhang stand. Der österreichische Kurzfilm *Kaleidoskop made in Austria*³⁴⁹, der von der *Bundeskammer für gewerbliche Wirtschaft*³⁵⁰ in Auftrag gegeben worden war, zeigte laut Programm „*das schaffende und arbeitende Österreich. Da man bei der Vielfalt der österreichischen Wirtschaft nicht jede einzelne wichtige Erzeugungsstätte zeigen kann, will dieser Film einen repräsentativen Querschnitt durch das Wirtschaftsleben der neun Bundesländer geben.*“³⁵¹ Damit knüpfte die *Viennale* an die Kulturfilmproduktion des Bundes und der Gemeinde an. Diese bestand in der sporadischen Förderung von Kurzfilmen die, wie in diesem Fall, die Dokumentation der wiedererstarkten österreichischen Wirtschaft zum Thema hatten, oder aber auf in Österreich etablierte Kunstgattungen verwiesen.³⁵² Schon im Jahr 1960 hatte die erste *Viennale* am Eröffnungsabend einen solchen Film gezeigt. Unter dem Titel *Wiener Ringelspiel*³⁵³ war er als einer von zwei Vorfilmen der einzige österreichische Beitrag der Veranstaltung gewesen. „*Schon das Programm des ersten Tages ist signifikant: man zeigt sozusagen als (Wort unleserlich) und als Verbeugung des Gastlandes vor sich selbst den österreichischen Kurzfilm 'Wiener Ringelspiel', basierend auf einer Ballettaufführung des Volksopernballetts,...*“³⁵⁴ Im Jahr 1963 wurde diese Tendenz mit acht von der *Stadt*

³⁴⁵ Otto Schulz-Kampfhenkel, BRD 1961

³⁴⁶ Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft der 2. *Viennale „Meisterwerke der Filmkunst“* 16.

³⁴⁷ KARAGIOSIS, Vassilis Georgiadis/Errikos Thalassinos, Griechenland

³⁴⁸ Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft der 2. *Viennale „Meisterwerke der Filmkunst“* 4.

³⁴⁹ Helmut Pfandler, Österreich 1962

³⁵⁰ Ebd. 8.

³⁵¹ Ebd. 8.

³⁵² Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt, 253.

³⁵³ Karl Stanzl, Österreich 1960

³⁵⁴ Neues Österreich, 5.2. 1960; S. 8 „Nouvelle vague erreicht Künstlerhaus-Kino“

Wien produzierten Kurzfilmen³⁵⁵ mit Heinz Conrads als Schauspieler fortgesetzt. Die *Viennale* wurde somit zur Abspielstätte der von Bund bzw. der Gemeinde Wien finanzierten Filmproduktionen.

³⁵⁵ Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft „Festival der Heiterkeit. 3. Wiener Filmfestwoche“ Ankündigung am Umschlag.

III. 3.) Von der Festwochenidee zur Vereinsgründung

Schon im Jahr 1960 hatten die Filmjournalisten ihre Hoffnung ausgedrückt, die *Viennale* dauerhaft im kulturellen Gefüge der Stadt Wien zu verankern. „*Wenn uns die 'Erste Viennale' ohne Mittel gelungen ist (wir sind ohne Verlust davon gekommen), dann mag man sich allerdings vorstellen, was wir erst mit Geld hätten zustande bringen können.*“³⁵⁶ schrieb Kennedy im Jahr 1960 und auch Zbonek wies in einem Rückblick darauf hin, dass die Veranstaltung ohne Subventionen ausgekommen war. „*Heute geht die erste Großveranstaltung des Verbandes der österreichischen Filmjournalisten zu Ende. Sie hatte ihre Meriten, deren größte der Wagemut der Veranstalter war, die ihre Überzeugung mit beträchtlichen Kosten auf sich nahmen, ohne von Staat oder Stadt, wo man immer noch an der Durchführbarkeit derartiger Festspiele zweifelt, irgendwie unterstützt oder gesichert zu werden.*“³⁵⁷ Kennedy legte schon 1960 dar, dass die heimische Filmpresse schon seit elf Jahren den Plan hege, eine Filmwoche als Teil der *Wiener Festwochen* abzuhalten.³⁵⁸ Eine solche Eingliederung hätte einer solchen Festwoche einen fixen Platz im Wiener Kulturbetrieb gesichert. Diese institutionelle Verankerung hätte mehrere Vorteile gebracht. Als Teil der *Wiener Festwochen* hätte man sicherlich mit einer regelmäßigen Subvention durch die *Stadt Wien* rechnen können. Andererseits hätte eine solche Eingliederung die Filmkunst an die österreichische Hochkultur anschließen lassen. Ein Anliegen, an dem auch Kennedy als Leiter der *Aktion –Der gute Film* gelegen hat. Die Eingliederung in eine so renommierte Veranstaltung, wie die *Wiener Festwochen* hätte eine weit über die finanzielle Absicherung der Veranstaltung hinausreichende Botschaft hinsichtlich der Akzeptanz von Filmkunst bedeutet. Eine solche hätte die Filmkunst, gemäß der Forderung der *Gesellschaft der Filmfreunde* an die in Österreich etablierten Künste wie Theater und Musik aufschließen lassen. Im Jahr 1961 fand die Filmwoche jedoch keine Fortsetzung. Die Hoffnung auf Förderung durch die *Stadt Wien* erfüllte sich vorerst nicht. Die finanziellen Risiken eines weiteren Alleinganges erschienen Kennedy zu hoch.³⁵⁹ Wie er im Vorwort des *Viennale*-Programms 1962 betont, begünstigte ein personeller Wechsel im *Kulturamt der Stadt Wien* die Fortführung der *Viennale* im Jahr 1962.³⁶⁰ Otto Wladika, der neue Filmreferent der *Stadt Wien*, setzte sich für die Schaffung einer Filmwoche im Rahmen der *Wiener Festwochen* ein. Im Juni 1962 fand schließlich das zweite Festival statt, das unter dem Motto „*Meisterwerke der Filmkunst*“³⁶¹ stand und in die *Wiener Festwochen* eingegliedert wurde. Wie ich oben versucht habe zu zeigen, bestand die Eingliederung

³⁵⁶ Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960; S. 15 „Die erste Viennale“

³⁵⁷ Neues Österreich, 12.2.1960; S. 8 „Ende gut, alles gut?“

³⁵⁸ Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960, S. 15 „Die erste Viennale“

³⁵⁹ Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft der 2. *Viennale „Meisterwerke der Filmkunst“* Vorwort.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Ebd.

jedoch ausschließlich in einer zeitgleich mit den *Wiener Festwochen* stattfindenden Bespielung weiterer – kleinerer – Spielstätten und wurde überdies medial nicht wahrgenommen. Die Eingliederung fand ihren Niederschlag ausschließlich in der Programmzeitung der *Viennale*,³⁶² nicht jedoch in der medialen Wahrnehmung. Das gewünschte Ziel, einer vollen Eingliederung ins Programm der *Wiener Festwochen* konnte somit nicht erreicht werden. Die *Viennale* 1962 hatte nur wenig mehr als die Hälfte des Publikums von 1960. Mit ihren 5600³⁶³ Besuchern blieb sie weit hinter Kennedys Erwartungen zurück, der sich von einer Subvention der *Stadt Wien* eine Erhöhung des Publikumszulaufs erwartet hatte.

Die Konsequenz der gescheiterten Eingliederung war eine neuerliche Terminverlegung in den März. In einer Pressekonferenz zum Programm der Veranstaltung von 1963 begründete Vizebürgermeister Mandl diese neuerliche Terminverschiebung mit Verweis auf das Publikum. „Mit dem 8. bis 15. März ist auch ein Zeitraum gewählt worden, der nicht in die *Wiener Festwochen* fällt, in denen die großen Ereignisse auf Bühne und in den Konzerthäusern das Publikum voll in Anspruch nimmt.“³⁶⁴ Für Mandl war das Publikum, welches von der *Viennale* angesprochen werden sollte jenes, das ins Theater oder Konzert ging. Es würde die traditionellen Veranstaltungen der *Wiener Festwochen* einem filmischen Ereignis vorziehen. Gemäß seiner Auffassung sollte mit der *Viennale* nicht ein neues Publikum, wie dies Zbonek explizit im Jahr 1960 gefordert hatte, angesprochen werden, sondern ein hochkulturell orientiertes, dem man Film als Kunstform erst näher bringen mußte. Eine solche Haltung widersprach auch dem Ansatz Kennedys, der Film in erster Linie als Bildungsmedium begriff, das möglichst weitreichende Kreise ansprechen sollte. Im selben Jahr änderte die *Viennale* ihr Motto zu *Viennale der Heiterkeit*. Die neue Ausrichtung wurde seitens des Kulturamtes damit begründet, dass der heitere, künstlerisch anspruchsvolle Film weltweit kein Festivalforum habe. So etwas wolle man in Wien etablieren und dem Festival damit eine typisch Wiener Note geben. Die *Stadt Wien* wollte den „systematischen Aufbau einer international anerkannten spezifisch wienerischen Filmfestwoche“³⁶⁵ fördern, hieß es. Man nahm weitgehend Abstand vom in den Jahren zuvor reklamierten künstlerischen Anspruch des Films und setzte auf Althergebrachtes und damit auf Unterhaltung, die nun mit künstlerisch wertvoll gleichgesetzt wurde. Damit einher ging eine personelle Veränderung. Statt Edwin Zbonek trug nun Otto Wladika, der Filmreferent der *Kulturabteilung der Stadt Wien*, gemeinsam mit Sigmund Kennedy die Verantwortung für das Festival.

³⁶² Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft der 2. *Viennale* „Meisterwerke der Filmkunst“ 1.

³⁶³ Österreichische Filmrundschau, 2/1965; S. 145 „Viennale 1965: Publikumspleite im Künstlerhaus-Kino“

³⁶⁴ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1963, 8.2.1963, Blatt 263 „3. Wiener Filmfestwoche vom 8. bis 15. März. Vizebürgermeister Mandl berichtet über das Programm“

³⁶⁵ Magistrat der Stadt Wien (Hg.), Jahrbuch der Stadt Wien 1963 in zwei Teilen. Die Verwaltung der Stadt Wien im Jahre 1963 (Bd. 2, Wien 1964), 42.

Im Jahr 1964 fand die, mit der Betrauung des Filmreferenten der *Stadt Wien* zum Kodirektor, 1963 begonnene Linie der Eingliederung des Festivals in die Kulturagenden der *Stadt Wien* ihre formal-juridische Fortsetzung. Die *Viennale* wurde als Verein eingetragen. Sie wurde einem Kuratorium unterstellt, dem der jeweils amtsführende Kulturstadtrat vorstand. Diese Konstruktion bedeutete eine größere Einflußnahme der *Stadt Wien* auf das Festival einerseits und gleichzeitig die Zusage einer jährlichen Förderung. Diese garantierte das Weiterbestehen der *Viennale* in finanzieller Hinsicht. Am 16.Juli 1964 wurden die ersten Statuten des Vereins *Wiener Filmfestwochen* von der Sicherheitsdirektion genehmigt und die Bildung des Vereins „*nach Inhalt der angeschlossenen Statuten*“ nicht untersagt. Der Vereinszweck wurde wie folgt definiert. „*Der Verein bezweckt in Verbindung mit dem Verein Wiener Festwochen' die Durchführung kulturell hochwertiger Filmfestwochen und anderer Veranstaltungen ähnlicher Art, vor allem etwaige Filmveranstaltungen im Rahmen der Wiener Festwochen. Diese Veranstaltungen sollen das Ansehen der Stadt Wien als Pflegestätte der Kultur wahren und mehren und damit auch für den Besuch der Stadt im In- und Ausland werben. Diesem Zweck dienen auch insbesonders die Herausgabe von periodischen und nichtperiodischen Publikationen, die Einrichtung einer Filmothek und die Veranstaltung von Vorträgen.*“ Es wurde daran festgehalten, für den Film einen Platz innerhalb der *Wiener Festwochen* zu reklamieren, wenn auch nicht mehr die eigentliche *Viennale* im Rahmen der *Wiener Festwochen* stattfinden sollte. Als kulturelle Veranstaltung sollte die *Viennale* den Ruf Wiens verbessern und sich positiv auf die Tourismuswirtschaft auswirken. Die Satzung von 1964 sah außerdem vor, dass ein Kuratorium zu bestellen war, das aus höchstens zwölf Mitgliedern zu bestehen hatte und welches in einem festgelegten Schlüssel von verschiedenen Institutionen zu beschicken war, „*von denen je drei die Stadt Wien und der Verband Österreichischer Filmjournalisten bestellt. Je ein (sic!) Vertreter bestellt das Bundesministerium für Unterricht, die Sektion Film und Fernsehen im Österreichischen Gewerkschaftsbund, der Fachverband der Filmindustrie und die Fachgruppe Wien der Lichtspieltheater. Als weitere Mitglieder fungieren der Intendant der Wiener Festwochen' und der amtsführende Stadtrat für Kultur, Volksbildung und Schulverwaltung der Stadt Wien, der den Vorsitz im Kuratorium führt.*³⁶⁶“ Die einstigen Gründer, die Mitglieder des *Verbandes Österreichischer Filmjournalisten*, behielten einen gewissen Einfluß innerhalb des Kuratoriums,³⁶⁷ das sich nun jedoch hauptsächlich aus Personen zusammensetzte, die politische aber auch wirtschaftlichen

³⁶⁶ Aus Statuten des Vereins „*Wiener Filmfestwochen*“, dessen Bildung und Statuten am 16. Juli 1964 von der M.Abt.62 unter II/967/64 nicht untersagt wurde. Einzusehen bei der Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten, liegen der Verfasserin in Kopie vor.

³⁶⁷ Die Vertreter des *Verbandes Österreichischer Filmjournalisten* waren: Dr. Richard Emele, Edwin Zbonek, Redakteur Fritz Dobilitzsch-Walden; siehe: Schreiben des Präsidenten der *Viennale*, Hans Mandl vom 11.11.1964 an die Bundespolizeidirektion Wien, Vereinsbüro, M.Abt.62 unter II/967/64; Einzusehen bei der Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten; liegt der Verfasserin in Kopie vor.

Interessen vertraten.³⁶⁸ Der Direktor, der stellvertretende Direktor und der Programmreferent wurden auf Vorschlag des Präsidenten vom Kuratorium bestellt. Direktor war 1964 Sigmund Kennedy, während Otto Wladika nun auch offiziell, nicht nur im Rahmen einer Kooperation sondern als Programmreferent und Vizedirektor, die Agenden der *Viennale* gemeinsam mit Kennedy führte. Während dem Direktor die Aufgabe zufiel „im Rahmen einer Ermächtigung des Präsidenten die für den Verein verbindlichen Ausfertigungen und Schriftstücke“ zu zeichnen und dem Kuratorium nach Ablauf der Veranstaltung „über ihren Erfolg und über die finanzielle Gebarung Bericht zu erstatten“, fungierte der Programmreferent in allen Funktionen des Direktors als dessen Stellvertreter und war in Programmangelegenheiten ebenfalls zeichnungsberechtigt.³⁶⁹ Diese Vereinskonstruktion zeigt deutlich die Machtverschiebung innerhalb der *Viennale*, in der Sigmund Kennedy nun auf Vorschlag des Präsidenten als Direktor fungierte, dessen Angestellter er nun war.

³⁶⁸ Die weiteren Mitglieder waren: Präsident: Vizebürgermeister Hofrat Hans Mandl, Vizepräsident: Ministerialrat Dr. Raimund Warhanek, Gemeinderat Prof. Nora Hiltl, Gemeinderat Gertrude Sandner, Gemeinderat Hubert Pföch, Oskar Nehut, Kommerzialrat Otto Hermann, Direktor Walter Trinks und Intendant Ulrich Baumgartner; siehe: Schreiben des Präsidenten der *Viennale*, Hans Mandl vom 11.11.1964 an die Bundespolizeidirektion Wien, Vereinsbüro, M.Abt.62 unter II/967/64; Einzusehen bei der Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten, liegt der Verfasserin in Kopie vor.

³⁶⁹ Statuten des Vereins „Wiener Filmfestwochen“, dessen Bildung und Statuten am 16. Juli 1964 von der M.Abt.62 unter II/967/64 nicht untersagt wurde. Einzusehen bei der Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten, liegen der Verfasserin in Kopie vor.

eingesehen bei Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten, liegen der Verfasserin in Kopie vor.

III. 4.) 1963–1967 Festival der Heiterkeit

III. 4. a) Zielsetzungen 1963–1967

In den Jahren 1963 bis 1967 wurde die *Viennale* thematisch umgestaltet. Die Festwoche wurde in *Festival der Heiterkeit*³⁷⁰ umbenannt, erhielt ein eigenes Plakatsujet,³⁷¹ und wurde dem Unterhaltungsfilm gewidmet. Gleichzeitig gab man die Orientierung an internationalen Festivals weitgehend auf, da Unterhaltungsfilme kaum preisgekrönt wurden.

Die Zusammenarbeit mit der *Stadt Wien* wurde zwar erst nach der *Viennale* des Jahres 1964 mit einer Vereinsgründung auf eine juridische Grundlage gestellt, im Programmheft zeichnete neben Sigmund Kennedy jedoch schon im Jahr 1963 Otto Wladika, der Filmreferent der *Stadt Wien*, für die Programmgestaltung verantwortlich.³⁷² Von einer zumindest teilweisen „ideellen Übernahme“ des Festivals durch die *Stadt Wien* kann also schon im Jahr 1963 gesprochen werden. Folglich wurden die mit der Veranstaltung verfolgten Zielsetzungen in einer jährlich zum Programm abgehaltenen Pressekonferenz³⁷³ durch den Vizebürgermeister bzw. den Stadtrat für Kultur bekannt gegeben und nicht mehr in erster Linie von Sigmund Kennedy und Fritz Walden formuliert.

Der Vizebürgermeister von Wien, Hans Mandl, zeigte sich im Jahr 1963 von der bisherigen *Viennale*-Ausrichtung nicht überzeugt und begründete die neue Orientierung damit, dass man in Wien den „heiteren“ Film fördern wolle, da dieser international zu kurz käme. „*Bei dieser Gelegenheit sprach er (Vizebürgermeister Mandl) über die Versuche auf diesem Gebiet in den letzten Jahren, die nicht recht befriedigen konnten. Man hat nun eine ‘durchziehbare’ Idee gefunden, nämlich den heiteren Film hervorzuheben. International ist es nämlich üblich geworden, den Unterhaltungsfilm als künstlerisch minderwertig zu betrachten, wodurch er bei allen Preisverteilungen zu kurz kommt. Die Wiener Festwoche soll dem heiteren Film eine Chance geben, die er bisher nicht hatte.*“³⁷⁴ Auch im Vorwort des Programms wurde die Förderung des „heiteren“ Films durch die *Viennale* in den Vordergrund gerückt. Man wolle dieses Filmgenre fördern, da es „gegenüber den ernsten oder gar tragischen Themen bei den Preiszuteilungen

³⁷⁰ Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft „Festival der Heiterkeit. 3. Wiener Filmfestwoche“ (für den Inhalt verantwortlich: Dr. Sigmund Kennedy), (Wien 1963); aus dem Nachlass Hans Winge einzusehen in der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 (1962 – Österreich)

³⁷¹ Das Sujet zeigt Melone, Monokel und Schnurrbart einer angedeuteten männlichen Gestalt und wurde vom Salzburger Helmut Laimer entworfen; siehe: Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1; 8.2.1963, Blatt 264

³⁷² Verband der österreichischen Filmjournalisten, Programmheft „Festival der Heiterkeit. 3. Wiener Filmfestwoche“

³⁷³ Für 1963 siehe: Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1963; 8.2.1963, Blatt 263 „Vizebürgermeister Mandl berichtet über das Programm“

³⁷⁴ Ebd.

*benachteiligt*³⁷⁵ werde. Gleichzeitig vergab das *Festival der Heiterkeit* jedoch keine Preise. Mehr als ein solcher Ausgleich der ungerechten Preisverteilungen stellte die Ausrichtung als *Festival der Heiterkeit* wohl die Antwort auf die Frage dar, wie ein Filmfestival in einem neutralen Land auszurichten sei, das aufgrund seiner geopolitischen Lage und seiner Beschaffungsmöglichkeiten auf Filme aus sozialistischen Ländern nicht verzichten wollte oder konnte. Im Jahr 1962 hatte der Kalte Krieg mit der Kubakrise einen ersten Höhepunkt erreicht und in Österreich herrschte traditionell eine antikommunistische Stimmung.³⁷⁶ Die Ausrichtung auf „heitere“ Filme konnte vor dem Vorwurf der pro-kommunistischen Haltung schützen. Zudem koinzidierte die neue Ausrichtung mit den 1959 von der SPÖ Wien im Wahlprogramm formulierten Kulturzielen. Man wolle in enger Verbindung mit Wissenschaft und Kunst „Wien immer mehr zur Stätte freien Geistes und beschwingten Frohsinns machen.“³⁷⁷ Wien lag nach dem Zweiten Weltkrieg am Rande der westlichen Welt nicht nur geographisch und verkehrstechnisch weit abseits der Zentren des wirtschaftlichen Aufschwungs, die Stadt war wirtschaftlich geschwächt. Eines der Hauptziele der Wiener Stadtverwaltung war es deshalb, Wien wieder als Weltstadt zu etablieren.³⁷⁸ „Die zentrale Parole der Wiener Sozialisten war in jener Zeit: ‘Wien wird wieder Weltstadt’. Nach der langen Periode des Faschismus, des Krieges, der vierfachen Besetzung und der Not sollte Wien wieder zu einer Stadt werden, die internationales Ansehen genoss – als Metropole von Kultur und Wissenschaft, als Zentrum der Wirtschaft und des Verkehrs, als Ort der internationalen Begegnung aufgrund ihrer zentraleuropäischen Position.“³⁷⁹ Den wirtschaftlichen Rückstand gegenüber dem Westen Österreichs wollte man durch die Etablierung Wiens als Kongress– bzw. Kulturstadt wett machen.³⁸⁰ Neben der Ansiedelung internationaler Institutionen, wie der Internationalen Atomenergiebehörde 1956 und der OPEC im Jahr 1965 bildeten im kulturellen Bereich die Wiedereröffnung des *Theaters an der Wien* und die *Wiener Festwochen* Renommierprojekte, auf die seitens der SPÖ Wien hingewiesen wurde.³⁸¹

Die Unterstützung der *Viennale* stellte eine weitere Maßnahme zur Erreichung des von der Wiener Stadtverwaltung proklamierten Ziels dar, so dass die Abhaltung einer eigenen Filmfestwoche im Jahr 1966 der Kulturstadträtin als Beweis der geglückten Etablierung Wiens als Weltstadt dienen konnte. „Bürgermeister Bruno Marek und Kulturstadtrat Gertrude Sandner konnten von der festlich geschmückten Uraniaühne den Bundespräsidenten, das diplomatische Korps, prominente Künstler und

³⁷⁵ Verband der österreichischen Filmjournalisten, Programmheft „Festival der Heiterkeit. 3. Wiener Filmfestwoche“, Vorwort.

³⁷⁶ Erinnert sei hier an die Wahlniederlage der SPÖ im Jahr 1966, die als Folge des Wahlauftrufs der KPÖ für die SPÖ gedeutet wurde; siehe: *Stimmer, 40 Jahre SPÖ-Wien*, 152.

³⁷⁷ Heinz Nittel (Hg.), Spö Wien 1945-1975. Programme.Daten.Fakten. (Wien 1975) 88.

³⁷⁸ *Stimmer, 40 Jahre SPÖ-Wien*, 152.

³⁷⁹ Ebd., 151f.

³⁸⁰ Ebd., 152.

³⁸¹ Nittel (Hg.), Spö Wien 1945-1975, 88.

*Pressevertreter aus dem In- und Ausland begrüßen, und mit einem Recht darauf hinweisen, daß sich die Veranstaltung als internationales Ereignis durchzusetzen beginnt.*³⁸²

Besonders herausgestrichen wurde seitens der *Stadt Wien* demnach die Abgrenzung zu anderen Festspielstätten Europas, die sich in der speziellen Ausrichtung zeigen sollte. Die *Viennale* hätte sich „*in den vergangenen Jahren durch das Motto 'Festival der Heiterkeit' eine Kontur gesichert, die sich gegenüber Filmfestspielen anderer europäischer Metropolen und Badeorte abgrenzt.*³⁸³“ hieß es 1966. Damit wurde eine Abgrenzung vom Festival von Cannes verfolgt, das oftmals wegen seiner Konzentration auf Stars und Glamour kritisiert wurde. Dabei käme die Filmkunst zu kurz und das Festival setzte mit den effektvollen Auftritten von Weltstars auf billige Publicity, lauteten die Vorwürfe gegen das Festival von Cannes.³⁸⁴ Ganz im Gegenteil dazu, sollte die *Viennale* die als typisch wienerisch vermarkteten und filmisch reproduzierten Klischees der Heiterkeit, des Frohsinns, der Musik und der Gemütlichkeit festigen. „*(Wien) hat sich [...] mit der heuer zum erstenmal benützten Etikette des 'Festivals der Heiterkeit' eine Idee gesichert, also etwas, worum sich im modernen Kampf der Kameras und Gesänge der Festivals aller Spielarten die einzelnen Festspieleitungen besonders heiß bemühen. Die Devise hat überdies Charme und ist dem Charakter und Ruf unserer Stadt angemessen.*³⁸⁵“ kommentierte Fritz Walden die Umgestaltung im Jahr 1963 unterstützend. Die mit der Abgrenzung von anderen Festivals einhergehende Verstärkung des Wien-Images über die *Viennale* brachte eine Abgrenzung der *Viennale* vom modernen Filmkunstbegriff mit sich. Edwin Zbonek, jener Filmjournalist, der einen modernen Filmkunstbegriff mit seiner Forderung nach Filmen in Originalsprache und ihrer Präsentation in ungekürzter Fassung am ehesten vertreten hatte, und der Film als eigenständige Kunstgattung nach technischen wie auch ästhetischen Kriterien bewertet sehen wollte, trat als Mitorganisator des *Festivals der Heiterkeit*, im Jahr 1963, vorläufig nicht mehr in Erscheinung. Die Abwendung von einem modernen Filmkunstbegriff wurde überdies, neben dieser personellen Einbuße, von einzelnen Filmkritikern direkt gefordert, die durch die Präsentation von künstlerischen Filmen einen Publikumsschwund befürchteten. „*Allerdings will man weder Berlin noch Venedig noch Cannes konkurrenzieren, deren Programme – wie man aus Produzentenmunde immer wieder vernehmen kann – immer 'künstlerischer werden'. Jetzt spielen sie schon so reine Kunst, daß man keinen Menschen mehr ins Kino bekommt!*“ ist eine vielgebrauchte Maxime der Filmkaufleute.³⁸⁶ Mit dem Argument, dass Kunst und Publikum sich ausschlossen wurde für die *Viennale* gefordert, Unterhaltungsfilme zu zeigen. So sah die Wiener Stadtverwaltung noch im

³⁸² Volksstimme, 26.3.1966; S. 5 „Weltstadtglanz in der Urania. Viennale 1966 eindrucksvoll eröffnet – Prominenz bei ‘Galanten Festen’“

³⁸³ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1965, 10.2.1965; Blatt 288-289 „5. Wiener Filmfestwoche: ‘Festival der Heiterkeit’ vom 4. bis 12. März“

³⁸⁴ Kenneth Turan, Sundance to Sarajewo. Film Festivals and the World They Made (London 2002) 19.

³⁸⁵ Arbeiter-Zeitung, 10.3.1963; Seite IV „Des Globus breites Breitwandlachen“

³⁸⁶ Neues Österreich, 5.3.1965; S. 10 „Viennale ohne Farce der Preisverteilung“

Februar 1965, kurz vor Beginn des Vietnamkriegs, kurz vor dem Tod Ernst Kirchwegers³⁸⁷ und ein Jahr nach Beginn der Olah-Krise das Ziel der *Viennale* darin „die Welt in bester Darstellung als freundlichen und möglichst unbeschwertes Schauspiel unseres Daseins zu zeigen.“³⁸⁸ Dass das Festival im Jahr 1965, aus dem das obige Zitat stammt, trotz seiner Ausrichtung auf Unterhaltungsfilm den absoluten Tiefpunkt der Publikumsgunst³⁸⁹ erreichte, änderte nichts daran, dass die Stadtverwaltung auch im Jahre 1966 das Ziel der *Viennale der Heiterkeit* darin sah, den Menschen „Entspannung und Freude“ zu schenken, wie Stadtrat Gertrude Sandner in ihrer Eröffnungsansprache³⁹⁰ im Jahr 1966 betonte. Gleichzeitig wolle man jedoch auch „Filme von Weltgeltung dem Wiener Publikum zugute kommen“³⁹¹ lassen, so der Vizebürgermeister im selben Jahr. Schon 1963 unterstrich Mandl die Absicht, mit dem Festival weiterhin den „guten Film“ fördern zu wollen. Die Festlegung der Veranstaltung auf Unterhaltungsfilme sollte seiner Auffassung nach auf die Verleiher einwirken – sie sollten beeinflusst von der *Viennale*, zukünftig „qualitativ hochwertige“ Unterhaltungsfilme zeigen. „In seiner Eröffnungsansprache verwies Vizebürgermeister Mandl darauf, daß es sich um den 3. Versuch in Wien handle, in einer geschlossenen Veranstaltungsserie das Interesse der Öffentlichkeit auf den guten Film zu lenken. Der Titel ‘Festival der Heiterkeit’ wurde diesmal deshalb gewählt, weil wir beweisen wollen, daß es auch auf diesem Gebiet gute Filme gibt und man sich nicht mit den üblichen Schnulzen begnügen muß; und die Verleiher sollen dabei sehen, daß auch solche Filme ein Geschäft sein können.“³⁹² Hinter dieser Idee einer Verbesserung des Angebotes im Bereich Unterhaltungsfilm stand die Absicht, den Publikumsgeschmack zu beeinflussen. Wie Fritz Walden ausführte würde eine solche „Geschmacksumbildung“ des Publikums die Bildung eines neuen Konsumentenkreises für jene Filme bedeutet, die es zu fördern galt. „Eine ideelle Abwehr wäre hingegen schon darin gegeben, Anschluß an die gültige Weltfilmproduktion zu finden, die wieder die Schaffung eines hinreichend großen Konsumentenkreises voraussetzte. Er läßt sich aber nur durch Geschmacksumbildung breiterer Publikumsmassen erzielen, die wieder, da sie sich nicht erzwingen läßt, darauf angewiesen ist, dem Publikum den Zugang zum künstlerisch wertvollen Film zu ermöglichen, um es so langsam an ihn zu gewöhnen und in ihm das Verlangen nach solcher Kost zu erwecken.“³⁹³ Der Weg über den Unterhaltungsfilm wurde von Walden als Umweg zum „künstlerisch wertvollen“ Film dargestellt. Mit einer solchen Position kamen die *Viennale*-Veranstalter der Position der katholischen Kirche

³⁸⁷ Kirchweger verstarb nach der *Viennale* 1965 am 2.4.1965. Vgl. Kurt Stimmer, 40 Jahre SPÖ-Wien (Wien 1985) 170.

³⁸⁸ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1965, 10.2.1965; Blatt 288-289 „5. Wiener Filmfestwoche: ‘Festival der Heiterkeit’ vom 4. bis 12. März“

³⁸⁹ Nicht einmal ein Drittel der Besucher von 1960 kamen.

³⁹⁰ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1965; 25.3.1965, Blatt 754.

³⁹¹ Volksstimme, 26.3.1966, S. 5 „Weltstadtblitz in der Urania“

³⁹² Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1963; 9.3.1963, Blatt 468

³⁹³ Arbeiter-Zeitung, 1.3.1964; S. 4 „Unsere Internationale des Lachens“

zum Unterhaltungsfilm nahe, denn auch von katholischen Filmerziehern wurde dem Unterhaltungsfilm die Funktion zugeschrieben, neben seiner Ablenkungs- bzw. Zerstreuungsfunktion, den Zuseher zu erziehen. Der Zuseher sollte durch die realitätsfremde Form des Unterhaltungsfilmes für die transportierten Werte empfänglich gemacht werden.³⁹⁴ Worin der künstlerische Wert der von der *Viennale* gezeigten Filme und demnach der von ihnen transportierte Inhalt lag, wurde jedoch nicht thematisiert. Letztlich scheint die Aussage Vizebürgermeister Mandls aufschlussreich zu sein, derzu folge man die *Viennale* in einem wirtschaftlichen Sinne erfolgreich programmieren wollte und demnach auf Unterhaltungsfilm setzte.

Was die Teilnahme von Filmen aus sozialistischen Ländern betraf, so strich die Wiener Stadtverwaltung hauptsächlich das völkerverbindende Element innerhalb des Festivals heraus. 1967 betonte Bürgermeister Marek jedoch in seiner Eröffnungsrede auch, dass in allen Gesellschaftssystemen und unter allen Völkern das Lachen „*jene gemeinsame internationale Sprache (sei), die eine erlösende Wirklichkeitserkenntnis beinhalten kann. Unter den zahlreichen Spielarten des Humors haben besonders Selbstironie und Selbstpersiflage eine wichtige Funktion gegen jede nationale Überheblichkeit und alle diktatorischen Gelüste und waren stets eine wirksame Waffe im Kampf um eine freie und bessere Welt.*³⁹⁵“ Die Möglichkeit, über die Präsentation von Unterhaltungsfilmen Kritik an politischen Systemen zu üben klang auch beim Filmjournalisten Walden an. „*Schließlich liegt dem neuen Leitgedanken der Viennale sogar so etwas wie ein ethisches Motiv zugrunde: die Aufwertung des Humors, der in der Tat auf allen großen Filmfestspielen zu kurz kommt, von den Juroren aller Länder in der Regel schmafu, als Medium großer Kunst zweitrangig behandelt wird. Mit dieser ästhetischen Überheblichkeit versündigt man sich aber nachgerade gegen eine der geheimen ethischen Kraftquellen unseres Jahrhunderts: Man spricht zu Recht vom 'Befreienden Lachen', weil es Türen in die Freiheit von allem möglichen Zwang, von dem moralisierender Duckmäuserei bis zu dem politisch-autoritären Anmaßung, aufstößt. Diktaturen sind unter anderem auch humorlos.*³⁹⁶“ Während bei Fritz Walden im Jahr 1963 die intendierte Kritik des Festivals an den Praktiken autoritärer Staaten lediglich anklang, artikulierte Kennedy in einem Beschwerdebrief an die Redaktion der Tageszeitung *Die Presse* einen dezidiert politischen Anspruch, den er mit der Präsentation von Filmen aus sozialistischen Ländern verfolgte. „*Wir halten es für unsere wichtige Aufgabe, als einziges Festival in einem neutralen europäischen Land die Liberalisierungstendenzen bei den östlichen Künstlern zu fördern. Drei östliche Spitzofilme und ein Kurzfilm unseres diesjährigen Programmes bringen eine deutliche Kritik*

³⁹⁴ Bauer, Die katholische Filmkritik in Österreich 1947-1975, 82.

³⁹⁵ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 4/1967, 13.4.1967; Blatt 977 „Man lacht in allen Sprachen gleich“

³⁹⁶ Arbeiter-Zeitung, 10.3.1963; S. IV „Des Globus breites Breitwandlachen“

*an Zuständen oder Charakterschwächen in ihrem jeweiligen Land.*³⁹⁷ Wenn auch nicht explizit öffentlich artikuliert, so dürfte eine der Zielsetzungen des *Festivals der Heiterkeit* – zumindest was Sigmund Kennedy betraf – neben der Verbreitung „*beschwingten Frohsinns*“ wohl die Kritik an sozialistischen Ländern und die Unterstützung liberaler Tendenzen in den Ländern des Ostblocks gewesen sein.

³⁹⁷ Siehe: Nachlass Hans Winge einzusehen in der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 (1962 – Österreich); Brief von Sigmund Kennedy an die Presse Redaktion vom 4.4.1966; 2f.

III. 4. b) Abwicklung

Bevor im Folgenden konkret auf Tendenzen im Programm des *Festivals der Heiterkeit* eingegangen werden soll, wird ein Blick auf die Abwicklung des Festivals geworfen, wie sie sich aus den Programmen und anderen Quellen erschließt. Unter Abwicklung verstehe ich Anzahl und Fassung der gezeigten Filme, die Dauer des Festivals und die bespielten Kinosäle.

Gleichzeitig zur Umorientierung zum *Festival der Heiterkeit* im Jahr 1963, die in gewisser Weise eine Weiterentwicklung einer schon im Jahr zuvor begonnen Linie darstellte, kam es 1963 auch zu einer räumlichen Erweiterung der *Viennale*. Im *Uraniakino* fand als Teil der *Viennale* eine Retrospektive statt, die vom *Österreichischen Filmarchiv* unter der Leitung Ludwig Geseks kuratiert³⁹⁸ wurde. Ab 1966 wurde die Retrospektive vom *Österreichischen Filmmuseum* programmiert. Weiterhin wurde 1963 das *Künstlerhauskino* mit dem Hauptprogramm bespielt, wo „*Spitzenfilme der Unterhaltung, Komödien, Lustspiele, Satiren, Parodien und andere, die bisher in Wien öffentlich noch nicht gezeigt wurden*“³⁹⁹ zur Aufführung kamen. Das Hauptprogramm⁴⁰⁰ des Festivals fand an acht aufeinanderfolgenden Tagen im *Künstlerhauskino* statt.⁴⁰¹ In weiteren so genannten Informativveranstaltungen⁴⁰² wurde das *Künstlerhauskino* an den zwei der eigentlichen Festwoche folgenden Wochenenden mit vier weiteren Filmen⁴⁰³ in Matineen bespielt. Das offizielle Hauptprogramm bestand aus acht Langfilmen⁴⁰⁴, denen Zeichen- bzw. Puppenfilme⁴⁰⁵ als Vorfilme beigestellt waren. Insgesamt wurden vierzehn Langfilme im Hauptprogramm inklusive der Informationsschau gezeigt, weitere neun Filmprogramme⁴⁰⁶ wurden in der Retrospektive gezeigt. Insgesamt kamen im Jahr 1963 inklusive der Retrospektive 23 Langfilme in 41

³⁹⁸ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1963; 4.3.1963; Blatt 435

³⁹⁹ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1963; 4.3.1963, Blatt 434

⁴⁰⁰ Das Hauptprogramm fand von 8.3.1963 bis zum 15.3.1963 statt.

⁴⁰¹ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1963, 8.2.1963; Blatt 263

⁴⁰² Verband der österreichischen Filmjournalisten, Programmheft „Festival der Heiterkeit. 3. Wiener Filmfestwoche“ Umschlag.

⁴⁰³ *Mein Freund Benito* (Giorgio Bianchi, IL MIO AMICO BENITO, Italien 1962); *Zwei Stockwerk Glück* (Janos Hersko, KET EMELET BOLDOGSAG, Ungarn 1960); *Erste Liebe* (Juli Karasik, DINKAJA SOBAKA DINGO, UdSSR 1962); *Sanjuro* (Akira Kurosawa, Japan 1962)

⁴⁰⁴ *Der nackte General* (Hiromichi Horikawa, NAKED GENERAL, Japan 1958); *Lektion in Liebe* (Ingmar Bergmann, EN LEKTION I KÄRLEK, Schweden 1962); *Meine 13. Frau* (Fatin Abdel Wahab, AL ZOUGA TALATTASHAR, Ägypten 1962); *Großrater Automobil* (Alfred Radok, DEDECEK AUTOMOBIL, ČSSR 1956); *Genosse Münchhausen* (Wolfgang Neuß, BRD 1962); *Five Golden Hours* (Mario Zampi, GB/I 1961); *Der Sonne nach* (Michail Kalik, ČELOWEK IDJOT ZA SOLNCEM, UdSSR 1962); *Die Liebe ist ein Spiel zu zweit* (Sidney Gilliat, ONLY TWO CAN PLAY; GB 1962) nach: Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1963, 8.2.1963; Blatt 263-267

⁴⁰⁵ *Ein Münchener im Himmel*, (Regie: Walter Reiner und To Burg, Zeichentrickfarbfilm); *Die fliegende Melodie* (Regie: Joop Geesink, Niederlande, Puppentrickfilm); *The Little Island* (Regie: Richard Williams, Großbritannien) *Do it yourself* (Großbritannien), *Pearls and Swine* (Nordirland)

⁴⁰⁶ Verband der österreichischen Filmjournalisten, Programmheft „Festival der Heiterkeit. 3. Wiener Filmfestwoche“, Umschlag.

Vorstellungen zur Aufführung, die von insgesamt 7.049 Menschen⁴⁰⁷ besucht wurden. 1964 wurde das Hauptprogramm weiterhin an acht aufeinanderfolgenden Tagen⁴⁰⁸ im *Künstlerhauskino*, die Retrospektive parallel dazu in der *Urania* abgehalten.⁴⁰⁹ Im Programm der *Viennale* 1964 wurden mit der vier Filme umfassenden Informationsschau,⁴¹⁰ die direkt an das Hauptprogramm⁴¹¹ anschloss, insgesamt 15 Langfilme⁴¹² – und damit ein Film mehr als im Vorjahr – gezeigt. Durch die elf Langfilme umfassende Retrospektive⁴¹³ und die Ausweitung des Hauptprogramms auf 15 Langfilme stieg die Anzahl gezeigter Filme gegenüber dem ersten Jahr der *Viennale* auf das Dreifache an. Mit knapp 26 Filmen wurden drei Langfilme mehr als im Jahr davor, in insgesamt 51 Vorstellungen gezeigt. Obwohl die Anzahl der Vorstellungen sich um zehn, also etwa ein Viertel erhöhte, blieb die Publikumsteilnahme mit 7.337⁴¹⁴ Kinobesuchen annähernd gleich hoch, wie im Jahr davor.

1965 stellte man die Informationsschau ein, sodass die Anzahl der Filme des Hauptprogramms⁴¹⁵ auf zehn Langfilme⁴¹⁶ sank, die in 22 Vorstellungen im *Künstlerhauskino* gezeigt wurden. Weitere sieben Langfilme liefen im mittleren Saal der *Urania* innerhalb einer Retrospektive.⁴¹⁷ Durch Programmänderungen im Hauptprogramm wurden die geplanten 25 Vorstellungen des Hauptprogramms auf 22 reduziert. Von den ursprünglich 25 fanden acht Vorstellungen nicht,

⁴⁰⁷ Österreichische Filmrundschau, 2/1965; S. 145 „Viennale 1965: Publikumspleite im Künstlerhaus-Kino“

⁴⁰⁸ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1964; 19.2.1964; Blatt 354

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Von 14.3.1964-15.3.1964

⁴¹¹ Von 6.3.1964 bis 13.3.1964

⁴¹² *Bonbons mit Pfeffer* (Jacques Baratier, DRAGÉES AU POIVRE, F/I 1963), *Der Henker* (José Luis Berlanga, EL VERDUGO, Spanien 1963); *Le soupirant* (Pierre Ètaix, Frankreich 1962); *Kral Kralu* (Martin Fric, ČSSR 1963); *Fanfare* (Bert Haanstra, Niederlande 1958); *Hallelujah the hills* (Adolfas Mekas, USA 1963); *Ein Herbstnachmittag* (Yasujiro Ozu, Japan 1962); *Amore in Stockholm* (Gian Luigi Polidoro, IL DIAVOLO, Italien 1963); *Tom Jones* (Tony Richardson, GB 1963); *Abschied von den Tauben* (Jakov Segel, PROSCAJTE, GOLUBI); *I Basilischi* (Lina Wertmüller, Italien 1963); dazu kamen 4 Filme der Informationsschau: *Ein Sack voll Flöhe* (Vera Chytilová, PYTEL BLECH, ČSSR 1962); *Von etwas anderem* (Vera Chytilová, O NECEM JINEM, ČSSR 1963); *Glattes Parkett* (Klaus Kirschner, BRD 1963); *Die Männer* (Milo Dukanovic, MUSKARCI, Jugoslawien 1963) siehe: Neues Österreich, 2.3.1963; S. 6; „Das Programm der 4. Viennale“

⁴¹³ Neues Österreich, 2.3.1964; S. 6 „Das Programm der 4. Viennale“

⁴¹⁴ Österreichische Filmrundschau, 2/1965; S. 145 „Viennale 1965: Publikumspleite im Künstlerhaus-Kino“

⁴¹⁵ Vom 5.3.1965-12.3.1965

⁴¹⁶ *Im Weißen Rössl* (Eric Balling, SOMMER I TYROL, Dänemark); *Ein schöner Tag* (Göran Gentele, EN VACKER DAG, Schweden 1963); *Zwölf Millionen* (Bert Haanstra, ALLEMAN, Niederlande 1963); *Every day's a holiday* (James Hill, Großbritannien 1964); *Majestät auf Abwegen* (Károly Makk, MIT CSINALT FELSEGED 3-5-19?, Ungarn 1964); *Die Ungeheuer* (Dino Risi, I MOSTRI, Italien/Frankreich 1963); *Die lustigen Weiber von Windsor* (Georg Tressler, Österreich 1965); *Gottes Tiergarten* (Peter Yates (ONE WAY PENDULUM, Großbritannien 1964); *3.November 1918* (Edwin Zbonek, Österreich 1965); *Narrenchronik* (Karel Zeman, BLAZNOVA KRONIKA, ČSSR 1964), siehe: Vergleiche: Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft „Festival der Heiterkeit. 5. Wiener Filmfestwoche“ (Wien 1965); aus dem Nachlass Hans Winge einzusehen in der Druckschriftenammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 (1962 – Österreich) und: und: Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1965; 2.3.1965; Blatt 446 „Programm der 5. Viennale geändert“

⁴¹⁷ Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft „Festival der Heiterkeit. 5. Wiener Filmfestwoche“ (Wien 1965); aus dem Nachlass Hans Winge einzusehen in der Druckschriftenammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 (1962 – Österreich)

oder zu anderen Zeiten statt.⁴¹⁸ Insgesamt kam die *Viennale* auf 17 in 43 Vorstellungen gezeigte Filme, allerdings sank die Zahl der Besucher im Jahr 1965 auf 3193⁴¹⁹ ab, das heißt um mehr als die Hälfte gegenüber dem Jahr davor.

Nach diesem Publikumsmißerfolg wurden im Jahr 1966 einige Neuerungen vorgenommen. 1966 übersiedelte sowohl das Hauptprogramm als auch die Retrospektive der *Viennale* ins Wiener *Uraniokino*.⁴²⁰ Das acht Langfilme⁴²¹ umfassende Hauptprogramm fand im großen Saal der Wiener *Urania* statt, der mit 20 Vorstellungen bespielt wurde, während die 14 Filme⁴²² umfassende Marx-Brothers Retrospektive, die nun erstmals vom Österreichischen Filmmuseum kuratiert wurde, in 15 Vorstellungen im mittleren Saal lief. Die Retrospektive umfasste damit fast doppelt so viele Langfilme, wie das Hauptprogramm, dessen Filme nun erstmals alle in deutscher Sprache untertitelt⁴²³ waren, davor hatte die *Viennale der Heiterkeit* Filme in allen möglichen Varianten gezeigt.⁴²⁴ Zudem schoben sich ab 1966 die drei täglichen Vorstellungstermine mehr in Richtung Abend.⁴²⁵ Obwohl sich die Anzahl der Filme des Hauptprogramms gegenüber den Vorjahren weiter verringert hatte, wurden bei der *Viennale* 1966 insgesamt 22 Langfilme in 40 Vorstellungen gezeigt. Die Anzahl der Vorstellungen entsprach damit dem Stand von 1963. 1967 fand die *Viennale* neuerlich ausschließlich in der *Urania*⁴²⁶ statt. 12 Langfilme⁴²⁷ wurden im

⁴¹⁸Vergleiche: Verband der österreichischen Filmjournalisten, Programmheft „Festival der Heiterkeit. 5. Wiener Filmfestwoche“ und: Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1965; 2.3.1965; Blatt 446 „Programm der 5. Viennale geändert“

⁴¹⁹ Österreichische Filmrundschau, 2/1965; S. 145 „Viennale 1965: Publikumspleite im Künstlerhaus-Kino“

⁴²⁰von 24.3.1966 bis 1.4.1966; siehe: Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1966; 3.3.1966, Blatt 551 „Das Programm der Viennale 1966“

⁴²¹ *Calle P* (Robert Brandt, Schweden 1965); *Galante Feste* (René Clair/Gheorghe Vitandis, LES FÊTES GALANTES, Frankreich/Rumänien 1965); *Meine teure Gattin* (Luigi Comencini/Mauro Bolognini/Tinto Brass, LA MIA SIGNORA, Italien 1964), *Das Bohrloch – oder Bayern ist nicht Texas* (Rainer Erler, BRD 1966); *Operation Lachen* (Leonid Gajdaj, OPERAZIJE Y I DRUGIJE PRIKLUCENIJA SURIKA, UdSSR 1965); *Die Geschichte meiner Dummheit* (Márton Keleti, BUTASÁGOM TÖRTÉNETE, Ungarn 1965); *Sallab* (Ephraim Kishon, SALLAH SHABATI, Israel 1964); *Kusslänge 90* (Antonin Moskalyk, DĚLKA POLIBKU DEVADESAT, ČSSR 1965); des weiteren wurden die zwei Filme *The Triumph of Lester Snapwell* (Buster Keaton, USA 1964) und *A Home of your Own* (Großbritannien 1965) in einem weiteren, neunten Programm gemeinsam gezeigt; siehe: Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft „Festival der Heiterkeit. 6. Wiener Filmfestwoche“ (Wien 1966); aus dem Nachlass Hans Winge einzusehen in der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 (1962 – Österreich); 13.

⁴²² Siehe dazu: Sudabeh Mortezaei, *Viennale. 1960-1996. Registerband* (Wien 1996) 7.

⁴²³ Verband der österreichischen Filmjournalisten, Programmheft „Festival der Heiterkeit. 6. Wiener Filmfestwoche“ (Wien 1966)

⁴²⁴ Siehe: Verband der österreichischen Filmjournalisten, Programmheft „Festival der Heiterkeit. 3. Wiener Filmfestwoche“ oder: Neues Österreich, 2.3.1964; S. 6; „Das Programm der 4. Viennale“

⁴²⁵ Verband der österreichischen Filmjournalisten, Programmheft „Festival der Heiterkeit. 6. Wiener Filmfestwoche“ (Wien 1966)

⁴²⁶ von 13.4.1967 -20.4.1967

⁴²⁷ *Tango für einen Bären* (Stanislav Barabáš, TANGO PRE MEDVEDA, ČSSR 1966); *Io, io, io...e gli altri* (Alessandro Blasetti, Italien 1966); *West and Soda* (Bruno Bozzetto, Italien 1965); *Nachbarn* (Bent Christensen, NABOERNE, Dänemark 1966); *Arrivederci Baby* (Ken Hughes, USA 1965); *A funny Thing happened on the Way to the Forum* (Richard Lester, USA 1966); *Special Servicer* (Georg Lhotsky, Österreich 1967); *En compagnie de Max Linder* (Maud Linder, Frankreich 1964); *The Merry Widow* (Ernst Lubitsch, USA 1934); *Intime Beleuchtung* (Ivan Passer, INTIMNÍ

Hauptprogramm in 20 Vorstellungen gezeigt. Bis auf zwei waren alle im Hauptprogramm gezeigten Filme deutsch untertitelt. Bei der Retrospektive⁴²⁸ des Österreichischen Filmmuseums wurden sechs Programme mit Karl Valentin-Filmen in 13 Vorstellungen gezeigt. Insgesamt bespielte die *Viennale* des Jahres 1967 33 Vorstellungen, und fiel damit hinter den Stand von 1963 zurück. Das Budget der Veranstaltung wuchs gleichzeitig auf 650.000 ATS an.⁴²⁹

OSVĚTLENÍ, ČSSR 1965); *Vorsicht Auto* (Eldar Rjazanov, BEREGLIS AVTOMOBILJAI, UdSSR 1966); *Bondits oder die grausigen und schrecklichen Abenteuer eines beinahe normalen Menschen* (Karl Suter, Schweiz 1967)

⁴²⁸Volksblatt, 9.4.1967 „Karl Valentin wieder auf der Leinwand“

⁴²⁹ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1967, 20.1.1967; Blatt 229

III. 5.) Programm 1963 – 1967

Bei der Betrachtung des Programms in den Jahren 1963 bis 1967, als die *Viennale* unter dem Motto *Viennale der Heiterkeit* abgehalten wurde, greife ich als Quellen auf Festivalprogramme sowie auf Rezensionen zurück. Meine Quellen zum Programm der *Viennale* sind hauptsächlich Filmkritiken. Auf die gezeigten Kurzfilme gehe ich nicht ein, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde.

Angesichts der Gesamtzahl der bei der *Viennale* gezeigten Filme nehme ich Abstand vom Anspruch, alle von der *Viennale* gezeigten Filme behandeln zu wollen. Eine solche Einzelbetrachtung der gezeigten Filme würde ebenfalls Umfang und Absicht dieser Arbeit überschreiten. Wenn ich also in der Folge vom Programm der *Viennale* spreche, betrachte ich das Hauptprogramm und die Retrospektiven des Festivals. Ich möchte versuchen darin Strömungen innerhalb des Festivals aufzuzeigen. Diese Strömungen lassen sich einerseits den Programmen entnehmen, manifestieren sich jedoch auch auf der Ebene der Filmkritiken. Meine Hauptfrage lautet, wie die Leitung der *Viennale* versuchte ihre Zielsetzungen in Bezug auf die Veranstaltung umzusetzen. Eine weitere Frage bezieht sich darauf, wie die heimische und deutsche Filmkritik Entwicklungen innerhalb des Programms wahrnahm und beurteilte.

In einem ersten Schritt werde ich, die von mir georteten Entwicklungen anhand der Eröffnungsfilme illustrieren und dann auf weitere Tendenzen innerhalb der Programmierung eingehen.

III. 5. a) Vorpremieren

Bei dem Eröffnungsfilm des *Festivals der Heiterkeit* des Jahres 1963 handelte es sich um die Vorpremiere eines Filmes, der anschließend ins heimische Kino⁴³⁰ kam. Im Rahmen des *Festivals der Heiterkeit* wurden regelmäßig Filme gezeigt, die zum Zeitpunkt des Festivals bereits einen Verleih in Österreich hatten. Insgesamt finden sich bei sieben Produktionen Hinweise darauf, dass die Filme bei der *Viennale* zwischen 1963 und 1967 ihre Vorpremiere hatten,⁴³¹ drei dieser Produktionen eröffneten das Festival⁴³² und belegten dadurch einen prominenten Platz. Das Bespielen der *Viennale* mit Filmen, die bereits einen Verleih in Österreich haben ist auch heute noch gängige Praxis und stellt eine wichtige Kooperation zwischen dem Festival und den Verleihfirmen dar. Sie besteht im Wesentlichen darin, dass dem Festival ein vom Verleih als publikumswirksam eingestufter Film vor seinem regulären Kinostart zur Präsentation beim Festival überlassen wird. Im besten Fall erhält das Festival den Film vom Verleih zu guten Konditionen und der Verleih spart Werbeausgaben ein, da der Film im Rahmen des Festivals beworben wird. 1963 wurde die *Viennale* mit *Five Golden Hours*⁴³³ aus dem Verleih *Iris Film*⁴³⁴ im englischen Original mit deutschen Untertiteln eröffnet. Die Gaunerkomödie „*um einen Leichenbestatter, der gleich am Grabe der teuren, soeben verblichenen Gatten die Gelegenheit benutzt, sich den Witwen unentbehrlich zu machen.*“⁴³⁵ passte thematisch in die nunmehrige Ausrichtung des Festivals, konnte jedoch einige Kritiker nicht überzeugen. „*Ein Film, der in seiner zweifellos sympathischen*

⁴³⁰ Zur Kinoankündigung von *Five Golden Hours* (Mario Zampi, GB/I 1961) siehe: Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1963, 9.3.1963; Blatt 468

⁴³¹ Weitere Filme, die nach der Viennale ins Kino kamen, waren: 1963: *Giudizio universale* (Vittorio De Sica, Italien 1961, Union-Verleih) siehe: Verband der österreichischen Filmjournalisten, Programmheft „Festival der Heiterkeit. 3. Wiener Filmfestwoche“, 7.; 1964: *Le Soupirant* (Pierre Etaix, Frankreich 1962) siehe: Neuer Kurier, 6.3.1964; S. 5 „Der Clown dreht einen Film“ „und ist ab Donnerstag nächster Woche in der Urania zu sehen“; *Bonbons mit Pfeffer* (Jacques Baratier, DRAGÉES AU POIVRE, F/I 1963) siehe: Neues Österreich, 2.3.1964; S. 6; „Viennale: Heiterkeit aus 16 Ländern“ „Beide französischen Lustspiele werden – darauf sei ausdrücklich verwiesen – nach Ablauf der Viennale im Verleibprogramm der Iris in den Wiener Kinos zum Einsatz kommen.“; 1965: *12 Millionen* (bzw. Mit versteckter Kamera, Bert Haanstra, ALLEMAN, NL 1963) siehe: Das Kleine Volksblatt, 12.3.1965; S. 3 „Erfreulicherweise wird dieses Meisterwerk schon demnächst in den allgemeinen Kinoeinsatz kommen, so dass wir uns eine ausführliche Würdigung bis dahin vorbehalten.“; 1966: *Les Fêtes galantes* (René Clair, Frankreich/Rumänien 1965) siehe: Neues Österreich, 11.3.1966; S. 8 „Es ist dies der einzige Film aus unserem Programm, der schon einen Verleib in Österreich hat.“; 1967: *A funny thing happened on the way to the forum* (Richard Lester; USA 1966) siehe: Die Presse, 22./23.4.1967; S. 6 „In letzterem Fall handelt es sich um die Werbung für den unmittelbar nach der Viennale herauskommenden Film „Toll trieben es die alten Römer“, welche vom Verleib innerhalb der Viennale veranstaltet wurde, offenbar mit deren Zustimmung.“

⁴³² 1963 *Fire Golden Hours* (Mario Zampi, GB/I 1961), im Jahr 1964 *Le Soupirant* (Pierre Etaix, Frankreich 1962) und 1966 *Les Fêtes galantes* (René Clair, Frankreich/Rumänien 1965)

⁴³³ Von Mario Zampi, GB/I 1961

⁴³⁴ Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft „Festival der Heiterkeit. 3. Wiener Filmfestwoche“

⁴³⁵ Express, 7.3.1963, S. 8 „Festival der halblustigen Heiterkeit“

Durchschnittlichkeit, auf einem Festival allerdings nichts zu suchen hat.“⁴³⁶ wurde der Eröffnungsfilm 1963 von einem Rezessenten kritisiert. Abgesehen von dieser einen negativen Kritik wurden die Verleihfilme von der Kritik zumeist als Bereicherung⁴³⁷ des Festivals empfunden, dabei jedoch darauf verwiesen, dass nicht all diese Filme zur thematischen Vorgabe eines Festivals der Heiterkeit passten. „Der Mangel an echten Filmkomödien und die Sucht nach einer international klingenden Tabulatur der Herstellungsländer zwangen die Veranstalter, in ihr Festival der Heiterkeit‘ manch Halblustiges einzuschleusen, das die Zuschauer nicht nur nicht zum Lachen, sondern nicht einmal zum Schmunzeln bringen dürfte. Aber zum Ausgleich kann sich das bis in die Gefilde der Melancholie vordringende Heiterkeits-Festspiel mit Erstaufführungen von Bergman- und De Sica-Schöpfungen aufputzen.“⁴³⁸ hieß es 1963 in einer Kritik zur Präsentation des Films *Das letzte Gericht findet nicht statt*.⁴³⁹ Kaum einer der Filme, die zum Zeitpunkt der Abhaltung der *Viennale* bereits einen Verleih in Österreich hatten, wurden negativ rezensiert – aus Sicht der Filmkritiker hoben diese Filme die Qualität des Festivals. Zudem verringerten sie die Schwierigkeiten der Organisatoren, ausreichend Filme für das Festival zu erhalten. Zu den im Verleih befindlichen Filmen zählten hauptsächlich Komödien, Satiren, Kostümfilme und Klamauffilme. Auch im Jahr 1964 war es neben dem Eröffnungsfilm *Le Soupirant*⁴⁴⁰ eine weitere französische Produktion *Bonbons mit Pfeffer*,⁴⁴¹ die bereits einen Verleih in Österreich hatte und vermehrt Medieninteresse⁴⁴² erregte. „Ein Leckerbissen für Feinschmecker: Dragées au poivre“ (*Bonbons mit Pfeffer*) des Franzosen Baratier, eine Satire auf Frankreichs letzten Kameradschrei, das cinema vérité, mit Audiberti als Mitarbeiter.“⁴⁴³ Ab 1966, ein Jahr nach dem Publikumsmißerfolg des Jahres 1965 wurde die *Viennale* zunehmend auf ihre Publikumswirksamkeit hin ausgerichtet. Dazu gehörten neben der Anwesenheit von Stars bei der *Viennale* auch das vermehrte Bemühen der Verleiher um Publicity. Während die Teilnahme von Filmen, die bereits einen Verleih in Österreich hatten in den ersten Jahren des *Festivals der Heiterkeit* von der Filmkritik als Einlösung des Anspruches interpretiert wurde, Filmen zu einem

⁴³⁶ Österreichische neue Tageszeitung, 2.3.1963, S. 14 „Alle Menschen lachen in der gleichen Sprache“

⁴³⁷ Arbeiter-Zeitung, 10.3.1963, Seite IV „Des Globus breites Breitwandlachen“ „Zwei Perlen von besonderem Glanz der *Viennale* 1963: einmal De Sicas-Zavattinis ‘Das jüngste Gericht findet nicht statt’, das mit swifischer Ironie und in Episoden aufgelöst vorführt, wie sich Menschen verhalten würden, wäre zu einer genau festgesetzten Stunde der Untergang zu erwarten.“

⁴³⁸ Express, 7.3.1963; S. 8 „Festival der halblustigen Heiterkeit“

⁴³⁹ Giudizio universale (Vittorio De Sica, Italien 1961, Union-Verleih)

⁴⁴⁰ Von Pierre Etaix, Frankreich 1962

⁴⁴¹ Von Jacques Baratier, DRAGÉES AU POIVRE, F/I 1963

⁴⁴² Neues Österreich, 2.3.1964; S. 6; „Viennale: Heiterkeit aus 16 Ländern“ „Der freche Streifen wurde von Regisseur Jacques Baratier in bester kabaretistischer Manier inszeniert und parodiert alle nur denkbaren Spielarten des Films, angefangen von ‘Papas Kino’ bis hin zum ‘Cinema Vérité’. Doppelt reizvoll wird dieses Vergnügen durch das Staraufgebot von 25 renommierten Hauptdarstellern, die genau die Rollen spielen, die sie sich gewünscht haben.“; siehe auch: Neuer Kurier, 3. 3.1964, S. 3 „Frankreich beim Festival der Heiterkeit“

⁴⁴³ Arbeiter-Zeitung, 1.3.1964; S. 4 „Unsere Internationale des Lachens“

Kinostart in Österreich zu verhelfen,⁴⁴⁴ wurde spätestens 1967 kritisiert, dass sich die *Viennale* immer mehr zu einer Werbeveranstaltung für Verleiher entwickle, die an die Teilnahme der Filme Werbemaßnahmen knüpften. Anlässlich der Premiere des Lester-Films *Toll trieben es die alten Römer*⁴⁴⁵ veranstaltete der *Cosmopol-Verleih* eine altrömische Wagenparade in der Prater Hauptallee, für die junge Mädchen per Zeitungs inserat⁴⁴⁶ gesucht wurden, um in historischen Gewändern daran teilzunehmen. Diese und ähnliche Maßnahmen wurden kritisiert, da die Schwerpunktsetzung auf Werbemaßnahmen für Filme, die nach der *Viennale* ohnehin im Kino anliefen, vom Wesentlichen, nämlich den Filmen selbst, ablenkten.⁴⁴⁷ Die Praxis der *Viennale*, den Verleihfirmen Raum für Werbemaßnahmen einzuräumen wurde von einigen Kritikern scharf kritisiert und in den Jahren nach 1967 wohl eingestellt, zumindest fanden sich keine Hinweise mehr in den Medien. Das Abrücken von der starken Präsenz der Verleiher führte zu einer Verbesserung des Rufes der *Viennale* so dass Hans Winge, einer der schärfsten Kritiker des *Festivals der Heiterkeit* 1968 dazu aufrief „die Katastrophen der bisherigen *Viennalestümpereien*“ zu vergessen und der Veranstaltung attestierte, sie sei nun „Kein ordinärer Jahrmarktschras mehr, um üble Publizität zu bekommen, die dann auch prompt eintraf, kein hysterisches Haschen nach dünner ‘Komik’, um einer unglückseligen Parole zu folgen.“⁴⁴⁸

⁴⁴⁴ Neues Österreich, 2.3.1964; S. 6; „Viennale: Heiterkeit aus 16 Ländern“ „Beide französischen Lustspiele werden – darauf sei ausdrücklich verwiesen – nach Ablauf der Viennale im Verleihprogramm der Iris in den Wiener Kinos zum Einsatz kommen.“

⁴⁴⁵ A funny thing happened on the way to the forum (Richard Lester; USA 1966)

⁴⁴⁶ Arbeiter-Zeitung, 14.4.1967; S. 9 „Sordi sagt ab, Römerinnen gesucht“

⁴⁴⁷ Die Presse, 22/23.4.1967; S. 6 „Verteidigung der Viennale“

⁴⁴⁸ Kurier, 23./24. 3. 1968, S. 6 „Festival der Höhepunkte“

III. 5. b) Preisgekrönte Filme

Die Präsentation von international preisgekrönten Filmen bei der *Viennale der Heiterkeit* stellt insofern ein Kuriosum dar, als oftmals betont wurde, das Festival verzichte bewusst auf die Vergabe von Preisen, da eine solche nicht aussagekräftig sei.⁴⁴⁹ Dennoch stellte eine internationale Preiskrönung ein Qualitätsmerkmal dar, auf das in den Programmen der *Viennale* und in den Filmkritiken hingewiesen wurde, wie etwa beim Eröffnungsfilm von 1964 *Le Soupirant*.⁴⁵⁰ Der Film repräsentiert einen von insgesamt zehn⁴⁵¹ international preisgekrönten Filmen, die bei der *Viennale* zwischen 1963 und 1967 gezeigt wurden und die von der Filmkritik in ihrer Mehrzahl positiv aufgenommen wurden. „Seit der Film im Vorjahr fertiggestellt wurde, sind nicht nur in aller Welt begeisterte Kritiken erschienen, Etaix wurde auch mit zahlreichen Preisen bedacht. *Le Soupirant* ist Träger des Prix Louis Delluc, wurde bei der Berlinale 1963 mit dem OCIC-Preis ausgezeichnet und war Frankreichs Beitrag zum FIPRESCI-Festival in Nizza 1963.“⁴⁵² Unter den preisgekrönten Filmen, die bei der *Viennale der Heiterkeit* gezeigt wurden, waren, abgesehen von der Aufnahme von *Narrenchronik*⁴⁵³, ausschließlich Filme aus westlichen Ländern zu sehen.

Über die Präsentation von preisgekrönten Filmen wurde die *Viennale* aus Sicht der Filmkritik dem Anspruch gerecht, in Österreich Filme bekannt zu machen, die auf anderem Weg die heimischen Kinos nicht erreichten. Häufig wurde deshalb in den Kritiken die Erstaufführung des Films in Österreich hervorgestrichen und darauf verwiesen, dass der betreffende Film ausschließlich bei der *Viennale* zu sehen sei und mit dem Aufruf verbunden, die Möglichkeit zu nutzen, da die Filme nicht gleich, oder gar nicht ins Kino kämen.⁴⁵⁴ Tatsächlich waren es nur drei von zehn preisgekrönten Filmen, die ihre Vorpremiere⁴⁵⁵ bei der *Viennale der Heiterkeit* hatten. Die preisgekrönten Filme wurden von der Filmkritik nicht nur vermehrt wahrgenommen, ihnen

⁴⁴⁹ Neues Österreich, 5.3.1965; S. 10 „Viennale ohne Farce der Preisverteilung“

⁴⁵⁰ *Le Soupirant* (Pierre Etaix, Frankreich 1962)

⁴⁵¹ 1963: *La guerre des boutons* (Yves Robert, Frankreich 1962; Prix Jean Vigo 1962), 1964: *Le Soupirant* (Pierre Etaix, Frankreich 1962; Prix Louis Delluc 1962), *I basilicchi* (Lina Wertmüller, Italien 1963, Silver Sail beim Locarno International Film Festival 1963), *Tom Jones* (Tony Richardson, GB 1963, 4 Oscars 1964), *Fanfare* (Bert Haanstra, NL 1958, Goldene Palme in Cannes 1958 (nominiert)), *Il diavolo* (Gian Luigi Polidoro, Italien 1963, Goldener Berliner Bär 1963) 1965: *Alleman* (Bert Haanstra, NL 1963, Goldener Berliner Bär 1964), *Narrenchronik* (*BLAZNOVA KRONIKA*, Karel Zemann, ČSSR 1964, Golden Gate Award 1964); 1966: *Sallah* (*Sallah Shabati*, Ephraim Kishon, Israel 1964, Golden Globe 1965 und Golden Gate Award 1964), 1967: *A funny thing happened on the way to the forum* (Richard Lester, USA 1966, Oscar 1967, Golden Globe 1967), *Io, io, io...e gli altri* (Alessandro Blasetti, Italien 1966, David di Donatello Award) alle Preiskrönungen aus: <http://www.imdb.com>

⁴⁵² Neues Österreich, 2.3.1964; S. 6; „Viennale: Heiterkeit aus 16 Ländern“

⁴⁵³ *Narrenchronik* (*BLAZNOVA KRONIKA*, Karel Zemann, ČSSR 1964, Golden Gate Award 1964)

⁴⁵⁴ Neues Österreich, 2.3.1964; S. 6 „Viennale: Heiterkeit aus 16 Ländern“; Neuer Kurier, 7.3.1964 „Heute und morgen am Festival der Heiterkeit“

⁴⁵⁵ 1964: *Le Soupirant* (Pierre Etaix, Frankreich 1962; Prix Louis Delluc 1962); 1965: *Alleman* (Bert Haanstra, NL 1963, Goldener Berliner Bär 1964); 1967: *A funny thing happened on the way to the forum* (Richard Lester, USA 1966, Oscar 1967, Golden Globe 1967)

wurde auch ein eventuelles Abweichen vom Anspruch der Heiterkeit positiv ausgelegt. „Das Thema dieser Filmkomödie ist absolut nicht heiter: der Krieg. Aber Zeman erreicht, was man gerade von einem Künstler des Ostblocks kaum für möglich gehalten hätte, er macht den Krieg zur Farce. Er lässt uns den Kampf so lange verlachen, bis uns gruselt.“⁴⁵⁶ Auch Filme wie *I basilisci*⁴⁵⁷ oder der Dokumentarfilm *Alleman*⁴⁵⁸ waren nicht eindeutig „heitere Filme“, wurden jedoch als künstlerisch wertvoll von der Kritik positiv beurteilt, nicht zuletzt deshalb, weil ihre Preiskrönung den Anspruch unterstrich, in Österreich Filme zu zeigen, die sonst den heimischen Markt nicht erreichten. „Der zweite Streifen, der im Künstlerhaus zur österreichischen Erstaufführung gelangt, ist der englische Beitrag zur Viennale: ‘Tom Jones’. Wie bereits bekannt, steht der Film auf der Liste der ‘Oscar’-Anwärter. Er wurde nach dem Roman von Henry Fielding aus dem Jahr 1749 gedreht. Regie führte Tony Richardson, das Drehbuch schrieb Englands zorniger junger Mann John Osborne.“⁴⁵⁹ 1964 wurde mit vier Filmen⁴⁶⁰ die meisten preisgekrönten Filme bei der *Viennale der Heiterkeit* gezeigt. In der Regel waren es die preisgekrönten Filme, die nur einen Bruchteil des Programms ausmachten, die von der heimischen Kritik als Festivalhöhepunkte genannt wurden und denen medial verstärkt Aufmerksamkeit zu Teil wurde.⁴⁶¹ Hingegen lassen sich zahlreiche Beispiele dafür nennen, dass nicht preisgekrönte Filme

⁴⁵⁶ Neues Österreich, 9.3.1965; S. 10 „Viennale – zwischen Zeman und Haanstra“

⁴⁵⁷ 1964: *I basilisci* (Lina Wertmüller, Italien 1963, Silver Sail beim Locarno International Film Festival 1963); Arbeiter-Zeitung, 12.3.1964 „Die „Basiliken“ sind harmlos“ „Um 20 Uhr sehen wie dann ‘I basilisci’ (Die Basiliken) der italienischen Regisseur und ehemaligen Regieassistentin Lina Wertmüller, die mit diesem ihrem Erstling beim Festival von Locarno den Preis des ‘Silbernen Segels’ und der internationalen Kritik errang. Die ‘Basiliken’ sind bloß die völlig harmlosen Bewohner einer süditalienischen Gegend namens Basilicata, und wir erleben nun die Apathie der älteren Generation und die Träume der jüngeren, liebenswerten Vitelloni.“

⁴⁵⁸ Neues Österreich, 9.3.1965; S. 10 „Viennale – zwischen Zeman und Haanstra“ „Haanstra hat uns eine Nachhilfestunden in Zärtlichkeit gegeben, die man so bald nicht vergessen wird. Das Werk wird demnächst in der Urania herauskommen.“; Neues Österreich, 5.3.1965; S. 10 „Viennale ohne Farce der Preisverteilung“

⁴⁵⁹ Neues Österreich, 2.3.1964; S. 6 „Viennale: Heiterkeit aus 16 Ländern“

⁴⁶⁰ *Le Soupirant* (Pierre Etaix, Frankreich 1962; Prix Louis Delluc 1962), *I basilisci* (Lina Wertmüller, Italien 1963, Silver Sail beim Locarno International Film Festival 1963), *Tom Jones* (Tony Richardson, GB 1963, 4 Oskars 1964), *Fanfare* (Bert Haanstra, NL 1958, Goldene Palme in Cannes 1958 (nominiert), *Il diavolo* (Gian Luigi Polidoro, Italien 1963, Goldener Berliner Bär 1963)

⁴⁶¹ 1963: Arbeiter-Zeitung, 10.3.1963, Seite IV „Des Globus breites Breitwandlachen“ „Perle zwei: der aus Frankreich kommende ‘Krieg der Knöpfe’ von Yves Robert, in dem im geraden Gegensatz überhaupt keine Prominenz, sondern die Anonymität von hundert Kindern die Handlung trägt. (...) Man amüsiert sich königlich über die Knirpse und erkennt mitten in aller Heiterkeit, daß jene aufs Haar den nur weniger harmlosen der Erwachsenen mit ihrem blinden Nationalhaß und ihrem militärischen Ehrenkodex gleichen.“; Österreichische neue Tageszeitung, 2.3.1963, S. 14 „Alle Menschen lachen in der gleichen Sprache“; Arbeiter-Zeitung, 1.3.1964; S. 4 „Unsere Internationale des Lachens“ „In diesem von Alberto Sordi hinreißend gespielten Italiener in Stockholm macht sich eine an Talenten überreiche große Nation mit einer Selbstironie, die einem den Atem verschlägt, über den schlechten Ruf der Italiener im Ausland als notorische Casanova’s lustig. (...) Und was läßt sich aus diesem Lustspiel noch alles lernen!“; ebenda: „Und wieder ganz anders gearteter Humor, aus dem Englands neue Welle lacht: Tony Richardsons ‘Tom Jones’, eine satirische Nacherzählung des Hintertreppenromans der Weltliteratur Henry Fieldings, deren Drehbuch John Osborne schrieb.“; 1965: Neues Österreich, 5.3.1965; S. 10 „Viennale ohne Farce der Preisverteilung“ „Ein weiterer Glanzpunkt dürfte Karel Zemans neueste Schöpfung ‘Narrenchronik’ sein, die eben beim Festival in San Francisco mit dem großen Preis ausgezeichnet wurde und bei der Viennale zur europäischen Premiere kommt.“; Neues Österreich, 17.3.1965, S. 10 „War jeder Tag ein toller Tag?“ „Gegen die Filme selbst ist relativ wenig Negatives vorzubringen: zwei sind als absolute Spitzenwerke zu werten (Haanstras unwiederholbarer Holland-Film ‘Mit versteckter Kamera’ und Zemans ‘Narrenchronik’)“; 1966: Arbeiter-Zeitung, 2.4.1966; S. 9 „Satire als Liebeserklärung“; Neues Österreich, 2.4.1966; S. 10 „Bilanz eines geglückten Festivals“ „Unbestrittenen Höhepunkt der Viennale wurde der Abschlußtag mit Ephraim Kishons ‘Sallah’. Die Karten zu dieser Veranstaltung wurden zu guter Letzt auf

häufig als eines Festivals nicht würdig beurteilt wurden.⁴⁶² Die Präsentation von preisgekrönten Filmen glich also die Bespielung des Festivals mit – aus der Sicht mancher Kritiker – festivalunwürdiger Produktionen aus. So wurde das Programm 1963 von einzelnen Kritikern als weitgehend enttäuschend empfunden⁴⁶³, bis auf die Präsentation von *La guerre des boutons*⁴⁶⁴, der die heimische Filmkritik ausnahmslos erfreute. „Wohl der beglückendste von allen Filmen des Festivals ist in seiner lebensfrohen Heiterkeit dieser Film, mit dem der junge Regisseur Yves Robert, gemeinsam mit seiner Frau Danièle Delorme auch sein eigener Produzent, ein Meisterwerk schuf. Frankreich hat ihm dies bereits durch die Verleihung des höchsten Filmpreises und durch einen ungeheuren Kassenerfolg bestätigt. Und lange Zeit wollte niemand den Film spielen, denn in ihm kommt nichts von dem vor, was zwischen Sex- und anderen Bomben im Filmgeschäft als gängig gilt, und anstatt Populärer spielen Buben die Haupt- und die meisten Nebenrollen.“⁴⁶⁵ Von der heimischen Filmkritik wurde der Anspruch des „wertvollen“ Films weitgehend mit international preisgekrönt gleichgesetzt.

Schleichwegen zu Überpreisen gehandelt, was zwar zu Recht verboten, keineswegs aber ein schlechtes Zeichen für die Qualität einer Veranstaltung ist.“; siehe auch: Die Presse, 2./3.4.1966; S. 9 „Festival ohne Heiterkeit“; Volksstimme; 2.4.1966; S. 8 „Viennale: ‘Sallah’ – Finale auf höchstem Niveau“

⁴⁶² Siehe dazu die Kritik zum tschechoslowakischen Film *Großvater Automobil* in: Express, 7.3.1963, S. 8 „Festival der halblustigen Heiterkeit“; die Kritik am dänischen Film *Im weißen Rössl* in: Neues Österreich, 9.3.1966, S. 10; die Kritik am ungarischen Film *Majestät auf Abwegen* in: Neues Österreich, 17.3.1965, S. 10 „War jeder Tag ein toller Tag?“; Kritik am tschechoslowakischen Film *Kusslänge 90* in: Arbeiter-Zeitung, 29.3.1966, S. 9 „Menschliche Komik, Kritik, Groteske“; Kritik zu *Calle P* in: Neues Österreich, 29.3.1966, S. 10 „Festival der Heiterkeit: Halbzeit“; Kritik am italienischen Film *Sind Sie dafür oder dagegen* in: Arbeiter-Zeitung, 15.3.1967, S. 9 „Sind Sie dafür oder dagegen?“; Kritik zu *Bonditis* und *Donauwalzer* in: Arbeiter-Zeitung, 22.4.1967, S. 9 „Das Alphorn hat uns solches angetan“; Kritik zu *Donauwalzer* in: Wiener Zeitung, 22.4.1967, S. 6 „Donauwalzer bei ‘Viennale’ ausgepfiffen“

⁴⁶³ Österreichische neue Tageszeitung, 2.3.1963, S. 14 „Alle Menschen lachen in der gleichen Sprache“ „Leider erheben sich die bisher gezeigten Filme der Gegenwartsproduktion kaum über den guten Durchschnitt.“

⁴⁶⁴ Neuer Kurier, 15.3. 1963; S. 7 „Ein Meisterwerk des Humors aus Frankreich“

⁴⁶⁵ Ebd.

III. 5. c) Österreichischer Film

Ab dem Jahr 1965, ein Jahr nach der Vereinsgründung und der Übernahme der *Viennale* durch die *Stadt Wien*, wurde bei der Programmierung des Festivals ein größeres Augenmerk auf die Präsentation von österreichischen Filmen bei der *Viennale* gelegt. Bis zum Jahr 1965 hatte eine solche Präsentation und Förderung von österreichischen Produktionen in der Beistellung von österreichischen Kurzfilmen zum Hauptprogramm bestanden. So wurden im Jahr 1963 alle Filme des Hauptprogramms wie auch die Retrospektivfilme⁴⁶⁶ von „acht Kurzfilme à zwei bis drei Minuten mit Heinz Conrads, die in heiterer Form soziale Einrichtungen der Stadt Wien zeigen“⁴⁶⁷ flankiert. Im Jahr 1964 war „der österreichische Telefilm ‘Der Fall Gandara’ Wolfgang Glücks nach einer Kurzgeschichte Karel Čapeks“⁴⁶⁸ ins Vorprogramm integriert worden. Im Jahr 1965 veränderte sich diese marginale Stellung österreichischer Filme innerhalb des Festivals. Mit *3. November 1918*⁴⁶⁹ eröffnete erstmals ein österreichischer Film die *Viennale*. Zwar war die Aufnahme dieser Produktion ins Programm der Veranstaltung die Folge der Staatstrauer um den verstorbenen Bundespräsidenten Schärf, dennoch wäre auch das reguläre Programm von einer als österreichisch deklarierten Produktion vorgesehen gewesen. Die „vorgesehene Weltpremiere des österreichischen Opernfarbfilms ‘Die lustigen Weiber von Windsor’“⁴⁷⁰ als Eröffnungsfilm musste der „Welturaufführung des österreichischen Spielfilms ‘3. November 1918’ nach dem berühmten Drama von Franz Theodor Csokor“⁴⁷¹ weichen. Im Gegensatz zu den Filmen, die bis dahin die *Viennale* eröffnet hatten, hatte *3. November 1918* weder einen Verleih, noch war er international preisgekrönt worden. Auch entsprach er nicht dem Musikfilmgenre,⁴⁷² auf das die *Viennale* 1965 abgestellt war. Er unterstrich jedoch den Anspruch, den Vertreter der Wiener Stadtverwaltung in den folgenden Jahren häufig artikulierten und der darin bestand, den österreichischen Film verstärkt zu fördern. Als eine solche Förderung wurde

⁴⁶⁶Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft „Festival der Heiterkeit. 3. Wiener Filmfestwoche“, 28-30.

⁴⁶⁷ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1963, 8.2.1963; Blatt 266

⁴⁶⁸ Arbeiter-Zeitung, 8.3.1964, „Bonnbons, Fanfaren, ein Sultan“

⁴⁶⁹ Von Edwin Zbonek, Österreich 1965

⁴⁷⁰ Das kleine Volksblatt, 3.3.1965; S. 8 „Csokor-Film bei der „Viennale“

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1965, 16.2.1965; Blatt 325 „‘Festival der Heiterkeit’ beginnt mit den ‘lustigen Weibern’“ „Am Programm steht die Welturaufführung des Opernfilms ‘Die lustigen Weiber von Windsor’ nach der Musik von Otto Nicolai“; Neues Österreich, 5.3.1965; S. 10 „Viennale ohne Farce der Preisverteilung“ „Jeder Tag ist ein toller Tag‘ (‘Every Day is a Joliday’) gilt als ganz junges, übermüdiges Musical, das an Temperament und Frische an die aussterbende Spezies der amerikanischen Musicals von Donen erinnert. Auch dieser Film wird in europäischer Erstaufführung gezeigt. Amüsant verspricht die dänische Verfilmung unseres ‘Weißen Rößls’ zu werden. Majestät auf Abwegen‘ ist ein ungarisches Lustspiel von Karoly Makk, das ganz jenseits der offiziellen Linie liegen soll. Es kommt in Wien zur Erstaufführung außerhalb Ungarns. Und schließlich ist da noch ein Kuriosum: der schwedische Film ‘Ein schöner Tag‘; er wurde vom Direktor der Stockholmer Staatsoper inszeniert.“

die Teilnahme denn auch durch die Filmkritik bewertet.⁴⁷³ „*Zustimmung und Beifall, die dieser Film errang, werden die Produzenten voraussichtlich dazu bewegen, den Film als Beitrag Österreichs für die Biennale in Venedig zu nominieren.*“⁴⁷⁴ Anlässlich der Präsentation zweier österreichischer Langfilme im Hauptprogramm der *Viennale der Heiterkeit* des Jahres 1966 fragte ein Rezensent: „*Sollte die Viennale zur Wiege eines ambitionierten österreichischen Films werden?*“⁴⁷⁵ Da beide österreichische Filme auf Theateraufführungen beruhten – der von Norman Foster produzierte und von Georg Tressler verfilmte *Die lustigen Weiber von Windsor*⁴⁷⁶ ging auf Otto Nicolais Oper zurück – wurde dieser Umstand als richtungsweisend für den österreichischen Film hinterfragt. „*Sollte die Erneuerung des österreichischen Films vom österreichischen Theater ausgehen?*“⁴⁷⁷ Die Teilnahme dieser beiden österreichischen Filme bewiesen für manchen Kritiker sogar, „*dass man in Österreich, abseits einer reinen Kommerzgesinnung doch Filme herstellen kann, die der Tradition eines Kulturvolkes würdig sind.*“⁴⁷⁸ Es zeigt sich, dass gerade unter der konservativ orientierten Presse, die den Film nach Kategorien des Theaters beurteilte und von der Filmkunst forderte, sich an der bestehenden Theatertradition zu orientieren, positiv bewertet wurde. Das Betrachten von Filmkunst als „Hilfskunst“ der renommierten Künste und speziell des Theaters war innerhalb der *Viennale*, aber auch innerhalb der österreichischen Filmkritik, verbreitet. „*Regisseur Edvin Zbonek, zur Zeit der einzige ernst zu nehmende Filmschaffende Österreichs, inszenierte Csokors Drama mit österreichischen Schauspielern des Wiener Burgtheaters und des Theaters in der Josefstadt.*“⁴⁷⁹ Unabhängig von der Beurteilung der Filme durch einzelne Kritiker erscheint mir jedoch entscheidend, dass ab der erstmaligen Teilnahme österreichischer Produktionen im Rahmen des Hauptprogramms das Augenmerk sowohl der Filmkritiker als auch der Veranstalter zunehmend auf österreichische Filme gelegt wurde. Die Teilnahme österreichischer Produktionen bei der *Viennale* wurde vor allem für die heimische Filmkritik zu einem Gradmesser der Qualität der Veranstaltung. So wurde 1966 der Eröffnungsfilm *Les fêtes galantes* von René Clair von einem in Österreich produzierten Kurzfilm vom tschechischen Regisseur Svankmajer eröffnet und medial wahrgenommen. „*Die angenehmste Überraschung der Eröffnungsvorstellung war die hohe Qualität des österreichischen Kurzfilmbeitrags ‘Spiel mit Steinen’; der Film ist im Studio A in Linz entstanden, das sich dazu den Regisseur Svankmajer aus Prag*

⁴⁷³ Neues Österreich, 7.3.1965; S. 9 „Verfilmter „3. November 1918“; Das kleine Volksblatt, 14.3.1966; S. 6 „Blick zurück in Heiterkeit“; Neuer Kurier, 11.3.1965; S. 17 „Dokumente des Humors“; Neues Österreich, 5.3.1965; S. 10 „Viennale ohne Farce der Preisverteilung“

⁴⁷⁴ Volksblatt, 7.3.1965; S. 8 „Viennale: Erfolgreicher Start von 3. November 1918“

⁴⁷⁵ Neues Österreich, 5.3.1965; S. 10 „Viennale ohne Farce der Preisverteilung“

⁴⁷⁶ Von Georg Tressler, Österreich 1965

⁴⁷⁷ Neues Österreich, 5.3.1965; S. 10 „Viennale ohne Farce der Preisverteilung“

⁴⁷⁸ Das kleine Volksblatt, 14.3.1966; S. 6 „Blick zurück in Heiterkeit“

⁴⁷⁹ Neuer Kurier, 11.3.1965; S. 17 „Dokumente des Humors“

*verpflichtete.“⁴⁸⁰ Im Programm der *Viennale der Heiterkeit* im Jahr 1966 war zwar keine österreichische Langfilmproduktion, über die Ausstellung „Geschichte des Films in Österreich“,⁴⁸¹ die als Beiprogramm zur eigentlichen Filmfestwoche im Rathaus von der *Sektion Film und Fernsehfilm der Gewerkschaft für Kunst und freie Berufe* gemeinsam mit der *Viennale* veranstaltet⁴⁸² wurde, wurde der neue Schwerpunkt der Veranstaltung jedoch fortgesetzt. Im Kontext zur Propagierung Wiens als Weltstadt und dem seitens der Wiener SPÖ an die Bevölkerung gerichteten „Appell an das neu gewonnene Selbstbewusstsein Wiens“⁴⁸³ wurden von Bürgermeister Bruno Marek konkrete Ziele für den österreichischen Film genannt. „Es ist in den letzten Jahren Mode geworden, an dem österreichischen Film kein gutes Haar zu lassen, berechtigte und auch unberechtigte Kritik zu üben und zu vergessen, welche Voraussetzungen, an öffentlicher und privater Unterstützung und Förderung zu einer gedeihlichen Filmproduktion und zu einem erfolgreichen Filmverleih geschaffen werden müssen. Der Rückblick auf die Vergangenheit soll unser Selbstvertrauen stärken, er soll unsere Zuversicht, unseren Optimismus beflügeln.“⁴⁸⁴ Die *Viennale* wurde als Möglichkeit gesehen, ein Bewusstsein für die Probleme der heimischen Filmwirtschaft zu schaffen, sollte jedoch auch einen psychologischen Effekt erzielen. Es gelte, aus der geschichtlichen Erfahrung zu lernen und produktive Vorschläge zur Überwindung der gegenwärtigen Stagnation zu machen, so der Bürgermeister.⁴⁸⁵ Die Glanzperioden des österreichischen Filmes sollen der Vergessenheit entrissen werden und für die österreichischen Filmwirtschaft produktive Vorschläge gemacht und ausgearbeitet werden. „Die österreichische Filmwirtschaft steht heute vor neuen Aufgaben und, wie ich zuversichtlich hoffe, auch vor einer neuen Blütezeit. Dazu bedarf es allerdings unter anderem zunächst der Schaffung eines Fonds, der in der Lage wäre, der österreichischen Filmkunst eine gesunde finanzielle Basis zu sichern. Auf diese Weise müßte es möglich sein, wieder repräsentative österreichische Filme von hohem künstlerischen Niveau zu schaffen. Man sollte auch dem Gedanken nähertreten, eine eigene österreichische Verteilerorganisation im deutschsprachigen Ausland aufzubauen, um den bei uns gedrehten Filmen wirtschaftlich*

⁴⁸⁰ Volksstimme, 26.3.1966; S. 5 „Weltstadtglanz in der Urania. Viennale 1966 eindrucksvoll eröffnet – Prominenz bei ‘Galanten Festen’“; siehe auch: Wiener Zeitung, 26.3.1966; S. 6 „Festlich heiterer Beginn der 6. Viennale“; „Trotz der langen Dauer des Programms, in dem Österreich mit den charmant singenden Mozart-Sängerknaben und mit dem Kurzfilm ‘Spiel mit Steinen’, wenn auch klein, so immerhin sein vertreten war (...)“; die Herkunft des Filmes war jedoch strittig: Neues Österreich, 26.3.1966; S. 10 „Heiterer Auftakt der Viennale“

⁴⁸¹ Stadt Wien, Nr.20, 12.3.1966; S. 10 „Vom Stummfilm zum ‘Cinerama’. Volkshallen-Ausstellung ‘Geschichte des Films in Österreich‘“

⁴⁸² Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1966; 22.3.1966; Blatt 710 „Bürgermeister Marek eröffnet Viennale-Ausstellung in der Volkshalle ‘Geschichte des Films in Österreich’“; als Ausstellungsgestalter genannt wurden: Frau Dr. Bleier-Brody, Arthur Gotlein und Architekt Fritz Mögle, siehe: Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1966; 25.3.1966; Blatt 757

⁴⁸³ Stimmer, 40 Jahre SPÖ-Wien, 152.

⁴⁸⁴ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1966, 25.3.1966; Blatt 755, „Bürgermeister Marek führt in seiner Eröffnungsrede aus“

⁴⁸⁵ Ebd.

*zum Durchbruch zu verbhelfen.*⁴⁸⁶ Zu der von Bürgermeister Marek geforderten finanziellen wie auch institutionellen Förderung des österreichischen Filmes kam es vorerst nicht, weder durch die Bundespolitik noch durch die *Stadt Wien*, so dass die Teilnahme von österreichischen Produktionen bei der *Viennale* immer mehr zum Aufhänger für die Filmkritik wurde, das Fehlen einer adäquaten Filmförderung in Österreich zu bemängeln. So konstatierte Fritz Walden anlässlich der Präsentation der österreichischen Fernsehproduktion *Special Servicer*⁴⁸⁷ „Selbst hier zeichnet sich die Tragikomödie der österreichischen Filmmisere ab: Diese jungen, phantasiebegabten und ambitionierten Filmschaffenden schnappen nach Luft in luftleerem Raum. Avantgardisten ohne geistigen Nährboden starren sie über die so eng gezogenen Grenzen des heimatlichen, unterentwickelten Bereiches, versuchen zu räuspern und zu spucken, wie es die auch nicht begabten Jungen in glücklicheren Filmländern halten. Aber es fehlt die auf Gedeih und Verderb fest zusammengeschlossene Gemeinschaft, in der man sich gegenseitig anregt und ein eigenes absurdes Alphabet entwickelt: Sie stammeln in einer fremden Sprache.“⁴⁸⁸ Anhand Lhotzys Beitrag machte Fritz Walden auf Probleme der heimischen Filmwirtschaft aufmerksam. Eines der Hauptprobleme sah er in der fehlenden Förderung junger Künstler in Österreich. Obwohl Fritz Walden selbst Kuratoriumsmitglied der *Viennale* war, sprach er hier die österreichische Avantgarde an, welche seiner Meinung nach in Österreich keinen Nährboden hätte. Dass eine Wahrnehmung der österreichischen Avantgarde um Kurt Krenn, Marc Adrian, Vallie Export, Peter Kubelka, Ferry Radax bei der *Viennale* bis 1970 nicht erfolgte, ist wohl mehr der in Bezug auf österreichische Filme vorwiegend an Theater- und Musikproduktionen und damit konservativ orientierten *Viennale* bis 1968 zu verdanken gewesen, als einem tatsächlichen Fehlen einer solchen Avantgarde in Österreich. So konnte Walden anhand einer ebenfalls 1967 abgehaltenen Kurzfilmmatinee bemerken, diese zeige „an, wie sehr wir in Österreich uns auch auf diesem filmisch eminent bedeutungsvollen Acker im Rückstand befinden.“⁴⁸⁹

Einen Schwerpunkt der Präsentation österreichischer Produktionen im Rahmen des Hauptprogramms der *Viennale der Heiterkeit* konzentrierte sich auch im Jahr 1967 wieder auf eine Verfilmung, die auf die österreichische Identität als Kulturnation verwies. Edwin Zboneks prominent platziertes Strauss–Film *Donauwalzer*,⁴⁹⁰ der als Vorfilm zum Abschlußfilm der *Viennale*, dem Oscar–preisgekrönten US-amerikanischen Film *A funny thing happened on the way to the forum*⁴⁹¹ lief, erregte jedoch bei der Filmkritik Aufsehen, da er vom Publikum ausgepfiffen wurde. „Merkbar waren es aber nicht diese Stilfinessen, die den Unmut jener im Publikum in gar nicht kleiner

⁴⁸⁶ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1966, 25.3.1966; Blatt 755, „Bürgermeister Marek führt in seiner Eröffnungsrede aus“

⁴⁸⁷ Von Georg Lhotzky, Österreich 1967

⁴⁸⁸ Arbeiter-Zeitung, 19.4.1967; S. 9 „Einsamkeit der Kurzstreckenläufer“

⁴⁸⁹ Arbeiter-Zeitung, 20.4.1967; S. 9 „Glanz im Zentrum, Glanz am Rande“

⁴⁹⁰ Von Edwin Zbonek, Österreich 1967

⁴⁹¹ Von Richard Lester, USA 1966

*Anzahl vorhandenen Amusischen weckten, sondern der ihnen tief innenwohnende Haß gegen das Schöne und gegen Kultur überhaupt war deutlich durch die Anmut des Volksopernballetts gereizt, das diese Leute vermutlich bisher noch nie gesehen hatten. Ihre Ablehnung richtete sich auch gegen den Donauwalzer an sich, der offenbar schon ganz außerhalb ihrer musikalischen und seelischen Begriffsphäre liegt.*⁴⁹² Das Zitat zeigt deutlich, wie die Haltung eines Großteils der österreichischen Filmkritik sich im Jahre 1967 noch auf die Formel reduzieren ließ, dass ein Kino im Dienste von Theater und Musik automatisch ein filmisches Kunstwerk ergeben müsse. Die Pflicht einer solchen Filmkunst wäre demnach im Dienste der traditionellen Künste zu stellen und diese weiter zu fördern. Wenn auch nicht alle Rezensenten so weit gingen, die Ablehnung gegen den Film als Abwertung eines Nationalheiligtums zu betrachten, die die österreichische Identität in Frage stellte, so verwiesen andere als Erklärung für die Ablehnung des Publikums auf die schlechte Platzierung des Films als Vorfilm der amerikanischen Komödie, jedoch nicht auf die eigentliche filmische Qualität der Produktion. „Nicht glücklich war es, als eine weitere Uraufführung einem Publikum, das Lester sehen wollte, im Vorprogramm den von Edwin Zbonek nach einem Buch von Hans Weigel inszenierten ‘Donauwalzer’ zu zeigen. Ohne das dem „Special Servicer“ zugewendete Wohlwollen im Nachhinein schmälern zu wollen: In Zbonek-Weigels Kurzfilm steckt, vom Handwerklichen ganz abgesehen, hundertmal mehr filmische Phantasie als in Lhotsky-Lodynskis surrealistischer Superschnurre.“⁴⁹³ Während dem Film in Österreich zwar Mängel bescheinigt⁴⁹⁴ wurden, stieß der Film bei der deutschen Presse auf einhellige Ablehnung.⁴⁹⁵ Ganz anders als die heimische Kritik, die dazu neigte, Historien- und Musikfilme in Relation zu den darin vermittelten traditionellen Werthaltungen zu beurteilen, beurteilte die deutsche Presse den Strauß-Film nach filmisch-ästhetischen Gesichtspunkten. „Mit dem ‘Donauwalzer’ endete die Viennale, die eine Woche zuvor von den Sängerknaben eingesungen wurde. Zboneks Farbstreifen, eine halbe Stunde lang und 30 Minuten zuviel, ist ein süßlicher Hymnus auf den 100jährigen Straußschen Walzer und in jeder Weise peinlich, vom geschwätzigen Text über fehlerhafte Choreographie bis zum unsauberem Schnitt. Der Film wurde übereinstimmend als adäquater Abschluß einer Filmfestwoche bezeichnet, die wohlorganisiert, aber lieblos zusammengestellt wurde.“⁴⁹⁶ Am Beispiel des österreichischen Films innerhalb der *Viennale* und in der fehlenden Rezeption der österreichischen Avantgarde lässt sich für die *Viennale der Heiterkeit* konstatieren, dass sie weitgehend im Einklang mit der heimischen Filmkritik moderne Strömungen des österreichischen Films ausklammerte. Zwar wurde anhand der *Viennale* der

⁴⁹² Wiener Zeitung, 22.4.1967; S. 6 „Donauwalzer bei der ‘Viennale’ ausgepfiffen“

⁴⁹³ Arbeiter-Zeitung, 22.4.1967; S. 9 „Das Alphorn hat uns solches angetan“

⁴⁹⁴ Die Furche, 29.4.1967 „Donauwalzer“

⁴⁹⁵ Weitere Beispiele siehe: Fränkischer Tag, 25.4.1967; S. 7 „Viennale endete mit Protesten“ „Die Viennale, das siebente Wiener Filmfestival der Heiterkeit‘ endete mit grellen Mißtönen und einem Mini-Filmball, die wütenden Publikumsproteste galten dem halbstündigen österreichischen Kurzfilmbeitrag ‘100 Jahre Donauwalzer‘ am Schlusstag.“, Augsburger Allgemeine, 25.4.1967; S. 7 „Skandal beendete Viennale“; Kölner Stadtanzeiger, 22.4.1967; S. 7 „Walzer wirkt komisch“

⁴⁹⁶ Bonner Rundschau, 29.4.1967; S. 7 „Ein Festival des heiteren Films“

Heiterkeit vereinzelt auf die fehlende Förderung junger heimischer Filmemacher aufmerksam gemacht, eine solche Förderung im Sinne einer Zugänglichmachung erfolgte innerhalb der *Viennale der Heiterkeit* hauptsächlich über Historien- und Musikfilme. Diese Haltung schloss die Rezeption der jungen österreichischen Avantgarde aus, welche erst 1970 innerhalb des Festivals in Erscheinung trat.

III. 5. d) Repräsentationsfunktion des Festivals

Der Titel des Eröffnungsfilmes *Les Fêtes Galantes*⁴⁹⁷ von 1966 kann als symbolisch betrachtet werden, für eine Entwicklung innerhalb der *Viennale der Heiterkeit*. Zunehmend legte die *Viennale* nämlich ihr Schwerpunkt auf Repräsentation. Das in den Statuten der *Viennale* 1964 festgeschriebene Ziel, die *Viennale* als Fremdenverkehrsverbemäßnahme im Sinne der Hebung des positiven Rufes der *Stadt Wien* zu etablieren, versuchte man mit Hilfe von Empfängen und anderen repräsentativen Akten, wie musikalischen Einschüben zu erreichen. „*Fachliche Zusammenkünfte und Empfänge werden den repräsentativen Rahmen der 5. Wiener Filmfestwoche bilden.*“⁴⁹⁸ Zu dieser repräsentativen Funktion der *Viennale der Heiterkeit* zählte die Teilnahme von Stars. 1965 wurde in der Presse erstmals auf die Anwesenheit von Gästen verwiesen. „*Diese Viennale wird heuer besonders abwechslungsreich gestaltet werden. Im Künstlerhaus-Kino werden heitere Filme internationaler Produktion gezeigt, die in Österreich bisher noch nicht aufgeführt wurden oder sogar europäische Erstaufführungen sind. Die Filme kommen unter anderem aus Großbritannien, Schweden, Spanien, Ungarn, Holland und der Tschechoslowakei. Bei den Vorführungen werden die Hauptdarsteller und bekannte europäische Filmjournalisten anwesend sein.*“⁴⁹⁹ Auf die Anwesenheit von Regisseuren wie Norman Foster oder Georg Tressler, Karel Zeman, Karoly Makk, Bert Haanstra, und DarstellerInnen wie Emilia Vasaryoa, Iren Psota, Susse Wolf, Colette Boky wurde in der Presse verwiesen und besonders der Umstand herausgestrichen, dass es sich um Gäste von diesseits und jenseits des eisernen Vorhangs handelte.⁵⁰⁰ Bei einem Empfang im Rathaus anlässlich der *Viennale* 1965 wies Bürgermeister Jonas die Teilnehmer der *Viennale* darauf hin, dass „*die Viennale heuer dank der Unterstützung seitens der Stadt Wien in einem wesentlich größeren und festlicheren Rahmen stattfinden kann als bisher.*“⁵⁰¹ Die Repräsentation Wiens wurde als einer der Ansprüche des Festivals vom Bürgermeister hervorgestrichen. Ab 1966 verstärkte sich diese Funktion weiter. In den Medien wurden erstmals statt „*Filmstils*“ Bilder⁵⁰² von Bundespräsident Jonas veröffentlicht, der mit den Ehrengästen des Festivals in historischen Straßenbahnwagen in Begleitung einiger Minister und Botschafter zur Galaeröffnung des Festivals⁵⁰³ fuhr. Diese Umdeutung der *Viennale* zu einem

⁴⁹⁷ Von René Clair, Frankreich 1965

⁴⁹⁸ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1965, 10.2.1965; Blatt 288-289 „5. Wiener Filmfestwoche: ‘Festival der Heiterkeit’ vom 4. bis 12. März“

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Wiener Zeitung, 14.3.1965; S. 6 „*Filmgäste aus West und Ost*“

⁵⁰¹ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1965, 8.3.1965; Blatt 501 „*Rathaus Empfang anlässlich der Wiener Filmfestwochen*“

⁵⁰² siehe dazu: Bunte österreichische Illustrierte, 13.4.1966; S. 18 „*Freie Fahrt für den Bundespräsidenten*“ oder Wiener Zeitung, 26.3.1966; S. 5 „*Festlich heiterer Beginn der 6. Viennale*“

⁵⁰³ Neues Österreich, 23.3.1966; S. 8 „*Der Bundespräsident fährt Straßenbahn. Details über die feierliche Eröffnung der 6. Viennale der Heiterkeit am Donnerstag:*“ „*Außer Bundespräsident Jonas werden auch noch folgende andere Politiker Tramway fahren: Vizekanzler Pittermann, der Zweite Präsident des Nationalrats, Dipl.-Ing. Waldbrunner, Verkehrsminister Probst,*

gesellschaftlichen Ereignis wurde nicht nur vielfach positiv kommentiert, sondern seitens der Kritik als Beweis gedeutet, dass die *Viennale der Heiterkeit* zu einem internationalen Ereignis werde. „*Bürgermeister Bruno Marek und Kulturstadtrat Gertrude Sandner konnten von der festlich geschmückten Uraniabühne den Bundespräsidenten, das diplomatische Korps, prominente Künstler und Pressevertreter aus dem In- und Ausland begrüßen, und mit einigem Recht darauf hinweisen, daß sich die Veranstaltung als internationales Ereignis durchzusetzen beginnt.*“⁵⁰⁴ Die Konzentration auf die *Viennale* als Medienereignis wurde als Beweis ihrer Internationalität, die Anwesenheit hochrangiger Politiker als Beweis der internationalen Wichtigkeit der Veranstaltung gedeutet. Explizit verwies Bürgermeister Marek 1966 darauf, dass mit der Unterstützung der *Viennale der Heiterkeit* durch die Stadtverwaltung der Ruf Wiens als Weltstadt wieder hergestellt werden solle. „*Bekanntlich haben – Bürgermeister Marek erinnert in seiner Ansprache daran – vor sechs Jahren die österreichischen Filmjournalisten die Festwoche ins Leben gerufen, in dem Bestreben, der Filmprovinz Wien Abschluß an die Filmwelt zu vermitteln. Schon im Vorjahr hat die Stadt Wien die Viennale in ihre eigene Kompetenz übernommen, das Budget beträchtlich aufgestockt, und erreicht, daß schon heuer Filme von Weltgeltung dem Wiener Publikum zugute kommen.*“⁵⁰⁵ Die Übernahme der *Viennale* durch die *Stadt Wien* in finanzieller und mit Otto Wladika auch in personeller Hinsicht wurde unter dem Aspekt der Kulturvermittlung und Imagepflege der *Stadt Wien* gesehen. Diese Imagepflege erfolgte auch im Jahr 1966 über die Koppelung des Begriffs Filmkunst im Rahmen der *Viennale* an das renommierte Kulturgut – Musik. Schon im Jahr 1965 war es durch die Konzentration auf Musikfilme und durch die Präsentation von *Donauwalzer* zu einer solchen Schwerpunktsetzung gekommen. Das Wien-Image als Straußsche Musikstadt wurde 1966 am Eröffnungsabend durch den Auftritt der Wiener Sängerknaben erneut unterstrichen. „*Zu und von der Urania wurden die Festgäste in einer heiter dekorierten uralten Straßenbahn gebracht. Den Auftakt des Abends bestritten die Mozart-Sängerknaben mit Strauss' 'G'schichten aus dem Wienerwald', seinen Abschluß bildete ein eleganter Eröffnungsempfang im Ballsaal des Hotels Intercontinental, wo die meisten Festgäste und ausländischen Pressevertreter untergebracht sind.*“⁵⁰⁶ Einerseits präsentierte man den ausländischen Gästen die „Weltstadt Wien“ als Straußsche Musikstadt und verstärkte damit gängige Österreich-Klischees. Andererseits wurde dem heimischen Publikum durch die Anwesenheit von Stars wie René Clair, Ephraim Kishon,⁵⁰⁷

Bürgermeister Marek, Vizebürgermeister Slavik, zahlreiche Stadträte, Polizeipräsident Holubek, die Botschafter von Dänemark, Großbritannien, Italien, Ungarn und Israel.“; Arbeiter-Zeitung, 25.3.1966; S. 6 „In der Tramway zur Galapremiere“; Neues Österreich, 26.3.1966; S. 10 „Heiterer Auftakt der Viennale“

⁵⁰⁴ Volksstimme, 26.3.1966; S. 5 „Weltstadtglanz in der Urania. Viennale 1966 eindrucksvoll eröffnet – Prominenz bei ‘Galanten Festen’“

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Wiener Zeitung, 26.3.1966; S. 6 „Festlich heiterer Beginn der 6. Viennale“

⁵⁰⁷ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1966; 28.3.1966; Blatt 769 „Viennale Empfang im Wiener Rathaus“

Groucho Marx,⁵⁰⁸ Alberto Sordi,⁵⁰⁹ Mollie Peters,⁵¹⁰ Eva Ruttke⁵¹¹ und Dana Sylova⁵¹² die Festwoche als international relevantes künstlerisches Ereignis⁵¹³ präsentiert. Insgesamt waren mehrere hundert Gäste zur *Viennale* 1966 geladen. „*Bürgermeister Marek hieß die 200 Gäste aus dem In- und Ausland herzlich willkommen und gab seiner Freude über die steigende Beliebtheit der Wiener Filmfestwochen Ausdruck.*“⁵¹⁴ Das Medieninteresse an der Veranstaltung war im Jahr 1966 groß, die Festwoche wurde vor allem in der deutschsprachigen Presse⁵¹⁵ rezipiert. Gleichzeitig wurden die acht Filme des Hauptprogramms von der heimischen Kritik bis auf den Eröffnungsfilm *Galante Feste*⁵¹⁶ und Kishons *Sallab*⁵¹⁷ vielfach als enttäuschend beurteilt. „*Nach dem vierten Viennale-Abend, zur Halbzeit also, muß man freilich betrübt feststellen: Nur René Clairs Film, die Eröffnung des Festivals, kam qualitativ an die Forderung heran, die man mit Fug und Recht an diese Festwoche stellen durfte.*“⁵¹⁸ Mit der Kostümfilmpunktion *Les fêtes galantes* als Eröffnungsfilm verstärkte die *Viennale der Heiterkeit* ihre Affinität zu Musik- und Kostümfilmpunktionen, dessen Hauptfigur ein Filmkritiker als „*piffigen Musketier Joli Coer, den Lustikus, dem Amouren wichtiger sind als militärischer Drill, der die Schönen des Landes mehr schätzt als seine Muskete. Er abenteuert sich durch die drolligsten Situationen einer Epoche, in der man die Schlacht nicht selten mit Geigenklängen eröffnete.*“⁵¹⁹ beschrieb. Darüber hinaus wurde von der Filmkritik besonders Slapstick als das die *Viennale*-Filme verbindende Element genannt. Kaum einer der gezeigten Filme konnte die Filmkritik jedoch überzeugen, wie etwa der

⁵⁰⁸ Volksstimme, 26.3.1966; S. 5 „Weltstadtglanz in der Urania. Viennale 1966 eindrucksvoll eröffnet – Prominenz bei ‘Galanten Festen’“

⁵⁰⁹ Ebd.

⁵¹⁰ Ebd.

⁵¹¹ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1966; 28.3.1966; Blatt 769 „Viennale Empfang im Wiener Rathaus“

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Volksstimme, 26.3.1966; S. 5 „Weltstadtglanz in der Urania. Viennale 1966 eindrucksvoll eröffnet – Prominenz bei ‘Galanten Festen’“

⁵¹⁴ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1966; 28.3.1966; Blatt 769 „Viennale Empfang im Wiener Rathaus“

⁵¹⁵ Aus der Sammlung des Österreichische Filmmuseum von mehr als 100 Artikeln, die 1966 in der in- und ausländischen Presse zur *Viennale* erschienen seien hier nur einige genannt: Neue Zürcher Zeitung, 15.4.1966 S. 19 „Das Festival ohne Heiterkeit“; Klagenfurter Volkszeitung, 9.4.1966 „‘Viennale’ – ein Bombenerfolg“; Linzer Tagblatt, 4.4.1966 „Viennale 1966 eroberte das Publikum“; Oberösterreichische Nachrichten, 14.4.1966 „Leben und Filme der legendären Komiker Marx Brothers“; Main-Post, 9.4.1966 „Zwischen Groteske und Satire“, Film-Echo „Mit der Straßenbahn zur Viennale“; Der Tagesspiegel, 17.4.1966 „Ein Festival der Heiterkeit“; Weser-Kurier, 8.4.1966 „Wien lachte wieder bei der ‘Viennale‘“; Wiesbadener Kurier, 5.4.1966 „Festival der Heiterkeit. Die Viennale – ein großer Erfolg“; Neue Rhein Zeitung, 10.4.1966 „Im Osten sind die Satiren schärfer“; Hannoversche Allgemeine Zeitung, 16.4.1966 „Heiterkeit aus Ost und West. Ein sympathisches Filmfestival in Wien“; Stuttgarter Zeitung, 15.4.1966 S. 35 „Marxisten, die lachen machen. Eine Retrospektive von Filmen der Marx Brothers in Wien“

⁵¹⁶ *Les Fêtes Galantes*, René Clair, Frankreich 1965

⁵¹⁷ Von Ephraim Kishon, SALLAH SHABATI, Israel 1964

⁵¹⁸ Volksstimme, 29.3.1966; S. 7 „Viennale: Halbzeit mit einem Treffer“

⁵¹⁹ Verband der österreichischen Filmjournalisten, Programmheft „6. Wiener Filmfestwoche. Internationale Festwoche des heiteren Films“ (Wien 1966)

schwedische Film *Calle P*,⁵²⁰ mit dem sich der Regisseur, Robert Brandt „auf eine Stummfilmgroteske festgelegt hat, ohne dafür mimisch und pantomimisch zulängliche Darsteller zu haben“.⁵²¹ Besonders heftig stieß sich die Kritik der kommunistischen Presse an der Tendenz zu Slapstick und der Referenz an die Stummfilmzeit, die auch unter den Filmen aus sozialistischen Ländern spürbar war. „Wenn man das Programm der Viennale stellvertretend für den Weltfilmgeschmack nehmen soll, stellt sich heraus, daß Heiterkeit fast nur noch in der Form der Slapstick-Groteske akzeptiert und daher auch serviert wird. Der sonjetische Beitrag macht – neben dem schwedischen, dem tschechoslowakischen und dem englischen – keine Ausnahme. Gaidai operiert mit dem Zeitraffer, der Zeitlupe, der Verfolgungsjagd, der Mörtelschlacht, dem unfreiwilligen Bad und so weiter durch das gesamte Repertoire der Stummfilmgrotesken, nur unter Beifügung eines knappen Dialogs und akustischer Triolen, die der Stummfilm sich naturgemäß versagen mußte, weshalb er sich auf die optischen Vergrößerungen verließ.“⁵²² Selbst Fritz Walden deutete diese Tendenz als krisenhafte Erscheinung „schon daran, daß so viele Filme dieser Art aufzutreiben waren, ist ein gewisser retrospektiver Manierismus zu erkennen, der Versuch einer Regeneration des Klamaiks, aus Stummfilmdestillaten. Zweifellos Anzeichen einer Krise, Merkmal von Unsicherheiten.“⁵²³ Während die Stadt Wien mit der Viennale der Heiterkeit ab 1965 versuchte Wien unter Rückverweis auf die Theater- und Musiktradition Österreichs sowie auf die Stummfilmtradition als Weltstadt zu reetablieren, rezipierten andere Organisationen moderne filmische Strömungen. Beispielsweise fand 1965 eine viel beachtete französische⁵²⁴ Filmwoche in Wien statt, bei der unter anderem Godards *Alphaville* gezeigt wurde, wie auch eine tschechische Filmwoche,⁵²⁵ die aufgrund der Präsenz von Stars und aktuellen Filmen gelobt wurde. Das Österreichische Filmmuseum trat mit Reihen wie Cinéma Vérité⁵²⁶ und einer Dowschenko-Filmreihe⁵²⁷ an die Öffentlichkeit. Die Viennale der Heiterkeit hingegen blieb auch im Jahr 1967 stark an traditionellen Filmgenres der Vorkriegszeit orientiert. Zur Premiere von Lehars *Die Lustige Witwe* im Theater an der Wien wurde im Rahmen des Hauptprogramms 1967 die Lubitsch-Verfilmung aus dem Jahr 1934⁵²⁸ gezeigt und damit neuerlich, wie schon im

⁵²⁰ Von Robert Brandt, Schweden 1965

⁵²¹ Arbeiter-Zeitung, 29.3.1966; S. 9 „Menschliche Komik, Kritik, Groteske“; siehe auch: Volksstimme, 29.3.1966; S. 7 „Viennale: Halbzeit mit einem Treffer“ „Mühsam auf abendfüllende Länge zerdehnt, zwingt die Erfindung eines zusammenklappbaren Autos zu ausdauerndem Gähnen, das von den Gesichtsverrenkungen des Hauptdarstellers und gelegentlichen Zeitrafferszenen auch nicht vertrieben werden kann.“

⁵²² Volksstimme, 1.4.1966; S. 7 „Viennale: ‘Operation Lachen’ aus der SU“

⁵²³ Arbeiter-Zeitung, 1.4.1966; S. 9 „Mit Russlands Lachbataillon“

⁵²⁴ Neues Österreich, 20.9.1965; S. 10 „Festliche französische Filmwoche“, Arbeiter-Zeitung, 29.9.1965; S. 9 „Stars, Regisseure und Meisterwerke“

⁵²⁵ Neues Österreich, 10.3.1965; S. 10 „Film-Diamanten für Cinéasten“, Neues Österreich, 26.3.1965; S. 10 „ČSSR-Filmfestwoche“, Neues Österreich 27.3.1965; S. 12 „Die Festwoche des tschechoslowakischen Films“

⁵²⁶ Neues Österreich, 26.3.1965; S. 10 „Das Fest der ‘wahrhaften’ Kamera“

⁵²⁷ Volksstimme, 6.10.1965; S. 8 „Meisterwerke des Films in der Albertina“

⁵²⁸ Arbeiter-Zeitung, 20.4.1967; S. 8 „Zum Kampf der Witwen und Danilos...“

Jahr 1962⁵²⁹ eine Filmvorführung in den Dienst des von der *Stadt Wien* geleiteten Theaters an der Wien gestellt.

⁵²⁹ 1962 wurde anlässlich der Eröffnung des Theaters an der Wien Hubert Marischkas *Der Millionenonkel* aus dem Jahr 1912 gezeigt. Siehe: Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft „Meisterwerke der Filmkunst“

III. 5. e) Kritik am Festival oder: Sind Sie dafür oder dagegen?

Mit dem Eröffnungsfilm von 1967 *Sind Sie dafür oder dagegen?*⁵³⁰ wählte man wie im Jahr 1966 einen Beitrag als Eröffnungsfilm, der von einem bei der *Viennale* bereits bekannten und häufig rezipierten Regisseur stammte. Mit und von Alberto Sordi waren bereits 1964 *Il diavolo*, 1966 *La mia signora* und schließlich 1967 *Scusi, lei e favorevole o contrario?* gezeigt worden. Der Film gehörte dem Genre Komödie an. Anhand der unterschiedlichen Kritiken zu diesem Film lässt sich darstellen, dass die Beurteilung des Festivals stark variierte. „Am zwanglosesten stellte es (das Lachen) sich bei den großen Lokomotiven des Kinospielplans ein, in denen Perfektion angestrebt wird und meist auch erreicht wurde, ohne daß das Risiko neuer Wege angestrebt worden wäre. Gleich der Eröffnungsfilm war ein solch verlässliches Exemplar, das man sich gerne in Smoking und Abendkleid ansieht, ehe man zu dem mitternächtlichen Empfang im Palais Auersperg eilt.“⁵³¹ Ein Teil der Kritiker sah in der Teilnahme der mit Stars wie Anita Ekberg und Giulietta Masina besetzten Komödie den Sprung des Festivals zu einem internationalen Ereignis.⁵³² „Wenn wir Mittelpunkt des europäischen Filminteresses sagen, dann trifft dies heuer mehr denn je auf die *Viennale* zu. Nicht nur, daß sich eine große Zahl international bekannter Stars mit ihren Filmen persönlich vortellen werden, sondern auch an die 250 Fachjournalisten aus Ost und West haben ihre Anmeldungen abgegeben. Ihre Kommentare zu der Wiener Veranstaltung werden Wien zumindest für kurze Zeit wieder als Filmstadt in allen Ländern in Erinnerung bringen. Damit wird vor allem die *Viennale* auch wirtschaftlich interessant; sie gibt den Delegationen aus den einzelnen Staaten Gelegenheit zum Gedankenaustausch und daraus folgend natürlich auch die Chance, die geschäftlichen Kontakte zu erweitern. Die starke internationale Beteiligung mit zugkräftigen Filmen läßt erkennen, daß man in verschiedenen Teilnehmerstaaten den Wert der *Viennale* in wirtschaftlicher Hinsicht zu schätzen beginnt.“⁵³³ In dieser und ähnlicher Art wurde nicht nur der Eröffnungsfilm sondern das gesamte *Festival der Heiterkeit* in zahlreichen Kritiken überschwänglich gelobt.⁵³⁴ Dennoch soll angesichts der thematischen

⁵³⁰ *Scusi, lei e favorevole o contrario*, Alberto Sordi, Italien 1966

⁵³¹ Frankfurter Neue Presse, 26.4.1967; S. 7 „Eine Woche Lachen im Dunkeln“; siehe auch: Badische Neueste Nachrichten, 18.4.1967 „Beim Wiener Festival darf gelacht werden“ „Und ein hochtouriger Film, vollgepackt mit Gags und blendenden Einfällen. Selten, daß ein Schauspieler wie Alberto Sordi ein so guter Regisseur wird. Und noch seltener, daß er unter eigener Regie ein so guter Schauspieler bleibt.“

⁵³² Volkszeitung Klagenfurt, 15.4.1967 „Viennale wagt den Sprung zum Festival“ „Das Unternehmen, von den Österreichischen Filmjournalisten ins Leben gerufen, hat Aussicht, zu einem renommierten Festival zu werden. Mit jedem Jahr verzeichnet es mehr Gäste, mehr Stars und Regisseure, mehr Kritiker.“ Film-Echo, 8.4.1967 „Viennale 1967 mit wachsender Beteiligung“ „Diese vom Verband der österreichischen Filmjournalisten seinerzeit ins Leben gerufene und nunmehr von einer eigenen Festspielorganisation durchgeführte Veranstaltung ist mit keiner Preiszerkennung verbunden und hatte es schon aus diesen Gründen in den ersten Jahren schwer mit der Aufbringung festivalwürdiger Filme. Diese Situation besserte sich zusehends, als sich herausstellte, dass gerade Wien auf dem Sektor des reinen Unterhaltungsfilms mit einer solchen Woche ein ausgezeichneter Umschlagplatz zwischen Ost und West ist.“

⁵³³ Österreichische Film und Kinozeitung, 15.4.1967 „Festwoche des heiteren Films“

⁵³⁴ Neuer Kurier (Morgenausgabe) 16.3.1967 „Viennale 1967: Vielversprechend“; Arbeiter-Zeitung, 18.3.1967; S. 9 „Viennale 1967: Die Welt, mit Humor gesehen“; Wiener Zeitung, 6.4.1967; S. 5 „Was die Viennale bringt. Internationale Lustspielfilme von Format in der Urania“; Arbeiter-Zeitung, 20.4.1967; S. 9 „Glanz im Zentrum,

Neuorientierung des Festivals im Jahre 1968 besonders auf die kritischen Stimmen unter den Filmkritikern eingegangen werden. Hans Winge, bis zu seinem Tod 1968 einer der heftigsten Kritiker des *Festivals der Heiterkeit* hat die Kritikpunkt gegen die *Viennale* im Jahr 1967 zusammengefasst.⁵³⁵ Er beurteilte den Eröffnungsfilm und die zweite italienische Spielfilmproduktion als eines Festivals unwürdig. „*Die Italiener lieferten mit ‘Sind Sie dafür oder dagegen?’ und ‘Ich, ich, ich...und die anderen’ nicht gerade das, was man mit einer gewissen Arroganz als Festivalfilm bezeichnet.*“⁵³⁶ Die *Viennale der Heiterkeit* habe sich auf einen Zweig festgelegt, in dem es nicht genug Filme zur Bestückung eines Festivals gäbe, weshalb immer wieder weniger heitere Filme oder gänzlich missglückte Produktionen aufgenommen werden müssten. Zwar seien einige der Produktionen gelungene Unterhaltungsfilme, der überwiegende Teil jedoch sei anspruchslose Unterhaltung. Neben der Qualität der gezeigten Filme nannte Winge die Konzentration auf gesellschaftliche Veranstaltungen, wie einem Empfang und einem Ball am Ende als Kritikpunkt am Festival. Des weiteren habe das Festival keinerlei Existenznotwendigkeit und diene ausschließlich als Werbemaßnahme für die *Stadt Wien*. So sei es „*geschmacklos, Ehrengäste durch die Straßen Wiens zu schleifen wie die Parade eines Provinzirkusses – im vorigen Jahr in einem alten Straßenbahnwaggon, in diesem in offenen Fiakern. Auch die sogenannten Wettbewerbe für ein altrömisches Wagenrennen, die peinlich kostümierten Musiker vor dem Kino*“⁵³⁷ seien zutiefst provinziell. In der Schwerpunktsetzung des Festivals auf Werbemaßnahmen für die *Stadt Wien* sowie in Werbemaßnahmen für Filme, die nach der *Viennale* ohnehin im Kino anliefen, sah Winge eine Ablenkung vom Wesentlichen – den Filmen selbst.

Einerseits wurde von den Veranstaltern die Verstärkung eines an die Donaumonarchie angelehnten Wien-Image angestrebt das von der Stadtverwaltung durch Werbemaßnahmen unterstützt. Besonders die bundesdeutsche Presse nahm diese Tendenz wahr. „*Die Musik’, so heißt es, soll die heute noch gültige Lebensart des Wieners manifestieren. Ob sie tatsächlich noch im Dreivierteltakt schlägt? Einige Skepsis möchte man schon anmelden. Auf den ersten Blick jedoch, und wenn der Stehgeiger im Restaurant des amerikanischen Vienna–Inercontinental–Hotels den Damen aus Übersee süße Zigeunerweisen ins Ohr fiedelt, sieht es so aus, als ob das alte Österreich noch das des Opernballs, des Heurigen und des Johann Strauß wäre. In diese Linie des beinahe rührenden Festhaltens an der Tradition passt auch die Viennale, die Frühlingsfestwoche des heiteren Films, die einzige übrigens auf der Welt, die sich der leichten Muse auf der Kinoleinwand angenommen hat.*“⁵³⁸ Gleichzeitig machten einige wenige österreichische Filmkritiker

Glanz am Rande“; Salzburger Volksblatt, 29.4.1967 „Humor hat Chancen. Der *Viennale* glückte der Sprung zum internationalen Festival. Programm ohne Nieten. Urania zu klein“

⁵³⁵ Die Presse, 22/23.4.1967; S. 6 „Verteidigung der *Viennale*“

⁵³⁶ Die Presse, 22/23.4.1967; S. 6 „Verteidigung der *Viennale*“; siehe auch: Arbeiter-Zeitung, 15.4.1967; S. 9 „Sind sie dafür oder dagegen?“

⁵³⁷ Die Presse, 22/23.4.1967; S. 6 „Verteidigung der *Viennale*“

⁵³⁸ Badische Neueste Nachrichten, 18.4.1967 „Beim Wiener Festival darf gelacht werden“

schon in den Jahren vor 1967 immer wieder auf die künstlerischen Defizite der *Viennale der Heiterkeit* aufmerksam. Schon im Jahr 1963 sahen sie den Anspruch der künstlerischen Qualität eines Großteils der Filme nicht erfüllt. „*Gewisse Zweifel melden sich bei dem ägyptischen Schwank ‘Meine 13. Frau’ an, der nur zu beweisen scheint, daß es Antels überall gibt. Englands (amerikanisch finanziert) Schwank ‘Schöne Witwen sind gefährlich’ ist der allerletzte und recht schwache Ausläufer der Welle makabrer Komödien, die einst mit den ‘Ladykillers’ ihren Höhepunkt überschritten. Die Vorlesung Karl Kraus‘ aus seinen ‘Letzten Tagen der Menschheit’, über die an dieser Stelle ausführlich berichtet wurde, ist als ‘Beiprogramm’ zu Hannerl Matz‘ erstem Film, ‘Zwei in einem Auto’, angekündigt – milde ausgedrückt, eine arge Geschmacklosigkeit, und Kurosawas auch nicht gerade heiterer ‘Sanjuro’ ist mit der Begründung aufgenommen, ‘ein Werk von Kurosawa darf man nicht auslassen’. Festival der Heiterkeit?*“⁵³⁹ Immer wieder wurde seitens der Presse auf das Fehlen von Humor in einzelnen Beiträgen aufmerksam gemacht. „*Eine Art japanischer Schwejk, stromert der einfältige Kiyoshi durch das im Krieg liegende Land, und sein geistesschwaches Gemüt erkennt, was der Verstand der Verständigen zu sehen sich verwehrt: Er findet keinen Anlaß zum Jubel, wenn Soldaten in den Tod ziehen, (...)*“⁵⁴⁰ Unterstützer der nunmehrigen Ausrichtung der *Viennale* sahen über dieses Defizit jedoch mit der Begründung hinweg, dass es eben zu wenige filmkünstlerisch hochwertige heitere Produktionen gäbe. „*Die Spitzenwerke der Heiterkeit waren und sind in der internationalen Produktion immer spärlich gesät. Somit ist es schon ein grundsätzliches Verdienst des Vereins ‘Wiener Filmjournalisten’ (...) die wenigen Rosinen aus dem großen Filmkuchen vieler Nationen ausgelesen zu haben, auch auf die Gefahr hin, nicht lauter ausgegorene Früchte zutage zu fördern.*“⁵⁴¹ Von einigen Kritikern wurden einzelne, dem von der *Viennale* gewählten Anspruch nicht entsprechende Filme dennoch als Chance diese Filme überhaupt zu sehen bewertet. „*Dennoch sollten Bergman-Enthusiasten sich von ihm eine ‘Lektion in Liebe’ erteilen lassen, weil gerade aus diesem sich bis zum Ende oft mühsam dahinqualenden und mit einem symbolträchtigen Knalleffekt schließenden Film Bergmans Grenzen deutlich werden.*“⁵⁴² Anlässlich des Publikumsmißerfolgs von 1965 wurde das Fehlen von Beiträgen aus Frankreich, die störende Synchronübersetzungen und das Fehlen von echten Weltstars auf der Leinwand kritisiert. „*Und damit wäre wahrscheinlich auch jene Mangelware ins Programm geschleust worden, die das nötige Publikumsinteresse erregt hätte: Stars. Außer Vittorio Gassman war bei dieser fünften Viennale kein international bekannter Filmdarsteller auf der Leinwand des Künstlerhauses zu sehen. Es besteht aber ein unenglbarer Zusammenhang zwischen Unterhaltungsfilm und Stars. Der Film mit Vittorio Gassman lief darüber hinaus zu spät, um das Publikumsinteresse anzuregen.*“⁵⁴³ Anlässlich der *Viennale* 1966 wurde das Problem thematisiert, an US-amerikanische Produktionen für ein

⁵³⁹ Die Presse, 3.3.1963 „Sehr verschiedenes Lachen. ‘Festival der Heiterkeit’ vom 8. bis 15. März“

⁵⁴⁰ Arbeiter-Zeitung, 3.3.1963; S.IV „In Wien ausländisch lachen lernen“

⁵⁴¹ Das kleine Volksblatt, 12.3.1965; S. 3 ‘Viennale’: Blick zurück in Heiterkeit“

⁵⁴² Arbeiter-Zeitung, 10.3.1963; Seite IV „Des Globus breites Breitwandlachen“

⁵⁴³ Neues Österreich, 17.3.1965, S. 10 „War jeder Tag ein toller Tag?“

Festival zu kommen, da die USA ihre Filme ohnehin nach Deutschland und Österreich verkauften. Obwohl schon im Jahre 1965 bis auf „*Die lustigen Weiber, Mit versteckter Kamera, Narrenchronik und Majestät auf Abwegen* ‘diese prunkhaft ausgestattete Farbfilmkomödie um König Matthias Corvinus’“⁵⁴⁴ die Filme nicht überzeugen konnten, bestand über die Ausrichtung als *Viennale der Heiterkeit* offenbar ein Konsens unter der heimischen Filmkritik, der kaum hinterfragt wurde, nicht einmal von der kommunistischen Filmkritik. „*Es geht darum, zu beweisen, daß Filmhumor nicht gleichbedeutend mit stumpfsinnigem Klamauk ist. Geist und Engagement sind nötig, um diesen Beweis zu erbringen. Es darf der Viennale nicht genügen, jenes Gelächter im Parkett zu reproduzieren, welches das Kino um die Ecke mit einfältigen Tortenschlachten und dem Ohrenwackeln eines Spezialisten erreicht. Nicht Lachen allein darf die Hauptsache der Wiener Filmfestwoche sein, sondern sinnvolles Lachen.*“⁵⁴⁵ Lediglich Hans Winge machte darauf aufmerksam, dass die *Viennale der Heiterkeit* aus seiner Sicht eine „Totgeburt“ sei. In den Jahren 1966 und 1967 bemühte die *Viennale* sich schließlich sowohl um die Anwesenheit von Stars, als auch um US-amerikanische Produktionen, konnte aber dennoch nicht gänzlich überzeugen. „*Drei auf der internationalen Filmbörse notierte Streifen und eine dem Oeuvre des bayrischen Komikers Karl Valentin gewidmete Retrospektive sind zuwenig für ein Festival, das sich eben auf diesen internationalen Anspruch so oft und so ausgiebig beruft.*“⁵⁴⁶ Die Orientierung an Stars und US-amerikanischen Produktionen wurden von der Kritik einerseits positiv bewertet und haben das allgemeine Medieninteresse an der *Viennale der Heiterkeit* in den Jahren 1966 und 1967 sicherlich beeinflusst. Jedoch wurde diese Orientierung mit der Ausrichtung der *Viennale* auf gesellschaftliche Ereignisse gleichgesetzt und im Sinne einer generellen Abwendung von der Filmkunst interpretiert. Zwar sind positiv beziehungsweise wertneutrale Kritiken in den Jahren 1966 und 1967 häufiger als negative, dennoch dürften die anhaltenden Kritikpunkte an der *Viennale*, die den Mangel an künstlerischer Qualität der Filme kritisierten für die Umorientierung der *Viennale* im Jahr 1968 mit ausschlaggebend gewesen sein.

⁵⁴⁴ Wiener Zeitung, 14.3.1965; S. 6 „Filmgäste aus West und Ost“

⁵⁴⁵ Volksstimme, 29.3.1966, S. 7 „Viennale: Halbzeit mit einem Treffer“

⁵⁴⁶ Bonner Rundschau, 29.4.1967; S. 7 „Ein Festival des heiteren Films“

III. 5. f) Filme aus sozialistischen Ländern

Einer der Ansprüche des *Festivals der Heiterkeit* war es, Filme aus sozialistischen Ländern nach Österreich zu bringen. Schon im Jahre 1960 war dies von Sigmund Kennedy als Anliegen der Festwoche vorgebracht worden und wurde seitens der Wiener Stadtverwaltung unter Verweis auf die völkerverbindende Komponente einer solchen Geste unterstützt. In den Jahren zwischen 1963 und 1967 zeigte die *Viennale der Heiterkeit* jedes Jahr Filme aus Ländern diesseits und jenseits des eisernen Vorhangs in ihrem Hauptprogramm. Zwei⁵⁴⁷ der acht im Hauptprogramm gezeigten Langfilme des Jahres 1963 stammten aus sozialistischen Ländern, also ein Viertel. In der Informationsschau kamen von vier zwei Langfilme⁵⁴⁸ aus sozialistischen Ländern. Unter den Kurzfilmen als Vorfälle zum Hauptprogramm waren ebenfalls drei aus sozialistischen Ländern,⁵⁴⁹ sowie zwei⁵⁵⁰ der im Hauptprogramm des Jahres 1964 gezeigten elf Langfilme. Von den vier Filmen der Informationsschau stammten ebenfalls drei⁵⁵¹ im Jahr 1964 aus sozialistischen Ländern: Insgesamt waren von fünfzehn gezeigten Langfilmen 1964 fünf aus sozialistischen Ländern, das entspricht einem Drittel. 1965 waren unter den elf Langfilmen des Hauptprogramms zwei⁵⁵² aus sozialistischen Ländern. Weiterhin wurden Kurzfilme als Vorfälle gezeigt, von denen acht aus sozialistischen Ländern stammten. Unter den Langfilmen reduzierte sich der Anteil auf rund ein Fünftel. 1966 kamen wieder drei von acht Langfilmen aus sozialistischen Ländern⁵⁵³ was einem Anteil von mehr als einem Drittel aller Hauptprogrammfäle entsprach. 1967 waren es ebenfalls drei⁵⁵⁴ von zwölf Filmen aus sozialistischen Ländern, was einem Viertel entsprach.

Keiner der aus sozialistischen Ländern stammenden Filme eröffnete jedoch in der Zeit zwischen 1963 und 1967 das Festival. Dieser prominente Platz blieb westlichen preisgekrönten Filmen vorbehalten, die zum Zeitpunkt ihrer Präsentation bereits einen Verleih in Österreich hatten – in der Regel hatten die gezeigten Filme aus sozialistischen Ländern in Österreich keinen Verleih.

⁵⁴⁷ *Großvater Automobil* (Alfred Radok, DEDECEK AUTOMOBIL, ČSSR 1956); *Der Sonne nach* (Michail Kalik, ČELOWEK IDJOT ZA SOLNCEM, UdSSR 1962)

⁵⁴⁸ *Zwei Stockwerk Glück* (Janos Hersko, KET EMELET BOLDOGSAG, Ungarn 1960); *Erste Liebe* (Juli Karasik, DINKAJA SOBAKA DINGO, UdSSR 1962)

⁵⁴⁹ *Kurs für Ehemänner*, Tschechoslowakei (Regie: Vladimir Lehky), *Eine ungewöhnliche Karriere* (Niezwykla Kariere), Polen 1962 (Regie: Tadeusz Wilkosz), *Die weiße Maus* (Bjely Mis), Jugoslawien 1962 (Regie: Ivo Vrbanic)

⁵⁵⁰ *Kral Kralu* (Martin Fric, ČSSR 1963); *Abschied von den Tauben* (Jakov Segel, PROSCAJTE, GOLUBI, UdSSR 1961)

⁵⁵¹ *Ein Sack voll Flöhe* (Vera Chytilová, PYTEL BLECH, ČSSR 1962); *Von etwas anderem* (Vera Chytilová, O NECEM JINEM, ČSSR 1963); *Die Männer* (Milo Dukanovic, MUSKARCI, Jugoslawien 1963)

⁵⁵² *Majestät auf Abwegen* (Károly Makk, MIT CSINALT FELSEGED 3-5-19?, Ungarn 1964); *Narrenchronik* (Karel Zeman, BLAZNOVA KRONIKA, ČSSR 1964)

⁵⁵³ *Operation Lachen* (Leonid Gajdaj, OPERAZIJE Y I DRUGIJE PRIKLUCENIJA SURIKA, UdSSR 1965); *Die Geschichte meiner Dummheit* (Márton Keleti, BUTASÁGOM TÖRTÉNETE, Ungarn 1965) *Kusslänge 90* (Antonin Moskalyk, DĚLKA POLIBKU DEVADESAT, ČSSR 1965)

⁵⁵⁴ *Tango für einen Bären* (Stanislav Barabáš, TANGO PRE MEDVEDA, ČSSR 1966); *Intime Beleuchtung* (Ivan Passer, INTIMNÍ OSVĚTLENÍ, ČSSR 1965); *Vorsicht Auto* (Eldar Rjazanov, BEREGIS AVTOMOBILJAI, UdSSR 1966)

Hauptsächlich handelte es sich bei den Filmen aus sozialistischen Ländern um Produktionen aus der ČSSR und der UdSSR. Nicht immer entsprachen die Beiträge in den Jahren 1963 und 1964 dem Attribut der Heiterkeit und wurden deshalb als so genannte Informativveranstaltungen, die einen einmaligen Aufführungstermin abseits des regulären Programms erhielten, gezeigt. Dies betraf 1963 den sowjetischen Film *Erste Liebe*.⁵⁵⁵ Er wurde im Programm zwar als der offizielle Beitrag der Sowjetunion deklariert, dennoch als Informationsfilm gezeigt. In diesem Fall bedeutete dies, dass der Film nach Ablauf des offiziellen Festivals in einer Matinee gezeigt wurde. Dennoch wurde er vereinzelt rezensiert. „Mit Heiterkeit hat dieser offizielle Beitrag der Sowjetunion zum Wiener Festival nur wenig zu tun, denn das ‚Frühlingserwachen‘ junger Menschen ist meistens leicht tragisch getönt.“⁵⁵⁶ Dieses Fehlen an „Heiterkeit“ unter den Beiträgen aus Osteuropa wurde von der heimischen Kritik registriert. Beispielsweise wurde der tschechoslowakische Beitrag von 1963 *Dedicek Automobil*⁵⁵⁷ als „nicht ungeschickte, aber wenig lustige und ein wenig langatmige Kombination aus Spiel- und Dokumentarfilm.“⁵⁵⁸ bezeichnet. Besonders in den Jahren 1963 und 1964 wichen die aus sozialistischen Ländern stammenden Filme teilweise gänzlich vom Thema der Festwoche ab. 1964 wurden beispielsweise zwei Filme Vera Chytilová als Informativvorstellung gezeigt. Mit *Ein Sack voll Flöhe*⁵⁵⁹ wurde „eine tschechoslowakische Filmreportage über ein Mädchenlehrlingsheim“⁵⁶⁰ ins Programm aufgenommen, während in dem beim Festival in Mannheim ausgezeichnete Film *Von Etwas anderem*,⁵⁶¹ „über die tschechische Olympiasiegerin im Turnen, Eva Bosakova, deren tägliches Leben und Training dem Alltag einer jungen Frau ohne Lebensinhalt gegenübergestellt“⁵⁶² wurde. Da die Beiträge von Vera Chytilová jedoch als Informativfilme gezeigt wurden, ging die Kritik nicht näher auf ihre Teilnahme ein. Die Rezeption der Filme von Vera Chytilová Filmen innerhalb der *Viennale der Heiterkeit* stellte wohl den Versuch dar, das neue tschechoslowakische Kino zu rezipieren, welches in den Jahren zwischen 1963 und 1965 auf internationalen Festivals große Erfolge erzielte. „Mit einer überraschenden Skala an Vielfältigkeit in bezug auf Themen, Inszenierungsproblemen und schöpferische Talente hat sich die ČSSR im Vorjahr auf dem Gebiet des Films das Interesse der gesamten Filmöffentlichkeit der Welt erobert; es gab kaum ein Festival des Vorjahres, an dem nicht ein tschechoslowakischer Film oder Regisseur oder Schauspieler ausgezeichnet worden wäre: 1963 – Cannes ‘Wenn der Kater kommt’, Moskau ‘Der Tod heißt Engelchen’, Locarno ‘Transport aus dem Paradies’, und Mannheim ‘Von etwas anderem’, 1964 – Oberhausen ‘Josef Killian’, Karlsbad ‘Der Angeklagte’, Locarno ‘Schwarzer Peter’, San Francisco (sic)

⁵⁵⁵ Juli Karsik, DIKAJA SOBAKA DINGO, UdSSR 1962

⁵⁵⁶ Express, 7.3.1963; S. 8 „Festival der halblustigen Heiterkeit“

⁵⁵⁷ Alfred Radok, DEDECEK AUTOMOBIL, ČSSR 1956

⁵⁵⁸ Österreichische Neue Tageszeitung; 2.3.1963; S. 14 „Alle Menschen lachen in der gleichen Sprache“

⁵⁵⁹ Vera Chytilová, PYTEL BLECH, ČSSR 1962

⁵⁶⁰ Neues Österreich, 2.3.1964; S. 6; „Das Programm der 4. Viennale“

⁵⁶¹ Vera Chytilová, O NECEM JINEM, ČSSR 1963

⁵⁶² Neues Österreich, 2.3.1964; S. 6; „Das Programm der 4. Viennale“

Limonaden-Joe' und Mannheim 'Diamanten der Nacht' – eine bewundernswerte Liste, durch den diesjährigen Preis in Oberhausen für das Land mit der besten Filmauswahl sinnvoll abgerundet.⁵⁶³ Verglichen mit einer 1965 in Wien stattgefundenen tschechoslowakischen Filmwoche, die neben den preisgekrönten Beiträgen *Wenn der Kater kommt*⁵⁶⁴, *Josef Kilian*⁵⁶⁵, *Schwarzer Peter*⁵⁶⁶ mit *Diamanten der Nacht*⁵⁶⁷ und *Der fünfte Reiter ist die Angst*⁵⁶⁸ auch zwei preisgekrönte Filme zur Aufführung brachte, die das Thema Nationalsozialismus behandelten⁵⁶⁹ und unter Berücksichtigung des sowjetischen Beitrags aus dem ersten Jahr des Festivals lässt sich mit der Umgestaltung zur *Viennale der Heiterkeit* eine thematische Entpolitisierung der Filme aus sozialistischen Ländern konstatieren. Während *Ein Menschenschicksal* im Jahre 1960 das „Schicksal eines russischen Menschen während der nationalsozialistischen Besetzung seiner Heimat“⁵⁷⁰ erzählte, waren die Beiträge aus sozialistischen Ländern bei der *Viennale der Heiterkeit* hauptsächlich auf Themen wie Liebe⁵⁷¹, Modernisierung und Bürokratisierung konzentriert und waren Genres wie Groteske⁵⁷², Kostümfilm⁵⁷³ oder Komödie⁵⁷⁴ zuzuordnen.

Der einzige international preisgekrönte Film aus einem sozialistischen Land wurde 1965 innerhalb des Hauptprogramms mit *Narrenchronik*⁵⁷⁵ von Karel Zeman gezeigt. Der Film enthielt zwar eine eindeutige Botschaft gegen den Krieg, aufgrund seiner fiktiven historischen Einbettung

⁵⁶³ Neues Österreich, 10.3.1965; S. 10 „Film-Diamanten für Cinéasten“

⁵⁶⁴ Vojtech Jasny, AZ PRJDE KOCOUR, ČSSR 1963

⁵⁶⁵ Pavel Jurácek, POSTAVA K PODPÍRÁNÍ, ČSSR 1963

⁵⁶⁶ Milos Forman, CERNÝ PETR, ČSSR 1964

⁵⁶⁷ Ján Nemeč, DÉMANTY NOCI, ČSSR 1964; Neues Österreich, 10.3.1965; S. 10 „Film-Diamanten für Cinéasten“ „Der Film erzählt von zwei jüdische Jungen, die einem Transport ins KZ entfliehen und verfolgt und gejagt werden.“

⁵⁶⁸ Zbynek Brynych,... A PÁTÝ JEZDEC JE STRACH, ČSSR 1964, Neues Österreich, 10.3.1965; S. 10 „Film-Diamanten für Cinéasten“; „eine wahrhaft apokalyptische Tragödie, kongenial filmisch niedergegeben. Die Situation eines jüdischen Arztes in dem von Deutschen besetzten Prag des Jahres 1942, der einem Widerstandskämpfer hilft und diese Tat mit dem Tod büßen muss.“

⁵⁶⁹ Neues Österreich, 10.3.1965; S. 10 „Film-Diamanten für Cinéasten“

⁵⁷⁰ Verband der österreichischen Filmjournalisten in der FIPRESCI (Hg.): Programmheft der „1. internationalen Festwoche der interessantesten Filme des Jahres 1959“ aus dem Bestand der Druckschriftenammlung des Österreichischen Filmmuseums, FW1/1959; 6290

⁵⁷¹ 1963: *Erste Liebe* (Juli Karsik, DIKAJA SOBAKA DINGO, UdSSR 1962) offizieller Beitrag der Sowjetunion; siehe: Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft „Festival der Heiterkeit. 3. Wiener Filmfestwoche“

⁵⁷² *Operation Lachen* (Leonid Gajdai, OPERAZIJE Y I DRUGIJE PRIKLUCENIJA SURIKA, Europäische Erstaufführung, UdSSR 1965)

⁵⁷³ 1964: *Kral Kralu* (Martin Fric, ČSSR 1963); 1965: *Majestät auf Abwegen* (Károly Makk, MIT CSINALT FELSEGED 3-5-19?, Ungarn 1964); *Narrenchronik* (Karel Zeman, BLAZNOVA KRONIKA, ČSSR 1964)

⁵⁷⁴ 1964: *Die Männer* (Milo Dukanovic, MUSKARCI, Jugoslawien 1963; 1966: *Kusslänge 90* (Antonin Moskalyk, DĚLKA POLIBKU DEVADESAT, ČSSR 1965, Europäische Erstaufführung); *Die Geschichte meiner Dummheit* (Márton Keleti, BUTASÁGOM TÖRTÉNETE, Ungarn 1965, Europäische Erstaufführung); *Operation Lachen* (Leonid Gajdai, OPERAZIJE Y I DRUGIJE PRIKLUCENIJA SURIKA, Europäische Erstaufführung, UdSSR 1965); 1967: *Tango für einen Bären* (Stanislaw Barabás, TANGO PRE MEDVEDA, ČSSR 1966), *Intime Beleuchtung* (Ivan Passer, INTIMNÍ OSVĚTLENÍ, ČSSR 1965), *Vorsicht Auto* (Eldar Rjazanov, BEREGIS AVTOMOBILJAI, UdSSR 1966)

⁵⁷⁵ Karel Zeman, BLAZNOVA KRONIKA, ČSSR 1964, Golden Gate Award San Francisco 1964

wurde jedoch auf eine aktuelle politische Aussage seitens der Presse kaum verwiesen.⁵⁷⁶ „Ein Film entstand, der mit virtuos gehandhabten Tricktechniken erfundene Kriegsgeschehen des 17. Jahrhunderts zum Anlaß nahm, gute Bauern und böse Kriegsherren, goldgierige Söldner und servile Offiziere, überstrahlt von der ewig-gültigen Liebe zweier Menschen aus einem zur Kunst erhobenen Kasperltheater vorzuführen.“⁵⁷⁷ Über den Beitrag von Karel Zeman hinaus kam es innerhalb der *Viennale der Heiterkeit* zu keiner weiteren Rezeption der neuen tschechoslowakischen Welle.

Spätestens ab 1966 präsentierte sich die *Viennale der Heiterkeit* was die Filme aus sozialistischen Ländern betraf als Ort der gelebten Völkerverständigung. „Auf allen Festivals, ob in Cannes, in Venedig oder in Berlin, zielt der Ehrgeiz nach hochkünstlerisch belichtetem Zelluloid, hier in Wien geht es um den Humor und die vergnügliche Seite, um das Lachen im Zuschauerraum. Weil‘, wie Bürgermeister Marek bei der Eröffnung im Urania betonte, ‘das Lachen die Völker einander näher bringt.’ Das ist die andere, die nicht un wesentliche Rückseite der *Viennale*. Wien ist um Ausgleich bemüht, außerdem scheint es schon durch seine geographische Lage prädestiniert dazu, Brücken nach dem Osten und für den Osten nach Westen zu schlagen, auch für den Unterhaltungsfilm.“⁵⁷⁸ Stars aus Ost und West gaben der Veranstaltung die Authentizität dieses Anliegens. 1966 trafen westliche Filmemacher wie René Clair, Groucho Marx,⁵⁷⁹ Ephraim Kishon,⁵⁸⁰ Alberto Sordi,⁵⁸¹ Mollie Peters⁵⁸² auf die ungarische Schauspielerin Eva Ruttkay,⁵⁸³ die tschechoslowakische Schauspielerin Dana Sylova⁵⁸⁴ und den ungarischen Regisseur Marton Keleti. 1967 kam der Hauptdarsteller des russischen Beitrags *Vorsicht Autos*⁵⁸⁵, „einer der prominentesten Gäste der heiteren Filmwoche, der sonjetische Film-Hamlet Innokenti Smoktunowski“⁵⁸⁶ mit

⁵⁷⁶ Neuer Kurier, 11.3.1965; S. 17 „Dokumente des Humors“; Neues Österreich, 9.3.1965; S. 10 „Viennale – zwischen Zeman und Haanstra“; Das kleine Volksblatt, 12.3.1965; S. 3 „Blick zurück in Heiterkeit“; Wiener Zeitung, 14.3.1965; S. 6 „Filmgäste aus West und Ost“; Neues Österreich, 17.3.1965; S. 10 „War jeder Tag ein toller Tag?“

⁵⁷⁷ Neuer Kurier, 11.3.1965; S. 17 „Dokumente des Humors“

⁵⁷⁸ Badische Neueste Nachrichten, 18.4.1967 „Beim Wiener Festival darf gelacht werden“; siehe auch Main-Post, 9.4.1966 „Zwischen Groteske und Satire“ „Hier besitzt man noch das politische Fingerspitzengefühl, das aus der langen Erfahrung der einstigen österreichisch-ungarischen Donaumonarchie stammt, dafür, welche Bedeutung allein das Gespräch haben kann wenigstens als Beginn – im idealen Falle als Intensivierung der zwischenmenschlichen und damit völkerbindenden Beziehung; welche Bedeutung für den vielleicht einzigen Weg von Volk zu Volk, der nicht von doktrinären und engstirnigen Politikern in beiden Hälften der Welt verbaut werden kann. Und sie kommen gerne aus Warschau, Prag, Preßburg, Budapest und Belgrad nach Wien;“

⁵⁷⁹ Volksstimme, 26.3.1966; S. 5 „Weltstadtglanz in der Urania. Viennale 1966 eindrucksvoll eröffnet – Prominenz bei ‘Galanten Festen’“

⁵⁸⁰ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1966; 28.3.1966; Blatt 769 „Viennale Empfang im Wiener Rathaus“

⁵⁸¹ Volksstimme, 26.3.1966; S. 5 „Weltstadtglanz in der Urania. Viennale 1966 eindrucksvoll eröffnet – Prominenz bei ‘Galanten Festen’“

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1966; 28.3.1966; Blatt 769 „Viennale Empfang im Wiener Rathaus“

⁵⁸⁴ Ebd.

⁵⁸⁵ Vorsicht Auto (Eldar Rjazanov, BEREGIS AVTOMOBILJAI, UdSSR 1966)

⁵⁸⁶ Aachener Nachrichten, 13.5.1967 „Karl Valentins Hochzeit. Altes, neues und Stars auf der Viennale- Festival des heiteren Films“

dem Regisseur Eldar Rjassanow⁵⁸⁷ nach Wien sowie die Hauptdarsteller⁵⁸⁸ und der Regisseur des tschechoslowakischen Filmes *Intime Beleuchtung*.⁵⁸⁹ Maud Linder⁵⁹⁰ kam zur Präsentation von *En compagnie de Max Linder*⁵⁹¹ und Rossana Schiaffino⁵⁹² die Hauptdarstellerin von Ken Hughes *Arrivederci Baby!*⁵⁹³ wurde in der Presse als prominentester Star⁵⁹⁴ der *Viennale* genannt.

Zwar wurden ab 1966 weiterhin tschechoslowakische Filme gezeigt, jedoch ordneten sich diese 1966 unter das stark parodistische und satirenlastige Programm unter, so dass die Kritikerin der kommunistischen *Volksstimme* unverständlich nach weiteren Vertretern des neuen tschechoslowakischen Kinos fragte. „Wie kommt es, daß im Land der Kadar und Klos, des ‘Schwarzen Peter’ und des Karel Zeman nichts Besseres aufzutreiben war, als diese witzlose Möchtegernkarikatur, mit fadenscheinigen Vorwänden für Strip-tease und Glasscheibenzertrümmern?“⁵⁹⁵ Im Rahmen der nunmehrigen Ausrichtung der Festwoche auf Repräsentation und Völkerverständigung wurden vorwiegend Filme aus sozialistischen Ländern ins Programm aufgenommen, denen die Filmpresse bestätigte in satirischer Form Kritik an den Regimes ihrer Heimatländer zu üben. Die von Sigmund Kennedy in einem Beschwerdebrief an die Redaktion der Tageszeitung *Die Presse* formulierte Absicht, Filme aus sozialistischen Ländern zu fördern, die „deutliche Kritik an Zuständen oder Charakter Schwächen in ihrem jeweiligen Land“⁵⁹⁶ aufzeigten wurde von den heimischen Filmkritikern wahrgenommen. So wurde etwa im Zusammenhang mit Antonin Moskalyks *Kusslänge 90*⁵⁹⁷ die „kaum noch verhüllte Kritik, die er am heimatlichen System übt“,⁵⁹⁸ herausgestrichen. Es lassen sich zahlreiche Beispiele⁵⁹⁹ nennen, die den in den Jahren 1966 und 1967 gezeigten Beiträgen aus sozialistischen Ländern eine solche Systemkritik herauslasen.

⁵⁸⁷ Schwetzinger Zeitung, 5.5.1967 „Tradition gewordenes Filmfest der Heiterkeit“

⁵⁸⁸ Arbeiter-Zeitung, 18.4.1967; S. 9 „Vera Kresadlova, der Star des Films ‘Intime Beleuchtung’, war beim „Derek-Flint-Bowling“ in der Stadthalle Sonntag gut in Schwung“

⁵⁸⁹ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 4/1967, 13.4.1967; Blatt 977 „Man lacht in allen Sprachen gleich“

⁵⁹⁰ Wiener Zeitung, 19.4.1967; S. 5 „Querschnitt internationalen Filmhumors“

⁵⁹¹ *En compagnie de Max Linder* (Maud Linder, Frankreich 1964)

⁵⁹² Arbeiter-Zeitung, 20.4.1967; S. 8 „Zum Kampf der Witwen und Danilos...“

⁵⁹³ *Arrivederci Baby* (Ken Hughes, USA 1965)

⁵⁹⁴ Wiener Zeitung, 22.4.1967, S. 6 „Donauwalzer bei ‘Viennale’ ausgepfiffen“; siehe auch: Oberösterreichische Nachrichten; 29.4.1967 „Viennale 1967: Die lohnende Begegnung Ost und West. Die Zukunft liegt noch immer in der Vergangenheit“

⁵⁹⁵ Volksstimme, 29.3.1966; S. 7 „Viennale: Halbzeit mit einem Treffer“

⁵⁹⁶ Nachlass Hans Winge einzusehen in der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 (1962 – Österreich); Brief von Sigmund Kennedy an die Presse Redaktion vom 4.4.1966; 2f.

⁵⁹⁷ Dělka polibku devadesat; ČSSR 1965

⁵⁹⁸ Arbeiter-Zeitung, 29.3.1966, S. 9 „Menschliche Komik, Kritik, Groteske“

⁵⁹⁹ Kritik zu Operazij y u chugise puklutschenija Schurika; Operation Lachen von Leonid Gajdai, UdSSR 1965, in: Arbeiter-Zeitung, 1.4.1966; S. 9 „Mit Russlands Lachbataillon“ „auch hier auf weite Strecken fast ausschließlich mit Slapstickkomik exerziert wird, und dies in einem Film, der, wenn auch sehr still und zaghaft, Anspielungen auf Sowjetische Zustände enthält.“; Salzburger Nachrichten, 21.4.1967 „Filmhumor einst und jetzt“ „Der Filmhumor im Osten ist unübersehbar sozialkritisch engagiert und scheint derzeit den Tschechen am besten zu gelingen: ‘Intime Beleuchtung’ und ‘Tango für einen Bären’“

Sowohl die heimische als auch die bundesdeutsche Filmkritik nahm die Ausrichtung auf tendenziell systemkritische Filme aus sozialistischen Ländern positiv auf, gelegentlich wurde jedoch konstatiert, dass die in den Filmen geäußerte Kritik nicht weit genug gehe. „(...) *freilich, indem er den großen Laszlo als Opportunisten sowohl während der Stalin-Ära als auch während des großen Aufstandes 1956 hinstellt, trifft er gleich zwei Fliegen, die sich dies- und jenseits der heute vorgeschriebenen Mittellinie bewegten, und ebensoviel, wie in dem sich ein Tauwettermäntelchen umhängenden Film wirklich aufzutauen scheint, friert nachher brav wieder ein.*“⁶⁰⁰ Durch die Teilnahme von Filmen aus sozialistischen Ländern signalisierte man einerseits das Bemühen um den Kontakt zu den östlichen Nachbarländern, andererseits gab man sich mit einer solchen Ausrichtung erhaben über jeden Zweifel politischer Parteinahme für sozialistische Staaten. Auch im Jahr 1967 konnte sich so unter den Filmkritikern die Meinung durchsetzen, dass die aus sozialistischen Ländern gezeigten Filme ihres kritischen Potentials wegen in die *Filmwoche der Heiterkeit* passten.⁶⁰¹

kritisieren mit Geschmack und Geschick bürokratische und andere Auswüchse totalitärer Lebensweise.“ Spandauer Volksblatt, 18.4.1966 „Satire für Feinschmecker“; „Die Geschichte meiner Dummheit“, mit der hinreißenden Eva Ruttkay ist äußerlich eine gepflegte Gesellschaftskomödie. Aber wie viel satirische Seitenhiebe auf den eben erst überwundenen sozialistischen Realismus und auf den nie zu überwindenden Opportunismus enthält er! Die Russen haben mit offensichtlicher ‘Entwicklungshilfe’ des amerikanischen Groteskenfilms einen neuen Typ des ‘positiven Helden’ entwickelt: einen sympathischen blonden Studenten mit Brille, der ein tollpatschiger Draufgänger ist und von dessen aufregenden Abenteuern im – kritisch beleuchteten – Sowjet-Alltag drei zu einem Film mit dem deutschen Titel ‘Operation Lachen’ zusammengefasst wurden. (Regie: Leonid Gajdai, Hauptrolle: Alexander Demjanenko.) Die schärfste Satire brachten erwartungsgemäß die Tschechen mit Antonin Moskalyks ‘Kußlänge 90’. Als in der ČSSR Fünflinge zur Welt kommen, hat diese Sensation nicht nur zur Folge, dass das Ehepaar endlich eine Wohnung, sogar ein Häuschen mit modernstem Komfort bekommt. Es wird auch sofort ein Institut für Fünflings-Forschung gegründet, damit dergleichen in Zukunft planmäßig herbeigeführt werden kann. Unter so viel Zeit- und Gesellschaftskritik wirkte der deutsche Beitrag recht gemütlich.“; Wiesbadener Kurier, 5.4.1966 „Festival der Heiterkeit. Die Viennale - ein großer Erfolg“ „Bewährte Lustspielsituationen und ein paar saftige Hiebe gegen jene Parteigenossen, die 1956 gerne auf die Butterseite gefallen wären.“; Weser-Kurier, 8.4.1966 „Wien lachte wieder bei der ‘Viennale’“ „Sogar die sonst vorsichtigeren Ungarn bauten in die Komödie ‘Die Geschichte meiner Dummheit’ scharfe Hiebe auf den Opportunismus ein, die diesen gepflegten, glänzend gespielten Film zusätzlich würzten.“; Main-Post, 9.4.1966 „Zwischen Groteske und Satire“ „Ins Groteske übersteigert enthält der Film bittere Wahrheiten aus dem alltäglichen Leben in einem sozialistischen Land. (...) Der tschechische Regisseur Antonin Moskalyk hat seine bittere Satire hinter Klamauk versteckt. Die Größe seines Mutes ist allein an dem damit verbundenen Risiko zu messen; er bricht in ein Gelächter aus, hinter dem das Weinen lauert.“

⁶⁰⁰ Arbeiter-Zeitung, 30.3.1966; S. 9 „Kleines Tauwettermäntelchen“

⁶⁰¹ Wiener Zeitung, 22.4.1967, S. 6 „Donaualzer bei ‘Viennale’ ausgepfiffen“; siehe auch: Oberösterreichische Nachrichten; 29.4.1967 „Viennale 1967: Die lohnende Begegnung Ost und West. Die Zukunft liegt noch immer in der Vergangenheit“

III. 5. g) Retrospektiven

Durch die Einführung einer Retrospektive im Jahr 1963 verdoppelte sich die Gesamtzahl der bei der *Viennale der Heiterkeit* gezeigten Filme gegenüber 1962. In den Jahren 1963 bis 1965 wurde die Retrospektive vom *Österreichischen Filmarchiv* kuratiert. Damit verbunden war eine Schwerpunktsetzung auf Stummfilm und die Frühzeit des Tonfilms. Die Programmierung der Retrospektive folgte im Großen und Ganzen dem von der *Gesellschaft für Filmfreunde* gesetzten Kanon, die besonders Werke aus der Zeit des Stummfilms und der Übergangszeit zum Tonfilm rezipierte und propagierte. Im Rahmen der Retrospektiven zeigte die *Viennale der Heiterkeit* zwischen 1963 renommierte Klassiker der Stummfilmzeit, wie die Frühwerke Charlie Chaplins, Filme von Buster Keaton und „berühmte Stummfilmkomiker in 5 Filmen“.⁶⁰² Weiters waren unter den neun⁶⁰³ Filmen der Retrospektive im Jahr 1963 drei Vorkriegsproduktionen der Übergangszeit vom Stumm- zum Tonfilm. Darunter zwei tschechische Filme *Der K.u.K. Feldmarschall*⁶⁰⁴, „einer der ersten Tonfilme mit dem berühmten tschechischen Komiker Vlassta Burian; 1930 gedreht.“⁶⁰⁵ und *Hej Rup*⁶⁰⁶, „ein Film aus dem Jahre 1934 mit dem damals berühmten tschechischen Komikerpaar Voskovec und Werich.“⁶⁰⁷ Der Eröffnungsfilm der Retrospektive, *Le Million*⁶⁰⁸ aus dem Jahr 1931, stammte vom französischen Regisseur René Clair, „das Hauptwerk dieses bedeutenden französischen Filmregisseurs, die Geschichte von einem alten Rock, in dem ein Lotterielos steckt.“ wurde als Höhepunkt dieses Programnteils präsentiert. Die Retrospektive wurde in den Medien im Kontext der *Viennale der Heiterkeit* angekündigt, neben dem Eröffnungsfilm wurden die einzelnen Filme der Retrospektive jedoch kaum rezensiert. Ausnahmen stellten einzelne Produktionen dar, die auf die Glanzzeit des deutschen Films verwiesen wie etwa *Liebesbriefe aus dem Engadin*⁶⁰⁹, „eine Skikomödie mit Luis Trenker aus dem Jahr 1938“⁶¹⁰, oder das österreichische Lustspiel *Zwei in einem Auto*⁶¹¹ aus dem Jahr 1948 „in dem unter der Regie von Ernst Marischka erstmals Johanna Matz zu sehen war.“⁶¹²

⁶⁰² Verband der österreichischen Filmjournalisten, Programmheft „Festival der Heiterkeit. 3. Wiener Filmfestwoche“ 28.

⁶⁰³ Während das Programmheft neun Filme verzeichnet, wurden noch am 8.2. in der Rathauskorrespondenz elf Filme für die Retrospektive angekündigt. Die gestrichenen Filme waren: *Hin und her* (Theo Lingens, 1947, nach Posse von Ödin von Horvath und *Die Puppe* von Ernst Lubitsch aus dem Jahr 1920)

⁶⁰⁴ Carl Lamak, POLNÍ MARŠÁLEK, Deutschland 1930

⁶⁰⁵ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1963, 8.2.1963; Blatt 266

⁶⁰⁶ Von Martin Fric, Tschechien 1934

⁶⁰⁷ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1963, 8.2.1963; Blatt 266

⁶⁰⁸ Von René Clair, Frankreich 1931

⁶⁰⁹ Werner Klinger/Luis Trenker, Liebesbriefe aus dem Engadin, Deutschland 1938

⁶¹⁰ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1963, 8.2.1963; Blatt 266

⁶¹¹ Ernst Marischka, Zwei in einem Auto, Österreich 1951

⁶¹² Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1963, 8.2.1963; Blatt 266

Während die Retrospektive in der Anfangszeit vom *Österreichischen Filmarchiv* allein zusammengestellt wurde, band man 1965 weitere Institutionen in die Programmierung mit ein. „*In der Urania sind heitere Spitzofilme zu sehen, die zwischen 1931 und 1955 entstanden sind. Das Programm dieser sogenannten ‘Retrospektive’ verdankt man dem französischen Filminstitut sowie der Weltunion der Filmmuseen und der Schweizer Cinemathek.*“⁶¹³ Erstmals definierte man für die Retrospektive im Jahr 1965 – im Jahr der Publikumspleite – einen Schwerpunkt, indem man sie auf den Musikfilm abstellte. „*In der Urania, die wie schon in den Vorjahren auch heuer wieder Retrospektivabenden vorbehalten ist, werden heiter-musikalische Spitzofilme aus den dreißiger und vierziger Jahren aufgeführt. Das Französische Filminstitut hat sich bereit erklärt, dafür einen Anzahl Streifen aus seinem Archiv zur Verfügung zu stellen.*“⁶¹⁴ Während das mediale Echo auf diese von unterschiedlichen Institutionen zwischen 1963 und 1965 zusammengestellten Retrospektiven gering war, löste die vom damals noch jungen *Österreichischen Filmmuseum* zusammengestellte Retrospektive im Jahr 1966 wahre Begeisterungstürme unter den Kritikern aus. Das *Österreichische Filmmuseum* war 1964 von Peter Kubelka und Peter Konlechner mit Unterstützung der Österreichischen Hochschülerschaft gegründet worden. Wie die *Gesellschaft der Filmfreunde* wollten auch sie das Kino hochkulturell etablieren. Im Namen der Institution drückt sich der Anspruch aus, Film als eine eigene Kunstgattung und als Kunstwerk zu betrachten. Diesen Anspruch versuchte das *Österreichische Filmmuseum* über die Präsentation von Filmen in unverfälschter, ungekürzter und unkommentierter Form gerecht werden. Wie Schwarz betont unterschied sich das *Österreichische Filmmuseum* jedoch von der *Gesellschaft für Filmfreunde* dadurch, dass es nicht wie diese versuchte eine „Adelung“ des Kinos zu erreichen indem der Filmraum verlassen und Filme in anderen als Kinoräumen einem möglichst distinguierten Publikum zugänglich gemacht wurden. Im *Österreichische Filmmuseum* dagegen wurde Film als eigenständiges Kunstwerk betrachtet und behandelt. In diesem Definitionsunterschied von Film lag der Unterschied zu anderen filmerzieherisch tätigen Institutionen.⁶¹⁵

Die fünfzehn Filme der Marxbrothers, die innerhalb der Retrospektive im Jahr 1966 gezeigt wurden, wurden in Kombination mit dem Stargast der *Viennale der Heiterkeit*, Groucho Marx als mediale Hauptattraktion⁶¹⁶ der *Viennale* 1966 gefeiert. „*Fachleute hatten schon lange vor dem Start der*

⁶¹³ Neues Österreich, 5.3.1965; S. 10 „Viennale: Heiterkeit aus 16 Ländern“

⁶¹⁴ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1965, 10.2.1965; Blatt 288-289 „5. Wiener Filmfestwoche: ‘Festival der Heiterkeit’ vom 4. bis 12. März“

⁶¹⁵ Schwarz, Kino und Stadt. Wien 1945-2000, 109.

⁶¹⁶ Siehe dazu: Neues Österreich, 27.3.1966; S. 8 „Triumph der Marx-Brothers“, Die Presse, 16/17.4.1966; S. 9 „Lunch mit Groucho“, Volksstimme 24.3.1966; S. 5 „Die Marx Brothers in Wien: Urahnen der Beats“, Neuer Kurier, 29.3.1966 „Sensation der Viennale. Die Filme der ‘Marx Brothers’ begeistern das Wiener Publikum“, Neuer Kurier, 10.3.1966 „Groucho, Chico, Harpo. Marx-Brothers-Retrospektive bei der ‘Viennale’ - Groucho kommt nach Wien“; Arbeiter-Zeitung, 3.4.1966; S. 9 „Das größte Lustspielfestival der Welt“; Oberösterreichische Nachrichten, 14.4.1966 „Leben und Filme der legendären Komiker Marx Brothers“; Tagebuch; 5/1966 „Die Marx-Brothers in

*Viennale angedeutet, das eigentliche Ereignis des ‘6. Festivals der Heiterkeit’ werde die Retrospektive mit dem filmischen Gesamtwerk der (für Österreich in erster Linie legendären) Marx-Brothers werden.*⁶¹⁷ Anlässlich der Retrospektive 1966 kam es erstmals zur Formulierung eines bisher im Kontext der *Viennale der Heiterkeit* nicht genannten Anspruchs. Der Kritiker Hans Winge sah durch die Retrospektive die Zusammenführung eines traditionell auf Hochkultur eingestellten Publikums mit einem jungen intellektuellen studentischen Publikum verwirklicht. „Niemand, nicht einmal ein so blinder Verehrer der Marx-Brothers-Filme, wie ich, hätte geahnt, zu welcher Sensation sich diese Vorführungen gestalten würden. Man kann rubig sagen, daß die Marx-Woche das kulturelle Leben der Hauptstadt beherrschte. Dort traf sich eine rare Mischung aus dem Publikum der jungen Künstler des Café Hawelka mit jenem der philharmonischen Konzerte, bartige Avantgardisten und wohlrasierte Diplomaten. Innerhalb von zwei Tagen nach der Ankündigung waren sämtliche Vorführungen ausverkauft. Die meisten Käufer absolvierten alle drei täglichen Vorführungen und kämpierten in den Pausen.“⁶¹⁸ Der Anspruch, den Winge mit der Retrospektive verwirklicht sah, bezog sich auf die Durchbrechung von soziokulturell besetzten Räumen. Winges Aussage nach war dieser Wandel mit der Retrospektive des Österreichischen Filmmuseums erstmals gelungen. Damit wurde ein neues, gesellschaftspolitisches Ziel für die *Viennale* gefordert und von Winge – einem der heftigsten Kritiker des *Festivals der Heiterkeit* – als verwirklicht betrachtet. Nach diesem Erfolg wurde die Retrospektive des Österreichischen Filmmuseums zum fixen Bestandteil der *Viennale der Heiterkeit*. Fritz Walden betonte in einer seiner Kritiken den Synergieeffekt, der durch die Zusammenarbeit der *Viennale der Heiterkeit* mit dem Österreichischen Filmmuseum entstanden war. „Unser Festival hat dem großen Marx-Brothers-Festival dieses sozusagen festlich-heiter gestimmte Publikum zugeführt und damit die Retrospektive erst zum Fest gemacht: Sich selber zum Dank, dank aber auch dem Österreichischen Filmmuseum, das es organisierte und sich damit als eine tragende Säule aller kommenden Viennalen legitimiert hat.“⁶¹⁹ Tatsächlich war der Erfolg der Marx-Brothers-Retrospektive 1966 der Beginn einer langjährigen Zusammenarbeit der beiden Institutionen, die dem Unternehmen *Viennale* nicht zuletzt durch die Retrospektive⁶²⁰ über die heimischen Medien hinaus Medienecho einbrachte. Für das Jahr 1967 kann ein ebensolcher Erfolg für die Karl-Valentin-Retrospektive, die von einer Karl-Valentin Ausstellung⁶²¹ begleitet wurde, aus der

Wien“, Stimme der Frau, 16.4.1966 „Viennale 1966“, Arbeiter-Zeitung, 25.3.1966; S. 9 „Im zweiten Augenblick überrumpelt“, Neuer Kurier, 25.3.1966; S. 15 „Grauco Marx heute im Fernsehen“, Neuer Kurier, 24.3.1966; S. 13 „Der Hund bin ich. Gestern in Wien in alter Frische angekommen: Grauco Marx“, Arbeiter-Zeitung 22.3.1966; S. 10 „Die geniale Komik der Marx-Brothers“

⁶¹⁷ Neues Österreich, 27.3.1966; S. 8 „Triumph der Marx-Brothers“

⁶¹⁸ Die Presse, 2./3.4.1966; S. 9 „Festival ohne Heiterkeit“

⁶¹⁹ Arbeiter-Zeitung, 3.4.1966; S. 9 „Das größte Lustspielfestival der Welt“

⁶²⁰ Neue Zürcher Zeitung, 15.4.1966; S. 19 „Das Festival ohne Heiterkeit“; Die Weltwoche, 7.4.1966; S. 37 „Wir Marxisten, die keiner kennt“; Der Tagesspiegel, 17.4.1966 „Ein Festival der Heiterkeit“; Stuttgarter Zeitung, 15.4.1966, S. 35 „Marxisten, die lachen machen“

⁶²¹ Arbeiter-Zeitung, 16.4.1967; S. 3 „Wien: Woche der lachenden Koexistenz“; Hinweis auf die Ausstellung in der Galerie Würthle; siehe auch: Express, 17.4.1967 „Die tägliche Festivalvorschau“ „Die Karl-Valentin-Ausstellung in der

medialen Berichterstattung⁶²² abgelesen werden. „Wie im vorigen Jahr, als das Österreichische Filmmuseum im Auftrag der Viennale die Retrospektive der Marx Brothers organisierte, war auch in diesem Jahr die Retrospektive der Filme mit und von Karl Valentin und Liesl Karlstadt der künstlerische Höhepunkt der Veranstaltung. Wieder waren alle Vorführungen schon vor Beginn der Woche ausverkauft. Die Stimmung im Mittleren Saal der Urania, der allein der Retrospektive vorbehalten war, unterschied sich grundsätzlich von der sehr veränderlichen im Großen Saal des offiziösen Festivals. Zur Retrospektive kam nicht nur der treue Stamm des Filmmuseums, also die jungen Künstler, die Studenten und die paar alten Filmnarren, sondern es kamen auch vollzählig die intellektuellen Snobs, denn die Vorführungen des Filmmuseums sind, wie man in England sagt, ‘In’, das schicke Ding, das man tut. Dieses Publikum war für den großen Komiker, der mehr war, bereits vorgekocht. Es kannte seine Schallplatten, und es kamen auch jene Fans, die sie mit verteilten Rollen auswendig aufsagen konnte.“⁶²³ Einmal mehr war es Hans Winge, der anlässlich des Erfolgs der Karl Valentin Retrospektive auf die einsetzende Heterogenität des Publikums bei der *Viennale der Heiterkeit* aufmerksam machte. Dies Heterogenität sah er in der nunmehrigen Ausrichtung der *Viennale der Heiterkeit* begründet. 1966 kann somit nicht nur in Bezug auf den zunehmenden Repräsentationscharakter des Festivals, sondern auch bezüglich der Retrospektive als Beginn einer von Winge überlieferten Publikumsveränderung gesehen werden. Denn hinter den personenzentrierten Gesamtwerksfilmretrospektiven des *Österreichischen Filmmuseums* hielt ein neuer Filmkunstbegriff in die Österreichische Filmszene Einzug, der sich innerhalb der *Viennale der Heiterkeit* vorerst in Form von populären (US-)Komikern im Programm niederschlug. Er bestand in dem Anspruch, das filmische Werk einer Person möglichst vollständig zu zeigen und wurde auch von der ausländischen Presse positiv bewertet. „Wer aber an zeitgenössischer Heiterkeit keinen Spaß hat, der wurde mit Älterem aus das Köstlichste bedient: 100 Spaßdiapositive, 12 Kurzfilme, 2 Kurzstummfilme, einen abendfüllenden Stummfilm und einen bayrischen Filmschwank von Karl Valentin hatte das Österreichische Filmmuseum zu einer Retrospektive zusammengestellt, die den bislang vollständigsten Überblick über das filmische Schaffen des Münchner Komikers gab.“⁶²⁴ Gleichzeitig verstärkte man im Jahr

Galerie Würthle, eine wertvolle Ergänzung zu den Filmen, ist täglich in der Zeit von 9 bis 18 Uhr zu sehen. Für die Gestaltung des Valentin-Filmfestivals und der Valentin-Ausstellung ist das Österreichische Filmmuseum verantwortlich.“

⁶²² Die Presse, 15./16.4.1967; S. 9 „Der große Clown der Absurdität: Karl Valentin“; Arbeiter-Zeitung, 16.4.1967; S. 3 „Wien: Woche der lachenden Koexistenz“; Arbeiter-Zeitung, 22.4.1967; S. 9 „Das Untergründige an Karl Valentin“; Kleine Zeitung, 26.4.1967 „Der bajuwarische Kosmopolit“; Die Presse, 22./23.4.1967; S. 6 „Verteidigung der Viennale“; Neuer Kurier, 18.4.1967 „Karl-Valentin-Retrospektive“; Oberösterreichische Nachrichten, 17.4.1967 „Wiedersehen mit dem Ritter des traurigen Humors“; Volksstimme 16.4.1967 „Der Valentin, der den Hobel hinlegte“; Oberösterreichische Nachrichten; 13.4.1967 „Heute beginnt das Festival des heiteren Films. Beachtliche Retrospektive über Karl Valentin“; Arbeiter-Zeitung, 12.4.1967 „Er war der größte deutsche Komiker“; Neuer Kurier, 10.4.1967 „Viennale 1967. Die Stars/Das Programm/Valentin über Valentin“; Volksblatt; 9.4.1967 „Karl Valentin wieder auf der Leinwand“

⁶²³ Die Presse, 22./23.4.1967; S. 6 „Verteidigung der Viennale“

⁶²⁴ Filmblätter Berlin, 28.4.1967 „Star der Viennale: Karl Valentin“ „Die Viennale präsentierte die meisten Valentin-Filme und scheute dazu weder Kosten noch Mühe. So wurde z.B. auch der schon verloren geglaubte Film „Die lustigen Vagabunden“ aus dem Jahre 1913 in einem Moskauer Archiv entdeckt und nach Wien gebracht. Sämtliche Darbietungen der Retrospektive waren

1967 den schon in den Jahren zuvor gesetzten Schwerpunkt auf deutsche Produktionen der Vorkriegszeit, denn auch die Karl-Valentin-Retrospektive kann als Rückverweis auf die Glanzzeit des deutschen Lustspiels gelesen werden. Gerade durch den großen Erfolg der Retrospektive setzte jedoch die Tendenz ein, die gesamte Veranstaltung am, bei der heimischen und deutschen Filmkritik unbestrittenen Erfolg der Retrospektive zu messen. „Seit 1960 erbringt alljährlich im April eine etwas bizarre Mischebe aus esoterischen Cinéasten, magistratischen Gschäftshubern und journalistischen Festivalprotzen den gänzlich überflüssigen Nachweis, daß Wien alles, nur keine Filmstadt ist. Dieses Unternehmen, das sich allerhöchster Patronanz und Subventionierung erfreut, heißt ‚Viennale‘ oder auch ‚Internationale Festwoche des heiteren Films‘. Doch wirklich international sind an ihm nur die Absagen der geladenen Gäste, wirklich festlich nur das inzüchtige Défilée der städtischen Honoratiorenchaft, wirklich heiter nur die Pannen im Programmablauf und wirklich filmisch nur jenes Anhängsel, welches regelmäßig das Österreichische Filmmuseum beisteuert – voriges Jahr das vielbeachtete Revival der Marx Brothers, heuer die Karl-Valentin-Retrospektive.“⁶²⁵ Nicht zuletzt das von der Filmkritik geortete Auseinanderklaffen der filmkünstlerischen Ansprüche zwischen der Retrospektive und dem Hauptprogramm, das sich seit 1966 dokumentiert findet, wie auch die zunehmende Heterogenisierung des Publikums, mit einer stetigen Zunahme des intellektuell-studentischen Publikums, stellten Faktoren dar, die Mitgrund dafür gewesen sein dürften, dass die *Viennale der Heiterkeit* im Jahre 1968 ihre Ausrichtung erneut veränderte.

ausverkauft.“ Aachener Nachrichten, 13.5.1967 „Karl Valentins Hochzeit. Altes, neues und Stars auf der Viennale-Festival des heiteren Films“; Stuttgarter Nachrichten, 22.4.1967 „Viennale‘ mit Valentin“ „Valentin erlebte eine echte Renaissance – zahlreiche deutsche Filmstellen haben schon eine Übernahme der Veranstaltung angekündigt.“ ; Frankfurter Rundschau, 19.4.1967 „Münchnerische Viennale“ „So sah man neben den bekannten Nummern wie dem ‚Verhexten Scheinwerfer‘, der ‚Orchesterprobe‘, dem ‚Firmling‘, dem ‚Schallplattenladen‘ und dem ‚Zithervirtuosen‘ auch die in Ost-Berlin entdeckten Werke ‚Die lustigen Vagabunden‘ und ‚Der Sonderling‘, Valentins ersten abendfüllenden Stummfilm. Und schließlich – als besonderen Leckerbissen – ‚Karl Valentins Hochzeit‘, die nach zweijährigen Recherchen in den Archiven des Moskauer Gosfilmfond aufgestöbert werden konnte.“

⁶²⁵ Frankfurter Rundschau, 19.4.1967 „Münchnerische Viennale“

IV.) Kulturpolitische Veränderungen ab Mitte der 1960er Jahre

Im Folgenden werden die gesellschaftlichen und politischen Veränderungen, die seit Mitte der 1960er Jahre in Österreich erkennbar sind, dargestellt. Im Zentrum steht die Frage, wie sich die kulturpolitische Ausrichtung der Regierung veränderte und ein liberalerer Geist in die österreichische Gesellschaft und insbesondere in die österreichische Kulturpolitik einsickerte.

Die Autoren sind sich einig, dass sich Ende der 60er Jahre ein Wechsel in der kulturellen Hegemonie in Österreich abzeichnete. Neben wirtschaftlichen Faktoren, sozioökonomischen Veränderungen und der dritten technischen Revolution führte das Anwachsen des tertiären Sektors⁶²⁶ zu einem gesellschaftlichen Wandel der österreichischen Gesellschaft, der vom Anwachsen der Jugendlichen in der Bevölkerung im Jahr 1967 auf 30 Prozent bei gleichzeitiger weitgehender Ignoranz für die Anliegen dieser Bevölkerungsgruppe begleitet wurde.⁶²⁷ Diese große Gruppe von Jugendlichen stellte einen hohen Anteil an potentiellen Wechselwählern dar und veränderte das traditionelle Wahlverhalten.⁶²⁸ Die damals junge Generation wird als von Misstrauen gegen die Vätergeneration geprägt beschrieben, deren Werthaltungen sie nicht teilte. Da dieser neue Typ des Jugendlichen selbst keine Not mehr erlebt hatte, konnte für ihn das Angebot des Kapitalismus in Form eines sich ständig hebenden Lebensstandards, keine tragende Wertebasis schaffen.⁶²⁹

Gleichzeitig kam es nach einer langen Periode der großen Koalition 1966 zu einer Alleinregierung der ÖVP, der Josef Klaus als Bundeskanzler vorsaß.⁶³⁰ Nach dem Skandal um den ehemaligen Gewerkschaftspräsidenten und Innenminister Franz Olah, der als „Fall Olah“ in die Geschichte einging⁶³¹ und in Folge des Wahlausrufs der KPÖ für die SPÖ, verlor die Sozialistische Partei Österreichs 1966 die Wahl und musste der ÖVP mit 85 zu 74 Mandaten die Alleinregierung überlassen.⁶³² Die folgenden vier Jahre der ÖVP-Alleinregierung, hat Wimmer als das „*Lüften des konservativen Miefs*“⁶³³ beschrieben.

Wie Keller bemerkt, hatte die SPÖ ihre Domäne innerhalb der Großen Koalition auf die Wirtschaftspolitik konzentriert und der ÖVP das Feld der Hochschulpolitik überlassen. Die Universität der 1960er Jahre wird von Keller als reaktionäres System beschrieben, in dem in

⁶²⁶ Knapp, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der „Kulturnation“, 103.

⁶²⁷ Keller, Eine heiße Viertelstunde, 8.

⁶²⁸ Ebd., 15.

⁶²⁹ Ebd., 8f.

⁶³⁰ Karl Vocelka, Geschichte Österreichs. Kultur.Gesellschaft.Politik (Graz/Wien 2000) 341.

⁶³¹ Peter Berger, Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert (Wien 2007) 299f.

⁶³² Vocelka, Geschichte Österreichs, 341.

⁶³³ Wimmer, Zur Kulturpolitik in Österreich zwischen 1966 und 1985, 62.

Folge der unterbliebenen Entnazifizierung und fehlender Reeducation freie Stellen mit früheren Austrofaschisten, Monarchisten und Rechtskonservativen besetzt waren. Unter der Studentenschaft hatte der katholische Studentenverband (CV) und der deutsch-nationale Ring Freiheitlicher Studenten (RFS) eine klare Mehrheit. Eine Universitätsreform war lange Zeit unterblieben, so dass Hörsäle überquollen und Studienordnungen veraltet waren. Symbolfigur dieses reaktionär-konservativen Universitätssystems wurde der Professor an der Hochschule für Welthandel Taras Borodajkewicz.⁶³⁴ Obwohl die antisemitische Haltung des Professors schon 1962 zu Prozessen und parlamentarischen Anfragen geführt hatte, stieg erst 1965 in Folge einer im Fernsehen übertragenen Pressekonferenz das öffentliche Interesse. Bei einer Kundgebung trafen antifaschistische Demonstranten auf rechtsextreme Studierende. In einer Schlägerei wurde dabei der Kommunist Ernst Kirchweger von Günter Kümmel, Mitglied des RFS, tödlich verletzt. Diese Affäre brachte laut Keller die festgefahrenen Verhältnisse an den Universitäten in Bewegung.⁶³⁵ Angestoßen durch die Affäre Borodajkewicz wurde erstmals das Ausmaß des Antisemitismus in Österreich thematisiert. Für viele Jugendliche besonders jene aus dem Umfeld sozialistischer Organisationen waren die Affäre und ihre tödlichen Folgen für Ernst Kirchweger Anlass ihrer Politisierung und ihres späteren politischen Engagements.⁶³⁶

So formierte sich in Österreich eine *Neue Linke* Bewegung, die sich vorwiegend aus Proponenten der österreichischen Studentenschaft zusammensetzte. Ihre Anliegen waren der Protest gegen den Krieg der USA in Vietnam, der Kampf gegen das Obristenregime in Griechenland und gegen die Schah-Diktatur im Iran. Aber auch die Kulturrevolution in China sowie die außerparlamentarische Opposition in der BRD gehörten zu den Referenzpunkten dieser Bewegung.⁶³⁷ Neben den internationalen Ereignissen, die den studentischen Widerstand beeinflussten, umfassten die auf Österreich bezogenen Anliegen der Bewegung die Reform des Hochschulwesens, das Herbeiführen einer linken Wende innerhalb der SPÖ, den Protest gegen den Springer-Konzern, die Antibundesheerkampagne, die Gründung von studentischen Basisgruppen und die Unterstützung der Friedensbewegung.⁶³⁸

Im Zuge theoretischer Diskussionen um Formen einer neuen linken Politik kam es 1968 zu diversen Aktionen, in deren Zentrum die Solidarisierung mit der Arbeiterschaft stand. Besonders infolge der Positionierung der sozialistischen Studentenfraktion VsstÖ und der sozialistischen Mittelschüler auf Seiten der Arbeiterschaft kam es zum Konflikt mit der Mutterpartei SPÖ. Nach

⁶³⁴ Keller, Eine heiße Viertelstunde, 29f.

⁶³⁵ Ebd., 32.

⁶³⁶ Margit Reiter, Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis (Innsbruck/Wien 2006) 102.

⁶³⁷ Wimmer, Zur Kulturpolitik in Österreich zwischen 1966 und 1985, 66.

⁶³⁸ Keller, Eine heiße Viertelstunde und Welzig, Die 68er.

dem Scheitern der Unterstützung des Raxwerkestreiks durch den VsstÖ gegen ÖGB und SPÖ sahen die linken Sozialisten ihre Ziele in der „*Demokratisierung der Arbeitnehmerorganisation SPÖ*“, die von ihnen als Vorstufe der Demokratisierung der Gesellschaft verstanden wurde.⁶³⁹ Nachdem der Aufruhr mit dem so genannten „Blasmusikrummel“ am 1. Mai 1968 einen Höhepunkt erreichte, verlangte die SPÖ den Austritt der Teilnehmer an der vom *Aktionskommittee sozialistischer Studenten* organisierten Kundgebung. Die Demonstranten hatten dort gefordert, bei einem von der Gemeinde Wien veranstalteten Blasmusikkonzert eine Diskussion über den Elin-Betrieb abzuhalten. Bürgermeister Marek hatte eine solche Diskussion jedoch abgelehnt.⁶⁴⁰ In Folge kam es zu gewaltsamen Übergriffen der Polizei. Die an der Kundgebung beteiligten VsstÖ-Funktionäre kamen ihrem danach drohenden Parteiausschluß durch Selbstaustritt zuvor. Der so genannte „Blasmusikrummel“ wurde vielfach als Höhepunkt der Studentenbewegung in Österreich bezeichnet, nachdem sich die Aktionen der *Neuen Linken* in den universitären Bereich zurückverlagert haben.⁶⁴¹ Hier stach vor allem die Aktion *Kunst und Revolution* hervor, die am 7. Juni 1968 an der Universität stattfand. Dabei fungierte eine dem SÖS nahestehende Gruppe von Aktivisten eine Diskussionsveranstaltung zum Thema Kunst und Revolution in ein Teach-In um. „*Sie entledigten sich ihrer Kleider, onanierten, veranstalteten ein Wett-Pinkeln und verrichteten ihre Notdurft unter dem Absingen des ‘Gaudemus igitur’ und der Bundeshymne.*“⁶⁴² Wie Peter Weibl später erklärte, wollte die Gruppe damit deutlich machen, dass sie nicht zum Komplizen der in Österreich geschaffenen Realität werden wolle. „*Wir wollten uns radikal davon absetzen. Wir wollten aus diesem Österreich ausssteigen, weil es uns total bankrott und vertrottelt erschienen ist.*“⁶⁴³ Die Aktion, die als *Uni-Ferkelei* in die Geschichte eingegangen ist, wurde medial skandalisiert und hatte für die Beteiligten weit reichende Folgen bis hin zu ihrer strafrechtlichen Verfolgung.⁶⁴⁴ Die Veranstaltung ist als Ausdruck einer Gegenbewegung der Vertreter des *Wiener Aktionismus*, gegen ein restauratives österreichisches Kulturklima gedeutet worden,⁶⁴⁵ in dem sich Künstler als Außenseiter fühlten „*die einträchtig von nazis, kommunisten und demokraten disqualifiziert, die buchstäblich um jede möglichkeit der publikation gebracht, die zusehen mußten, wie einerseits dummmheit die albernsten projekte des provinzialismus*

⁶³⁹ Keller, Eine heiße Viertelstunde, 34.

⁶⁴⁰ Ebd., 65-74.

⁶⁴¹ Wimmer, Zur Kulturpolitik in Österreich zwischen 1966 und 1985, 67.

⁶⁴² Keller, Eine heiße Viertelstunde, 78.

⁶⁴³ Welzig, Die 68er, 148.

⁶⁴⁴ Keller, Eine heiße Viertelstunde, 79.

⁶⁴⁵ Robert Fleck, Kunst in einer Zeit der Restauration, Die Rekonstruktion einer Szene moderner Kunst in der österreichischen Nachkriegszeit, in: Wolfgang Kos/Georg Riegele (Hg.), Inventur 45/55, Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik, (Wien 1996) 465.

*prämierte und andererseits die Korruption großen Stils das längst gestorbene Kulturleben einen nicht enden wollenden Zombitanz tun ließ.*⁶⁴⁶

Auch in der Literatur verstärkte sich Ende der 1960er Jahre die Auseinandersetzung mit dem konservativen Zeitgeist. Das Tabu der nationalsozialistischen Vergangenheit wurde von einigen Autoren gebrochen.⁶⁴⁷ Heimische Autoren errangen in der BRD Erfolge und wurden somit auch in Österreich bekannt und seitens der staatlichen Stellen mit Preisen bedacht.⁶⁴⁸ Ganz abgesehen von der häufig thematisierten Frage, ob es ein den bundesdeutschen oder französischen Ereignissen vergleichbares „1968“ in Österreich überhaupt gegeben hat, zeigen diese Entwicklungen deutlich den Unmut der jungen Generation über die Mitte der 1960er Jahre in Österreich herrschenden Verhältnisse.

Keller misst die *Neue Linke* an ihrem eigenen Anspruch, die bestehenden gesellschaftlichen Einrichtungen zu zerschlagen sowie basierend auf selbstverwalteten Kommunen eine neue Gesellschaftsordnung zu gründen und sieht sie als gescheitert an. Die erstmalige Beschäftigung mit Jugendproblemen innerhalb der SPÖ seit 1951 wertet er jedoch als einen Erfolg ihrer politischen Aktionen. Sie führte zur Herabsetzung des Wahlalters und der Aufstellung junger Kandidaten für politische Ämter, was nicht zuletzt Rudi Dutschkes Schlagwort vom Marsch durch die Institutionen widerspiegelt. Vor allem Bruno Kreisky bescheinigt Keller eine differenzierte Haltung zur *Neuen Linken*. Einerseits habe er Disziplinierungsmaßnahmen und Parteiausschlüsse initiiert. Gleichzeitig habe Kreisky versucht, Vertreter der *Neuen Linken* in politische Ämter zu integrieren. Dennoch konnten Kreiskys Devise zufolge die Umsetzung sozialpolitischer Konzepte und die Veränderung demokratischer Strukturen nur über eine Stärkung der österreichischen Wirtschaft erreicht werden.⁶⁴⁹ „*Gegen ihren Willen half die Neue Linke bei der Umgestaltung der neuen Wirtschaftsordnung im Sinne der technologischen Rationalität. Sie half, im Fetisch Wachstum eine neue Basis für die Sozialpartnerschaft finden und die wirtschaftliche Sonderstellung Österreichs einzuschränken.*“⁶⁵⁰

Trotz eines vergleichsweisen Scheiterns der *Neuen Linken* in Österreich, zeichnete sich Ende der 60er Jahre das Ende der konservativen Hegemonie in Österreich ab. Die Rückständigkeit Österreichs auf den Gebieten Bildung, Hochschule, Wissenschaft und Forschung wurde in der öffentlichen Diskussion problematisiert, worauf die ÖVP 1966 versuchte, als alleinregierende

⁶⁴⁶ Neues Forum, 3/4 1968, Nr. 171-172, 240.

⁶⁴⁷ Michaela Judy, Literaturförderung in Österreich, Untersuchungen zum Verhältnis von Literatur und staatlicher Förderungspolitik, (Wien 1984) 104.

⁶⁴⁸ Ebd., 72.

⁶⁴⁹ Keller, Eine heiße Viertelstunde, 127.

⁶⁵⁰ Ebd., 128.

Partei einen Modernisierungsschub in Gang zu setzen.⁶⁵¹ Hinsichtlich der Kulturpolitik wurde von der ÖVP auf die wichtige kulturelle Aufgabe der Bundestheater, Museen und Bibliotheken verwiesen, während im Bereich der Kunstopolitik kaum Maßnahmen gesetzt wurden.⁶⁵² Wimmer macht darauf aufmerksam, dass die Richtlinien der ÖVP und ihr Bekenntnis zum Begriff des Kulturstaats in der Praxis ohne nennenswerte Konsequenz blieben. Während in den Richtlinien unter anderem von der „*Förderung des Kulturschaffens durch Bereitstellung der nötigen materiellen Mittel*“⁶⁵³ sowie der „*Sorge um die ständige Ausweitung der höheren Bildung des Volkes*“⁶⁵⁴ gesprochen wurde, bestand die reale Situation vor allem der jungen Kulturschaffenden im weitgehenden Fehlen staatlicher Förderung und Publikationsmöglichkeiten. Nur bestimmte kulturelle Schichten, die das vermeintliche kulturelle Erbe zu verwalten hatten, wurden mit Mitteln betraut, deren Vergabe weiterhin nicht nachvollziehbar blieb.⁶⁵⁵ Die von der Opposition geforderten Reformen des Schul- und Hochschulwesens blieben aus.⁶⁵⁶ Die in der ÖVP-Alleinregierung eingeleiteten Reformen gingen nicht weit genug, so dass laut Hanisch der Wahlkampf 1970 von der Frage dominiert wurde, ob Klaus oder Kreisky den Weg in die Moderne glaubwürdiger repräsentierten.⁶⁵⁷

1970 kam es zu einem Regierungswechsel, nun unter Alleinregierung der SPÖ. Ein Gutteil der Anliegen der *Neuen Linken* wurden mit den Schul-, Hochschul- und Bundesheer-Reformen, der Abschaffung des § 144 und der Justizreform verwirklicht.⁶⁵⁸

Der Regierungswechsel von der Alleinregierung der ÖVP zur SPÖ markierte laut Wimmer nicht nur einen politischen, sondern auch einen kulturellen Umschwung. Neben neuen Verkehrsformen entstanden neue Lebensformen. Die gesellschaftliche Toleranz stieg, neue pädagogische Modelle etablierten sich und generell kam eine neue Rangordnung der Werte zum Tragen. Keller sieht in dieser Zeit ein neues Verhältnis zu Konsum, Körper, Ernährung und Lebensformen entstehen.⁶⁵⁹

Nachdem der Begriff Kultur lange Zeit ideologisch blockiert gewesen war, kam es laut Wimmer zu Beginn der 1970er Jahre zu einem neuen kulturpolitischen Gestaltungswillen, der wesentliche Anstöße aus der Studentenbewegung erhielt. Die Bedeutung des Aufbegehrens der Schüler und Studierenden erkennt Wimmer in vier Kernpunkten. Nach anfänglich reaktionären Tendenzen

⁶⁵¹ Ebd., 105.

⁶⁵² Ebd., 105.

⁶⁵³ Wimmer, Zur Kulturpolitik in Österreich zwischen 1966 und 1985, 65.

⁶⁵⁴ Ebd., 65.

⁶⁵⁵ Ebd., 65.

⁶⁵⁶ Knapp, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der „Kulturnation“, 105.

⁶⁵⁷ Hanisch, Der lange Schatten des Staates, 464.

⁶⁵⁸ Keller, Eine heiße Viertelstunde, 128.

⁶⁵⁹ Ebd., 130.

wurde eine Phase der kulturellen und politischen Liberalisierung eingeleitet, weiters habe die Studentenbewegung die Grundlagen für neue soziale Bewegungen bereitet, die Jugend sei zu einem eigenständigen politischen Akteur und zu einer wichtigen politischen Zielgruppe geworden und die Demokratisierungsfordernungen, die zuerst im universitären Bereich aufgetaucht waren, seien ins Zentrum des politischen Diskurses gerückt.⁶⁶⁰ Im Zuge der Modernisierungswelle erneuerten alle staatstragenden Parteien ihre Grundsätze und bezogen darin das gesellschaftspolitische Element mit ein, was sich sowohl bei der SPÖ als auch bei der ÖVP auf den Begriff der Kultur ausweitete.

Es kam zu einer Aufwertung der kulturellen Belange, was sich, so Wimmer, bei der SPÖ daran ablesen ließ, dass Bruno Kreisky an den Anfang seiner ersten Regierungserklärung von 1970 „*Erläuterungen zur Kulturpolitik im weitesten Sinne*“ stellte. Inhaltlich standen die Reform des Bildungswesens, der Wissenschaftsförderung und die Kunstopolitik im Zentrum, eine Programmatik, die dezidiert die Jugend adressierte. Der politisch wachen und mobilen Jugend gegenüber dürfe man sich nicht nur vor der Wahl als modern und fortschrittlich gebärden, sondern man müsse sich ihr auch nachher verpflichtet fühlen.⁶⁶¹ Kreisky kündigte eine „kulturelle Aufrüstung“ an, die dem Aufbruch der Jugend in der Politik Rechnung tragen sollte, wobei Kulturpolitik als wichtiger Teil der Gesamtpolitik verstanden wurde, der nicht als Ornament des gesellschaftlichen Lebens missverstanden werden sollte.⁶⁶² Es kam zur Suche eines „sozialistischen Kulturbegriffs“, die von Linken innerhalb der SPÖ vorangetrieben wurde. Fritz Hermann forderte entgegen dem liberalen Ansatz Bruno Kreiskys eine direkte Auseinandersetzung mit dem Kapitalismus und seiner Kultur.⁶⁶³ Von ihm wurde „*ein radikalisierter, antikapitalistischer Kulturbegriff entwickelt, der die herkömmlichen Grenzen – insbesondere die durch die sogenannte „Hochkultur“ gezogene – sprengen sollte.*“⁶⁶⁴ Gegen die Bemühungen um die Entwicklung eines „sozialistischen Kulturbegriffs“ setzten sich jedoch die pragmatischeren Auffassungen von Bruno Kreisky und dem langjährigen Bundesminister Fred Sinowatz durch. Sinowatz definierte in Anlehnung an Herbert Marcuse in einer Rede 1976 Kultur als „*Möglichkeit einer Gesellschaft zu ihrer Humanisierung*“.⁶⁶⁵ Dieser Auffassung zufolge war Kulturpolitik im weitesten Sinne die Behandlung der Gesamtproblematik des gesellschaftlichen Lebens und damit jede Politik Kulturpolitik. Dieser Konzeption zufolge war das Ziel nicht die Etablierung einer sozialistischen Kultur, sondern Kultur war ein ständig weiter fortschreitender Prozess der

⁶⁶⁰ Wimmer, Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970 – 1990, 138.

⁶⁶¹ Ebd., 140.

⁶⁶² Ebd., 140.

⁶⁶³ Knapp, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der „Kulturnation“, 108.

⁶⁶⁴ Wimmer, Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970 – 1990, 140.

⁶⁶⁵ Ebd.

Veränderung der Gesellschaft „*zu immer mehr Gerechtigkeit, Wohlfahrt und Gleichheit*“.⁶⁶⁶ Dem Anspruch nach sieht Wimmer die sozialdemokratische Kulturpolitik der 70er Jahre mit gesellschaftspolitischer Reformpolitik zusammenfallen, da Erfolge wie Strafrechtsreform, Familienreform und Verbesserung der Bildungsversorgung mit der Ausweitung des Hochschulzugangs als Schritte in die Richtung eines „guten Lebens“ interpretiert werden könnten.⁶⁶⁷ Diesen weit gefassten Kulturbegriff der SPÖ bewertet Wimmer als Legitimerung und ideologisches Standbein der sozialistischen Reformpolitik, die unter dem Schlagwort der von Kreisky geprägten „*Durchflutung aller Lebensbereiche mit mehr Demokratie*“⁶⁶⁸ auf Demokratisierung abzielte. Auch die Kulturpolitik ruhte auf der Forderung der Demokratisierung, die zur Bildung eines kritischen Bewusstseins beitragen, das Kulturleben allmählich durchdringen und so dazu beitragen sollte, die Mittel umzuverteilen.⁶⁶⁹

Das Abbröckeln der sozialistischen Reformpolitik interpretiert Wimmer als Aufgeben der gesellschaftspolitisch orientierten Kulturpolitik der SPÖ und ihre Reduzierung auf das Ziel der Demokratisierung von Kunst und Kultur.⁶⁷⁰ Eine Grundlage stellte dabei der kulturpolitische Maßnahmenkatalog von 1975 dar, der die „*kulturelle Perspektive in der Bildungspolitik*“ festgeschrieb. Darunter fiel die Chancengleichheit im Bildungs- und Kulturbereich wie auch das Bemühen um eine gleichmäßige kulturelle Entwicklung.⁶⁷¹ Die Grundlage für den kulturpolitischen Maßnahmenkatalog stellte eine Studie des BMUK dar, die den Ausschluss breiter Bevölkerungsschichten von kulturellen Angeboten und ein mangelndes Kulturbewußtsein feststellte. Diese kulturelle Unterversorgung galt es im Sinne der Verteilungsgerechtigkeit herzustellen. Aus diesem Anspruch leiteten sich laut Wimmer zwei Aufträge staatlicher Kulturpolitik ab. Einerseits schrieb sie sich damit einen materiellen Versorgungsauftrag zu, der infrastrukturelle Maßnahmen, aber auch die Zugänglichkeit zu kulturellen Angeboten erleichtern sollte. Andererseits wurde der Erziehungsauftrag des Staates festgeschrieben, der mit einer bildungsmäßig unversorgten Gruppe, die sich dieses Kulturmanagements nicht bewusst war, konfrontiert sei. Im Sinne der Bildungspolitik als Herzstück demokratischer Kulturpolitik solle das Kulturverhalten dieser Gruppe durch Verbesserungen in den Bereichen Schul-, Erziehungs- und Bildungswesen verändert werden. Der kulturpolitische Maßnahmenkatalog forderte, dass Institutionen, die kulturelle Arbeit für Jugendliche leisteten, verstärkt gefördert würden.⁶⁷²

⁶⁶⁶ Ebd., 141.

⁶⁶⁷ Ebd., 142.

⁶⁶⁸ Ebd., 167.

⁶⁶⁹ Ebd., 167.

⁶⁷⁰ Ebd., 167.

⁶⁷¹ Ebd., 156

⁶⁷² Ebd., 158-159

Neben der *Neuen Linken* gab es Ende der 1960er Jahre auch Liberalisierungstendenzen in der katholischen bzw. konservativen Jugendbewegung. So berichtet Keller davon, dass infolge der Ereignisse von 1968 Anstrengungen unternommen wurden, Gegenoffensiven zur Jugendrevolte besonders im Bereich der Medien zu unternehmen.⁶⁷³ Auch der CV, die katholische Studentenschaft, hatte nach dem Zweiten Vatikanum ihre Tore einem neuen, gesellschaftsverändernden Gedankengut geöffnet. In der Verbandszeitung *Academia* spiegelte sich ein neues Lebensgefühl der konservativen Studierenden, die an die Erneuerung von Kirche und Partei glaubten. Auch hier, in der Redaktion der *Academia*, fanden Themen wie der Vietnamkrieg, Entwicklungspolitik, Umweltfragen, Sexualität und neue Schulkonzepte Eingang.⁶⁷⁴

Auch die ÖVP formulierte Anfang der 70er Jahre unter dem Einfluss neuer gesellschaftspolitischer Momente neue Konzepte. Im „Plan 4“ rückte die ÖVP deutlich von ihren konservativ geprägten kulturpolitischen Vorstellungen der 60er Jahre ab. Durch die Betonung der Ungleichheit und der Zugangsbarrieren zur Kultur war eine Annäherung an die politischen Vorstellungen der SPÖ gegeben.⁶⁷⁵ Während in der ersten Hälfte der 70er Jahre der links-liberale Flügel in der ÖVP starken Einfluss auf die kulturpolitische Ausrichtung der Partei hatte, wurde die Position der Partei in der zweiten Hälfte der 70er Jahre zugunsten der Positionierung in Richtung Neokonservatismus und Neoliberalismus revidiert.⁶⁷⁶ Auch die ÖVP stellte Kultur als Rahmen zur Erreichung bildungspolitischer Ziele in den Vordergrund. Es wurde ein kulturelles Gefälle konstatiert, das mit Hilfe von Kultur- und Bildungspolitik und der Reduzierung von regionalen und schichtspezifischen Unterschieden ausgeglichen werden müsse. Auch die Sicherung von Freiräumen war ein Anliegen des Programms, ein Ziel, das die Förderung, aber nicht das Bewerten von Kultur in den Vordergrund stellte. Die ÖVP lehnte den „nivellierenden Gleichheitsbegriff“ der SPÖ ab, sprach sich zwar im Sinne der „kulturellen Partizipation“ für Voraussetzungen zur Teilnahme von mehr Menschen am Kulturschaffen und Kulturerlebnis aus, lehnte jedoch Verordnungen im Sinne eines kulturpolitischen Maßnahmenkatalogs ab.⁶⁷⁷

Wimmer konstatiert, dass es Ende der 1960er Anfang der 1970er Jahre in SPÖ und ÖVP zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit für den Begriff Kultur kam. Die SPÖ verstand darin den Weg zur Humanisierung der Gesellschaft, während für die ÖVP Kultur als Lebensgestaltung aufzufassen war. Beide Parteien teilten die Überzeugung, dass Kultur im Sinne von Bildung die

⁶⁷³ Keller, Eine heiße Viertelstunde, 88.

⁶⁷⁴ Welzig, Die 68er, 101f.

⁶⁷⁵ Wimmer, Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970 – 1990, 139f.

⁶⁷⁶ Ebd., 143.

⁶⁷⁷ Ebd., 144.

Voraussetzung für den „kulturellen Aufstieg“ (SPÖ) oder die „Partizipation“ (ÖVP) sei,⁶⁷⁸ womit Kulturpolitik als Bildungspolitik vor allem für die junge Generation eine wichtigere Rolle zukam. Wie der Historiker Siegfried Mattl beschreibt, verkörperte die SPÖ nunmehr das Image eines Vermittlers einer „offenen“ Kultur. Neben der Ausbreitung neuer Leitbegriffe wie „Demokratie“ und „sozialer Gerechtigkeit“ wurden jährliche Kulturberichte als Möglichkeit zur Überprüfung staatlicher Kulturförderung abgefasst. Eine weitere Veränderung der Ära Kreisky nennt Mattl die atmosphärische Ebene. Nun wurde weniger rigide auf Aktionismus oder Angriffe auf die kulturelle Ordnung der „Kulturnation“ Österreich reagiert. Damit wurde Raum geschaffen für Modernität. Diese Haltung begünstigte das Auflösen der Koppelung von traditioneller Hochkultur und disziplinierender Moral. Es kam zu einem Einsickern von zeitgenössischer Kunst in die Hochkultur.⁶⁷⁹

⁶⁷⁸ Ebd., 144f.

⁶⁷⁹ Siegfried Mattl, Kultur und Kulturpolitik in der Ära Kreisky, In: Wolfgang Maderthaner, Siegfried Mattl, Lutz Musner und Otto Penz, Die Ära Kreisky und ihre Folgen. Fordismus und Postfordismus in Österreich, Wien 2007, 121-191, hier 130-143.

IV. 1.) 1968 bis 1972 Filme, die uns nicht erreichten

IV. 1. a) Zielsetzungen 1968–1972

In den Jahren 1968 bis 1972 wurde die Ausrichtung des Festivals als *Viennale der Heiterkeit* aufgegeben und die *Viennale* unter einem jährlichen Motto abgehalten. Durch den Tod Sigmund Kennedys im Mai 1967⁶⁸⁰ kam es zu einem Führungswechsel. Otto Wladika, bis dato Programmreferent der *Viennale* und Filmreferent des Kulturamtes der *Stadt Wien*, führte das Festival als Leiter 1968 unter dem Motto „*Filme, die uns nicht erreichten*“ weiter.

Begriffe wie „Jugend“ und „Gesellschaft“ wurden zwischen 1968 und 1972 zu zentralen Referenzpunkten des Festivals, parallel zum politischen Relevanzgewinn dieser Themen. An den Mottos „*Filme über das Leben in dieser Zeit*“ (1969), „*Gesellschaft und junge Generation*“ (1970), „*Unbequeme Zeitgenossen*“ (1971) und „*Probleme unserer Zeit*“ (1972) lässt sich eine Hinwendung zu aktuellen gesellschafts- und sozialkritischen Thematiken ablesen, wenn die zwei letztgenannten Mottos auch kurzfristig abgesagt wurden. Parallel zur Entdeckung der Jugend als potentielle WählerInnenschaft und eigener Gesellschaftsgruppe kam dem Begriff der „Jugend“ innerhalb des Festivals (wie auch in der aktuellen Politik) vermehrt Bedeutung zu.

Trotz des neuen Mottos und der Betonung filmkünstlerischer Anliegen, die man mit dem Festival verfolgte, kann für das Jahr 1968 nicht von einer gänzlichen Abkehr von der bisherigen Ausrichtung des Festivals gesprochen werden. In demselben zögerlichen Maße, indem andere als Unterhaltungsfilme ins Programm einflossen, ging auch die Argumentation seitens der *Gemeinde Wien* und das Abrücken von bisherigen Anliegen vor sich. 1968 erklärte Stadträtin Gertrude Sandner, man habe mit dem neuen Motto „*das heitere Element mit Absicht nicht so in den Vordergrund gestellt, (...) wie im vergangenen Jahr*“⁶⁸¹ sondern wolle einen Querschnitt bedeutender und auch schwieriger Filmkunstwerke überhaupt zeigen. Und 1969 thematisierte die Stadträtin in ihrer Eröffnungsrede die Unsicherheiten, die mit einer Abwendung von der *Viennale der Heiterkeit* und der Hinwendung zu „ernsten“ Themen einherging. Man habe 1968 noch Zweifel daran gehegt, dass der Wandel vom heiteren Film zu einer Veranstaltung wie dem New Yorker oder Londoner Filmfestival sich positiv auswirken könne, sei nun jedoch überzeugt, den richtigen Weg eingeschlagen zu haben. Die Abkehr vom Filmrummel und der Versuch der Filmkunst den Vorrang zu geben, sei richtig gewesen, betonte die Stadträtin.⁶⁸²

⁶⁸⁰ Arbeiter-Zeitung, 23.5.1967; S. 9 „Sigmund Kennedy tot“; Volksstimme, 24.5.1967; S. 8 „Sigmund Kennedy gestorben“

⁶⁸¹ Wiener Zeitung, 23.3.1968; S. 6 „*Filme, die uns doch erreichten*“

⁶⁸² Eröffnungsrede der Stadträtin Sandner, siehe: Wienbibliothek im Rathaus; Sammlung M09B, Konvolut von Schriften mit Inhaltsangabe der anlässlich der Viennale; 1969.

Nicht zuletzt deshalb, weil zur *Berlinale* statt Stars demonstrierende Studenten gekommen seien, diese in Wien jedoch als Besucher in Vorstellungen gekommen waren, die Ausverkauft gewesen seien, beurteilte Stadträtin Sandner die Umgestaltung der Veranstaltung als richtig.⁶⁸³ Damit nahm Sandner direkt Bezug auf die 68er Bewegung. Indirekt begründete sie die Umgestaltung der *Viennale* als Reaktion auf den internationalen Druck der Studierenden. Zwar war es erst nach der *Viennale* 1968 zu den von Sandner angesprochenen Unruhen auf den Festivals von Berlin⁶⁸⁴ und Cannes gekommen, jedoch hatte sich das Aufbegehren der Jugend international schon angekündigt und auch in Wien war es im Vorfeld der *Viennale* zu Demonstrationen und Aktionen gegen etablierte Kulturveranstaltungen gekommen. Prominent die Aktion auf dem Opernball⁶⁸⁵ am 22.2.1968, rund ein Monat vor Abhaltung der *Viennale*, wo sich der Protest der Jugend erstmals gegen eine kulturelle Veranstaltung wandte. Mit der Parole „*Ein Abendkleid ist so viel wert wie zwei große Kisten hochwertiger Medikamente für napalmversengte Kinder*“⁶⁸⁶ hatte man dort die Wertigkeit der hochkulturellen Repräsentation in Frage gestellt und eine gesellschaftliche Beschäftigung mit international politisch relevanten Themen verlangt.

Als zu zeigende Filme wurden von der Stadträtin „*internationale Spitzfilme*“ und „*preisgekrönte Kurzfilme*“ für das Festivalprogramm definiert.⁶⁸⁷ Die thematische Neuorientierung 1968 wurde seitens der Kulturstadträtin Sandner auch damit begründet, den künstlerischen Film ins Gespräch bringen zu wollen und sich deshalb für die Präsentation ernster, heiterer und kritischer Filme entschieden zu haben. Unter dem Verweis auf Filme von Luis Buñuel und Robert Bresson, die in Österreich noch immer auf ihre Erstaufführung warteten, betonte die Stadträtin besonders filmkünstlerische und filmerzieherische Akzente, die man mit der *Viennale* 1968 zu setzen plante.⁶⁸⁸ Bürgermeister Marek begründete diesen Schritt in seiner Eröffnungsrede aus dem Jahr 1968 damit, den Besucherkreis für den anspruchsvollen Film erweitern zu wollen, indem man die Kluft zwischen Unterhaltungsfilm und künstlerischem Film schließe, anstatt diese zu vertiefen.⁶⁸⁹ Die Wahl des Mottos wurde von der Filmkritik als Rückkehr zum ursprünglichen Anliegen des Festivals interpretiert. „*Das Kulturamt der Stadt Wien, das die Veranstaltung seit einigen Jahren in Eigenregie führt, hat damit zu einem für das Kunstleben der Stadt wichtigen Motiv zurückgefunden.*“ hieß es

⁶⁸³ *Eröffnungsrede der Stadträtin Sandner*, siehe: Wienbibliothek im Rathaus; Sammlung M09B, Konvolut von Schriften mit Inhaltsangabe der anlässlich der Viennale; 1968.

⁶⁸⁴ Wolfgang Jacobsen, 50 Jahre Berlinale Internationale Filmfestspiele Berlin (Berlin 2000)153f.

⁶⁸⁵ Keller, Eine heiße Viertelstunde, 64.

⁶⁸⁶ Ebd., 64.

⁶⁸⁷ Arbeiter-Zeitung, 21.2.1968; S. 9 „770.000 für Viennale“

⁶⁸⁸ *Eröffnungsrede der Stadträtin Sandner*, siehe: Wienbibliothek im Rathaus; Sammlung M09B, Konvolut von Schriften mit Inhaltsangabe der anlässlich der Viennale; 1968.

⁶⁸⁹ *Eröffnungsrede des Bürgermeister Marek*, siehe: Wienbibliothek im Rathaus; Sammlung M09B, Konvolut von Schriften mit Inhaltsangabe der anlässlich der Viennale; 1968.

1968 in der *Volksstimme*,⁶⁹⁰ in der die neue Ausrichtung damit erklärt wurde, dass es in der Vergangenheit nicht gelungen sei, die tatsächlich besten Filmkomödien der Jahresproduktion für die *Viennale der Heiterkeit* zu bekommen, weil vor allem die US-amerikanischen Produktionen ohnehin in die regulären Kinos gekommen seien, andererseits habe man erkannt, dass die unglückliche Ehe zwischen Verleihern der BRD und österreichischen Verleihern dazu führe, dass viele Spitzofilme der Weltproduktion Österreich nicht erreichten. Dieser Umstand sei Mitschuld daran, dass „unsere Stadt in Kunstkreisen schon seit Jahren nicht mehr den besten Ruf genießt. Die *Viennale* 1968 könnte dazu beitragen, daß das anders wird.“⁶⁹¹ verlieh ein Kommentator in der *Volksstimme* seiner Hoffnung Ausdruck, das Festival zu einem Ort der Kunst zu machen und Hans Winge rief im *Kurier* dazu auf „die Katastrophen der bisherigen *Viennalestümpereien* (zu) vergessen und uns lieber mit der neuen *Viennale* zu beschäftigen, über die vor allem zu sagen wäre, daß sie nicht wiederzuerkennen ist. Kein ordinärer Jahrmarktgernas mehr, um üble Publizität zu bekommen, die dann auch prompt eintraf, kein hysterisches Haschen nach dünner ‘Komik’, um einer unglückseligen Parole zu folgen.“⁶⁹² Mit diesem Kommentar bezog der Kritiker sich auf die Kommerzialisierung der *Viennale der Heiterkeit* durch Verleiher und den Versuch dem Festival durch das Auftreten von Stars ein internationales Flair zu geben. Mit Begrüßungsworten von Stadträtin Gertrud Sandner und durch Bürgermeister Bruno Marek wurde die *Viennale* 1968 eröffnet⁶⁹³ und behielt nicht zuletzt durch die Anwesenheit von Bundespräsident Jonas⁶⁹⁴ ihren lokalpolitischen Repräsentationscharakter bei, wobei man sich nun jedoch seitens der Gemeinde Wien von Stars und Glamour beim Festival distanzierte. „Freilich warten da die großen Verleiher nicht mit Wagenrennen im Prater und Sektempfängen auf, was vielleicht einige Tratschkolumnisten stören wird, für das Gelingen einer kulturellen Veranstaltung aber gänzlich unerheblich ist. Das Fehlen von Stars und Talmiglanz, woran die Leitung der *Viennale*, wie sie mitteilte, ‘in Hinkunft nicht interessiert’ ist, wird und soll die Veranstalter dazu befähigen, die nicht sehr reichen Subventionsmittel (...) zur besseren Ausgestaltung von Programm und Information zu verwenden.“⁶⁹⁵ Die Konzentration des Festivals lag nunmehr, so wurde verlautbart, auf den Filmen selbst, die als Kunstwerk dem Publikum zugänglich gemacht werden sollten. Genau in dieser Zugänglichmachung sah das Festival nun seine hauptsächlichste Aufgabe. Damit ging die Abkehr von Stars einher – statt diesen wollte man nur noch die Regisseure, als Schöpfer der Kunstwerke, zum Festival einladen. Der neue Leiter der *Viennale*, Otto Wladika, betonte, dass er das Wetteifern mit großen internationalen Festivals nicht anstrebe, da in Österreich der Hintergrund einer eigenen Filmproduktion fehle.

⁶⁹⁰ Volksstimme, 17.3.1968; S. 6 „*Viennale* 1968: Endlich in Wien“

⁶⁹¹ Ebd.

⁶⁹² Neuer *Kurier*, 23./24.3.1968; S. 6 „Festival der Höhepunkte“

⁶⁹³ Volksstimme, 21.3.1968; S. 8 „Heute Eröffnung der *Viennale* 1968“

⁶⁹⁴ Wiener Zeitung, 22.3.1968; S. 5 „Eröffnung der *Viennale* 1968“

⁶⁹⁵ Volksstimme, 1.2.1968; S. 7 „*Viennale* – wieder filmbewußt“

Für ihn bestünde der neu eingeschlagene Weg darin „mit einer gewissen Askese nur richtungweisende Filme zu zeigen, dafür aber auf die Diskussion gesteigerten Wert zu legen – es werden an Stelle anspruchsvoller Vedetten alle Regisseure der gezeigten Spielfilme eingeladen, mit denen dann das Publikum unmittelbar diskutieren kann“⁶⁹⁶ Die 1968 eingeschlagene Richtung des Verzichts auf Stars behielt man auch Anfang der 1970er Jahre weiterhin bei. „Die Viennale erliege nicht der Versuchung, sich von der Konzentration auf das künstlerische Ereignis zu entfernen. Die Wiener Filmfestwoche brauche weder Preise noch Starrummel.“⁶⁹⁷ Man kann diesen Trend zur Ablehnung der Anwesenheit von Filmprominenz dahingehend interpretieren, dass diese gleichgesetzt wurde mit der Rezeption von Film als kapitalistischer Ware, während die Konzentration auf und die Konfrontation mit Regisseuren als eine auf kulturelle Bildung abzielende Maßnahme verstanden wurde.

Auf die Anwesenheit internationaler Filmjournalisten wurde weiterhin Wert gelegt. „Filmjournalisten aus fast allen europäischen Ländern werden nach Wien eingeladen.“⁶⁹⁸ Die Bestrebung, Wien als Teil eines modernen europäischen Kulturlebens durch die mediale Rezeption der *Viennale* bestätigen zu lassen, blieb weiterhin, wie in den Jahren zuvor, eine von den Veranstaltern für das Festival reklamierte Aufgabe. In seiner Rede verglich Bürgermeister Marek die *Viennale* mit den *Wiener Festwochen* und sah in der Beteiligung von 14 Ländern den Beweis dafür, „wie sehr auch dieses Festival schon zu einem Begriff im internationalen Kulturleben geworden ist.“⁶⁹⁹

Neben einer Wiederbesinnung auf die Filmkunst nahm die *Viennale* mit dem Anspruch eines gesellschaftspolitischen Bezugs der filmischen Themen, die gesellschaftlichen Veränderungen der ausgehenden 1960er Jahre in das Festival auf. Anlässlich ihrer Eröffnungsrede zum Festival 1969 erklärte Kulturstadträtin Sandner, man wolle unter dem Motto „Leben in dieser Zeit“ zeitkritische, gesellschaftskritische und sozialkritische Filme zeigen.⁷⁰⁰ Anhand von Dušan Makavejevs *Unschuld ohne Schutz*,⁷⁰¹ einem semidokumentarischen Film, der als schwer zugänglich beschrieben wurde, lässt sich der für das Festival reklamierte Erziehungsauftrag illustrieren, den man auch seitens der Filmkritik der *Viennale* zuschrieb. „Keine leichte Lektüre allerdings für unser ohne eigenes Verschulden etwas unterentwickeltes Publikum, eine Unschuld, die freilich nicht geschützt gehörte. Hier wäre durch systematische Erziehung zum besseren Verständnis auch komplizierterer und mehrschichtiger Filme eine Unmenge aufzuholen.“⁷⁰²

⁶⁹⁶ Arbeiter-Zeitung, 24.12.1970; S.VIII „filmforum. Arbeiter-Zeitung-Gespräch mit Viennaleiter Dr. O. Wladika“

⁶⁹⁷ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1971, 25.3.1971; Blatt 869

⁶⁹⁸ Arbeiter-Zeitung, 21.2.1968; S. 9 „770.000 für Viennale“

⁶⁹⁹ Wiener Zeitung, 23.3.1968; S. 6 „Filme, die uns doch erreichten“

⁷⁰⁰ Eröffnungsrede der Stadträtin Sandner, siehe: Wienbibliothek im Rathaus; Sammlung M09B, Konvolut von Schriften mit Inhaltsangabe der anlässlich der Viennale; 1969.

⁷⁰¹ NEVINOST BEZ ZAŠTITE, YU 1968

⁷⁰² Arbeiter-Zeitung, 20.3.1969; S. 9 „Unschuld ohne Schutz“

Als die Umsetzung eines Erziehungsauftrags wurde das Festival einerseits gelesen. Andererseits wurde die neue Ausrichtung auch als Umsetzung der Forderung der jungen Generation nach zeikritischen Inhalten verstanden. Dies spiegelt sich in der Eröffnungsrede Bürgermeister Mareks im Jahr 1970 wider. Einerseits nannte er die Distanz zwischen den Generationen „explosiv“, jedoch habe die Jugend zu allen Zeiten gegen das Bestehende und Erstarrte in Politik, Kunst und Wissenschaft revoltiert. Er gab jedoch seiner Hoffnung Ausdruck, „dass der Aufbruch der Jugend letzten Endes zu einer Verständigung zwischen den Menschen führen möge.“⁷⁰³

Von „der Jugend“ und ihrer Verortung innerhalb der Gesellschaft sollten die Festivalfilme einerseits handeln. „Das Motto der vergangenen Viennale: „Gesellschaft und [Sic! „junge“] Generation“ war richtig gewählt. Es war doppelt wichtig für Österreich, dessen Normalkinogeber aus dem kommerziellen Filmangebot sich kaum ein richtiges Urteil darüber bilden kann, wieviel das Medium Film gerade zu diesem für unsere nächste Zukunft bedeutungsvollsten Themenkomplex zu sagen hat.“⁷⁰⁴ Jedoch wollte man mit ihnen andererseits auch dezidiert „die Jugend“ ansprechen. Als hauptsächlich durch die *Viennale* anzusprechende Gruppen nannte Wladika 1970 „Zumeist junge Leute, auch junge Ehepaare, die nicht nur hinter dem neuen Film, sondern auf allen Gebieten, der Dichtung, der Musik, der Malerei, hinterher seien, wo sich Neues rege.“⁷⁰⁵ Mit dieser Aussage wurde erstmals dezidiert eine gesellschaftliche Gruppe als Publikum für das Festival definiert. Die Integration der Jugend ins Festival *Viennale* vollzog sich nun auf mehreren Ebenen. Jugend als Publikum, Jugend als Thema der gezeigten Filme und Jugend als produzierende Gruppe österreichischer Filme. Um der finanziell schwächer gestellten Gruppe der jungen Menschen den Zugang zu „internationalen Spitzfilmen“ zu erleichtern führte die *Viennale* ab 1971 Ermäßigungen für Mittelschüler und Studenten ein und gewährte einer Gruppe von Mittelschülern auch Zugang zur Eröffnungsveranstaltung⁷⁰⁶ des Festivals. Der Kritiker Walden forderte für das Festival 1971 eine weitgehendere Öffnung für die Jugend. „Was wollt ihr von der *Viennale* mehr? Vielleicht noch eines: einmal auch an Stelle der bisher geübten Galaeröffnung und des anschließenden Empfanges sowohl den Kinoraum eines Großkinos als auch die Festräume des Rathauses jener Jugend weit zu öffnen, für die die *Viennale* in erster Linie geplant ist. Das Buffet wird sich deshalb um nichts kostspieliger stellen, der Protest der bisher etablierten Stammprominenz, die sich darum gebracht sehen und daher erniedrigt oder beleidigt fühlen könnte, wäre zu verschmerzen. Und der saloppe Habitus der jungen Leute entfaltete eine zeitgemässere Gala eigener Art, die mich persönlich bei der Wiederholung des Eröffnungsfilms so sehr beeindruckt und aufs glückhafteste bestätigt hat, was wir an der *Viennale* haben.“⁷⁰⁷ Der dem Festival zugeschriebene Erziehungsauftrag lässt sich ab 1971 an Maßnahmen wie Ermäßigungen für

⁷⁰³ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 4/1970, 2.4.1970; Blatt 859

⁷⁰⁴ Arbeiter-Zeitung, 11.4.1970; S. 9 „Rückblick auf die *Viennale*“

⁷⁰⁵ Arbeiter-Zeitung, 24.12.1970; S.VIII „filmforum. Arbeiter-Zeitung-Gespräch mit *Viennale*-leiter Dr. O. Wladika“

⁷⁰⁶ Volksstimme, 25.3.1971; S. 7 „Heute Eröffnung der *Viennale*“

⁷⁰⁷ Arbeiter-Zeitung, 3.4.1971; S. 9 „Was wollt ihr von der *Viennale* noch?“

Mittelschüler und Studenten ablesen.⁷⁰⁸ Getreu dem sich unter der Regierungszeit Bruno Kreiskys durchsetzenden Mottos eines stark erweiterten Kulturbegriffs, der Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik verstand und Kultur für alle als zentrales Element sozialdemokratischen Kulturverständnisses auslegte, machte Kulturstadträtin Sandner in der Pressekonferenz zum Festival im Jahr 1971 nachdrücklich auf den Erziehungsauftrag aufmerksam, den sie dem Film zuschrieb. Man wolle in Zeiten des Kinosterbens ein Kinopublikum heranziehen, das gegenüber dem Film eine andere Haltung einnehme als der Großteil der Bevölkerung.⁷⁰⁹ Was die Jugend als produzierende Gruppe betraf, sprach sich der neue Leiter, Dr. Wladika dezidiert für die Präsentation von Filmen junger Österreicher aus. „*Natürlich müssen nicht alle cineastischen Blütenträume reifen. Aber den Jungen eine Chance geben! Und ihnen auch nichts drenreden, wo man doch ansonsten so gern theoretisch von absoluter künstlerischer Freiheit zu schwärmen pflegt. Selbstverständlich kann dabei auch was schiefgehen*“⁷¹⁰ Betont wurde nunmehr auch auf Produktionsebene die Jugend, die es zu fördern gelte.⁷¹¹

Der politische Aspekt der Filme wurde in dieser Phase des Festivals vermehrt in den Vordergrund gerückt. In der Pressekonferenz zum Festival von 1972 wurde betont, dass der Eröffnungsfilm stark gesellschaftskritische Züge trage, wie auch die Retrospektive. „*Ebenfalls stark politische Akzente traegt die heurige Retrospektive, die wieder vom Österreichischen Filmmuseum zusammengestellt worden ist und im Filmaal der Albertina stattfindet. Sie steht unter dem Motto „Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933 bis 1945.*“⁷¹² Im Vorwort des *Viennale*-Programms hieß es jedoch: „*Die Viennale hat nicht die Absicht, ein Forum für Filme zu werden: die niemand sehen will; die als politische Zielgruppen bezeichnet werden: die eingesetzt werden, um zusammen mit ihren angereisten Herstellern ein Filmfestival umzufunktionieren; die thematisch an Leitartikel und ausgeweitete Fernsehinterviews erinnern und formal bewusst die Filmkunst im herkömmlichen Sinne einer evolutionären Entwicklung negieren.*“⁷¹³ Die Hinwendung zu sozialkritischen Themen ging also nur bis zu einer gewissen Grenze.

In einem Antrag auf Subventionierung der *Viennale* an den damaligen Unterrichtsminister Dr. Alois Mock nannte Sandner neben dem Schwerpunkt der Förderung des jungen österreichischen Films innerhalb der *Viennale* auch den gesamtösterreichischen Charakter des Festivals. „*Da die Viennale zweifellos einen großen erzieherischen Wert hat und von ausländischen Journalisten in steigender Zahl besucht wird, ersuche ich als Präsidentin des Kuratoriums der Viennale um Gewährung einer Subvention des Bundesministeriums für Unterricht, eventuell aus den Mitteln des Kunstförderungsbeitrags. Die Viennale wird zur*

⁷⁰⁸ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1971, 10.3.1971; Blatt 696

⁷⁰⁹ Ebd.

⁷¹⁰ Arbeiter-Zeitung, 24.12.1970; S.VIII „filmforum. Arbeiter-Zeitung-Gespräch mit Viennaleiter Dr. O. Wladika“

⁷¹¹ Ebd.

⁷¹² Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1972, 10.2.1972; Blatt 316

⁷¹³ Arbeiter-Zeitung, 18.3.1972; S. 8

*Zeit nur von der Stadt Wien subventioniert, ihre Ziele und wachsende internationale Bedeutung würden aber auch eine Subvention aus Bundesmitteln rechtfertigen.*⁷¹⁴ Neben den zwei Punkten, der Förderung des österreichischen und zwar des „jungen“ österreichischen Films und der Ausweitung des *Viennale* auf ganz Österreich, klang hier der ökonomische Aspekt der *Viennale* an und wurde als argumentative Grundlage verwendet.

Zusammenfassend lässt sich bemerken, dass sich die von den *Viennale*-Veranstaltern für das Festival zwischen 1968 und 1972 artikulierten Ziele gegenüber der Aufwertung des Unterhaltungsfilms und des Herantragens von „guten Filmen“ an einen größeren Besucherkreis auf die Präsentation sozial- und gesellschaftskritischer künstlerisch wertvoller Filme für eine nun genau definierte Bevölkerungsschicht verlagerte. „Die Jugend“, die Ende der 60er Jahre als politischer Akteur entdeckt wurde, wurde innerhalb der *Viennale* zum zentralen Adressaten und phasenweise auch Produzenten – der nun gesellschaftskritischen *Viennale*-Filme deklariert. Das Programm sei jedoch nicht für Cineasten zusammengestellt, sondern für „aufgeschlossene, filminteressierte und kunstverständige Besucherschichten, die das, was sie sehen, auch verstehen wollen.“⁷¹⁵ Damit betonte man die nunmehrige kulturpolitische Forderung der SPÖ nach einer „Kultur für alle“. Um dieses Ziel zu erreichen führte man einerseits Ermäßigungen für Studenten und Schüler ein, andererseits sollte ein Austausch zwischen Publikum und Filmszene erreicht werden. Weitere Ansprüche des Festivals lagen in der Präsentation des Festivals als eines von gesamtösterreichischer Bedeutung – ein Erklärungsmodell, das in der Hoffnung auf Subventionierung durch Bundesmittel begründet gewesen sein dürfte.

Obwohl die *Viennale* zwischen 1968 und 1972 weiterhin Filme aus dem Osten Europas zeigte, wurde die Brückenfunktion des Festivals nur am Rande erwähnt und von den Veranstaltern äußerst selten als dezidiertes Ziel der Veranstaltung genannt. Lediglich im Zusammenhang mit der Zusammenlegung der *Viennale* 1971 mit der Filmwoche des Europarats, bei der erstmals auch die Oststaaten eingeladen waren, wies Wladika auf die Brückenfunktion Österreichs im kulturellen Bereich hin.⁷¹⁶

Die Neuorientierung der *Viennale* bildete sich in einer Veränderung der Vereinsstatuten teilweise ab. Zu den ursprünglich zwölf Mitgliedern des *Viennale*-Kuratoriums kamen 1969 weitere vier und erhöhten die Zahl der Kuratoriumsmitglieder damit auf insgesamt 16. Der *Fremdenverkehrsverband für Wien* erhielt als materieller Förderer der *Viennale* einen Sitz im Kuratorium wie auch der Direktor des *Österreichischen Rundfunks*, mit dem die *Viennale* seit dem

⁷¹⁴ in: AdR, BMU, Karton 203.383 – II/3/70. Schreiben von Vizebürgermeister Gertrude Sandner an Bundesminister für Unterricht Dr. Alois Mock vom 23.2.1970

⁷¹⁵ Stadt Wien, 20.3.1971, Nr.12; S. 5 „Viennale 1971“

⁷¹⁶ Arbeiter-Zeitung, 24.12.1970; S.VIII „filmforum. Arbeiter-Zeitung-Gespräch mit Viennaleleiter Dr. O. Wladika“

Jahr 1968 kooperierte und davon finanziell in geringem Ausmaß profitierte.⁷¹⁷ Zusätzlich erhielt der *Verband der Filmverleih- und Vertriebsgesellschaften* einen Sitz im Kuratorium so wie der Leiter des Kulturamtes der *Stadt Wien*, eine Funktion, die in den Jahren 1969 bis 1972 von Otto Wladika in Personalunion mit der des Programmdirektors ausgeübt wurde. Ab 1969 fiel die Funktion des Programmreferenten weg, da Wladika, früherer Programmreferent nun ohnedies Programmdirektor war.⁷¹⁸ Mit dieser Veränderung der Vereinstatuten wurden zwar Institutionen in den Verein integriert, diejenigen der Fachverbände blieben mit einem Anteil von sechs Personen in der Minderheit. Wie sich zeigt, kam der *Viennale* innerhalb der *Stadt Wien*, die ihre Kuratoriumsmitglieder ebenfalls aufstockte ein immer höherer Stellenwert zu, wie auch mit dem Festival verfolgte wirtschaftliche Interessen zunehmend in den Vordergrund traten.

IV. 1. b) Abwicklung

Die neue Ausrichtung und zunehmende kulturpolitische Wichtigkeit der *Viennale* in den Jahren 1968 bis 1972 bildet sich auch innerhalb der dem Festival zur Verfügung gestellten Budgetmittel ab. Zwar blieb die *Stadt Wien* bis 1970 die alleinige Förderin der *Viennale*. Ab 1971 kam es jedoch zu einer deutlichen Aufstockung der budgetären Mittel des Festivals.

Die Budgetmittel der *Viennale* waren bis 1969 rückläufig. Von 770.000 ATS im Jahr 1968⁷¹⁹ senkte sich das Budget im Jahr 1970⁷²⁰ auf die Summe von 600.000 ATS, die vom Gemeinderat bewilligt wurde. In den Jahren 1971 und 1972 stieg das Budget jedoch kontinuierlich an. Parallel zur Konzentration des Festivals auf die neue Zielgruppe, die Jugend, die Ende der 60er Jahre auch für die Politik zunehmend relevant wurde, kam es 1971 zu einer Erhöhung des *Viennale*-Budgets seitens der *Stadt Wien*. Diese Erhöhung wirkte nicht zuletzt den Vorwürfen entgegen, sich mit der gemeindeeigenen *Kiba* auf eine rein kommerzielle Filmpolitik zurück zu ziehen.

Zusätzlich gelang es über die Präsentation der Veranstaltung als eine mit gesamtösterreichischem Charakter durch Wiederholung des Hauptprogramms in jeweils einer Landeshauptstadt auch seitens des Bundes – nun unter SPÖ-Führung – Mittel für die Veranstaltung einzuwerben.⁷²¹ Im

⁷¹⁷ Für die Filme *Eheliche Wohnung* und *Ausbruch* erhielt die Viennale im Jahr 1972 20.000 ATS vom ORF; siehe: In: AdR, Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Karton. 404 117 zu ZL. 400.914 – IV/4/73 Vorzahl: 400.353-IV/4/72 Bezugzahlen: 404.193-IV/4/72; 5399/73 Schreiben von Amtsrat Hildegard Weißenberger vom 25.9.1973 mit beiliegendem, vom Kontrollamt der Stadt Wien überprüftem Bericht zum Rechnungsabschluß 1972 der Viennale

⁷¹⁸ Satuten der Viennale 1969 vom 19.12.1969, unter MA 62 – II/1511/69 eingesehen bei Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten, liegen der Verfasserin in Kopie vor.

⁷¹⁹ Arbeiter-Zeitung, 21.2.1968; S. 9 „770.000 für Viennale“

⁷²⁰ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1970, 24.1.1970; Blatt 210

⁷²¹ In: AdR, Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Karton 400.353 – IV/4/72 Vorzahl: 208.456-3/70 Nachzahlen 400.914-IV/4/73 Schreiben von Vizebürgermeister Gertrude Sandner an Bundesminister Dr. Fred

Jahr 1971 kam es erstmals zu einer Subventionierung der *Viennale*, die nun explizit gesellschaftspolitische Züge trug und somit dem SPÖ-Kulturbegriff und der Forderung nach Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik nachkam durch das Unterrichtsministerium,⁷²² nachdem ein Antrag über Subventionierung durch den Bund im Jahr 1970⁷²³ abgelehnt worden war.

Zudem war das Argument der Wienwerbung so wirkungsvoll, dass man vom Tourismusverband auf Förderung zählen konnte. 1971 standen dem Festival somit insgesamt 900.000⁷²⁴ ATS zur Verfügung, während die *Viennale* im Jahr 1972 mit insgesamt 1.000.000⁷²⁵ ATS gefördert wurde. Mit den erzielten Einnahmen aus dem Kartenverkauf kam die *Viennale* im Jahr 1972 auf Erträge von 1,216.224,95⁷²⁶ ATS. Unter Berücksichtigung der Einnahmen aus dem Kartenverkauf kann also von einer annähernden Verdoppelung der Erträge der *Viennale* vom Jahr 1968 bis zum Jahr 1972 gesprochen werden.

Sinowitz vom 13.1.1972; in dem positiv beschiedenen Antrag wird in mehreren Stellen darauf verwiesen, dass im Jahr davor derselbe Betrag bereits einmal genehmigt worden war. „*Als Präsidentin der Viennale erlaube ich mir, auch heuer um Gewährung einer Subvention zur Durchführung der Viennale 1972 an das Bundesministerium für Unterricht und Kunst heranzutreten.*“

⁷²² Die Veranstaltung erhielt 100.000 ATS; Siehe: AdR, Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Karton 400.353 – IV/4/72 Vorzahl: 208.456-3/70 Nachzahlen 400.914-IV/4/73 Schreiben von Vizebürgermeister Gertrude Sandner an Bundesminister Dr. Fred Sinowitz vom 13.1.1972; in dem positiv beschiedenen Antrag wird in mehreren Stellen darauf verwiesen, dass im Jahr davor derselbe Betrag bereits einmal genehmigt worden war. „*Als Präsidentin der Viennale erlaube ich mir, auch heuer um Gewährung einer Subvention zur Durchführung der Viennale 1972 an das Bundesministerium für Unterricht und Kunst heranzutreten.*“

⁷²³ in: AdR, BMU, Karton 203.383 – II/3/70. Schreiben des Herrn Bundesministers für Unterricht Dr. Alois Mock an Frau Vizebürgermeister Sandner vom 10. Juli 1970 „*Zu meinem Bedauern kann ich jedoch eine finanzielle Beihilfe für die Filmfestwoche „Viennale“ nicht in Aussicht nehmen, da das ggstl. Ansuchen zu einem Zeitpunkt hier eingelangt ist, wo eine Freimachung von Budgetmitteln nur unter Zurückstellung anderer bereits fix in Aussicht genommener Vorhaben möglich gewesen wäre.*“

⁷²⁴ Neuer Kurier; 8.2.1971 „Frankfurt und Wien Gemeinden und Film“; siehe auch: Film-Echo, 12.3.1971; siehe auch: Salzburger Nachrichten, 11.3.1971 „Film und Diskussion“ wo von 1.000.000 ATS die Rede ist.

⁷²⁵ siehe: Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1972, 15.2.1972; Blatt 353; der Gemeinderat förderte mit 800.000 ATS, während das Bundesministerium für Unterricht und der Wiener Tourismusverband jeweils 100.000 ATS zuschossen. Siehe dazu: In: AdR, Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Karton. 404 117 zu ZL. 400.914 – IV/4/73 Vorzahl: 400.353-IV/4/72 Bezugszahlen: 404.193-IV/4/72; 5399/73 Schreiben von Amtsrat Hildegard Weißenberger vom 25.9.1973 mit beiliegendem, vom Kontrollamt der Stadt Wien überprüften Bericht zum Rechnungsabschluß 1972 der *Viennale*.

⁷²⁶ In: AdR, Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Karton. 404 117 zu ZL. 400.914 – IV/4/73 Vorzahl: 400.353-IV/4/72 Bezugszahlen: 404.193-IV/4/72; 5399/73 Schreiben von Amtsrat Hildegard Weißenberger vom 25.9.1973 mit beiliegendem, vom Kontrollamt der Stadt Wien überprüften Bericht zum Rechnungsabschluß 1972 der *Viennale*

IV. 1. c) Kinos, Filme und Vorstellungen

Die Festwochen hatten in den Jahren 1968 bis 1972 einen zeitlichen Umfang von acht Tagen und fanden im Frühling statt.⁷²⁷ Bis 1970 wurden sowohl die Retrospektive als auch das Hauptprogramm im *Uraniakino* gezeigt.⁷²⁸ 1971 übersiedelte das Hauptprogramm ins 1100 Besucher fassende *Forumkino*, da man seitens der *Viennale*-Führung mit einer größeren Besucherfrequenz aufgrund der Ermäßigungen für Schüler und Studenten rechnete, eine Maßnahme, die im Kontext der neuen Ausrichtung des Festivals in Richtung der Förderung eines jungen Publikums gesehen werden kann.⁷²⁹

1968 zeigte man im Hauptprogramm⁷³⁰ elf Langfilmprogramme⁷³¹ und sechs Kurzfilme in 17 Vorstellungen. Bei der Retrospektive des *Österreichischen Filmmuseums* wurde in 18 Vorstellungen insgesamt 20 Stumm- und 25 Tonfilme in Originalfassungen gezeigt.⁷³² 1969 wurden im Hauptprogramm⁷³³ vierzehn Langfilme in ebenso vielen Vorstellungen gezeigt.⁷³⁴ In der

⁷²⁷ 1968: 21.-28.3.1968 siehe: Wiener Zeitung, 21.2.1968; S. 5 „Viennale bringt Filme, die uns nicht erreichten“; 1969: 13.-20.3.1969 siehe: Arbeiter-Zeitung, 11.3.1969; S. 9 „Das Gesamtwerk Luis Bunuel“; 1970: 2.-9.4.1970 siehe: Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1970, 24.1.1970; Blatt 210; 1971: 25.3.-1.4.1971 siehe: Volksstimme, 23.3.1971; S. 7 „Das Viennale-Hauptprogramm“; 1972: 16.-23.3.1972 siehe: Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1972, 6.3.1972; Blatt 529

⁷²⁸ Volksstimme, 9.3.1968; S. 7 „Programm der Viennale 1968“

⁷²⁹ Salzburger Nachrichten, 11.3.1971 „Film und Diskussion“ „Die Hauptveranstaltung findet nicht mehr in der Urania, sondern erstmals in dem 1100 Besucher fassenden Forum-Kino statt. Da die Nachfrage in den letzten Jahren durchaus nicht immer saalfüllend war, verfiel man auf eine sehr gute Idee: Schüler (ab 16, da die Filme ausnahmslos nicht prädikatiiert sind) und Studenten sind zu ermäßigten Preisen eingeladen, dies auch mit dem Hintergedanken, auf solche Weise ein gehobenes Kinopublikum heranzubilden. Das so geweckte Interesse für die Premiere (die freilich immer stark gefragt war) zeigte binnen wenigen Tagen 400 Bestellungen allein von Schülerviert.“

⁷³⁰ Volksstimme, 9.3.1968; S. 7 „Programm der Viennale 1968“

⁷³¹ 1968: *Mouchette* (Robert Bresson, Frankreich 1967); *Der Würgeengel* (Luis Bunuel, EL ANGEL EXTERMINADOR, Mexiko 1962); *Hunger* (Henning Carlsen, SULT, Schweden/Dänemark/Norwegen 1966); *Tausendsöhnchen* (Vera Chytilová, SEDMIKRASKY, ČSSR 1966); *Erinnerungen* (Sunil Dutt, YAADEIN, Indien 1967); *Die Braut der Anden* (Susumu Hani, ANDES NO HANAYOME, Japan 1966); *Märtyrer der Liebe* (Jan Nemeč, MUCEDNICI LASKY, ČSSR 1966); *Der Krie ist aus* (Alain Resnais, LA GUERRE EST FINIE, Frankreich/Schweden 1966); *Aufenthalt im Marschland* (Jan Troell, UPPEHAL I MYRLANDET, Schweden 1965); *Das Kriegsspiel* (Peter Watkins, THE WAR GAME, Großbritannien 1966) mit *Die Beshin-Wiese* (Sergej M. Eisenstein, BEZIN LUG, UdSSR 1935-1937) in einem Programm

⁷³² Arbeiter-Zeitung, 21.3.1968; S. 9 „Sie sind gar nicht „dick und doof“!“

⁷³³ *Das Bernfsrisiko* (André Cayatte LES RISQUES DU METIER, Frankreich 1967), *Der Herbst der Gammler* (BRD 1967); *Die Stimme des Wassers* (Bert Haanstra, DE STEM VAN HET WATER, Niederlande 1966); *Work is a four letter word* (Peter Hall, Großbritannien 1967); *Ein Leben in Furcht* (Akira Kurosawa, IKIMONO NO KIROKU, Japan 1955); *Unschuld ohne Schutz* (Dusan Makavejev, NEVINOST BEZ ZASTITE, Jugoslawien 1968); *Das Fest und seine Gäste* (Jan Nemeč, O SLAVNOSTI A HOSTECH, ČSSR 1966); *Ein gewisser Tag* (Ermanno Olmi, UN CERTO GIORNO, Italien 1968); *Trockenes Leben* (Nelson Pereira Santos, VIDAS SECAS, Brasilien 1963); *Vier am Morgen* (Anthony Simmons, FOUR ON THE MORNING, Großbritannien 1965); *Playtime* (Jaques Tati, Frankreich 1967); *Die Mädchen*, (Mai Zetterling, FLICKORNA, Schweden 1968); Márta Mészáros *Das Mädchen* (ELTÁVOZOTT NAP, Ungarn 1968); siehe *Viennale*-Programm 1969 „Viennale 1969. Leben in dieser Zeit. Spielfilme.Dokumentarfilme.Kurzfilme“, Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums. Ordner: *Viennale* 1969.und: *Geraubte Küsse* (Francois Truffaut, BAISERS VOLÉS, Frankreich 1968) siehe dazu: Die Presse, 15.3.1969 „Vom Leben in dieser Zeit“

Retrospektive des Österreichischen Filmmuseums wurden 28 Filme (davon 14 noch nie in Österreich gezeigte) in 26 Vorstellungen gezeigt.⁷³⁵

1970 erhöhte sich die Zahl der im Hauptprogramm⁷³⁶ gezeigten Langfilme auf 16, die in 18 Vorstellungen – von Kurzfilmen flankiert gezeigt wurden.⁷³⁷ Die Retrospektive des *Österreichischen Filmmuseums* umfasste 31 Filme Howard Hawks. Während der *Viennale*-Hauptzeit wurden vierzehn der 31 Retrospektivfilme in dreizehn Vorführungen in der *Urania* gezeigt, dann übersiedelte die Retrospektive in den Filmsaal der Albertina.⁷³⁸ Erstmals gab es 1970 zusätzlich zu Hauptprogramm und Retrospektive eine Nachtschiene, in der Werke österreichischer Jungfilmer gezeigt wurden.⁷³⁹ In sieben Nachtvorstellungen präsentierte das *Kuratorium Neuer Österreichischer Film* Filme der österreichischen Avantgarde.⁷⁴⁰ 1971 umfasste das Hauptprogramm⁷⁴¹ vierzehn Langfilme, die in fünfzehn Vorstellungen zur Aufführung kamen.⁷⁴² Bei der Retrospektive zur filmischen Avantgarde zwischen 1920 und 1950 wurden in der Albertina⁷⁴³ 150 Filme von 100 Regisseuren chronologisch in insgesamt 31 Vorstellungen gezeigt.⁷⁴⁴ 1972 umfasste das

⁷³⁴ siehe: *Viennale*-Programm 1969 „Viennale 1969. Leben in dieser Zeit. Spielfilme. Dokumentarfilme. Kurzfilme“, Druckschriften Sammlung des Österreichischen Filmmuseums. Ordner: *Viennale* 1969.

⁷³⁵ Arbeiter-Zeitung, 11.3.1969; S. 9 „Das Gesamtwerk Luis Bunuel“

⁷³⁶ *Vip, mein übermenschlicher Bruder* (Bruno Bozetto, VIP, MIO FRATELLO SUPERUOMO, Italien 1968); *Die untreue Frau* (Claude Chabrol, LA FEMME INFÉDÈLE, Frankreich/Italien 1968); *Jagdszenen aus Niederbayern* (Peter Fleischmann, BRD 1968); *One plus One* (Jean-Luc Godard, Großbritannien 1969); *Deutschland Dada* (Helmut Herbst, BRD, 1969); *Reflexion* (Sepp Jahn/Edith Hirsch, Österreich 1970); *Das elfte Gebot* (Vanca Kijakovics, JEDANAESTA ZAPOVIJED, Jugoslawien 1969); *Alkesté – Die Bedeutung Protektion zu haben* (Antonis Lepeniotis, Österreich, 1970); *Newport Festival* (Murray Lerner, USA 1970); *Wenn ich tod bin und bleich* (Zivojin Pavlovic, KAD BUDEM MRTAV I BEO, Jugoslawien 1968); *More* (Barbet Schroeder, Luxemburg/Frankreich 1969); *Lucia* (Humberto Solas, Kuba 1969); *Medium cool* (Haskell Wexler, USA 1969); *Adalen 31* (Bo Widerberg, Schweden 1969); *Götter der Pest* (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1970); Luis Bunuel *Die Milchstraße* (LA VOIE LACTÉE, Frankreich 1969) siehe: Die Presse, 14.3.1970 „Gesellschaft und junge Generation“

⁷³⁷ Die Presse, 14.3.1970 „Gesellschaft und junge Generation“

⁷³⁸ Ebd.

⁷³⁹ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1970, 24.1.1970; Blatt 210

⁷⁴⁰ Die gezeigten Filme stammten unter anderem von: Peter Kubelka, Ferry Radax, Kurt Kren, Otto Mühl, Ernst Schmidt, Gruppe rosa grün blau, Marc Adrian, Peter Weibl u.a. siehe: Die Presse, 14.3.1970 „Gesellschaft und junge Generation“

⁷⁴¹ *Liebe und Zorn* (Bernardo Bertolucci/Jean-Luc Godard/Pier Paolo Pasolini/Marco Bellocchio/Carlo Lizzani, AMORE E RABBIA, Italien/Frankreich 1970); *Tristana* (Luis Bunuel, Frankreich/Italien/Spanien 1970); *Le Boucher* (Claude Chabrol, Frankreich/Italien 1970); *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, Brasilien 1970); *Niemals mehr allein* (Jean Delire, PLUS JAMAIS SEULS, Belgien 1971); *Rio das Mortes* (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1970); *Der Verrückte* (Claude Goretta, LE FOU, Schweiz 1970); *The Angel Levine* (Ján Kadár, USA 1970); *Kes* (Großbritannien 1970); *Wladimir Nixon* (Michael Pilz, Österreich 1970); *Djamila* (Irina Poplavskaja, DZAMILA, UdSSR 1970); *Die Wette* (Zdravko Randic, OPKLADA, Jugoslawien 1971); *Die ebeliche Wohnung* (Francois Truffaut, DOMICILE CONJUGAL, Frankreich 1970); *Sind sie Witwe mein Herr?* (Václav Vorlický, PANE, VY JISTE VDOVA!, ČSSR 1971) siehe: Stadt Wien, 20.3.1971, Nr.12; S. 6f. „Das Programm der *Viennale*“

⁷⁴² Volksstimme, 23.3.1971; S. 7 „Das *Viennale*-Hauptprogramm“

⁷⁴³ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1971, 10.3.1971; Blatt 696; und Arbeiter-Zeitung, 25.3.1971; S. 9 „Filmmuseum: Große Viennaleschau“

⁷⁴⁴ Arbeiter-Zeitung, 25.3.1971; S. 9 „Filmmuseum: Große Viennaleschau“

Hauptprogramm⁷⁴⁵ der *Viennale* 21 Langfilme und 36 Kurzfilme. Sie wurden in 22 Vorstellungen gezeigt. Die Retrospektive des *Österreichischen Filmmuseums* zeigt in der Albertina unter dem Titel „Propaganda und Gegenpropaganda im Film. 1933 bis 1945“ 88 Filme in rund 30 Vorstellungen.⁷⁴⁶

In den Jahren 1968 bis 1972 verdoppelte sich somit die Anzahl der gezeigten Langfilme des Hauptprogramms ebenso wie die Vorstellungen der Retrospektive des *Österreichischen Filmmuseums*. Die Anzahl der Vorstellungen des Hauptprogramms stieg um rund ein Drittel, wobei es durch die Übersiedlung in ein größeres Kino auch zu einem potentiellen Anstieg des Publikums auf das Doppelte kam. Während im Jahr 1968 das relativ gesehen geringe Langfilmprogramm des Hauptprogramms durch die Wiederholung einzelner Filme ausgeglichen wurde, kam es in den Folgejahren zu einer einmaligen Präsentation jedes gezeigten Filmes im Hauptprogramm. In Relation zum Budget gesehen, stieg die Zahl der gezeigten Filme im annähernd gleichen Verhältnis zum Anstieg des Budgets, wobei sich in der gezeigten Anzahl der Filme der budgetäre Einbruch im Jahr 1970 nicht widerspiegelt, hingegen im Jahr 1971 deutlich weniger Filme gezeigt wurden, obwohl das Budget sich erhöht hatte, während im Jahr 1972 der Anstieg zwischen Filmen und Budget wiederum in direkter Relation zueinander stand.

Unter dem Einfluss einer neuen, vom Festival zu erreichenden Publikumsschicht, der Jugend, erhöhten sich Budget und Anzahl der gezeigten Filme. Die Veranstaltung bemühte sich darum, ihr Angebot in quantitativer Hinsicht zu erweitern. Parallel dazu erhöhte sich auch die Anzahl der Vorstellungen, die man überdies, was das Hauptprogramm betraf, in einem größeren Kino abspielte. Mit 10.000 Menschen beziffert die Rathaus-Korrespondenz⁷⁴⁷ die Besucherfrequenz des Jahres 1970 – das Jahr der schlecht besuchten Howard-Hawks Retrospektive und des finanziellen Einbruchs der *Viennale*. Eine solche Zuschauerfrequenz entsprach dem ersten Jahr des Festivals. 1960 hatten in etwa ebenso viele Menschen die erste *Viennale* besucht. In den Jahren des *Festivals der Heiterkeit* war es zu einem Absinken bis auf einen Tiefstand im Jahre 1965

⁷⁴⁵ Der Ausbruch (Péter Bacsó, KITÖRES, Ungarn 1971); Vier Nächte eines Träumers (Robert Bresson, QUATRE NUITS D'UN RÉVEUR, Frankreich 1972); Die Troerinnen (Michael Cacoyannis, THE TROJAN WOMEN, USA/GR 1971); Warnung vor einer heiligen Nutte (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1971); Die Mißhandlung (Lasse Forsberg, MISSHANDLINGEN, Schweden 1969); Das rote Frauenbataillon (Fu Jie/Pan Wenzhan, HONG SI NIANG ZI JUN, Volksrepublik China 1971); Rallye (Risto Jarva, Finnland 1971); König Lear (Grigorij Kozincev, KAROL LIR, UdSSR 1969); Zeit der Störche (Siegfried Kühn, DDR 1971); Sacco und Vanzetti (Giuliano Montaldo, SACCO E VANZETTI, Italien 1971); Autobesitzer Homolka (Jaroslav Papousek, HOGO FOGO HOMOLKA, ČSSR 1971); Medea (Pier Paolo Pasolini, Italien 1970); Mira (Fons Rademakers, Belgien/Niederlande 1971); Garten der Lüste (Carlos Saura, EL JARDIN DE LAS DELICIAS, Spanien 1970); Eins (Ulrich Schamoni, BRD 1971); Der weißrussischen Bahnhof (Andrej Smirnov, BJELORUSSKIJ WOKSAL, UdSSR 1972); Die beiden Engländerinnen und der Kontinent (Francois Truffaut, LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT, Frankreich 1971); China (Gerard Valet/Henry Rohan, Belgien 1971); Lions Love (Agnes Varda, USA 1969); Landschaft nach der Schlacht (Andrzej Wajda, KRAJOBRAZ PO BITWIE, Polen 1970); Joe Hill (Bo Widerberg, Schweden 1970); siehe: Stadt Wien, 18.3.1972, Nr.12; S. 18f. „Das Programm“

⁷⁴⁶ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1972, 6.3.1972; Blatt 529

⁷⁴⁷ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 4/1970, 13.4.1970; Blatt 959

von 3000 Besuchern gekommen, während nach 1970 die Besucherzahlen von 11.168 im Jahr 1971 auf 14.276 im Jahr 1972 anstiegen.⁷⁴⁸ Wenn die Zahlen auch nicht als verbindlich für die restlichen Jahre gelten können, so stellte eine solche Besucherfrequenz jedenfalls eine deutliche Verbesserung gegenüber der Frequenz des *Festivals der Heiterkeit* dar.

⁷⁴⁸ Karl Foltinek, Otto Staininger, Die Kulturarbeit der Stadt Wien.1965-1977 (Wiener Schriften 42, Wien 1978) 117.

IV. 1. d) Mottos

Über die Etablierung eines jährlichen Mottos, im Jahr 1968 „Filme, die uns nicht erreichten“ versuchte man der *Viennale*, die in den Jahren zuvor wegen ihrer Schwerpunktsetzung auf repräsentative Ereignisse aber auch aufgrund des von der Filmkritik georteten Abnehmens eines filmkünstlerischen Anspruchs kritisiert wurde war, umzugestalten. Dabei verabschiedete sich die *Viennale* im Hauptprogramm nur allmählich vom „heiteren“ Film „*Die Viennale 1968, die vom 21. bis 28. März in der Wiener Urania abgehalten wird, steht unter dem Motto: Filme, die uns nicht erreichten*“. Sie wird internationale Spitzofilme, des heiteren ebenso wie des ernsten Genres, zur österreichischen Erstaufführung bringen.“⁷⁴⁹ Das Motto „Filme, die uns nicht erreichten“ erlaubte es der Veranstaltung auf Filme zurückzugreifen, die nicht der aktuellen oder Vorjahresproduktion entstammten, sondern die Filme konnten, sofern sie in Österreich zuvor noch nie präsentiert worden waren, mehrere Jahre alt sein. Der älteste bei der *Viennale* 1968 gezeigte Film war Sergej Michael Eisensteins *Die Beshin-Wiese*.⁷⁵⁰ Der Film war 30 Jahre alt, während Luis Buñuels *Der Würgeengel*⁷⁵¹ bereits sechs Jahre vor seiner Präsentation in Wien entstanden war. Die *Volksstimme* nahm den sechs Jahre alten Beitrag Buñuels zum Anlass auf die „Antifilmpolitik“ Österreichs aufmerksam zu machen. Nur ihr sei es zuzuschreiben, dass ein solches Meisterwerk über Jahre im deutschsprachigen Raum nicht zugänglich gewesen sei.⁷⁵² Die einhellig positive Aufnahme der neuen *Viennale* 1968 unter den Kritikern dürfte in nicht unbeträchtlichem Maße der Ablehnung⁷⁵³ sowohl der konservativen als auch linken Presse gegenüber dem *Festival der Heiterkeit* geschuldet gewesen sein. „Das unzulängliche Festival gequälter Heiterkeit ist zu einem sehr befriedigenden mit einem freilich quälenden Thema geworden, mit dem Wien aus seinem Heurigenschlummer aufgeweckt werden könnte. Mit diesem frommen Wunsch – zum Wohl!“⁷⁵⁴ kommentierte die kommunistische *Volksstimme* die Umgestaltung der *Viennale* ab 1968. Von dieser Erneuerung der *Viennale* erhoffte sich der Kritiker einen Ausbruch aus dem künstlerisch rückständigen Klima in Wien. Für den Kritiker und Kuratoriumsmitglied der *Viennale* Fritz Walden, stellte die Umgestaltung der *Viennale* ab 1968 eine international zeitgemäße Änderung dar, die für ihn bestätigte, dass die Wiener Stadtverwaltung sich in filmkünstlerischen Belangen am Puls der Zeit befände. „Vielleicht verrät das auch eine gewisse österreichische Begabung, sozusagen mit der Nase vorzeitig auf den Pulsschlag der Zeit zu stoßen: Das vergangene Debakeljahr der Filmfestspiele hat den guten Griff bestätigt, als die *Viennale* schon im Vorjahr davon absah, anderen Filmfestspielen in äußerem Pflanz nacheifern zu wollen und sich auf ein österreichisches Filmfest beschränkte, mit

⁷⁴⁹ Wiener Zeitung, 21.2.1968; S. 5 „Viennale bringt Filme, die uns nicht erreichten“

⁷⁵⁰ BEŽIN LUG, UdSSR 1935–1937

⁷⁵¹ EL ÁNGEL EXTERMINADOR, MEX, 1962

⁷⁵² Volksstimme, 1.3.1968; S. 7 „Viennale – wieder filmbewußt“

⁷⁵³ Neuer Kurier, 23./24.3.1968; S. 6 „Festival der Höhepunkte“

⁷⁵⁴ Volksstimme, 21.3.1969; S. 7 „Qualität – zum Teil nicht eingelangt“

*Filmen, die uns bisher nicht erreichten.*⁷⁵⁵ Während man für das Festival im Jahr 1968 ein Motto gewählt hatte, unter dem man praktisch alle Filme zeigen konnte, die in Österreich unbekannt waren, schränkte die *Viennale* ihre Filmauswahl in den Jahren 1969 und 1970 über das Motto ein. Im Jahr 1969 wählte man „Filme über das Leben in dieser Zeit“ als Motto aus, das die Festwoche auf Filme mit einem gewissen Aktualitätsbezug einschränkte. Stadträtin Sandner präzisierte die unter diesem Motto zu zeigenden Filme auf jene Filme, die gesellschaftliche und soziale Probleme zeitnah und eindrucksvoll wiedergaben. Dabei sollte eine gänzlich auf das Kunstwerk Film gerichtete Präsentation die Auseinandersetzung mit den Filmen fördern. Über das neue Motto versuchte die *Viennale*-Leitung der Veranstaltung eine sozialkritische Wendung zu geben. Dies bedeutete für die Veranstaltung jedoch, dass die Filme nicht mehr nur nach ihrer vom jeweiligen Kritiker unterstellten filmischen Qualität beurteilt wurden, sondern auch, dass man die Filmwoche hinsichtlich der Vorgaben des jeweiligen Mottos beurteilte. Die Diskussion kreiste innerhalb der Kritik nun darum, was gesellschaftspolitische Relevanz sei und welche Filme diese Relevanz in sich trügen. Während viele Kritiken zum neu ausgerichteten Festival hauptsächlich die Tatsache in den Vordergrund rückten, dass nun endlich die Filmkunst innerhalb der *Viennale* zu ihrem Recht käme, gab es auch kritische Gegenstimmen zum nunmehrigen Programm. So hätte man sich unter dem Motto von 1969 „Über das Leben in dieser Zeit“ Filme zu aktuellen internationalen Problematiken, wie etwa Filme zum Krieg in Vietnam erwartet, und nicht zuletzt, einen weltweiten Überblick. „—daß es aber keine kritischen Filme zum amerikanischen Negerproblem, über die Situation des Lebens in dieser Zeit in Afrika, China usw. gibt, dürfte selbst Filmfreunden nicht einzureden sein.“⁷⁵⁶ kritisierte die katholische *Furche*. Andere Kritiker sahen im *Viennale*-Programm sowohl die gesellschaftliche Vergangenheit abgebildet, wie auch den Konflikt des einzelnen mit der Gesellschaft repräsentiert und beurteilten die Veranstaltung deshalb als gelungen.⁷⁵⁷

1970 stellte man die *Viennale* unter das Motto „Gesellschaft und junge Generation“. Diese Festlegung entsprach dem Anliegen, die Ende der 1960er Jahre neu entdeckten politischen Gruppe der Jugend mit der *Viennale* zu erreichen. Mehr noch als im Vorjahr hatte man mit der Wahl dieses Mottos jedoch das Problem, dass die Festwoche sich thematisch festlegte und entlang dieser selbst auferlegten Vorgabe rezensiert wurde. So konstatierte Gerda Rothmayr in der *Volksstimme*, dass mehrere bei der Veranstaltung gezeigten Filme dem gestellten Thema nicht entsprachen. „Die Filme von Buñuel, Chabrol und Bozzetto haben wenig mit ‘Gesellschaft und junge Generation’ zu tun – so sebenswert sie sind. Motto hin, Motto her, der Großteil der Beiträge zu dieser *Viennale* war wichtig und wäre vermutlich ohne die Filmfestwoche nie nach Österreich gekommen. Zu hoffen bleibt, daß sie

⁷⁵⁵ Arbeiter-Zeitung, 20.2.1969 „Filme vom „Leben in unserer Zeit“

⁷⁵⁶ Die Furche, 22.3.1969 „Eine Retrospektive macht noch kein Festival. *Viennale* 1969“

⁷⁵⁷ Mindener Tagblatt, 12.4.1969 „Leben in dieser Zeit“

nicht nur den paar hundert Menschen vorbehalten bleiben, die *Urania*-Karten ergattern konnten.“⁷⁵⁸ Einige Filmkritiker sahen das Ziel der *Viennale* darin, das Filmangebot in Wien über das Kinoprogramm der Kibakinos und anderer regulärer Kinos hinaus zu erweitern. Dieses Angebot sollte ihrer Meinung nach um ein Angebot von „filmkünstlerischen Filmen“ erweitert werden. „Gerade wegen dieser Ansprüche, die meines Wissens gegenwärtig von keiner anderen Institution mit einem solchen Publizitätscharakter erfüllt werden, erscheint mir die Auswahl der Filme für die heurige *Viennale* fraglich. Ich verstehe zum Beispiel nicht, warum die Filmfestwoche schon von vornherein unter einem einengenden Motto stehen muss.“⁷⁵⁹ Gerade als einzige Institution, die dem Anspruch nachkam, publikumswirksam internationale Filme zu zeigen, erschien es diesem Kritiker jedoch sinnvoller Filme zu zeigen, die wirklich relevant seien und eine gesellschaftliche Wirklichkeit spiegelten, als Filme, die schlecht und recht in ein vorbestimmtes Motto paßten. Die thematische Festlegung der *Viennale* wurde zunehmend strittig, da man einerseits riskierte, dabei nicht mit jedem Film dem Motto zu entsprechen, andererseits sah man durch das Motto jedoch den Besuch der Veranstaltung von jungen Menschen gesichert. „Von den 16 gezeigten abendfüllenden Filmen sind rund 10 tatsächlich festivalreif, aber auch sie paßten nicht unbedingt in das gestellte *Viennale*-Motto ‘Gesellschaft und junge Generation’. Ob es überhaupt richtig war, ein solches Generalthema zu wählen, steht in Frage aufgrund der gemachten Erfahrungen, andererseits wieder haben sich gerade dadurch wohl sehr viele junge Cineasten angesprochen gefühlt.“⁷⁶⁰ Solche und ähnliche Kritiken in Kombination mit der Unmöglichkeit adäquate Filme für das für 1971 vorgesehene Motto „Unbequeme Zeitgenossen“ zu finden, dürfte wohl den Ausschlag dafür gegeben haben, dass die *Viennale* 1971 ihr bereits angekündigtes Motto wieder absetzte. „Die Filmauswahl nach einem bestimmten Leitgedanken vorzunehmen lag nahe, da man aber weder 1969 für die Thematik ‘Leben in dieser Zeit’ noch 1970 für die Devise ‘Gesellschaft und junge Generation’ genügend Filme finden konnte, ließ man das für 1971 bereits vorgesehene Thema ‘Unbequeme Zeitgenossen’ klugerweise fallen.“⁷⁶¹ berichtet ein Rezensent in der *Filmschau*. Das Fallenlassen des Mottos im Jahr 1971 geschah so kurzfristig, dass die meisten in- und ausländischen Zeitungen die *Viennale* 71 dennoch unter dem Motto rezensierten.⁷⁶² Über die Suspensierung des Mottos klärten lediglich die *Filmschau* und die *Volksstimme* auf.⁷⁶³ Bei der Absetzung des Mottos 1971 handelte es sich nicht um eine Grundsatzentscheidung. Auch 1972 kündigte man für die *Viennale* mit

⁷⁵⁸ Volksstimme, 10.4.1970; S. 7 „Bilanz der *Viennale*“

⁷⁵⁹ Wir blenden auf, Nr. 274/70; S. 26 „Kulturkommerz – Kommerzkultur und anderes“

⁷⁶⁰ Film-Echo, 18.4.1970 „Nicht alles passte in den Rahmen“

⁷⁶¹ Filmschau, 13.4.1971 „*Viennale* 1971“

⁷⁶² siehe: Express, 25.3.1971; S. 7 „*Viennale*: Unbequeme Zeitgenossen im Kino“; Wiener Zeitung, 30.3.1971; S. 5 „Aus dem internationalen Filmschaffen“; Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 24.4.1971 „Bequeme Zeitgenossen in Wien“; Frankfurter Abendpost-Nachtausgabe, 5.4.1971 „Engel und unbequeme Zeitgenossen“; Saarbrücker Landeszeitung, 6.4.1971 „Unbequeme Zeitgenossen“; Tiroler Nachrichten, 26.3.1971 „*Viennale* 1971: ‘Unbequeme Zeitgenossen’“

⁷⁶³ Volksstimme, 30.3.1971; S. 7 „Gangstergroteske aus Prag“

„Probleme unserer Zeit“ ein Motto an,⁷⁶⁴ von dem man sich jedoch kurz vor dem Festival wieder distanzierte.⁷⁶⁵

IV. 1. e) Eröffnungsfilme

Mehrere für die Jahre zwischen 1968 bis 1972 typischen Tendenzen lassen sich anhand der Eröffnungsfilme des Festivals illustrieren. Es kam vorerst nicht zu einer gänzlichen Abkehr vom „heiteren“ Film. Unter dem Motto „Filme die uns nicht erreichten“ wurde die *Viennale* 1968 von *Märtyrer der Liebe*⁷⁶⁶ von Jan Němec durch einen Film aus einem sozialistischen Land eröffnet. Das Festival profitierte bei dem Beitrag von der Aufhebung des Ausfuhrverbots von Filmen aus der ČSSR.⁷⁶⁷ *Märtyrer der Liebe* feierte auf der *Viennale* 1968 seine westeuropäische Premiere und kam unter dem gegebenen Motto als Uraufführung gut an.⁷⁶⁸ Von der Filmkritik wurde der Film als Huldigung an die großen Stummfilmgrotesken bezeichnet⁷⁶⁹ und entsprach damit dem alten Heiterkeits-Motto des Festivals. Über das Werk Jan Němec käme eine Art skurriler und bizarerer Humor zu seinem Recht, so ein Kritiker in der *Wiener Zeitung*.⁷⁷⁰

Selbst 1969, als die *Viennale* mit dem Motto „Leben in dieser Zeit“ auf aktuelle Produktionen abstellte, wurde mit dem Eröffnungsfilm die vormalige Ausrichtung beibehalten. Mit Jaque Tatis *Playtime*⁷⁷¹ wurde abermals der Unterhaltungsfilm an einen prominenten Platz innerhalb der Veranstaltung gestellt. „Tati lacht den Prolog“⁷⁷² hieß es in einer der Kritiken der *Arbeiter-Zeitung*. Fritz Walden sah in Tatis Film „die ideale Lustspielouvertüre zur Viennale 69 Leben in dieser Zeit, in der selbst die Heiterkeit mit Strapazen verbunden ist.“⁷⁷³ Aber auch ausländische Medien konstatierten das teilweise Festhalten an der früheren Ausrichtung der *Viennale*.⁷⁷⁴ Über die von der Stadträtin

⁷⁶⁴ Konvolut von Schriften mit Inhaltsangabe anlässlich der *Viennale* 1972; Wienbibliothek im Rathaus; Sammlung M09B.; (*Playtime*, Frankreich 1967)

⁷⁶⁵ In der Pressekonferenz zur *Viennale* 1972 und den dabei verlautbarten Anliegen der Stadt Wien mit der *Viennale* hieß es: „Das *Viennale*-Programm 1972 akzentuiert auf verschiedene, für die einzelnen Länder typische Weise das politische Geschehen von heute.“ in: Stadt Wien, 18.3.1972, Nr.12; S. 17 „Was wir wollen, was wir nicht wollen.“

⁷⁶⁶ MUCEDNICI LASKY, ČSSR 1966

⁷⁶⁷ Vollsstimme, 1.3.1968, S. 7 „Viennale – wieder filmbewußt“

⁷⁶⁸ Neuer Kurier, 2.4.1970; S. 17 „Viennale‘ und Polit-Zensur: Absagen aus Prag und Rom“

⁷⁶⁹ Die Presse, 23/24.3.1968; S. 6 „Festival der Höhepunkte“ „Němec lässt sich sichtlich und gern von den amerikanischen Stummfilmgrotesken beeinflussen, doch nicht in einem Ausmaß, das seine Schnervmut, ja seine Liebe zu den Schwächen dieser komischen Helden, zweier Männer und eines reizenden Mädchens (Hana Küberová) verdeckte.“

⁷⁷⁰ Wiener Zeitung, 23.3.1968; S. 6 „Filme, die uns doch erreichten“ „Gleich in dem Werk von Jan Němec kam aber auch der Humor zu seinem Recht. Und zwar ein sehr bizarre, skurrile Humor, der in diesem Schwarzweißfilm von den Liebesträumen dreier einsamer junger Menschen waltet.“

⁷⁷¹ <http://www.imdb.com/title/tt0062136/awards>

⁷⁷² Arbeiter-Zeitung; 18.3.1969; S. 9 „Tati lacht den Prolog“

⁷⁷³ Ebd.

⁷⁷⁴ Neue Zürcher Zeitung, 26.4.1969 „‘Leben in dieser Zeit’ – Wiens Filmfestwoche“ „Aufakt der ‘Viennale 1969’, die ja eigentlich aus einer ‘Festwoche des heiteren Films’ hervorgegangen ist, waren wiederum das Lachen und jene besinnliche Fröhlichkeit,

geäußerte Unsicherheit hinaus, was eine komplette Abwendung der *Viennale* vom Unterhaltungsfilm betraf, spiegeln sich in den Kritiken zum Eröffnungsfilm von 1969 die Probleme der Veranstaltung. Als Film, der in Österreich bereits einen Verleih hatte, war *Playtime* zu keiner weiteren Vorführung bei der *Viennale* freigegeben worden.⁷⁷⁵ „Vielleicht beschäftigt Tati sich in seinem nächsten Werk mit Filmverleiichern: Die Kopie von ‘Playtime’ durfte nur ein einziges Mal und nur vor geladenen Gästen gezeigt werden. Der publikumswirksame Film der *Viennale* fand also unter Ausschluß der Öffentlichkeit statt.“⁷⁷⁶ Und der Kritiker der *Furche* konstatierte, dass der Film in einer technisch miserablen und verstümmelten Arbeitskopie gelaufen sei. Probleme, mit denen die *Viennale* schon zu Zeiten des *Festivals der Heiterkeit* konfrontiert war und die in den Jahren zwischen 1968 und 1972 weiter bestanden.

Erst unter dem Motto von 1970, „Gesellschaft und junge Generation“ wandte man sich auch innerhalb der Eröffnungsfilme der neuen, sozialkritischen Ausrichtung des Festivals zu. Eröffnet wurde das Hauptprogramm vom schwedischen Film Bo Widerbergs *Adalen 31*⁷⁷⁷ Mit dem Film über einen Streik im schwedischen Bergwerksrevier Adalen im Jahre 1931, in dessen Verlauf Soldaten auf streikende Arbeiter schossen, wandte man sich erstmals auch beim Eröffnungsfilm einem zeithistorischen und sozialkritischen Thema zu. Wenn der Film auch nicht dem Motto „Gesellschaft und junge Generation“ entsprach,⁷⁷⁸ so wurde ihm doch eine uneingeschränkt positive Kritik zu Teil.⁷⁷⁹ „Man sieht in diesem Film über den Dockarbeiteraufstand zu *Adalen Anno 1931*, bei dem fünf Streikende den Tod fanden und der dem sozialdemokratischen Regime in Schweden die Tore öffnete,

die einem der Komiker und großartige Menschenbeobachter Jacques Tati in seinem die Uniformität glossierenden Oeuvre ‘Playtime’ unter großem Aufwand bescherte.“

⁷⁷⁵ Volksstimme, 13.3.1969; S. 8 „Heute Eröffnung der *Viennale*“; Die Presse, 15.3.1969 „Vom Leben in dieser Zeit“ „Über den Eröffnungsfilm der *Viennale*, Jacques Tatis ‘Play Time’ etwas zu sagen, wäre unfair: die Festvorstellung fand quasi unter Ausschluß der Öffentlichkeit statt, eine zweite Projektion wid vom Verleih nicht gestattet – warum also soll ich Ihnen, verehrter Leser, lange Zähne machen?“

⁷⁷⁶ Fuldaer Zeitung, 22.3.1969 „*Viennale* sucht neue Wege“

⁷⁷⁷ THE ADALEN RIOTS, Schweden 1969

⁷⁷⁸ Volksstimme, 2.4.1970; S. 7 „Heute *Viennale*-Auftakt“ „Die diesjährige Veranstaltungsreihe steht unter dem Motto ‘Gesellschaft und junge Generation’, wobei schon jetzt gesagt werden kann, daß sich einige der vorgesehenen Filme nur bedingt in diesen Themenbereich fügen, andere aber - und gerade die wesentlichen *Viennale*-Beiträge – eine modisch-seichte Reduzierung des Teams auf ‘Generationenkonflikt’ wirksam verhindern.“

⁷⁷⁹ Die Presse, 3.4.1970; S. 4 „Varianten des politischen Films“ „Mit ‘Elvira Madigan’ hat sich der junge schwedische Regisseur Bo Widerberg beim österreichischen Kino- und TV-Publikum bekannt gemacht. Nun zeigt die *Viennale* den Film, der auf die schwedische Liebessage folgte: ein Epos auf die Anfänge des Sozialstaates, ‘Adalen 31’.“ Volksstimme, 4.4.1970; S. 7 „Streikepos aus Schweden“ „Dieser Film, ‘Adalen 31’, mit dem die *Viennale* eröffnet wurde, gehört zum Bedeutendsten, was diese Kunstform bisher hervorgebracht hat: Er erinnert in seiner Reife, nahezu Vollendung, an die Epoche Eisenstein-Dovschenko. Der festlich geschmückte Uraniasaal war Donnerstag abend Schauplatz von Begrüßungsansprachen der Stadträtin Sandner und des Bürgermeisters Bruno Marek und, bei einem solchen Anlaß ungewöhnlich, einer Jazzouvertüre, um zu dokumentieren, daß das Motto dieser *Viennale* ‘Gesellschaft und junge Generation’ heißt.“ „Wirklichkeit des Arbeiterkampfes. Dabei versteht Widerberg es, aus diesem Film höchster Leidenschaft und höchster Spannungen geradezu einen stillen Film zu machen, einen, der auf alle theatralischen Effekte verzichtet und seine ganze Dramatik aus dem Menschengesicht bezieht. Großartige Schauspieler. Warum gibt es keinen solchen Film über den Februar 1934?“ Wiener Zeitung, 4.4.1970; S. 6 „Eindrucksstarker Beginn der *Viennale*“ „Das so dramatisch zugesetzte Klassenkampfbildhema ist ohne plakative Schwarzmalerei der Arbeitgeberseite, mit objektiver Zeichnung der privaten Seite der beiden verschiedenen Spären behandelt.“

die schönsten Liebesszenen, die schönsten Wald- und Wiesenaufnahmen, die man sich nur wünschen kann – und doch ist es ein politischer Film. Widerberg findet, dass man in jedem Film den Kapitalismus anzuprangern habe – wenn er es so feinfühlig, so künstlerisch, so souverän und doch schlicht tut, wie hier, wird ihm niemand widersprechen wollen.“⁷⁸⁰ Der Film war mehrfach preisgekrönt worden, hatte 1969 der Großen Preis der Jury in Cannes gewonnen, 1970 gewann er den Oskar für den besten ausländischen Film und hat ebenfalls 1970 den Golden Globe erhalten.⁷⁸¹ Preiskrönungen auf internationalen Festivals galten nunmehr wieder als qualitative Garantie für den künstlerischen Gehalt der Filme. 1971 wurde das Hauptprogramm von Kenneth Loach *Kes* eröffnet. *Kes* hatte 1970 in Karlovy Vary den Crystal Globe gewonnen und wurde 1971 mit dem Preis für den besten Kinofilm der Writers' Guild of Great Britain ausgezeichnet.⁷⁸² Die Geschichte eines 15jährigen, der in der „gnadenlosen Umgebung einer Bergarbeiterstadt“⁷⁸³ lebt und schließlich zugrunde geht wurde ein großer Erfolg⁷⁸⁴ bei Kritik und Publikum. Die Vorstellung war ausverkauft.⁷⁸⁵ Er zählte zu jenen Filmen der *Viennale*, die nach der Veranstaltung bereits einen Verleih hatten.⁷⁸⁶ Trotz des großen Erfolges sahen einige Kritiker anhand der Präsentation dieses Films einen Rückzug der *Viennale* vom Problemfilm und orteten im kurzfristigen Fallenlassen des Mottos „Unbequeme Zeitgenossen“ eine damit einhergehenden Seichtheit des Programms,⁷⁸⁷ die sie als Programmierung für ein möglichst breites Publikum deuteten. „Der romantische Rückzug zur neuen Innerlichkeit (Loachs *Kes* aus Großbritannien) andererseits bieten einem breiten Publikum wieder Anlaß zu anspruchsloser Unterhaltung oder gefühlvoller Anteilnahme.“⁷⁸⁸ Gerade in diesem jungen Publikum sah Fritz Walden die Hauptgruppe, die mit dem Festival anzusprechen sei und der man neue filmische Strömungen wie den „englischen Neoverismus“ zugänglich machen sollte. „Mit feinerem Gefühl als mancher

⁷⁸⁰ Die Presse, 3.4.1970; S. 4 „Varianten des politischen Films“

⁷⁸¹ <http://www.imdb.com/title/tt0065261/awards>

⁷⁸² <http://www.imdb.com/title/tt0064541/awards>

⁷⁸³ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1971, 10.3.1971; Blatt 696

⁷⁸⁴ Express, 25.3.1971; S. 7 „Viennale: Unbequeme Zeitgenossen im Kino“; Express, 27.3.1971, S. 9 „Unsere „Viennale“-Kritik“ „Den Notschrei eines Kindes in der Einsamkeit seines Gettodaseins durch Unverständnis, Egoismus und Aggressionslust der anderen, in seiner von den Erwachsenen verschmutzten und vergifteten Kinderwelt.“; Wiener Zeitung, 2.4.1971; S. 6 „Welt in Verwirrung auf der Kinoleinwand“ „Die feine Herausarbeitung der Tragödie dieser von Unverständnis und Roheit beständig gestoßenen Knabenseele, der schließlich auch noch ihr Liebstes genommen wird, und die hervorragende malerische Behandlung des so trist-schmutzigen Milieus geben dem Werk, das den Preis der britischen Kritik für den besten einheimischen Film des Jahres 1970 erhielt, den Rang einer Dichtung.“; Die Presse, 27./28.3.1971; S. 6 „Zeigenlossen jedenfalls“ „Puristen mag es stören, daß dieser Film formal dem sozialkritischen Inhalt nicht entspricht, das heißt, daß die ergreifende Geschichte eines Knaben im englischen Kohlenrott zu schön photographiert, zu „glatt gemacht“ ist. Sie meinen, daß seine Aussage sich hinter dem gefälligen Äußeren verberge.“

⁷⁸⁵ Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 24.4.1971 „Bequeme Zeitgenossen in Wien“

⁷⁸⁶ Arbeiter-Zeitung, 3.4.1971; S. 9 „Was wollt ihr von der Viennale noch?“, „Meine Rezension von „Kes“ kommt gleichzeitig verspätet und verfrüht und liegt vielleicht gerade deshalb richtig: Denn der Film wird demnächst, gleichfalls im Original mit Untertiteln, im Burgkino gezeigt werden. Und sollte dann, auch das ein angestrebtes Viennaleziel, sein Festwochenglanz noch etwas nachwirken und über die nicht zu unterschätzende Werbung der Mundpropaganda, die aus Gründen der begrenzten Laufzeit ansonsten nie richtig zum Tragen kommt, einen besseren Besuch sichern, so zählte auch das zur Antwort auf die eingangs gestellte Frage: Wozu überhaupt Viennale?“

⁷⁸⁷ Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 24.4.1971 „Bequeme Zeitgenossen in Wien“

⁷⁸⁸ Hannoversche Allgemeine Zeitung, 8.4.1971 „Bewegung kam von den Alten“

Berufskritiker witterte das junge Auditorium, gewissermaßen unter sich und dennoch auf seine Art festlich gestimmt, das große Experiment, das sich hinter dem scheinbar so glatten und emotionsbetonten Film verbirgt. Denn in ihm findet der groß englische Neoverismo seine Fortsetzung, der sich nicht mehr mit der Schilderung sozialer Mißstände an der Oberfläche begnigt und daher nicht sozial anzuklagen scheint; in Wahrheit aber die tiefer sitzende Bösartigkeit des Menschen aufzudecken versucht, die letztlich doch wieder auf das Milieu und seine gnadenlose soziale Ungerechtigkeit rückführbar ist, wie es die Seelen vergiftet.⁷⁸⁹ Anhand des Eröffnungsfilmes von 1972, Carlos Sauras *Garten der Lüste*⁷⁹⁰ lässt sich zeigen, dass die Programmierung der *Viennale* einerseits auf die junge Generation ausgerichtet war, andererseits die zunehmend politische Dimension der gezeigten Filme in den Vordergrund rückte. *Garten der Lüste* hatte als Film, der das Franco-Regime kritisierte, bei der Berlinale 1971 erst nach heftiger internationaler Kritik starten können und war dadurch auch in Österreich bekannt, wovon man sich einen hohen Besucherzulauf erwartete. „Dieser Film, der eine scharfe Kritik an den herrschenden Gesellschaftsschichten in Franco-Spanien darstellt, ist in Spanien selbst von der Zensur (selbstverständlich) verboten worden und selbst eine Vorführung im Rahmen der Westberliner Berlinale 1971 war von den Franco-Lakaien zuerst verhindert und erst auf Grund zahlreicher internationaler Proteste doch noch erlaubt worden.“⁷⁹¹ Da der Film jedoch in einerzensurierten Fassung zu sehen war, erklärte sich der Kritiker der Tageszeitung *Neuer Kurier* außer Stande seinen systemkritischen Inhalt zu beurteilen. „Man sieht ihn hier in einer ‘gereinigten’ – sprich: zensurierten – Fassung. Wie weit hier die Zensur ging, ist schwer zu sagen, da man die Erstfassung nicht kennt. Wie aggressiv oder wie tiefbürfend Saura in seinem Film am heutigen Spanien Kritik übt, ist an dem, was der Nichtspanier nun zu sehen bekommt, nicht mehr erkennbar.“⁷⁹² Zum anderen war es seitens des *Viennale*-Leiters Wladika schon 1971 zu einer Abgrenzung der *Viennale* vom Begriff des „Cinéasten“ gekommen. Darunter verstand Wladika ein filminteressiertes politisch linksgerichtetes Publikum, das von Filmen und ihren Regisseuren eine politische Haltung einforderte, die über die Aussage ihrer Filme hinausreichte. Vor allem konservative Medien

⁷⁸⁹ Arbeiter-Zeitung, 3.4.1971; S. 9 „Was wollt ihr von der *Viennale* noch?“; EL JARDÍN DE LAS DELICIAS, Spanien 1970

⁷⁹⁰ Arbeiter-Zeitung, 12.3.1972; S. 6 „Alptraudurchsetztes Inferno“ „Das gibt ein pirandelleskes Ineinanderfließen von Sein und Schein, verquickt mit schwarzer Sozialkritik, derenthalben Saura den Film von der Berlinale 1970 wieder zurückziehen mußte. Während sich die Kamera absichtlich zurückhält, weiß Sauras Regie und grandiose Führung der Darsteller aufs Beklemmendst das alptraudurchsetzte Inferno zu gestalten, in dem Habgier den Menschen zum Wolf – und auch zum Schwein macht.“; Wiener Zeitung, 17.3.1972; S. 4 „Interessanter Beginn der ‘Viennale’“ „Der Streifen, mit dem sich der Regisseur als gelehriger Schüler seines Meisters Luis Bunuel erweist, ist durch die vielen Halluzinationen und Reminiszenzen des Patienten, die bis in den spanischen Bürgerkrieg zurückreichen, nicht ganz leicht verständlich, aber in seiner bizarr-phantastischen Form der Gesellschaftskritik zweifellos ein eigenwilliges Werk von künstlerischem Rang.“; Volksstimme, 16.3.1972; S. 7 „Start mit Saura und Bresson“ „Die Geschichte von einem Großindustriellen, der bei einem Autounfall sein Gedächtnis verlor und den seine Familie nun mit härtestem Psychoterror ‘behandelt’, weil er der einzige ist, der die Kontonummer der Schweizer Bank kennt, auf der das Familienvermögen deponiert ist, gibt Saura Gelegenheit, den spanischen Faschismus ebenso wie allgemeine Formen des Kapitalismus wohl verschlüsselt, aber trotzdem scharf zu attackieren.“; Neuer Kurier, 16.3.1972; S. 15 „Engagement und Politik“ „Die reale Handlung (...) gibt wenig Aufschluß über die kritischen Absichten Sauras. Es sei denn, man nimmt an, daß der kranke Industrielle für das heutige Spanien steht, das durch das Trauma des Bürgerkriegs und des faschistischen Siegs zum entmündigten Krüppel wurde.“

⁷⁹¹ Volksstimme, 11.2.1972; S. 7 „*Viennale*-Eröffnung in Saura“

⁷⁹² Neuer Kurier, 16.3.1972; S. 15 „Engagement und Politik“

teilten diese Ablehnung gegenüber den „Cineasten“, von denen die *Viennale* sich 1972 zum wiederholten Male losgesagt hatte. Die Tageszeitung *Die Presse* nahm die Anwesenheit Sauras in Wien zum Anlaß, über eine Pressekonferenz zu berichten, in der TeilnehmerInnen forderten, Saura solle seine Filme im spanischen Exil drehen. „*Denn nichts anderes wurde ihm von jenen jungen österreichischen Cinéasten, die noch nie Bemerkenswertes hervorgebracht haben, vorgeworfen, als der Umstand, daß er in Spanien Filme dreht. Peinlich.*“⁷⁹³ Der Begriff „Cineast“ wurde hier gleichbedeutend mit politisch links gerichteten Filmschaffenden verwendet. „*Daß es Saura gerade darauf ankommt, daß seine Gesellschaftskritik das spanische Publikum erreicht, stößt bei unseren Filmlinken offenbar auf Unverständnis. Er solle gefälligst nach Frankreich auswandern und dort Filme gegen den Faschismus drehen, oder er sei ein Schuft.*“⁷⁹⁴ Anhand des Eröffnungsfilmes von 1972 lässt sich eine Politisierung des Filmdiskurses rund um die *Viennale* nachzeichnen. Diese Emotionalisierung führte in der Folge zu vermehrt politischen Rezensionen, die als Beurteilungskriterium ausschließlich die politische Aussage eines Filmes anlegten, was dazu führte, dass sich zu einigen Filmen des Jahres 1972 völlig antagonistische Kritiken der unterschiedlichen politisch gesinnten Blätter fanden.

⁷⁹³ *Die Presse*, 22.3.1972; S. 5 „Filmen in Spanien. ‘Presse’-Gespräch mit dem Regisseur Carlos Saura“

⁷⁹⁴ Ebd.

IV. 1. f) Festival der Namen und Preiskrönungen

Mit dem Anspruch die *Viennale* ab den Jahr 1968 zu verändern, kam es zu einer Konzentration auf bestimmte Regisseure, die bei internationalen Festivals Auszeichnungen erhalten hatten. Einerseits konzentrierten die *Viennale*-Veranstalter ihr Programm weiterhin auf Regisseure, die laut Otto Wladika beim Publikum gut angekommen seien. Zu diesen Regisseuren, deren Werke man schon in den Jahren des *Festivals der Heiterkeit* bei der *Viennale* sehen konnte, zählten Akira Kurosawa, Ermano Olmi, Vera Chytilova, Bert Haanstra, Marcel Jankovics und Bruno Bozzetto.⁷⁹⁵ Ihre Filme wurden sowohl im Rahmen des *Festivals der Heiterkeit* als auch innerhalb des neuen, auf sozialkritische Filme konzentrierte Festival gezeigt.

Während die Beiträge Kurosawas oder Haanstras innerhalb des *Festivals der Heiterkeit* für Unverständnis gesorgt hatten, kam der Film *Vip, mein übermenschlicher Bruder*⁷⁹⁶ von Bozzetto als Unterhaltungsfilm dem sozialkritischen Motto des Jahres 1969 nicht nach. Aber auch die Dokumentation *Die Stimme des Wassers*⁷⁹⁷ von Bert Haanstra, die als „liebenswertes Portrait des Landes“ 1969 unter dem Motto „Filme über das Leben in dieser Zeit“ lief, zeigt die Fixierung der Veranstaltung auf gewohnte Namen, von denen man sich auch zugunsten eines neuen Programmschwerpunktes nicht verabschieden wollte. „Der Holländer Bert Haanstra ist der *Viennale* kein Unbekannter. Wiederholt sind seine meisterhaften Filmdokumente, deren beste das Leben in Holland behandeln, das der Regisseur intim kennt, beim Wiener Filmfestival angelassen. Diesemal hat er der ‘Stimme des Wassers’ gelauscht, die die Niederlande beherrscht. Haanstras Kamera filmt virtuos Ernstes und Heiteres, Wichtiges und Unwichtiges, das sich an diesem Wasser abspielt – und liefert damit ein liebenswertes Portrait des Landes.“⁷⁹⁸

Ausgehend von den neuen Ansprüchen der *Viennale* setzte diese zunehmend auf Regisseure, die sich beim Publikum bewährt hätten, wie der *Viennale* Leiter bekannte. Ein Großteil dieser aus Sicht Wladikas bewährten Regisseure waren Vertreter des französischen Kinos, deren Filme

⁷⁹⁵ 1970 kam der Vorfilm der *Viennale* Eröffnung von ihm. siehe: Wiener Zeitung, 4.4.1970; S. 6 „Eindrucksstarker Beginn der *Viennale*“ „Ganz dem heiteren Bereich gehört Bruno Bozzettos Kurzzeichentrickfilm ‘Ego’ an, der vorbere gezeigt wurde. Herrn ‘Ichs’ Erleben in der Welt der Technik, der Masse und seiner wilden Träume von Ausbrüchen in das Elementare sind da in schier genialer Art auf zeichnerische Formeln gebracht beziehungsweise zu einem Hexensabat von Phantasien gemacht, die in ihren sehr konkreten erotischen Abstraktionen von malerischem Furioso und keckem Witz überquellen.“

⁷⁹⁶ Von Bruno Bozzetto, Italien 1968 Die Presse, 3.4.1969; S. 4 „Varianten des politischen Films“ „Deshalb steht der Streifen in seiner Totalität zur Debatte: beispielsweise daß ein abendfüllender Trickfilm zu lang sei; daß Bozzetto notgedrungen seine eigenen Einfälle wiederholen und abgewandelte wiederzitieren müsse; daß die Story hinter der graphischen Gestaltung zurückstehen müsse; und daß dadurch der Spannungsbogen gegen Ende reichlich abflache. Dennoch sei Bozzetto dafür gedankt, daß er sich von der gleichfalls abendfüllenden Disney-Masche nicht ins Bockshorn jagen ließ und daß er in den Comic-Spaß so manche zeit- und gesellschaftskritischen Betrachtungen einfließen ließ – unmerklich, versteht sich!“; Wiener Zeitung, 6.4.1970; S. 6 „Verwirrende Vielfalt bei der *Viennale*; „Die Geschichte des von Minderwertigkeitskomplexen gepeinigten Mini-Vip, der im Wetteifer mit dem höchst Begabten erstarkt, bis er nach ungeheuren Gefahren sogar die Supermarktbetreterin besiegt, funkelt von satirischem Witz und zeichnerischem Phantasieschwung.“

⁷⁹⁷ De Stem van het water, Niederlande 1966

⁷⁹⁸ Volksstimme, 18.3.1969; S. 7 „Zufälle und Zufälliges – typisch“

zumeist nach dem Festival ins reguläre Kinoprogramm kamen und bei der *Viennale* ihre Vorpremiere hatten. Im ersten Jahr der neuen Ausrichtung 1968 wurden unter dem Motto „Filme, die uns nicht erreichten“ mehrere preisgekrönte französische Beiträge gezeigt. Das Motto erlaubte, Luis Buñuels *Der Würgeengel*⁷⁹⁹ zu zeigen, der 1962 die Palme d’Or in Cannes⁸⁰⁰ gewonnen hatte, Robert Bressons *Mouchette*⁸⁰¹ war für die Goldenen Plame in Cannes 1967 nominiert gewesen,⁸⁰² Alain Resnais *Der Krieg ist aus*⁸⁰³ war mehrfach ausgezeichnet und wurde 1968 für den Oscar nominiert.⁸⁰⁴ Sie alle wurden nach dem Festival im regulären Kinoprogramm angekündigt.⁸⁰⁵ Besonders französische und italienische Regisseure, deren Produktionen preisgekrönt waren, wurden in den folgenden Jahren als Filme, die bereits einen Verleih in Österreich hatten, von der *Viennale* gezeigt. 1969 wurde Truffauts *Geraubte Küsse*⁸⁰⁶ in letzter Minute ins Programm eingeschoben.⁸⁰⁷ Während dieser Beitrag von der Filmkritik im Jahr 1969 als Hebung der Qualität des Festivals empfunden wurde, kam es vor allem im Zusammenhang mit den Mottos der Jahre 1969, 1970 und 1971 immer wieder zur Feststellung, dass die französischen Beiträge oftmals nicht zum gewählten Motto passten. So wurde 1970 mit Claude Chabrols *Die untreue Frau*⁸⁰⁸ eine Ehedreiecksgeschichte ins Programm aufgenommen. Der Film wurde zwar als hochwertig beurteilt, hatte jedoch nichts mit dem Motto zu tun.⁸⁰⁹ „*Claude Chabrols kriminalistisch unterspickte Dreiecksgeschichte 'Die untreue Frau', die eigentlich mit dem Thema der Viennale nur in einem lockeren Zusammenhang steht, wird uns, so perfekt gemacht, wie sie ist, sicher bald auch im Kinoprogramm begegnen;*“⁸¹⁰ Auch die beiden Filme *Die Milchstraße*⁸¹¹ und *Le Boucher*⁸¹² waren unter

⁷⁹⁹ EL ÁNGEL EXTERMINADOR, Mexiko 1962

⁸⁰⁰ <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/1962/awardCompetition.html>

⁸⁰¹ Frankreich 1967

⁸⁰² <http://www.imdb.com/title/tt0061996/awards>

⁸⁰³ LA GUERRE EST FINIE, Frankreich/Spanien 1966

⁸⁰⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0060481/awards>

⁸⁰⁵ Arbeiter-Zeitung, 28.3. 1968, S. 9 „Die *Viennale* kommt nach Salzburg“

⁸⁰⁶ Baisers volés, Frankreich 1968

⁸⁰⁷ Illustrierte Kronen Zeitung, 13.3.1969 „Leben in dieser Zeit“ „*Die Kirsche auf dem Viennale-Kuchen war gar nicht eingepflanzt – sie war ein Wunsch, der erst in letzter Vorbereitungsminute realisiert werden konnte und daher programmatisch nur eingeschoben werden konnte.*“

⁸⁰⁸ LA FEMME INFIDÈLE, Frankreich/Italien 1968; Die Presse, 4./5.4.1970; S. 6 „Neues von hier und anderswo“ „*Gewiß, 'Die untreue Frau' passt nicht recht ins Viennale-Motto. Aber sie bleibt nicht in der Schilderung einer bourgeoisen Bitterromanze stecken. Sie deckt auf. Da wird nuanciert, und aus diesem Hors-d’œuvre kann sich jeder eine Lehre herauspicken. Die Schilderung eines privaten Zustandes ist durchaus geeignet, im Betrachter den Wunsch nach Veränderung zu erwecken. Eine Meisterleistung die Ehemanndarstellung durch Michel Bouquet. Da ist einer, der sein stilles Glück bewahren will, zunächst gewaltlos, doch dann von seinem längst verdrängt geglaubten Aggressionstrieb überwältigt wird. Eine Meisterleistung reifer Nuancierungskunst.*“; Volksstimme, 5.4.1970; S. 6 „Revolutionen im Spiegel der Romanze“ „*Man kann bei Chabrol die perfekte Führung seiner durchweg erstklassigen Schauspieler voraussetzen und wird nicht enttäuscht. Dass der Film nicht gerade dem Motto der *Viennale* entspricht, ist nicht seine Schuld.*“

⁸⁰⁹ Arbeiter-Zeitung, 4.4.1970; S.X „Glanz und Schatten der *Viennale* 1970“

⁸¹⁰ Wiener Zeitung, 6.4.1970; S. 6 „Verwirrende Vielfalt bei der *Viennale*“

⁸¹¹ Von Luis Bunuel: LA VOIE LACTÉE, 1969; Die Presse, 8.4.1970 „Morgen bei der *Viennale*“ „*Der Teufel als Hippie im goldenen Luxusauto, der Pabst von Kommunarden exekutiert, während im Park eines Lycées winzige Mädchen fromme*

dem Motto „Gesellschaft und junge Generation“ bedeutungslos, wie dies vereinzelt in den Filmkritiken⁸¹³ bemerkt wurde. Jedoch hielt man den Filmen zugute, dass sie vermutlich ohne die *Viennale* nicht in Wien zu sehen gewesen wären. Während die *Viennale*-Leitung erklärte, sie sei stolz darauf, so berühmte Namen wie Claude Chabrol unter den gezeigten Regisseuren zu haben,⁸¹⁴ sah die Filmkritik zunehmend den Anspruch der Filmkunst und der Sozialkritik in den Filmen nicht mehr verwirklicht. „*Chabrol, der Große, Chabrol, der Meister, hat man ihn genannt. Mit Le Boucher' hat er sich einen Streich geleistet. Wieviel man auch herumrätselt, es findet sich nichts. Ein Streifen, der vom Anfang bis zum Ende nichts als banale Handlung enthält.*“⁸¹⁵ Im Jahr 1971 wurde zu Truffauts Beitrag *Die ebeliche Wohnung*⁸¹⁶ bemerkt, der Sozialkritiker von gestern sei zum Komödienregisseur von heute geworden.⁸¹⁷ Gerade an dieser nunmehrigen Harmlosigkeit der für das Festival ausgewählten französischen Filme stießen sich manche Kritiker, während einzelne Vertreter einer konservativ-pädagogischen Filmkritik gerade diesen Umstand als positiv herausstrichen. „*Speziell inmitten des vielen 'Sex and Crime' der Kommerzfilmproduktion ist dieser reizende Film von Francois Truffaut durch seine duftige Harmlosigkeit erquickend.*“⁸¹⁸ Die Programmierung der *Viennale* nach dem Kriterium der Berühmtheit der gezeigten Regisseure war zunehmend der Kritik der Presse ausgesetzt. „*Der obligate Viennale-Buñuel war diesmal eine Plage. Wie schon bei Chabrol, ist auch in diesem Streifen nichts von alledem vorhanden, das den großen Ruf dieses Filmmannes bestätigt*

Sprüche auswendig herplappern, Jansenist und Jesuit in edelmännischem Degenduell, die Muttergottes, die Jesus mit Bärchen hübscher findet. Nicht jedermanns Sache. Wer nicht katholisch ist, wird wenig verstehen, wer es ist, könnte geschockt sein. Nicht jedermanns Sache“, Volksstimme, 9.4.1970; S. 7 „LSD und Bunuel: Rauschgift“ „Solche Stenogramme, bei Bunuel gewohnt, aneinandergereiht, ergeben den Film. Die meisten davon sind so verschlüsselt, daß auch theologisch Gebildete wohl nur sporadisch mitkommen werden. Bunule wettert gegen die kirchliche Sprach- und Dogmenregelung – verwendet sie aber; er macht sich lustig über sie – nimmt sie aber ernst genug, ihr ein ganzes Lebenswerk zu widmen. Hassliebe!“, Wiener Zeitung, 11.4.1970; S. 6 „Viel Düsternis bei der Viennale“ „Da wir der Eindruck dieser Suche, die sich zwischen Christus und dem Marquis de Sade spannt, oft zu dem der Gesuchtheit, und vieles wird auf viele als glatte Blasphemie wirken. Als malerische Phantasie magie ingenös, bildete dieser Film jedenfalls einen signifikanten Ausklang der Viennale, zu deren vorwaltender geistigen Richtung er gerade mit seiner Disonanzen in Konsonanz war.“

⁸¹² Wiener Zeitung, 30.3.1971; S. 5 „Aus dem internationalen Filmschaffen“ „*Claude Chabrol bringt ein seltsames Gemisch von subtilst gemalter Idylle mit geschmackloser blutiger Sensation, das selber wie das Produkt einer, zum Glück geistig sublimierter Schizophrenie wirkt.*“; Neuer Kurier, 28.3.1971; S. 17 „Viennale 1971“ „*Der ist in seiner Ausführung ein typischer Chabrol. In den hübschesten Bildern malt er eine Idylle, über er sich allmählich der Schatten des Unheimlichen ausbreitet. Der Film wird von den beiden Hauptdarstellern Stephane Audran und Jean Yanne glänzend gespielt.*“

⁸¹³ Volksstimme, 10.4.1970; S. 7 „Bilanz der Viennale“

⁸¹⁴ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1970, 11.3.1970, Blatt 652

⁸¹⁵ Express, 26.3.1971; S. 7 „Banale Schönheit“

⁸¹⁶ Express, 29.3.1971; S. 7 „Truffauts Ehephilosophie und die Werke der Avantgardisten“ „*Was den Film so ausgesprochen liebenswert macht, ist die unbeschwerde Heiterkeit, die eineinhalb Stunden spürbar ist.*“; Die Presse, 27./28.3.1971; S. 6 „Zeigenlossen jedenfalls“ „*Man will es nicht glauben. Denn François Truffaut, der große Sozialkritiker von gestern, hat sich zu einem souveränen Komödienregisseur von heute entwickelt. Die Köstlichkeiten dieses Eheidylls lassen sich kaum schildern – man versäume diesen Film nicht – man versäume nicht Jean-Pierre Laut und Claude Jade, man versäume nicht diesen hoffnungsvollen Anfang filmischer Alltagskomödien aus Frankreich.*“

⁸¹⁷ Die Presse, 27./28.3.1971; S. 6 „Zeigenlossen jedenfalls“

⁸¹⁸ Wiener Zeitung, 30.3.1971; S. 5 „Aus dem internationalen Filmschaffen“

hätte.“⁸¹⁹ Auch mit Luis Buñuels Beitrag des Jahres 1971 *Tristana*⁸²⁰ gab sich kaum ein Kritiker zufrieden. „*Bunuel war einmal ein ‘unbequemer Zeitgenosse’ (Motto der Viennale), heute ist er zahm, ja beinahe zahnlos. Dem Löwen fehlt die Kraft des Ausdrucks. ‘Tristana’ ist nicht nur ein schlechter Streifen, er stimmt um so mehr traurig, als man die großen Werke Bunuels nicht vergessen kann.*“⁸²¹ Selbst Robert Bressons *Quatre nuits d’un rêveur*,⁸²² der 1971 mit dem Goldenen Berliner Bären⁸²³ für den besten Film ausgezeichnet worden war erntete 1972 harsche Kritik. Er wurde seitens der *Volksstimme* als „ärgster Auswahlmissgriff“ bezeichnet. Der 65jährige Bresson habe die Romantikwelle als für ins Anspruchsvolle übertragbar gehalten und selbst dümmsten Kitsch bedenkenlos übernommen.⁸²⁴ Einzig im *Neuen Kurier* wurde der Streifen Bressons als „*poetischster Streifen der letzten Jahre*“ bezeichnet, Bresson sei ein Regisseur, dem es um mehr als politische Tagesthemen ginge, wurde der Film gelobt. Als „*Festival der Regisseure*“ bezeichnete Rudolf Weishappel in der Tageszeitung *Neuer Kurier*⁸²⁵ die bevorstehende *Viennale* 1972. „*Von Frankreichs Altmeister Robert Bresson bis zu dem Schweden Bo Widerberg spannt sich der Bogen, dessen Schwung noch durch die Namen Truffaut, Agnes Varda, Michael Cacoyannis und Pier Paolo Pasolini gekennzeichnet ist. Carlos Saura nicht zu vergessen.*“⁸²⁶ Der *Viennale*-Leiter Wladika sprach in einer Pressekonferenz 1972 ebenfalls davon, dass man bei der Auswahl der Werke darauf geachtet habe, Werke jener Regisseure anzubieten, die sich für das Wiener Publikum als attraktiv erwiesen haben. Dies gelte für François Truffaut, der mit *Les deux anglais et le continent*⁸²⁷ vertreten war. Auch dieser Beitrag wurde jedoch

⁸¹⁹ Express, 27.3.1971; S. 9 „Unsere ‘Viennale’-Kritik“

⁸²⁰ Volksstimme, 27.3.1971; S. 7 „Bürgers Fluchttraum“ „*Luis Bunuel, ein Großer der Filmgeschichte, hat wie schon oft während der letzten Jahre, wieder einen nichtigen Film gemacht: ‘Tristana’*. Der Streifen ist eigentlich nur mehr als Dokument eines Abstiegs eines einstmal relevanten Regisseurs interessant.“; Wiener Zeitung, 30.3.1971; S. 5 „*Aus dem internationalen Filmschaffen*“ „Überraschenderweise einfach realistisch und psychologisch kam uns diesmal Luis Bunuel mit seiner in spanisch-italienisch-französischer Koproduktion gedrehten ‘Tristana’ worin er von der seelischen Wandlung eines hilfsbedürftigen Waisenmädchen das einen lusternen alten Feudalherrn heiratet, zu einer mitleidlos harten Egoistin erzählt.“; Neuer Kurier, 27.3.1971; S. 16 „*Viennale 1971*“ „*Die Kläne des spanischen Sozial-, Moral- und Religionskritikers ist in diesem lyrischen Streifen kaum noch zu spüren. Nur hin und wieder zucken am fernen Horizont Blitze auf.*“

⁸²¹ Express, 27.3.1971, S. 9 „Unsere „Viennale“-Kritik“

⁸²² Arbeiter-Zeitung, 15.3.1972; S. 9 „*Ein tragikomischer Liebeshymnus*“ „*In der subtilen Handschrift Robert Bressons erzählen die ‘Vier Nächte eines Träumers’ Dostojewskis Novelle ‘Weiße Nächte’ nach, wobei die slawische Traumdämmerung des großen russischen Romanciers mit leiser Ironie in unsere Hippieepoch und eine gleichsam in gedämpften Farben glitzernde Pariser Glashüttenwelt transportiert wird.*“; Wiener Zeitung, 17.3.1972; S. 4 „*Interessanter Beginn der ‘Viennale’*“ „*Weniger sprachen uns die ‘Vier Nächte eines Träumers’ an, von denen Robert Bresson in sehr freier Behandlung von Dostojewskis Novelle ‘Weiße Nächte’ erzählt. Die Transposition der Sellenmalerei des großen Russen in das vom beständigen Autolärm erfüllten Paris der Gegenwart konnte uns nicht überzeugen.*“; Volksstimme, 16.3.1972; S. 7 „*Start mit Saura und Bresson*“ „*Die entscheidensten Missverständnisse freilich liegen in Bressons Vorstellungen von heutigen jugendlichen Künstlern, in deren Kreisen der Film spielt. Und dieses Missverstehen der eigenen Hauptpersonen führt dann zu nichts als zu einer Anhäufung von Peinlichkeiten: zu einem Film, der nur beweist, daß nicht jeder „große Name“ auch unbedingt für Qualität bürgt.*“

⁸²³ <http://www.imdb.com/title/tt0067641/awards>

⁸²⁴ Volksstimme, 16.3.1972; S. 7 „*Start mit Saura und Bresson*“

⁸²⁵ Neuer Kurier, 16.3.1972; S. 15 „*Engagement und Politik*“

⁸²⁶ Ebd.

⁸²⁷ Arbeiter-Zeitung, 18.3.1972; S. 8 „*Engländerinnen*“ „*Truffauts um die Jahrhundertwende spielender Film ‘Die beiden Engländerinnen und der Kontinent’ erzählt eine scheinbar bittersaue Liebesdrama-Geschichte zwischen diesen und dem jungen Claude mit melancholischem Love-Story-Ausgang.*“; Wiener Zeitung, 22.3.1972; S. 4 „*Viennale – bunteste Auswahl aus aller Welt*“

hauptsächlich als veraltet und langatmig empfunden.⁸²⁸ Jedoch bot die Konzentration auf große Namen der *Viennale* im Jahr 1972 und der Wegfall des Mottos die Möglichkeit historische Stoffe in die *Viennale* aufzunehmen. So kamen mit Pier Paolo Pasolinis *Medea*⁸²⁹ und der englisch-amerikanischen Koproduktion von Michael Cacoyannis *Die Troerinnen* zwei Euripides-Verfilmungen ins Programm, die besonders konservative Medien begeisterten. Mit *Medea* sei es Pasolini gelungen Archaik mit Existentialismus zu verbinden, konstatierte auch die *Wiener Zeitung*,⁸³⁰ während die *Volksstimme* hingegen den Bezug zur Kolonialgeschichte vermisste.⁸³¹ „Pasolini hat die klassische Vorlage nur zum Anlaß für einen pomösen Film genommen. Von üblichen Theaterverfilmungen unterscheidet sich der Streifen nur durch einige wenige schöne Bilder, vorherrschende Wortlosigkeit und – gehörige Langeweile. Von irgendwelchen vorgeblichen Absichten einer Parabel auf Heutiges, auf den Einbruch von Kolonisatoren in eine ‘Quasi-Dritte-Welt’, ist nichts zu merken. Und auch die Callas hat bei ihrem groß angekündigten Filmdebüt nichts als Ausdruckslosigkeit zu bieten.“⁸³² Die linke Kritik vertrat die Haltung, die gezeigten Filme müssten einen Realitätsbezug aufweisen, sonst seien sie (politisch) nicht relevant, wie dies für den ungarischen Beitrag festgestellt worden war.⁸³³ Für den Kritiker der *Wiener Zeitung* stellte der Beitrag Michael Cacoyannis den besten Film der *Viennale* 1972 dar. „Rückblickend würden wir Michael Cacoyannis, dem Regisseur des unvergesslichen ‘Alexis Sorbas’ und der ‘Elektra’, für seine in englisch-amerikanischer Gemeinschaftsproduktion hergestellten Fassung der ‘Troerinnen’ des Euripides bezüglich des künstlerischen Ranges die Palme reichen.“⁸³⁴ Dem Beitrag

„Vor allem durch die an sie großen Impressionisten erinnernde optische Raffinesse, aber auch durch das ausgezeichnete Spiel bezaubert François Truffauts ‘Die beiden Engländerinnen und der Kontinent’.“; Die Presse, 18./19.3.1972; S. 7 „Filme bei der Viennale. Gesellschaftspolitik“ „Truffauts Stilprinzip in diesem Streifen ist Langatmigkeit, eine manierierte Bildpoesie und das Spiel mit alten filmischen Ausdrucksmitteln.“

⁸²⁸ Die Presse, 18./19.3.1972; S. 7 „Filme bei der Viennale. Gesellschaftspolitik“ „Truffauts Stilprinzip in diesem Streifen ist Langatmigkeit, eine manierierte Bildpoesie und das Spiel mit alten filmischen Ausdrucksmitteln.“

⁸²⁹ Arbeiter-Zeitung, 18.3.1972; S. 8 „‘Die Troerinnen’ – ‘Medea’“ „Pasolinis ‘Medea’ ist der zweite Film der *Viennale*, der an Euripides anknüpft, allerdings mit der für den italienischen Regisseur charakteristischen Eigenwilligkeit der Kameraübersetzung in die optische Wirkung des Filmbildes, gestützt auf einen kargen Dialog, der Archaisches mit der existentialistischen Philosophie der Moderne verbindet.“; Die Presse, 18./19.3.1972; S. 7 „Filme bei der Viennale. Gesellschaftspolitik“ „Sein Star ist zugleich sein Verhängnis: Maria Callas. Ihr Rang als Musikschauspielerin ist unangefochtene, derlei kommt nicht so bald wieder. Als Filmdarstellerin jedoch vermag ihr Pasolini nicht mehr als schöne Portraits zu entlocken. Die typische Welt Pasolinis, seine archaisch gesehene Antike, umgibt sie wie bloße Staffage. Was sonst an Pasolini fasziniert, gerät hier nahe an die Schwelle der Entlarvung als L’art pour l’art. Ein schaurig schöner, aber Pasolinis schwächster Film.“

⁸³⁰ Wiener Zeitung, 24.3.1972; S. 4 „Tummelplatz, aber nicht Rummelplatz“ „Des Euripides ‘Medea’ brachte der sehr umstrittene Pier Paolo Pasolini zu neuem düsteren Filmlanz. Und zwar in jener modern geschauten barbarisch-blutigen Archaik, die er schon bei seinem ‘König Ödipus’ künstlerisch so erfolgreich angewandt hat und mit bewußt anachronistischen Perspektiven auf den modernen atheistischen Existentialismus. Besonders in der Schlussequenz, aber manchmal auch schon vorher dramaturgisch nicht ganz überzeugend, fesselte uns der Film dennoch sehr stark, vor allem durch das großartige Spiel von Maria Callas, die aber natürlich, obwohl es einige chorische Gesänge gibt, ihrerseits keinen Ton singt.“

⁸³¹ Volksstimme, 21.3.1972; S. 7 „Linke Relevanz aus Ungarn...“

⁸³² Ebd.

⁸³³ Ebd.

⁸³⁴ Wiener Zeitung, 24.3.1972; S. 4 „Tummelplatz, aber nicht Rummelplatz“ „Dieses erste, 415 v. Chr. ‘uraufgeführte’ Antikriegsstück der Weltgeschichte ist den an antiker Dramatik Interessierten in Wien auch aus Rezitationen der schon lang von uns gegangenen Annie Rosar und vom Volkstheater, wo es in einer Bearbeitung von Sartre gespielt wurde, bekannt.“

Cacoyannis konnte auch die kommunistische *Volksstimme* etwas abgewinnen, da der Rezensent gerade durch das Festhalten an der antiken Vorlage, die „*Wesenszüge des damaligen Raubkriegs wie des heutigen Imperialismus*“⁸³⁵ deutlich werden sah. Überdies erhalte der Film seine politischen Akzente durch das „*Mitwirken des griechischen Kommunisten Mikis Theodorakis, der die Musik zu diesem Streifen teilweise noch in einem griechischen Gefängnis schrieb.*“⁸³⁶ Wie sich an diesem Beispiel zeigen lässt, trat die Kategorie des „Politischen“ in den Rezensionen zur *Viennale* in den Jahren zwischen 1968 und 1972 immer deutlicher zum Vorschein. Dies lag zum einen am Anspruch des Festivals, nun gesellschaftskritische Filme zu zeigen. Zum anderen verlangte besonders die linke Filmkritik nunmehr von den Filmen mehr als eine internationale Preiskönung und sah die Qualität einer Produktion nicht mehr durch einen bekannten Namen garantiert. Während aus Sicht der *Volksstimme* die *Viennale* zu Zeiten des *Festivals der Heiterkeit* schon aufgrund der Tatsache positiv beurteilt wurde, dass sie Filme zugänglich mache, die sonst in Österreich nicht zu sehen gewesen wären, zählte nun die politische Aussage eines Films, die unter dem Schlagwort der „politischen Relevanz“ diskutiert wurde.

Mit einigen der preisgekrönten Festivalbeiträgen kam die *Viennale* ab 1968 ihrem Anspruch nach filmischer Sozialkritik durchaus nach. So wurde 1968 mit *Das Kriegsspiel*⁸³⁷ von Peter Watkins ein für den besten Dokumentarfilm Oscar-preisgekrönter Film ins Hauptprogramm aufgenommen.⁸³⁸ Die ursprünglich von der BBC in Auftrag gegebene Reportage konstruiert einen Atombombenangriff auf England und seine möglichen Folgen. Der von der BBC aufgrund seiner schockierenden Wirkung im Fernsehen nicht ausgestrahlte Beitrag⁸³⁹ wurde von der österreichischen Filmkritik durchwegs als Warnung vor der atomaren Gefahr gedeutet. Jedoch wurden jeweils getreu der Parteilinie des jeweiligen Blattes andere Schlüsse daraus gezogen. Während die *Volksstimme* den Film zu einer Polemik gegen den Krieg der USA in Vietnam nutzte,⁸⁴⁰ polemisierte Hans Winge in der Tageszeitung *Die Presse* gegen den aus China drohenden Krieg.⁸⁴¹ Die Präsentation von Filmen mit politischen Inhalten führte dazu, dass in die Kritiken

⁸³⁵ Volksstimme, 23.3.1972; S. 7 „Der Kapitalismus im Minimodell“

⁸³⁶ Ebd.

⁸³⁷ THE WAR GAME, Großbritannien 1966

⁸³⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0059894/awards>

⁸³⁹ siehe: Die Presse, 23./24.3.1968; S. 6 „Festival der Höhepunkte“

⁸⁴⁰ Volksstimme, 23.3.1968; S. 7 „Atomzeitalter mit Steinzeitdenken“ „Verständlich, dass die BBC-Direktoren solche Bilder nicht aushielten. Den Verantwortlichen für die Riesenverräte an atomarem Sprengstoff jedoch sollte dieser Film zwangsweise vorgeführt werden. Nur die Vernichtung dieser Vorräte kann die Gefahr bannen, lautet Watkins' Aufruf: heute, angesichts des bereits angedrohten Einsatzes von 'taktischen' Atomwaffen in Vietnam, dringender denn je.“

⁸⁴¹ Die Presse, 23/24.3.1968; S. 6 „Festival der Höhepunkte“ „Natürlich weiß man, daß kein normaler Mensch einen Krieg will und daß ein Atomsperrvertrag besser wäre als nichts. Dennoch hat er viele Gegner. Nur China will Krieg, befürwortet ihn und kocht sich schon seine Atomwaffen ab. Dort müßte dieser Film laufen. Aber würde es etwas helfen? Dort dürfen sie nicht einmal zwischen ihren lokalen Kreiskys und Klausens wählen. Hinter jedem Chinesen ist die Pistole des geliebten Vorsitzenden, und da gibt es halt keine Wahl. Die Pistole ist härter als die das Hemd und gar als die Bombe. Deshalb können wir unserer Zukunft nur entschlossen entgegenzittern.“

zur *Viennale* vermehrt politische Überzeugungen der Rezensenten mit einflossen, die sich in der Haltung zu drohenden Kriegsszenarien, zur neuen sich radikalisierenden Linken in Europa, in der Kapitalismuskritik wie auch in der Haltung der Kritiker zur USA manifestierte.

Zu den Filmen des Hauptprogramms 1969 zählte Akira Kurosawas *Ein Leben in Furcht*.⁸⁴² Der bereits 1955 gedrehte Film nahm sich erneut dem Thema der Atombombenfurcht an. Der Film über einen alternden Industriellen war 1956 für die Goldene Palme nominiert, bis zur *Viennale* 1969 in Österreich jedoch nicht gezeigt worden.⁸⁴³ Wie im Jahr zuvor programmierte man einen mehr als zehn Jahre alten Film, der Österreich jedoch bisher über die gängigen Verleihwege nicht erreicht hatte. Die Aufführung im Rahmen der *Viennale* wurde so als besonderes Verdienst des Festivals betrachtet.⁸⁴⁴ Akira Kurosawas *Ein Leben in Furcht*⁸⁴⁵ war neben Nelson Pereira Santos *Trockenes Leben*⁸⁴⁶ einer der älteren Beiträge des Jahres 1969, hatte bei den Filmfestspielen in Cannes 1964 den OCIC Award bekommen und war ebenfalls für die Goldene Palme nominiert gewesen.⁸⁴⁷ Im Jahr 1969 gab es kaum Diskussionen um die Inhalte der beiden Filme, sprachen sie doch Themen wie die Armut in Brasilien⁸⁴⁸ und die Atombombenfurcht in der Gesellschaft an. Bei dezidiert politischen Filmen sticht jedoch ins Auge, dass auch dort die Kritiken gemäß der jeweiligen Blattlinie der Zeitungen abgehandelt wurden. So rezisierte die kommunistische *Volksstimme* 1970 Jean-Luc Godards *One plus One*⁸⁴⁹ als „cineastisch wie politisch bedeutsamen Film“,⁸⁵⁰ während konservativere Blätter wie *Die Presse* oder die *Wiener Zeitung* den Film als „langweiligen Interviewfilm“⁸⁵¹ beurteilten. Die Beurteilung von Filmen, die auch nur im Ansatz politisch waren

⁸⁴² IKIMONO NO KIROKU, Japan 1955

⁸⁴³ Neue Zürcher Zeitung, 26.4.1969 „Leben in dieser Zeit – Wiens Filmfestwoche“

⁸⁴⁴ Volksstimme, 13.3.1969; S. 8 „Heute Eröffnung der Viennale“ „Der *Viennale* ist es vorbehalten geblieben, den bereits 14 Jahre alten Film eines Meisters der Weltkinematographie zu diesem Thema nach Wien zu bringen, einen Film, der das Problem, an dem wir vorbeizudenken gewohnt sind, in kaum nachahmlich schlicker Form behandelt: *Ein Leben in Furcht* von Akira Kurosawa.“

⁸⁴⁵ Volksstimme, 13.3.1969; S. 8 „Heute Eröffnung der Viennale.“; Wiener Zeitung, 15.3.1969; S. 7 „Weitgespanntes Programm“; Die Presse, 13.3.1969; S. 4 „Angst vor der Bombe“; Neue Zürcher Zeitung, 26.4.1969 „Leben in dieser Zeit – Wiens Filmfestwoche“, Volksstimme, 13.3.1969; S. 8 „Heute Eröffnung der Viennale“ „Dem Meister Kurosawa braucht die Beherrschung seiner Mittel nicht bescheinigt zu werden. Er setzt sie virtuos ein. Ein quälender, ein unvergesslicher Film.“

⁸⁴⁶ VIDAS SECAS, Brasilien 1963; Volksstimme, 16.3.1969; S. 6 „Die Wirklichkeit ohne Maske“; Wiener Zeitung, 15.3.1969; S. 7 „Weitgespanntes Programm“; Die Presse, 15./16.3.1969; S. 6 „Vom Leben in dieser Zeit“

⁸⁴⁷ <http://www.imdb.com/title/tt0057654/awards>

⁸⁴⁸ Die Presse, 15./16.3.1969; S. 6 „Vom Leben in dieser Zeit“ „Wenn's ums Tier geht, wird der härteste Wohlstandsbürger weich, dann ist er sogar bereit, für ein paar Minuten zur Kenntnis zu nehmen, dass es in Nordbrasiliens 27 Millionen bitterarmer Menschen gibt, wovor nicht nur jeder ehrliche Brasilianer die Augen nicht verschließen sollte.“

⁸⁴⁹ Großbritannien 1969

⁸⁵⁰ Volksstimme, 4.4.1970; S. 7 „Streikepos aus Schweden“ „Mit „One plus One“, vor dem Pariser Mai begonnen, durch ihn unterbrochen, nach ihm wesentlich umakzentuiert zu Ende geführt, schuf Jean-Luc Godard einen cineastisch wie politisch höchst bedeutsamen Film, indem er versuchte, Dialektik nicht allein zur Basis von Stoff und Aussage zu machen, sondern darüber hinaus als Basis auch seiner filmischen Methodik sichtbar werden zu lassen.“

⁸⁵¹ Die Presse, 3.4.1970; S. 4 „Varianten des politischen Films“ „Wer wissen will, was „Cinemarxismus“ ist, der muß sich „one Plus One“ ansehen. Auch Fans der Rolling Stones müssen es. Ansonsten muß man es nicht, denn wieder präsentiert Godard hier einen seiner ach so langweiligen Interviewfilme.“; Wiener Zeitung, 6.4.1970; S. 6 „Verwirrende Vielfalt bei der *Viennale*“ „Dem Pop-Business und politischen Dingen wie der Black-Power-Bewegung geht Jean-Luc Godard in seinem „One plus One“ benannten

nach Kriterien der durch den Kalten Krieg vorgegebenen Einstellungsblöcke zu rezensieren war die gängige Praxis. Besonders unter diesen politischen Filmen kam dies in teilweise völlig konträren Kritiken zum Ausdruck. Die *Volksstimme* nahm 1971 den Episodenfilm *Amore e rabbia*⁸⁵² als Beispiel, um darauf aufmerksam zu machen, dass die darin vorgetragenen politischen Positionen bereits nicht mehr Godards aktuller politischer Einstellung entsprachen und kritisierte des Festival dafür, veraltete Filme zu zeigen. „*In fünf Episoden wird – unterschiedlich – für österreichische Kinoverhältnisse Heutiges, fast unfaßbar Avantgardistisches, vorgestellt; aber das hier zulande als Um und Auf jüngster Filmentwicklung Empfundene ist fast zwei Jahre alt, und zumindest Godard würde seinen Beitrag nun als längst überholt bezeichnen, hat dies auch schon. Darin offenbart sich vielleicht am deutlichsten das Debakel der hiesigen Filmsituation im allgemeinen und das Ungenügen der einmal jährlich stattfindenden Filmerziehungsversuche’ der Viennale im besonderen.*“⁸⁵³ Der *Kurier* hingegen verriß den Film und sah darin lediglich einen Aprilscherz, der im Rahmen eines Festivals keinen Platz hätte. „*In Bertoluccis ‘Todeskampf’ belästigt das Living Theatre das Publikum mit seinem sattsam bekannten Rülpsern, Jaulen und Gliederverrenken; Jean Luc Godard lässt in ‘Liebe’ zu hübschen stehenden Bildern oder gar zu verdunkelter Leinwand pseudointellektuellen Mumpitz oder Linkskauderwelsch sprechen; und Bellocchio zeigt sich in seinem billigen Studentenstreich ‘Wir reden und reden’ erbost darüber, daß die Intolleranz einer kommunistischen Minderheit mit der Intolleranz der Gesellschaft beantwortet wird. Schade, daß die Viennale mit einem solchen Mißklang endet. Aber es ist halt 1. April.*“⁸⁵⁴ Grundsätzlich erscheint die Programmierung des Episodenfilms eine der raren Gelegenheiten gewesen zu sein, innerhalb der *Viennale* einen cineastisch-avantgardistischen Film zu sehen, der zudem deklariert linke Positionen vertrat. Demgemäß hatte der Film dann auch eine hohe Zuschauerfrequenz.⁸⁵⁵ Besonders im Zusammenhang mir der dezidierten Abwendung der *Viennale*-Leitung ab 1971 von „cineastischen“ Filmen, denen man unterstellte, ins „Ghetto der Publikumsfeindlichkeit“

„Versuch einer Bestandsaufnahme unserer Zeit“ (Großbritannien 1968) auf seine bekannt gesuchte und diesmal besonders langweilige Manier nach.“

⁸⁵² Express, 1.4.1971; S. 7 „Unsere „Viennale“-Kritik“ „Ein im großen und ganzen recht sorglos zusammengewürfeltes Programm. Am ehesten noch hervorzuheben: ‘Todeskampf’. Hier sieht man in einem allegorischen Spiel großartige Aktionen des ‘Living Theatre’.“; Wiener Zeitung, 2.4.1971; S. 6 „Welt in Verwirrung auf der Kinoleinwand“ „Beginnend mit der totalen Gleichgültigkeit von Menschen gegenüber einer durch einen Autounfall schwersten Verletzten und endend mit einer Diskussion an einer italienischen Universität, bei der die Studenten wild durcheinander und auch die revolutionär Eingestellten aneinander vorbei reden, boten sich viele Aspekte einer weitgehend in Verwirrung befindlichen Welt.“; Die Presse, 31.3.1971; S. 5 „Viennale. Der letzte Tag“ „Allesamt haben bereits sehenswerte Filme gemacht, einige davon ganz ausgezeichnete, alle sind sie stark links engagiert, wenn auch in verschiedenen Tönungen, die verschiedene Ästhetiken bedingen. Im vorliegenden Fall aber enttäuschen alle fünf gründlich. Traurig, was passiert, wenn sich der Politiker im Filmemacher vor den Ästhetiker schiebt. Dann geht’s nämlich, wenigstens hier, gründlich daneben.“; Arbeiter-Zeitung, 3.4.1971; S. 9 „Was wollt ihr von der Viennale noch?“ „Mich persönlich beeindruckte allerdings auch bei der Wiederbegegnung am stärksten Bellocchios ‘Wir reden und reden’, die endlosen Auseinandersetzungen der studentischen APO, durch einen souverän beherrschten absichtlichen Dilettantismus verfremdet, der zugleich belustigt und ergreift: Sie reden und reden und meinen das Richtige, in der Lückenlosigkeit ihres Phrasenschwalls aber lächelt und trauert die Ohnmacht.“

⁸⁵³ Volksstimme, 1.4.1971; S. 7 „Fünfmal Heutiges – zwei Jahre zu spät“

⁸⁵⁴ Neuer Kurier, 1.4.1971; S. 17 „Viennale 1971“

⁸⁵⁵ Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 24.4.1971 „Bequeme Zeitgenossen in Wien“

abzuleiten, scheint der Erfolg des Filmes zu bestätigen, dass die *Viennale* die Ansprüche „ihres Publikums“ unterschätzte.

Selbst unter den Unterhaltungofilmen fand die österreichische Filmkritik im Jahre 1972 politisch diskussionswürdige Inhalte. So war es möglich, Ulrich Schamoni Beitrag *Eins*⁸⁵⁶ als (politisch) relevanten Film zu beurteilen, da er eine „überaus amüsante und auch in den Details durchwegs exakte Parabel auf kapitalistische Verhaltensweisen“⁸⁵⁷ darstellte. Die *Wiener Zeitung* sah darin jedoch einen gewaltigen „Abwärtsprung ins seelisch-geistige Zwergenland unserer Zeit.“⁸⁵⁸ Demgemäß positionierte sich auch *Die Presse*, die dem Film eine fragwürdige Botschaft unterstellt, eine zu simple Befreiungsgeschichte aus dem Kapitalismus durch eine einfachen Willensakt. „Da gibt es die ‘Abhängigen’ und den ‘Kapitalisten’: beide Seiten verbunden in einem Teufelskreis, dessen fatale Konsequenz der Film jedoch ausklammert. Bei Schamoni ist die Befreiung der einen vom andern durch einen einfachen Willensakt möglich: reinste gesellschaftspolitische Utopie also. Eingepackt ist die fragwürdige Botschaft in eine geschmäcklerisch gestaltete Tour durch die Glücksspieldomänen der Alten Welt.“⁸⁵⁹

Im Programm der *Viennale* 1972 waren zwei Filme, die sich mit historischen Ereignissen in den USA beschäftigten. Sowohl *Sacco e Vanzetti* von Giuliano Montaldo als auch Bo Widerbergs *Joe Hill*, dessen *Adalen 31* die *Viennale* zwei Jahre zuvor eröffnet hatte, befassten sich mit dem Thema Justizmord in den USA. *Joe Hill* war 1971 mit der Goldenen Palme⁸⁶⁰ in Cannes ausgezeichnet worden. Der Kritiker des *Kurier* konzentrierte seine Rezension vorwiegend auf die Entlarfung der amerikafeindlichen Haltung die für ihn in diesem Film deutlich wurde. „Wie zum Hohn wird zu Beginn die Freiheitsstatue gezeigt. Der junge Bo Widerberg weiß wohl nicht, was für unzählige Emigranten aus Nazi-Europa (einschließlich z.B. Bert Brechts) der Anblick der Freiheitsstatue bei der Ankunft in New York bedeutet hat.“⁸⁶¹ Die *Volksstimme*-Kritik warf dem amerikakritischen Streifen jedoch den undifferenzierten Revolutionsbegriff Widerbergs vor. „Erstmals aber unterwirft er seine bekannt schönen Bilder dem kritischen Inhalt, bemüht sich, von der Romantisierung sozialen Elends wegzukommen. Das gelingt manchmal, kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß des Regisseurs sprichwörtliche Angst vor

⁸⁵⁶ Arbeiter-Zeitung, 22.3.1972; S. 7 „Jungkapitalist und Junggammler“ „Schamonis unverzeiliche Sünde wider den Geist der deutschen Filmavantgarde: Er hat am besten von allen seinen filmenden Mit- und Untereinanderstreitenden den Pfiff heraus, einen zügigen Unterhaltungofilm zu drehen, auch handwerklich der mittlerweile schon in Ehren ergraute französischen Neuen Welle am meisten abgeguckt.“

⁸⁵⁷ Volksstimme, 23.3.1972; S. 7 „Der Kapitalismus im Minimodell“

⁸⁵⁸ Wiener Zeitung, 24.3.1972; S. 4 „Tummelplatz aber nicht Rummelplatz“ „Es ist die Geschichte zweier Gammler, die an der Cote d’Arbeiter-Zeitungur das Glücksspielsystem eines dicken, aber kaputten (von dem Autorregisseur selbst verkörperten) Jungkapitalisten, der sie d’Arbeiter-Zeitungu engagierte, anwenden. (...) Im übrigen hört und sieht man die obligaten Ordinarheiten und satirischen Schmonzes wie oft gehabt.“

⁸⁵⁹ Die Presse, 23.3.1972; S. 5 „Geschmäcklerisch“

⁸⁶⁰ <http://www.imdb.com/title/tt0067276/awards>

⁸⁶¹ Neuer Kurier, 17.3.1972; S. 13 „Viennale 1972. Ein Blick zurück“

‘Revolutionsromantik’ letztlich aus seinem höchst undifferenzierten Revolutionsbegriff resultiert.“⁸⁶² Mehrheitlich wurde von den Kritikern – egal welcher politischen Seite – im Jahr 1972 auf die Romantisierung sozialer Mißstände in den Beiträgen verwiesen.⁸⁶³ Viel mehr noch als bei dem schwedischen Beitrag betrachtete die *Volksstimme* den Film *Sacco und Vanzetti*⁸⁶⁴ aufgrund seiner aktuellen politischen Bezüge als Film, der einen Beitrag zum Massenkampf darstelle. „*Es spricht für die politische wie die künstlerische Potenz eines Filmemachers, daß er just mit einer Rückblende auf die Jahre 1920 bis 1927 die brennendste Akutheit von 1971/72 porträtiert. Und nichts Geringeres ist dem Italiener Giuliano Montaldo mit seinem Film ‘Sacco und Vanzetti’ gelungen.*“ Als Beitrag zum Massenkampf verlange der Film nach einem Massenpublikum. „*Montaldo hat den längst in die Geschichte der Arbeiterbewegung eingegangenen Justizmord an den beiden USA-Italienern nicht willkürlich ein übrigensmal aufgegriffen, sondern ihm erneut Brisanz gegeben. Dazu bedurfte es keiner Methode, keiner Rahmenhandlung – denn die Rahmenhandlung stellt der heutige Zuschauer selbst bei, mag er’s wollen oder nicht: Als Zeitgenosse des Angela-Davis-Prozesses. Und damit wird Montaldos Film, über alles Filmische hinaus, zum unmittelbaren Kampfbeitrag.*“⁸⁶⁵ Im Gegensatz dazu urteilte *Die Presse* den Film als Beitrag, bei dem jegliche Analyse sozialer Problematiken ausgeklammert werde. „*Montaldo geht emotional pro Sacco und Vanzetti zu Werk, analysiert angeschnittene Sozialproblematik nicht.*“⁸⁶⁶ Nirgends waren die Kritiken zu den von der *Viennale* im Hauptprogramm gezeigten Filmen so groß, wie im Bereich jener Filme, die von den Rezensenten als „politisch relevant“ betrachtet wurden. Jedoch lässt sich durchaus konstatieren, dass durch die Bereitschaft der Festwochen nun auch politische Inhalte zum

⁸⁶² Volksstimme, 18.3.1972; S. 7 „Reduzierter Joe Hill“ „Denn der Bewältigung im formalen Bereich entspricht der Inhalt nur in der Thematik. Dass diese dann doch nichts anderes ist als die symbolische Reduzierung der blutigen Geschichte der amerikanischen Arbeiterbewegung vor dem ersten Weltkrieg auf die Person des Joe Hill, entschärft leider den kritischen Inhalt, bleibt hinter anderen Gestaltungen des Joe-Hill-Themas zurück und führt zu genau jener Romantisierung und daher Vagheit, die Widerbergs persönliche spiegelt.“

⁸⁶³ Arbeiter-Zeitung 18.3.1972; S. 8 „Joe Hill – ‘Sacco und Vanzetti’“ „Ein großer Film in der Handschrift des Schweden Widerberg, in der er auch ‘Adalen 31’ geschrieben hat und das Blau der Romantik sich mit dem Rot der sozialistischen Vision vermengt (...) das Filmpos über den schwedischen Einwanderer nach Amerika Hill um die Jahrhundertwende, der sich zuerst in fröhlicher Isolation als Tramp und Abenteurer durch die Staaten schlägt und unversehens hiebei, ein fahrender Sänger einer neu anbrechenden Epoche, auch in die Arbeiterbewegung einwandert. Die von ihm selbst gedichteten Kampfsieder verbreiten seinen Ruf, weisen ihn gleichzeitig aber auch als Störenfried in einer vom Besitz geheiligten und massiv etablierten Ordnung aus. Eines Mordes angeklagt, könnte er seine Unschuld nur beweisen, wenn er mit seinem Alibi den Ruf einer Dame kompromitierte. Der Arbeiterkavallier lehnt ab, die infernalische Maschine an dem Prozeßausgang höchst interessanter Gesetzgeber funktioniert.“; *Die Presse*, 18./19.3.1972; S. 7 „Filme bei der Viennale. Gesellschaftspolitik“ „Hillström wanderte 1902 nach Amerika aus, durchzog das Land als Tramp und sozialistischer Protestsänger und wurde 1915 unter Mordverdacht hingerichtet, obwohl er bis zuletzt leugnete. Der sozialkritische Hintergrund des Streifens wird überlagert von der kulinarischen Zubereitung. Das soziale Sentiment erdrückt das legitime Engagement für die gute Sache.“

⁸⁶⁴ Auch er war im Jahr 1971 für die Goldene Palme in Cannes nominiert gewesen siehe: <http://www.imdb.com/title/tt0067698/awards>; Arbeiter-Zeitung 18.3.1972; S. 8 „Joe Hill – ‘Sacco und Vanzetti’“ „Italienischer Viennalebeitrag über einen anderen politischen Justizmord in den Staaten, ähnlich dem Joe Hills: Giuliano Montaldos ‘Sacco e Vanzetti’. In der nüchternen Kamerasprache eines Dokumentarberichts wird der Prozeß aufgerollt, der in den zwanziger Jahren eine Welt erschütterte und zwei italienische Einwanderer, die sich als Arbeiter und vorgebliche Anarchisten politisch missliebig gemacht hatten, wegen angeblichen Mordes in die Todeszelle brachte.“

⁸⁶⁵ Volksstimme, 22.3.1972; S. 7 „Ein Film schreit nach Massenpublikum“

⁸⁶⁶ *Die Presse*, 22.3.1972; S. 5 „Analyse ausgeklammert. Sacco und Vanzetti“

Festival zuzulassen, die Diskussionen um die Filme innerhalb der Filmkritik um gegenwärtige Bezüge angereichert wurden.

Auch bei den Filmen aus der BRD kam es innerhalb der *Viennale* zur Festlegung auf bestimmte Regisseure. Dazu zählten Peter Fleischmann und Rainer Werner Faßbinder. In den Jahren zwischen 1968 und 1972 zeigte die Festwoche zwei Filme Fleischmanns und drei Filme Rainer Werner Fassbinders. Fleischmann wurde als Vertreter des „Neuen Heimatfilms“ bei der *Viennale* präsentiert. Fleischmanns Beitrag aus dem Jahr 1969 *Herbst der Gammler* fiel jedoch einer der Pannen der *Viennale* zum Opfer. Der Film erreichte Wien nicht rechtzeitig zur Pressevorführung und wurde deshalb kaum rezensiert.⁸⁶⁷ Zudem hatte der Film technische Mängel.⁸⁶⁸ 1970 wurde unter dem Motto „Gesellschaft und junge Generation“ mit Peter Fleischmanns *Jagdszenen aus Niederbayern*⁸⁶⁹ ein Film aufgenommen, der zu jenen zählte, die bei der *Viennale* ihre Vorpremiere hatten. Der Film lief bereits am 13.4.1970 im normalen Kinoprogramm an.⁸⁷⁰ Er handelt von einem jungen, homosexuellen Mechaniker, der als Außenseiter in einem kleinen bayrischen Dorf das Opfer einer Treibjagd der gesamten Dorfgemeinschaft wird.⁸⁷¹ „Ein wahrhaft infernalisches Spiel um das sogenannte ‘rubige Zusammenleben’. Eingerahmt von Blasmusik und bäuerlichen Bräuchen. Der Film, in dem Sperr selbst weichgesichtig und gutmütig, einen jungen Mechaniker mit gleichgeschlechtlichen Neigungen spielt, ist faszinierend gemacht. Weil alle Typen stimmen. Weil nichts ins Dämonisch-Böse übertrieben und nichts auf sentimentale Mitleidstour getrimmt ist.“⁸⁷² Erstaunlich scheint, dass dem Film, der von fast allen Zeitungen ausnahmslos als gelungene Darstellung des Alltagsfaschismus⁸⁷³ beurteilt wurde, gerade die kommunistische *Volksstimme* den Vorwurf machte, er reproduziere Vorurteile gegen das deutsche Volk. „In ihrer letzten Konsequenz sind die ‘Jagdszenen’ nicht bloß harte Kritik an zweifellos

⁸⁶⁷ Die Presse, 15./16.3.1969; S. 6 „Vom Leben in dieser Zeit“ „Über den bundesdeutschen Streifen ‘Herbst der Gammler’ von Peter Fleischmann, der am Montag, um 18 Uhr gezeigt wird, kann ich nichts berichten, da die geplante Pressevorführung ausfallen musste (die Kopie war nicht rechtzeitig in Wien eingelangt).“

⁸⁶⁸ Express, 19.3.1969; S. 9 „Viennale-Kritik.“ „Das Ergebnis ist auf jeden Fall sehenswert (hörenswert wäre es auch, wenn der 16-mm-Film beim Umkopieren auf 35 mm nicht an Tonqualität verloren hätte, wofür sich Fleischmann nach der Vorstellung auch gebührend entschuldigte.).“

⁸⁶⁹ BRD 1968; Volksstimme, 7.4.1970; S. 7 „Faschismus im Kleinen“ „Die Fabel vom niederbayrischen Dorfküngel, der den Andersgearteten – einen homosexuellen Burschen – wie eine Meute von Bluthunden das Wild zur Strecke bringt, ist eine Miniaturskizze vom Faschismus. Es bedarf, sagt Sperr damit, keines „Führers“ und keines Programms, nur des Besitzes des Dünkels, der Primitivität, der Korruption, der Selbstdräufigkeit und des unbehinderten Instinkts zu quälen, um Faschismus zu zeugen.“

⁸⁷⁰ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 4/1970, 13.4.1970; Blatt 959

⁸⁷¹ Arbeiter-Zeitung, 4.4.1970; S.X „Jagdszenen aus Niederbayern“

⁸⁷² Express, 7.4.1970; S. 9 „Viennale-Kritik“

⁸⁷³ Die Presse, 6.4.1970; S. 4 „Morgen bei der Viennale“ „Ungeschminkt, brutal, schonungslos. Ein engagierter, leidenschaftlicher Film gegen den Alltagsfaschismus, gegen die gräßliche Moral des sogenannten ‘gesunden Volksempfindens’. Eindrucksvoll, unmanipuliert photographiert. Bis zur Unerträglichkeit ehrlich. Besonders gegückt dir Zusammenführung von Laien- und Berufsdarstellern.“

bestehendem Übel, sondern selbst nicht ganz frei von Vorurteil, diesmal gegen das deutsche Volk.“⁸⁷⁴ Als Vertreter des Anti-Heimatfilm wurde der Film einhellig gelobt.⁸⁷⁵

1970 wurde in letzter Minute Rainer Werner Faßbinders *Götter der Pest*⁸⁷⁶ ins Programm aufgenommen.⁸⁷⁷ Aufgrund der späten Ankündigung wurde der Film über „halbstarke Götter der münchner Unterwelt“⁸⁷⁸ kaum rezensiert und erhielt schlechte Kritiken, Faßbinder sei jeder Lebensalltag fremd. „Das ist, als verdürbe ein Koch mit Absicht alle Speisen, um zu demonstrieren, daß es sich hierbei nicht um einen Genuß, sondern um eine Notdurft handelt.“⁸⁷⁹ Nicht zuletzt durch die späte Ankündigung des Films für die *Viennale* wurde der Film kaum wahrgenommen.⁸⁸⁰ In einem Interview klagte der damalige Leiter der *Viennale*, Otto Wladika denn auch darüber, dass die einheimische Presse den Beitrag Faßbinders kurzerhand abgetan, oder überhaupt nicht wahrgenommen habe. Erst als kurz darauf auf der Berlinale ein weiterer Film des deutschen Regisseurs gelaufen sei, habe man auch in Wiener Zeitungen dreispältig über Faßbinder berichtet.⁸⁸¹ Wladika beklagte die Nicht-Wahrnehmung der *Viennale* gerade der Wiener Presse, während er den Bundesländerblättern attestierte mit „vorbildlicher Fachkenntnis über die *Viennale* zu berichten.“⁸⁸² Tatsächlich jedoch dürfte die geringe Rezeption des Fassbinder-Beitrags der späten Ankündigung des Filmes durch die *Viennale*-Veranstalter geschuldet gewesen sein, denn der Beitrag Fassbinders im Jahre 1971, *Rio das mortes*, ein Fernsehfilm,⁸⁸³ wurde von allen durchgesehenen Medien rezensiert. Er zog die einhellige Ablehnung seitens konservativer Medien auf sich. Während *Express* und die *Volksstimme* vorwiegend die ästhetischen

⁸⁷⁴ Volksstimme, 7.4.1970; S. 7 „Faschismus im Kleinen“ „Die Fabel vom niederbayrischen Dorfklüngel, der den Andersgearteten – einen homosexuellen Burschen – wie eine Meute von Bluthunden das Wild zur Strecke bringt, ist eine Miniaturskizze vom Faschismus. Es bedarf, sagt Sperr damit, keines „Führers“ und keines Programms, nur des Besitzes des Dünkels, der Primitivität, der Korruption, der Selbstdafürkeit und des unbehinderten Instinkts zu quälen, um Faschismus zu zeugen.“

⁸⁷⁵ Die Presse, 11./12.4.1970 „Es lebe der Anti-Heimatfilm“

⁸⁷⁶ BRD 1970; Die Presse, 4./5.4.1970; S. 6 „Neues von hier und anderswo“ „Dies ist der dritte und der bisher interessanteste Film des Münchner „antitheater“-Mannes Reiner Werner Fassbinder. Eine poetische und zugleich harte Sache. Wortkarg und bilderreich, Fassbinders Sprache entspricht seiner Art, zu sehen. Beide Mittel setzt er ein um seine keusch-kühnen Geschichten zu erzählen, in denen er das Leben, wie er es kennt, zu fassen sucht.(...) Ein Film, der dem Motto dieser *Viennale* so entspricht, daß es eine Notwendigkeit war, ihn in letzter Minute noch ins Programm zu nehmen.“; Trierischer Volksfreund, 15.4.1970 „Das Alte war wieder das Beste“ „Sein drittes Opus erreicht bei weitem nicht die Güte eines ‘Katzelmachers’. ‘Götter der Pest’ spielt unter jugendlichen Kriminellen in München. Auch in seinem dritten Opus bleibt Fassbinder seinem eigenartigen monotonen Dialogstil und der asketischen Bildsprache treu. Doch fehlt es diesem Film letztlich an Originalität. Ihm haftet nun schon allzu sehr die ‘Masche’ an.“

⁸⁷⁷ Arbeiter-Zeitung, 2.4.1970; S. 9 „Neuer Faßbinder“; Volksstimme, 2.4.1970; S. 7 „Heute *Viennale*-Auftakt“

⁸⁷⁸ Arbeiter-Zeitung, 4.4.1970; S.X „Glanz und Schatten der *Viennale* 1970“

⁸⁷⁹ Ebd.

⁸⁸⁰ Österreichische Film- und Kinozeitung, 18.4.1970 „Die Filmschau ‘Viennale 70’“ „‘Götter der Pest’, spielt unter jugendlichen Kriminellen, im München von heute. Fassbinders Gangsterstory ist (oder wirkt?) recht dürfzig. Doch ist seine „Abstraktion“ originell, interessant verpackt – persönlich würde ich sogar den Superlativ grandios verwenden.“

⁸⁸¹ Arbeiter-Zeitung, 24.12.1970; S.VIII „Richtungsweisende Filme und Diskussion“

⁸⁸² Ebd.

⁸⁸³ Volksstimme, 27.3.1971; S. 7 „Bürgers Fluchttraum“ „Rainer Werner Fassbinder, der augenblicklich wohl wichtigste Mann des jungen westdeutschen Spielfilms, hat sich mit ‘Rio das Mortes’ ins Fernsehen begeben.“

Neuerungen⁸⁸⁴ des Filmes herausstrichen, beurteilten *Der Kurier*⁸⁸⁵ und die *Wiener Zeitung*⁸⁸⁶ den Film als fad und dilettantisch. Auffällig erscheint, dass die Kritiker der *Volksstimme* in den 1970er Jahren dazu übergingen, Filme nach dem Kriterium der „Allgemeingültigkeit“ zu bewerten. So wurde 1972 in der *Volksstimme* für Fassbinder Beitrag festgehalten, der Film bewältigte Probleme allgemeingültig.⁸⁸⁷ 1972 wurde mit *Warnung vor einer heiligen Nutte*⁸⁸⁸ erneut ein Beitrag von Rainer Werner Fassbinder ins Hauptprogramm der *Viennale* aufgenommen. Für den Rezensenten der *Volksstimme* fiel besonders die Kritik des Films an der Kommerzfilmindustrie ins Gewicht. „*Daf* sich die bundesdeutschen Kommerzfilmindustrie-Vertreter über die Warnung vor einer heiligen Nutte' heftig empörten, ist bei der Schärfe der Attaken, die der Film gegen sie bedeutet, verständlich, daß diese Typen aber von Diskreditierung des gesamten BRD-Films' schwätzen, beweist nur ihre Dummheit, denn wenig westdeutsche Filme der letzten Zeit haben ähnliche Qualität wie dieser Fassbinder-Streifen.“⁸⁸⁹ Die Rezensionen seitens der konservativen Blätter fiel jedoch erneut negativ aus. „In dieser Möchtegernparodie auf das Filmgeschäft spielen die Antitalente des Münchner 'Antitheaters' einen Antifilm bei dem einem die Füße einschlafen.“⁸⁹⁰

⁸⁸⁴ Express, 27.3.1971; S. 9 „Unsere 'Viennale'-Kritik“ „Wie die Atmosphäre der Alltagsunlust und die Sehnsucht nach Abenteuer eingefangen wurde, macht den Streifen sebenswert. DArbeiter-Zeitung kommt, daß Fassbinder sich unübersehbar technisch und künstlerisch weiterentwickelt hat. Er ist heute in der Lage, dem ausgegangenen deutschen Kommerzfilm neue Impulse zu geben.“; Volksstimme, 27.3.1971; S. 7 „Bürgers Fluchtraum“ „Wie von den bisherigen Filmen des 'antitheaters' bekannt, ist auch 'Rio das Mortes' ein Zeugnis für die Weiterentwicklung zeitgemäßer Filmästhetik. Ein 'Pflichtfilm' also für alle an echt zeitgemäßen Kino Interessierten.“

⁸⁸⁵ Neuer Kurier, 27.3.1971; S. 16 „Viennale 1971“ „Zwei junge Leute suchen in einer feindseligen Umwelt ihre eigenen Lebensvorstellungen zu realisieren.' So geschwollen dieser Satz klingt, so verlogen ist er auch. Die 'eigenen Lebensvorstellungen' der beiden Burschen werden nicht artikuliert ('frei sein' wollen sie halt); und die 'feindselige Umwelt' lässt die beiden Schwachköpfe tun und lassen, was sie wollen. Der Film ist so fad wie jeder Fassbinder und im Spiel so dilettantisch wie gehabt.“

⁸⁸⁶ Wiener Zeitung, 30.3.1971; S. 5 „Aus dem internationalen Filmschaffen“ „In 'Rio das Mortes' lässt Ex 'antitheater'-Regisseur Rainer Werner Fassbinder zwei einfältige junge Schlawiner in München den Plan eines Fluges nach Peru zwecks Suche nach einem verborgenen Schatz verfolgen und sie bis zum Schluss tatsächlich in das Land ihrer Sehnsucht entfliegen. 'Der Dumme hat's Glück.' Manches wirklich Komische ist zwischen viel Krampfhumor und ödeste Langeweile gebettet.“

⁸⁸⁷ Volksstimme, 17.3.1972; S. 7 „Probleme allgemeingültig bewältigt“

⁸⁸⁸ Arbeiter-Zeitung, 17.3.1972; S. 12 „Fassbinders Warten auf die Marie“ „Es ist der Film mit all seinem obszön-ritualisierten Drum und Dran, vor dem Rainer Werner Fassbinder in seinem im Vorjahr auf dem Lido gezeigten Antifilm 'Warnung vor einer heiligen Nutte' warnt. Da will ein problematisch zusammengewürfeltes Produktionsteam einen Film drehen, der Aufnahmleiter und sein Stab warten in einer Villa auf die nächstfällige Injektion der von ihnen aufgegabten Geldgeber. Und 'Warten auf die Marie' wird auch zum eigentlichen Thema dieser überhitzen Welt, in der jeder jedem auf die Zehen tritt und ein nervöses Individualistenkollektiv sich schlägt und wenn es sich gerade verträgt, gemeinsam rasch ins Bett geht.“; Wiener Zeitung, 22.3.1972; S. 4 „Viennale – bunte Auswahl aus aller Welt“ „Eine 'Warnung vor einer heiligen Nutte' – mit der die Filminustrie gemeint ist – erhebt Deutschlands erfolgreichster Jungfilmer in diesem grotesk „realistischen“ Filmstreifen. Er parodiert das müßiggängerische und dekadente Treiben eines deutschen Aufnahmleiters (...) und die hysterischen Temperamentausbrüche seines präpotenten jungen Regisseurs natürlich mit all der zeit- und millieueigenen Ordinarität obszönster Art.“; Die Presse, 18./19.3.1972; S. 7 „Filme bei der Viennale. Gesellschaftspolitik“ „Es entstand keine erzählbare Handlung, dafür aber eine suggestive Schilderung der Situation eines jungen Filmteams vor Drehbeginn. Es dominiert die Langeweile. Die Mitglieder des Teams sitzen, liegen, stehen herum; trinken, lieben, verzweifeln, reden miteinander und aneinander vorbei; ihre Auftritte und Szenen sind raffiniert komponiert. Fast ein Bekenntnisfilm über die Schwierigkeiten, einen Film zu machen.“

⁸⁸⁹ Volksstimme, 17.3.1972; S. 7 „Probleme allgemeingültig bewältigt“

⁸⁹⁰ Neuer Kurier, 17.3.1972; S. 13 „Viennale 1972. Ein Blick zurück“

IV. 1. g) Erweiterung des Zuschauerkreises – raus aus der Innenstadt – raus aus dem Kino?

In den Jahren 1968 bis 1972 wurde versucht, die *Viennale* räumlich auszuweiten. Eine solche Tendenz war nicht neu. Schon zu Zeiten des *Festivals der Heiterkeit* wurden Versuche unternommen, die Veranstaltung räumlich auf periphere Orte auszudehnen bzw. neue Besucherschichten für die Vorführungen der *Viennale* zu gewinnen. So wurde im Jahr 1965 die europäische Erstaufführung der „*Landsknecht-Komödie Narrenchronik*“ des tschechischen Regisseurs Karel Zeman⁸⁹¹ im Rahmen der *Viennale der Heiterkeit* in den Lichtspielen Floridsdorf angekündigt.⁸⁹² Die Idee hinter einer solchen Ankündigung – es blieb bei der Ankündigung, da das Programm aufgrund der Staatstrauer um den verstorbenen Bundespräsidenten eine Änderung erhielt – zeigt die Bestrebung, neue, in diesem Fall bildungsfernere Schichten dem „kulturell wertvollen“ Film anzunähern. Diese Schichten versuchte man einerseits in den von ihnen frequentierten Kinos zu erreichen. Zum anderen versuchte man Pensionisten den Besuch von Innenstadtkinos zu erleichtern, indem man einzelne Vorführungen für den städtischen Pensionistenclub wiederholte. „Dieses Programm wird Montag, dem 8. März, um 15 Uhr im Künstlerhaus-Kino für die Angehörigen der städtischen Pensionistenclubs wiederholt.“⁸⁹³ Auch zu dieser Vorführung kam es wegen der Programmänderung nicht, da das *Künstlerhaus-Kino* am geplanten ersten Tag der *Viennale* geschlossen blieb⁸⁹⁴ und sich die Programmierung der gesamten *Viennale* veränderte.⁸⁹⁵ Unter Einfluss der Kinokrise und der Veränderung des Kulturbegriffs der beiden Großparteien wurde versucht, ein neues Publikum – in diesem Fall jenes der peripheren Bezirke, bzw. ältere Publikumsschichten – zu erreichen.

Im Jahr 1968 setzte die Leitung der *Viennale* drei Maßnahmen, die dem Ziel dienten, einen höheren Publikumszulauf zu erzielen. Es wurden Ermäßigungen für junge Festivalbesucher eingeführt, ein *Viennale*-Film wurde im Fernsehen übertragen und die Veranstaltung wurde auf die Bundesländer ausgeweitet.

Der Eröffnungsfilm des Jahres 1968, *Märtyrer der Liebe*⁸⁹⁶ von Jan Němec wurde zwar für den Eröffnungstag als Fernsehbeitrag angekündigt, jedoch schließlich nicht gezeigt.⁸⁹⁷ Die

⁸⁹¹ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1965, 16.2.1965; Blatt 325
„Festival der Heiterkeit“ beginnt mit den ‘lustigen Weibern’“

⁸⁹² Ebd.

⁸⁹³ Ebd.

⁸⁹⁴ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1965; 2.3.1965; Blatt 446
„Programm der 5. Viennale geändert“

⁸⁹⁵ Ebd.

⁸⁹⁶ MUCEDNICI LASKY, ČSSR 1966

Literaturverfilmung *Sult*, nach Knut Hamsuns gleichnamigem Roman wurde im österreichischen Fernsehen⁸⁹⁸ übertragen. Verglichen mit den anderen *Viennale*-Beiträgen des Jahres handelte es sich bei dem dänischen Film um einen von der Filmkritik weniger beachteten Streifen. Diese einmalige Maßnahme der *Viennale* einer weitreichenderen Zugänglichmachung ihres Programms wurde von der Filmkritik als Teilnahme der Bundesländer an der *Viennale*⁸⁹⁹ gedeutet und als Argument dafür herangezogen, die Veranstaltung auch durch Bundesmittel fördern zu lassen. Ein weiterer Schritt, den die *Viennale*-Leitung ab 1968 setzte, war die Wiederholung des Hauptprogramms in jeweils einer Landeshauptstadt Österreichs. Diese Maßnahme war die einzige, die über mehrere Jahre fortgesetzt wurde. 1968 wurde das Hauptprogramm im Salzburger Stadtkino,⁹⁰⁰ 1969 im Linzer Zentraltheater,⁹⁰¹ 1970 im Grazer Ring-Kino,⁹⁰² 1971 in Klagenfurt⁹⁰³ und 1972 in mehreren Kinos in den Städten Mattersburg, Oberpullendorf und Eisenstadt wiederholt.⁹⁰⁴ Da ein großer Teil des Programms bei diesen Wiederholungen fehlte – die von der Kritik häufig als Höhepunkt des Festivals bezeichneten Retrospektiven – kam es zwar im Vorfeld der Wiener Veranstaltung zur Ankündigung, jedoch haben sich kaum Rezensionen zur *Viennale* in den Bundesländern gefunden. Lediglich eine Rezension aus dem Jahr 1969 deutet auf einen Misserfolg dieser Initiative hinsichtlich der Besucherfrequenz hin. „In 24 Vorstellungen an sechs Tagen, in denen 12 verschiedene Filme gezeigt wurden, registrierte das Zentral-Theater 2008 Besucher.“⁹⁰⁵ Da es bei der Wiederholung in den Bundesländern um eine reine Bereitstellung der Filme ging, die jedoch nicht mit weiteren Förderungen der Kinos einherging, war das Erreichen breiter Publikumsschichten mit einer solchen Maßnahme nicht möglich und sie blieb letztlich nicht mehr als ein Argument für den „gesamtösterreichischen Charakters“ der Festwoche, die eine Förderung durch Bundesmittel erlaubte.

Das anfängliche Bemühen der Festwoche um einen größeren Besucherkreis, der die Bespielung peripherer Kinos so wie das Ansprechen von dem Kino fremden Schichten wie Pensionisten eingeschlossen hatte, wurde in den Jahren 1968 bis 1972 auf die Besucherschicht der Jugend reduziert. „Denn die *Viennale*-Besucher, die sich aus 90 Prozent aus jungen Leuten und vor allem

⁸⁹⁷ Wiener Zeitung, 21.2.1968; S. 5 „Viennale bringt ‚Filme, die uns nicht erreichten‘“; vergleiche: Fernsehprogramm in der Arbeiter-Zeitung vom 21.3.1968; S. 9 „Programme für heute“

⁸⁹⁸ am Sonntag den 24.3. um 22:30 in ORF 1; Siehe: Neuer Kurier, 23/24.3.1968; S. 6 „Festival der Höhepunkte“

⁸⁹⁹ Neuer Kurier, 23/24.3.1968; S. 6 „Festival der Höhepunkte“

⁹⁰⁰ 29.3.bis 4.4.1968 siehe: Volksstimme, 1.3.1968; S. 7 „Viennale – wieder filmbewußt“

⁹⁰¹siehe: Die Presse, 8.2.1969 „Leben in dieser Zeit“

⁹⁰² 10-17. 4.1970 siehe: Die Presse, 14.3.1970 „Gesellschaft und junge Generation“

⁹⁰³ 2.-8.4.1971sieh: Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1971, 25.3.1971; Blatt 869

⁹⁰⁴ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1972, 6.3.1972; Blatt 529

⁹⁰⁵ Film-Echo, 11.4.1969 „Viennale in Linz ohne Erfolg“

*Intelletktuellen sowie Cinéasten rekrutieren, sind zumeist ein recht sachverständiges Gremium.*⁹⁰⁶ Die „Jugend“ war jedoch eine weiter spezifizierte Gruppe für das Festival. Denn innerhalb der *Viennale* wurden im Jahr 1971 zwar Ermäßigungen für Schüler und Studenten⁹⁰⁷ eingeführt, jedoch nicht für Schüler berufsbildender Schulen oder Lehrlinge.⁹⁰⁸ Der sozialdemokratische Kulturbegriff von „Kultur für alle“ wurde innerhalb der *Viennale* – was die Vergünstigungen betraf – somit auf ein intellektuell-elitäres Publikum reduziert. Denn die „Die Jugend“ waren im Rahmen der *Viennale* zwischen 1968 und 1972 Schüler über 16, also Gymnasiasten und Studenten.

⁹⁰⁶ Neue Zürcher Zeitung, 26.4.1969 „Leben in dieser Zeit“ – Wiens Filmfestwoche“

⁹⁰⁷ Volksstimme, 25.3.1971; S. 7 „Heute Eröffnung der Viennale“

⁹⁰⁸ In: Filmschau, 13.3.1971; forderte Josef Hartmann ermäßigte Karten auch für Schüler der berufsbildenden Schulen und für Mitglieder der Jugendorganisationen auszugeben.

IV. 1. h) Sonderveranstaltungen

Während Sonderveranstaltungen in den Jahren vor 1968 kaum stattfanden, abgesehen von gelegentlichen Filmvorführungen explizit für die *Stadt Wien* beispielsweise 1962 zur Wiedereröffnung des Theater an der Wien,⁹⁰⁹ Werbeveranstaltungen für einzelne Filme etwa im Jahr 1967 oder dem im selben Jahr stattfindenden Filmball,⁹¹⁰ ging man 1969 dazu über, im Rahmen der *Viennale* Diskussionsveranstaltungen abzuhalten und gleichzeitig den direkten Kontakt des Publikums zu Filmschaffenden im Sinne der Schlagworte der kulturellen Partizipation und der kulturellen Liberalisierung zu fördern.

In den Jahren 1969 und 1970 wurden die Themenbereiche Filmförderung von den Diskussionsveranstaltungen aufgegriffen. Unter dem Titel „Filmförderung in Europa“ fanden 1969 zwei Diskussionsveranstaltungen⁹¹¹ und ein Vortrag⁹¹² im Filmaal der Albertina im Rahmen der *Viennale* statt. Schon in den Eröffnungsansprachen der Jahre 1968 hatte Stadträtin Sandner auf das ungelöste Problem einer bundesweiten Filmförderung aufmerksam gemacht. Während sich die *Stadt Wien* ihrer Verantwortung dem Film gegenüber bewusst sei und Jungfilmer wie auch die *Viennale* unterstütze, müsse aber festgestellt werden, dass das „Problem Film“ nicht nur eine Wiener, sondern eine gesamtösterreichisches sei und der Förderung aller bedürfe.⁹¹³ Noch deutlicher wurde die Stadträtin bei der 1969 organisierten Diskussion „Filmförderung in Europa“. „*Wien hat den Versuch unternommen, im Bereich des künstlerischen Filmschaffens Anregungen zu geben: Man hat die Viennale eingeführt und das Prämiensystem geschaffen. Dringend notwendig sind Möglichkeiten, die jungen österreichischen Filmschaffenden zu fördern. Wien hat dazu ein wenig getan. Freilich ist es viel zu wenig, weil Filmförderung nicht Sache eines Bundeslandes, sondern nur des ganzen Landes sein kann. Da sich bisher der Bund an einer Zusammenarbeit nicht interessiert gezeigt hat, haben wir sehr bewußt diese Gespräche anberaumt und Experten aus Ländern zur Diskussion eingeladen, in denen es sehr wohl bereits*

⁹⁰⁹ siehe: Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft „Meisterwerke der Filmkunst“ (für den Inhalt verantwortlich: Dr. Sigmund Kennedy), (Wien 1962); aus dem Nachlass Hans Winge einzusehen in der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 (1962 – Österreich) 17.

⁹¹⁰ Stadt Wien, 15.2.1967 „Viennale 1967 mit Filmball und Karl Valentin“

⁹¹¹ „Filmförderung in der Bundesrepublik Deutschland – zur Nachahmung empfohlen? Es diskutierten: Bundestagsabgeordneter Joachim Raffert und der Produzent Rob Houwer und der Regisseur Edmund Luft; Forumdiskussion mit Erik Hauerslev, Direktor des Dänischen Filmfonds; Claude Degand, Centre National, Paris; G.J. van der Molen, Leiter der Filmabteilung des niederländischen Kulturministeriums; Joe van Cottom, Chefredakteur von Ciné-Revue und Ciné-Presse, Belgien; B. Torbica, Jugoslavija-Film; Helmut Pfandler, österreichischer Filmproduzent und Regisseur; Oskar Nekut, Gewerkschaftssektion Film und Fernsehfilm, Wien; Gesprächsleitung Dr. Otto Wladika“; siehe: Viennale-Programm 1969 „Viennale 1969. Leben in dieser Zeit. Spielfilme.Dokumentarfilme.Kurzfilme“, Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums. Ordner: Viennale 1969, 2.

⁹¹² Harry Schein, der Direktor des Schwedischen Film Instituts sprach zum „Aufstieg des schwedischen Films“ siehe: Viennale-Programm 1969 „Viennale 1969. Leben in dieser Zeit. Spielfilme.Dokumentarfilme.Kurzfilme“, Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums. Ordner: Viennale 1969, 2.

⁹¹³ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1968, 29.2.1968; Blatt 560 „Die Viennale 1968“

*Filmförderungsmaßnahmen gibt.“⁹¹⁴ Da Österreich das einzige Land ohne Filmhilfsgesetz sei und sich damit am Nullpunkt der Filmproduktion befindet wurde von den Teilnehmern der Gesprächsreihe eine Resolution verabschiedet, die ein Filmhilfsgesetz forderte, das den Österreichischen Film neu beleben sollte:⁹¹⁵ „Die österreichischen Teilnehmer an der im Rahmen der *Viennale* 1969 stattgefundenen Gesprächsreihe über Filmförderung in Europa fordern die zuständigen Stellen in Österreich auf, die Filmförderung in unserem Lande als letztem in Europa einer längst fälligen gesetzlichen Regelung zuzuführen und ein Filmhilfsgesetz zu schaffen, das eine Neubelebung der österreichischen Filmproduktion ermöglicht“⁹¹⁶ Die Veröffentlichung dieser Resolution wurde jedoch kaum von den Printmedien aufgegriffen oder erwähnt. Lediglich die kommunistische *Volksstimme* warnte im Anschluss an die Veranstaltung davor, in Österreich ein reines Wirtschaftsgesetz, wie jenes in der BRD zu schaffen, sprach sich für ein Modell nach Vorbild Schwedens aus und wandte sich gegen einen übereilten Gesetzesbeschlusses. „Danach wurde die österreichische Situation beschämend deutlich, als es – auch laut Frau Kulturstadtrat Sandner – zunächst hieß, es existiere hierzulande ‘nicht des geringste Entwurf zu einem Filmgesetz’, aber unmittelbar darauf ein solcher durch einen Gewerkschaftsvertreter vorgelegt wurde. Das erinnert sehr an das bundesrepublikanische Vorbild, wo es auch zuerst monatelang hieß, der Gesetzesentwurf sei noch nicht diskutierbar – und dann war dieser Entwurf plötzlich Gesetz.“⁹¹⁷ 1970 nahm man sich seitens der *Viennale* mit einem Vortrag des deutschen Gastes Horst von Hartlieb dem Thema Filmförderung erneut an,⁹¹⁸ erzielte damit jedoch noch weniger Breitenwirkung als im Jahr zuvor. Der liberale Geist, der in Form von Podiumsdiskussionen und einer Resolution im Jahr 1969 Einzug in den Ablauf der *Viennale* gehalten hatte, versiegte zunehmend, obwohl die *Viennale* nunmehr das Ziel für sich reklamierte, eine Veranstaltung für junge Menschen und mit gesellschaftskritischen Inhalten zu sein. So distanzierte sich der Leiter Otto Wladika im Jahr 1971 von einer politischen Vereinnahmung des Festivals. Die *Viennale* sei eine Repräsentationsschau des künstlerischen und experimentellen Films, bei der die Ereignisse im Kino stattfänden. Er wollte die *Viennale* jedoch nicht als eines der Festivals verstanden wissen, die sich politisch umfunktioniert hätten oder umfunktioniert worden seien. Für das Programm gelte, dass jegliche kommerzielle Spekulation mit Gewalt oder Sex darin ausgeschalten sei, jedoch ginge es ihm um eine liberale Konfrontation mit „unserer Zeit“.⁹¹⁹*

⁹¹⁴ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1968, 14.3.1968; Blatt 651 „Erster Bericht von den Filmdiskussionen“, als Teilnehmer sind dort genannt: Bundestagsabgeordneter Joachim Raffert, Produzent und Regisseur Egon Luft und der Filmkritiker der „Frankfurter Rundschau“ Wolfgang Schütte;

⁹¹⁵ Konvolut von Schriften mit Inhaltsangabe anlässlich der *Viennale*; 1969; Wienbibliothek im Rathaus; Sammlung M09B.

⁹¹⁶ Österreichische Film- und Kinozeitung, 22.3.1969 „Leben in dieser Zeit“

⁹¹⁷ Volksstimme, 20.3.1969; S. 8 „Filmgesetz- Filmgesetzverwirrung“

⁹¹⁸ Arbeiter-Zeitung, 11.4.1970; S. 9 „Rückblick auf die *Viennale*“

⁹¹⁹ Stadt Wien, 20.3.1971, Nr.12; S. 5 „*Viennale* 1971“

Diesen liberalen Ansatz sahen vor allem linke Kritiker im „Internationalen Gespräch über Jugendschutz“⁹²⁰ im Jahr 1971 nicht eingelöst. Mit dem Gespräch, bei dem das Thema „Film und Jugendschutz“ aus gesetzgeberischer Sicht, aus Sicht des Publikums und aus Sicht der Filmwirtschaft und von Pädagogen diskutiert wurde,⁹²¹ kam die *Viennale* ihrem Erziehungsauftrag nach und nahm dabei eine konservativ-pädagogisierende Position ein. „*Arbeitsatmosphäre versuchte man mit dem dreitägigen Gespräch Film und Jugendschutz' zu schaffen. Schon die Wahl der Referenten (Vertreter des Gesetzgebers, der Filmwirtschaft und Pädagogen) ließ jedoch analytische Diskussionen kaum zu, sondern führte zu Demonstrationen von Sendungs- und Schutzbewußtsein gegenüber einer 'durch Sex und Brutalität gefährdeten Jugend'. Darauf, daß Sexualität und Brutalität im Film recht vielschichtige Funktionen ausüben können, wurde kaum eingegangen.*“⁹²²

1972 wurden zwei Diskussionsveranstaltungen in die *Viennale* integriert, die zur Vorbereitung der im Anschluss an die *Viennale* stattfindenden Filmenquete des Unterrichtsministeriums dienen sollten. Bei den Diskussionen über „Film als Ware und Kulturgut“ sprachen sich ausländische Journalisten und Vertreter des österreichischen Filmwesens⁹²³ gegen die Förderung von Unterhaltungsfilm aus, während sie eine Unterstützung des „kulturell wertvollen Filmes“ forderten. Man dürfe nicht mit der Ausrede wirtschaftlicher Interessen fördern, wenn dies kulturell schade.⁹²⁴ Auf der Filmenquette des Unterrichtsministeriums selbst wurde später betont, dass eine Filmproduktion auf Hochtouren zwar der einheimischen Wirtschaft nütze, das Ansehen Österreichs im Ausland jedoch auf den kulturell wertvollen Film angewiesen sei. Medial war von einer Solidarisierung österreichischer Filmschaffender gegen den Gesetzesentwurf des Unterrichtsministeriums die Rede. „*Daß die vom Unterrichtsministerium einberufene Enquête zum Filmförderungsgesetz anders verlief, als es sich die Veranstalter und die Vertreter des Kommerzfilms erwartet hatten, ist einer Solidarisierung der den Film nicht primär von seiner Warenfunktion her betrachtenden heimischen Filmemacher gegen das ministerielle Konzept zu danken*“⁹²⁵ Bei der Enquête wandten sich unterschiedlichste Filminstitutionen wie das *Kuratorium neuer österreichischer Film* oder der *Arbeitskreis der österreichischen Filmemacher*, dem unter anderem Axel Corti und Michael Scharang angehörten, gegen die Absicht das künftige Filmförderungsgesetz in zwei Teile, einen den kulturell wertvollen Film und einen die reine Wirtschaftsförderung betreffend zu teilen. Die Filmemacher sahen darin eine Abspaltung des kulturell wertvollen Filmes und seine Benachteiligung von Anfang an. Die Filmmacher verlangten unter anderem die Einrichtung eines

⁹²⁰ Arbeiter-Zeitung, 11.3.1971; S. 9 „Viennale 1971: Premieren, Avantgarde, Diskussion“

⁹²¹ am 29., 30. u. 31.3.1971 jeweils 14:30 in der Albertina; siehe: Arbeiter-Zeitung, 11.3.1971; S. 9 „Viennale 1971: Premieren, Avantgarde, Diskussion“

⁹²² Volksstimme, 2.4.1971; S. 7 „Ausdruck der hiesigen Filmmisere“

⁹²³ Arbeiter-Zeitung 18.3.1972

⁹²⁴ Arbeiter-Zeitung 23.3.1972

⁹²⁵ Volksstimme, 24.3.1972; S. 7 „Solidarität für den wertvollen Film“

kommunalen Kinos und die Einführung eines von Filmemachern verwalteten Fonds. „*Es darf allerdings nicht übersehen werden, daß die sich nun abzeichnende Solidarisierung unter den Filmschaffenden zwar einen bedeutenden Fortschritt gegenüber den bisherigen Verhältnissen bedeutet, daß aber der Unterrichtsminister jetzt schon mit Aufweichungsversuchen begonnen hat.*“⁹²⁶ So lautete das Resümee eines Filmkritikers in der kommunistischen *Volksstimme*. Auch in der Tageszeitung *Die Presse* wurde über die Enquête berichtet. Auch dort wurde die ablehnende Haltung aller beteiligten Filmemacher betont und als zentraler Kritikpunkt die geplante Aufteilung der Filmförderung auf das Handels- und Unterrichtsministerium als zentraler Kritikpunkt genannt.⁹²⁷ Die Diskussionsveranstaltung innerhalb der *Viennale* über „Film- und Ware“ trug zur Vorbereitung der österreichischen Filmemacher auf die Diskussion bei der Enquête bei und verschaffte der Kritik an den Regierungsplänen eine Öffentlichkeit. Zu einer Sensibilisierung auf das Thema Filmförderung war es schon ab dem Jahr 1969 innerhalb der *Viennale* gekommen, so dass zum Zeitpunkt der Enquête bereits verschiedenste Seiten Vorschläge zu einem Bundesfilmförderungsgesetz vorgelegt hatten. „*Es zeigte sich auch, daß dem Ministerium zahlreiche Papiere zu einem Filmförderungsgesetz vorgelegt worden waren, darunter eines von der Aktion 'Der gute Film', mehrere von gewerkschaftlicher Seite, eines der Vereinigung Österreichs Filmjournalisten und auch jenes von Prof. Kolm-Veltee, das 'Die Presse' am 5.Juni 1971 zur Diskussion stellte.*“⁹²⁸ Auf diese Weise stellten die Veranstalter des Festivals zwar eine Diskussionsplattform für Österreichische Filmemacher zur Verfügung, eine Breitenwirkung wurde jedoch kaum erzielt, wenn man die spärlichen Resonanzen in der Filmpresse beachtet.

Abseits von den oben genannten Diskussionen mit zum Teil kulturpolitischen Anliegen, ist der Versuch zu bemerken, das Festivals zwischen 1968 und 1972 zu einem Diskussionsforum in künstlerischer Hinsicht zu machen. 1970 wählte der *Verband österreichischer Filmjournalisten* den besten Film des Jahres 1969 bei der *Viennale* und lud zur Diskussion ein,⁹²⁹ die von einem Vertreter der *Aktion der Gute Film*, Ferdinand Kastner, geleitet wurde.⁹³⁰ Eine weitere Maßnahme zur Involviering des Publikums und zur öffentlichen Auseinandersetzung mit den gezeigten Filmen stellten die Publikumsdiskussionen mit Regisseuren dar. Diese fanden jedoch äußerst spärlich statt, 1970 wurden lediglich Helmut Herbst⁹³¹ und Bruno Bozzetto⁹³² erwähnt, die dem Publikum zur Diskussion zur Verfügung standen. Der Anspruch, nun ein „Arbeitsfestival“ zu sein wurde von den Veranstaltern dennoch herausgestrichen. „*Die Ausklammerung des bei Filmfestwochen üblichen Starrummels und die dem Publikum gebotene Möglichkeit, nach den Filmen mit deren*

⁹²⁶ Volksstimme, 24.3.1972; S. 7 „Solidarität für den wertvollen Film“

⁹²⁷ Die Presse, 23.3.1972; S. 5 „Vor Zweigleisigkeiten wird gewarnt“

⁹²⁸ Ebd.

⁹²⁹ Arbeiter-Zeitung, 4.4.1970, S. 9 „Im Rahmen“

⁹³⁰ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 4/1970, 2.4.1970; Blatt 841

⁹³¹ Deutschland Dada, BRD, 1969, Stadt Wien, 20.3.1971, Nr.12; S. 5 „Viennale 1971“

⁹³² (Vip, mio fratello superuomo, I, 1968), Stadt Wien, 20.3.1971, Nr.12; S. 5 „Viennale 1971“

*Gestaltern Gespräche führen zu können, entspricht dem Anliegen der Veranstalter, den Film, das Filmkunstwerk ins Zentrum zu stellen.*⁹³³ Der Anspruch konnte jedoch kaum eingelöst werden, da nicht alle Regisseure der gezeigten Filme bei der *Viennale* anwesend waren. „Um diese bewusst auf die Auseinandersetzung mit dem ‘Kunstwerk Film’ gerichtete Tendenz noch zu unterstreichen, hatte man mit nahezu ehemner Konsequenz auf jedes spektakular-attraktive Staraufgebot verzichtet. Lediglich eine kurze Begegnung mit der schwedischen Regisseurin Mai Zetterling und dem tschechoslowakischen Regisseur Jan Němec ermöglichte die immer wieder wertvolle und aufschlussreiche persönliche Impression.“⁹³⁴ Wie sich zeigt, wurde der gänzliche Verzicht auf Stars und die nur sporadische Anwesenheit von Regisseuren von der Filmkritik durchaus als Verzicht gedeutet.

Die Tendenz innerhalb der *Viennale* zwischen 1968 und 1972 entspricht zwar einer generellen Hinwendung zu filmpolitischen Themen, die die österreichische Filmlandschaft beleuchten sollten. Parallel dazu versuchte man die *Viennale* in jenen Jahren zu einer Plattform der Diskussion zu machen, eine Vorgehensweise, die dem sozialistischen Kulturbegriff der 70er Jahre entsprach, Kultur allen zugänglich zu machen und das Partizipieren an kulturpolitischen Entscheidungen im Sinne von Meinungsbildung zu fördern. Aufgrund der Abhaltung der Diskussionen durch Filmexperten staatlicher Stellen bzw. durch konservative Filmerzieher wurden diese Versuche jedoch besonders von der linken Filmkritik als halbherzige Versuche beurteilt.

⁹³³ Neue Wege, 3/1971 „Zum Thema Film. Programmvorstellung der Viennale 1971“

⁹³⁴ Neue Zürcher Zeitung, 26.4.1969 „‘Leben in dieser Zeit’ – Wiens Filmfestwoche“

IV. 1. i) Österreichischer Film

Im Zusammenhang mit der *Viennale* wurden häufig die positiven Nebeneffekte, die ein solches, österreichisches Filmfestival auf die heimische Filmproduktion hätte oder haben sollte herausgestrichen. Filmkritiker gaben ihrer Hoffnung Ausdruck, ein solches Festival würde sich auf die heimische Filmproduktion im Sinne einer künstlerischen Anregung niederschlagen. Die Stadträtin Sandner betonte so, dass das Festival selbst und die beim Festival gezeigten österreichischen Filme ein Argument für eine Bundesfilmförderung darstellten. Die Förderung von österreichischen Filmen durch die *Viennale*, die in der Öffentlichmachung und Bewerbung der gezeigten Filme bestand, war jedoch in den Jahren zwischen 1968 und 1972 nur ein marginaler Aspekt.

So war im Jahr 1968, dem ersten Jahr der neuen Ausrichtung der *Viennale*, kein österreichischer Film im Programm zu sehen. Weder unter den Kurz- noch unter den Langfilmen befand sich eine österreichische Produktion. Nachdem 1967 nur drei Produktionen in Österreich fertig gestellt worden waren, riefen 1968 österreichs Regisseure und Produzenten in einem Manifest zur Rettung des österreichischen Filmes auf. Darin forderten sie eine „Ehe“ zwischen Film und Fernsehen, wie dies später im Film-Fernsehabkommen verwirklicht wurde. Sie forderten intensive Pflege des Nachwuchses, die Berufung von Praktikern statt Theoretikern an die Filmhochschule und ausländische Filmpartner, die eine österreichische Filmproduktion abseits des deutschen Hausgebrauchs hervorbringen sollte.⁹³⁵ 1968 schien die Programmierung der *Viennale* in Bezug auf den österreichischen Film also die allgemeine Wahrnehmung zu spiegeln, nämlich dass ein solcher österreichischer Film, nicht mehr vorhanden sei. Und auch 1969 war die Präsentation österreichischer Filme bei der *Viennale* suspensiert. Erst im Jahr 1970 kam es zu einer starken Präsenz österreichischen Films bei der *Viennale*. Unter dem Motto „Gesellschaft und junge Generation“ integrierte man zwei österreichische Langfilme ins Hauptprogramm, widmete sich erst- und vorläufig auch letztmalig dem österreichischen Experimentalfilm in der Sonderschau „10 Jahre österreichischer Film“, die vom *Kuratorium neuer österreichischer Film* zusammengestellt worden war. In einem Nachprogramm wurden etwa 100 Filme von Marc Adrian, Walter Bannert, Valie Export, Kurt Kren, Peter Kubelka, Ferry Radax und anderen gezeigt. Zudem wurde ein eigenes Programm Kurzfilmen österreichischer Jungfilmer⁹³⁶ gewidmet. Mit dieser Schwerpunktsetzung traten die Organisatoren der *Viennale* einerseits den Beweis an, dass unter zu Hilfenahme der zur Verfügung stehenden Synergien, die Förderung

⁹³⁵ Volksblatt, 15.2.1968 „Noch ein Wiederbelebungsversuch“; Express 21.2.1968 „Heimischer Film: ‘Neues Leben’ durch zukünftige ‘Ehe’ mit dem Fernsehen“; Salzburger Volksblatt; 24.2.1968 „Selbsthilfe“

⁹³⁶ in einer Matinee wurden „Neue österreichische Kurzfilme“ gezeigt von Franz Novotny, Karl Kases, Franz Fallenberg, Hermann Wolf, Ernst Schmid, Walter Wippersberg u.a. siehe: Österreichische Film- und Kinozeitung, 21.3.1970 „Die Viennale 1970“

österreichischer Filme im Rahmen des Festivals möglich war. Das Nachprogramm österreichischer Experimentalfilme kam jedoch lediglich auf 1.148 Besucher⁹³⁷ und die zwei von Vizebürgermeisterin Sandner gewürdigten abendfüllenden österreichischen Filme *Reflexion*⁹³⁸ und *Alkestē – Die Bedeutung Protektion zu haben*,⁹³⁹ die in der Rathauskorrespondenz⁹⁴⁰ als „*Auferstehung des österreichischen Filmes*“ angekündigt worden waren, fielen bei der Kritik durch.

Alkestē hatte im Vorfeld der Veranstaltung für Aufsehen gesorgt, da der Regisseur über die Presse verlautbarte, das Unterrichtsministerium mache seine weitere Subvention davon abhängig, dass einige Dialoge geändert würden. Die Vizebürgermeisterin schaltete sich ein und stellte sich öffentlich hinter den Regisseur.⁹⁴¹ In Antonis Lepeniotis *Alkestē – Die Bedeutung Protektion zu haben*⁹⁴² sah der Kritiker Walden zwar die griechische Mythologie mit sozialkritischen Protestleraugen eindrucksvoll verfremdet und nach Wien transferiert, jedoch konnte der Film aufgrund des Drehbuchs und der ungeeigneten Schauspieler nicht den Erwartungen entsprechen.⁹⁴³ Auch die Österreichische Film- und Kino-Zeitung schloss sich dieser einhelligen Meinung an, dass die österreichischen Beiträge den Erwartungen nicht entsprachen. „*Auch Antonis Lepeniotis ‘Alkestē – die Bedeutung, Protektion zu haben’ ist ein verschlüsselter Film voller Symbolismen. Den Schlüssel dazu – das warf mir der sympathische Regisseur in einem nach der Presseverführung seines Werkes geführten Gespräch mit Recht vor – besaß und besitze ich nicht. Doch ich bezweifle, aus meiner Erfahrung als Kinogehör heraus, ob sehr viel andere diesen ‘Schlüssel’ finden werden.*“⁹⁴⁴ Antonis Lepeniotis *Alkestē*⁹⁴⁵ wurde heftig kritisiert und einzelne Kritiker bedauerten, dass dafür Subventionsmittel ausgegeben wurden.⁹⁴⁶ „*Schon wieder eine österreichische Tragödie. Diesmal hat der geborene Griechen und*

⁹³⁷ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 4/1970, 13.4.1970; Blatt 959

⁹³⁸ Von Sepp Jahn und Edith Hirsch, Österreich 1970

⁹³⁹ Von Antonis Lepeniotis, Österreich 1970

⁹⁴⁰ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 4/1970, 2.4.1970; Blatt 859

⁹⁴¹ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1970, 11.3.1970, Blatt 652

⁹⁴² Österreich 1970

⁹⁴³ Arbeiter-Zeitung, 4.4.1970; S.X „Glanz und Schatten der Viennale 1970“

⁹⁴⁴ Österreichische Film- und Kinozeitung, 18.4.1970 „Die Filmschau „Viennale 70“

⁹⁴⁵ Die Presse, 6.4.1970; S. 4 „Morgen bei der Viennale“ „Eine modernen Version des Alkestē-Stoffes soll es sein, ein Diskussionsbeitrag zum Thema „Macht – ja oder nein?“ Das Ergebnis ist eine unklare Mischung aus Agentenspiel, Maskenstück, Mythologie und blendend photographierten bizarren Motiven (alle rund um und in Wien!). Gespielt wird teils von Schauspielern, teils von Laien, unter beiden treffliche und schlechte.“ „Während Fleischmann nicht nur Versprechen, sondern Erfüllung ist, kann man von Lepeniotis bloß hoffen, daß er irgendwann einmal einen guten Film machen wird.“ Volksstimme, 7.4.1970; S. 7 „Faschismus im Kleinen“ „Vorläufig haftet seiner „Alkestē“ noch viel zuviel Krampf an. Bemüht, aus der altgriechischen Sage, unter Weglassung ihres Hauptmotivs, der übers Grab hinausreichenden Gattenliebe, so viele Elemente zu destillieren, daß sie eine Allegorie mit zeitgenössischem Anliegen ergeben, hat er sie bis zur Unkenntlichkeit zurechtschneiden müssen.“ Wiener Zeitung, 11.4.1970; S. 6 „Viel Düsternis bei der Viennale“ „So entstand ein ganz heterogenes Gebilde, das nur die Hoffnung offen lässt, es werde aus dem noch ganz absurd brausenden Most dieser Begabung doch noch einmal ein trinkbarer Wein werden.“ Trierischer Volksfreund, 15.4.1970 „Das Alte war wiederum das Beste“ „Denn in die regulären Kinos wird weder ‘Alkestē’ noch ‘Reflexion’ kommen; allenfalls mögen die ins Experimentalprogramm des Fernsehens rutschen..“

⁹⁴⁶ Express, 10.4.1970; S. 8 „Es ist fünf vor zwölf“ „‘Reflexion’ und ‘Alkestē – Die Bedeutung, Protektion zu haben’ zählen zu den absoluten Tiefpunkten dieser Filmwoche. Und gerade im Kreis anderer mehr oder weniger „jungier Filme“ erweist sich, auf wie schwachen Beinen (und keineswegs nur finanziell gesehen) das steht, was – von Antel und Co. Ganz abgesehen – vom einst glorreichen

*Wahlwieder, Antonis Lepeniotis, Branchenkennern seit langem bekannt, zugeschlagen. Er versuchte sich so verkrampft wie möglich an einer modernen Version des Alkestes-Stoffes, der freilich als solcher mehr zu erahnen als zu erkennen ist. 'Die Bedeutung, Protektion zu haben', hat vor allem Lepeniotis begriffen, der von der Gemeinde Wien für diesen Schmarrn immerhin mit 100.000 Schilling, etwa einem Drittel der Produktionskosten subventioniert wurde.⁹⁴⁷ Auch Reflexion⁹⁴⁸ konnte die Kritik nicht überzeugen. Der Film wurde als von Symbolen überladen beschrieben. In ihm erklänge „aus vor Angst verschüchterter Kamerakehle das Lied von Sex und Tod“⁹⁴⁹, so ein Kritiker. Auch anhand von Reflexion wurde die schwierige Situation der österreichischen Filmwirtschaft thematisiert. „Dem sei noch vorausgeschickt, daß die Produktionsdauer – 1965 bis 1969 – und die Tatsache, daß der Streifen erst mit Hilfe der Wien-Film und der Gemeinde Wien fertiggestellt werden konnte, ein österreichisches Schicksal wiedergibt. Dennoch oder gerade deswegen kann ich als Kritiker, wenn ich nicht bloß informieren will, nicht umhin, die Gesamtgestaltung von Reflexion‘ negativ zu beurteilen. Daß ich mich damit einer sehr undankbaren Aufgabe unterziehe, ist leider unvermeidlich.“⁹⁵⁰ Obwohl der Kritiker der Österreichischen Film- und Kinozeitung es bedauerte, gerade österreichische Filme schlecht beurteilen zu müssen, so scheint es auf der anderen Seite doch symptomatisch für die Haltung der heimischen Filmpresse, dass in regionalen deutschen Tageszeitungen österreichische Kurzfilme rezensiert wurden, während eine solche Wahrnehmung österreichischer Produktionen in heimischen Blättern unterblieb. Die Österreich-Nachtschiene wurde dort zwar angekündigt, jedoch nicht besprochen. Als einer der wenigen Rezessenten rezensierte Eduard Luft im Wiesbadener Kurier zwei Kurzfilme Franz Novotnys. Während ihm der Kurzfilm *Schlachthaus* als veraltete Idee erschien, beurteilt er den Film *Exekution* durchaus positiv. „Man erlebt, wie ein betrunkenes Erschießungskommando einen Menschen tötet und die Leiche fleddert. Die Faszination des Vorgangs entsteht aus seine Szenerie, denn die Tat wird als Gewohnheitsrerrichtung dargestellt, als ein Teil alltäglichen Gemetzels.“⁹⁵¹ Das überspitzte Unbehagen am Dasein in unserer Zeit sah Luft denn auch im Langfilm *Alkestes* auftauchen, betonte jedoch, wie alle anderen Kritiker auch, die Mängel des Filmes. „Der junge Autor und Regisseur Antonis Lepeniotis*

österreichischen Film übriggeblieben ist. Aber gerade in diesen Filmen stecken Subventionen. Subventionen, die allein nach der Lektüre der Drehbücher nicht gewährt werden hätten dürfen.“

⁹⁴⁷ Express, 7.4.1970; S. 9 „Viennale-Kritik“

⁹⁴⁸ Die Presse, 4./5.4.1970; S. 6 „Neues von hier und anderswo“ „Ein Jammer. Das Produkt gewiß ernster Bemühungen und finanzieller Selbstlosigkeit wirkt einerseits abgestanden und müd, andererseits symbolistisch überfrachtet – kurz: dilettantisch. Und das ist es, was einem nicht erlaubt, diesen österreichischen Film (auch nur freundlich) zu begrüßen.“; Volksstimme, 5.4.1970; S. 6 „Revolutionen im Spiegel der Romanze“ „Dem Film fehlt, trotz starken Momenten, vor allem ein Aufbau, eine Struktur, eine Konzeption, die der Reflexion innere, überzeugende Logik verleihen.“; Wiener Zeitung, 6.4.1970; S. 6 „Verwirrende Vielfalt bei der Viennale“ „Der österreichische Film „Reflexion“ zeigt sich aufs äußerste verworren, psychologisch verwinkelt und formal gesucht, aber in all seiner Gekünsteltheit nicht gekonnt.“; Trierischer Volksfreund, 15.4.1970 „Das Alte war wiederum das Beste“ „Reflexion‘ erwies sich immerhin vom Technischen her insofern interessant, als die Gestalter dieses surrealistischen Außenseiterfilms (Sepp Jahn und Edith Hirsch) in dieser 95-Minuten-Darbietung mit sage und schreibe 6750 Einstellungen aufwarteten.“

⁹⁴⁹ Arbeiter-Zeitung, 4.4.1970; S.X „Glanz und Schatten der Viennale 1970“

⁹⁵⁰ Österreichische Film- und Kinozeitung, 18.4.1970 „Die Filmschau „Viennale 70“

⁹⁵¹ Wiesbadener Tagblatt, 17.4.1970 „Rausch und seelischer Strip-tease“

legt eine bizarre Mischung aus Agentenfilm und Mythologie vor, eine Auseinandersetzung mit der Macht schwebte ihm vor, doch nimmt man wenig mehr wahr als die ratlose Mobilität moderner Jugend.“⁹⁵² In *Reflexion* sah Luft eine österreichische Psychomontage, in der seelischer Strip-tease begangen würde. Die bundesdeutschen Kritiker gingen mit den österreichischen Filmen weitaus weniger hart ins Gericht wie österreichische Filmkritiker und anerkannten zumindest die technischen Gestaltungsmöglichkeiten, die in den Filmen verwirklicht wurden. „*Reflexion*‘ erwies sich immerhin vom Technischen her insofern interessant, als die Gestalter dieses surrealistischen Außenseiterfilms (Sepp Jahn und Edith Hirsch) in dieser 95-Minuten-Darbietung mit sage und schreibe 6750 Einstellungen aufwarteten.“⁹⁵³ Im Gegensatz dazu zweifelten einzelne österreichische Filmkritiker nicht nur an der Förderungswürdigkeit heimischer Filme aufgrund des von ihnen georteten Qualitätsmangels. Kritisiert wurde auch, dass das *Kuratorium neuer Österreichischer Film* es verabsäumt habe, ein Gegenfestival zur *Viennale* zu veranstalten, da der österreichische Film ein unabhängiges Forum nötig gehabt hätte „das sachlich und objektiv die wirklichen Talente zu fördern sucht“⁹⁵⁴ Stattdessen buhle man um die Anerkennung jener, die man anzugreifen suche. „So führend die Dilettanten das große Wort, wie jene ‘Kunst’-Filmer, die mit ihren Spielfilmen sogar in das *Viennale*-Hauptprogramm vorgerückt sind und mit so genialen Filmern wie Buñuel, Widerberg oder Godard konkurrieren dürfen. Erstmals gab es Uraufführungen österreichischer Spielfilme bei der *Viennale*. Hätte es sie bloß nicht gegeben! Auf Jahre hinaus wurde damit jeder Versuch ernsthafte und begabter Jungfilmer, die es, allerdings dünn gesät, auch gibt, sabotiert.“⁹⁵⁵ Der neue österreichische Film stelle das traditionelle Kino in Frage, suche gleichzeitig jedoch Zuflucht bei einem Forum für genau jene Filme „und dieses breitet schützend seine Fittiche aus über seine abtrünnigen Kinder, die auf die Subventionen angewiesen sind, um ihre Absagen an die Geldgeber zu finanzieren.“⁹⁵⁶ Zu dem vom Kritiker der Kärntner Tageszeitung geforderten Gegenfestival kam es innerhalb der *Viennale* nicht. Während nach der Gründung eines Gegenfestivals bei der Berlinale 1970 in der Folge 1971 das *Forum des jungen Films* in die Berlinale integriert wurde,⁹⁵⁷ blieb die Konzentration auf den neuen, österreichischen Film innerhalb der *Viennale* 1970 nur ein punktueller Ereignis. Nach der schlechten Aufnahme der heimischen Filme hauptsächlich durch die österreichische Filmkritik kam 1971 kein einziger österreichischer Langfilm bei der *Viennale* zur Aufführung. Die zwei Kurzfilme, *Magic Graz*⁹⁵⁸ der unangekündigt als Vorfilm zum

⁹⁵² Wiesbadener Tagblatt, 17.4.1970 „Rausch und seelischer Strip-tease“

⁹⁵³ Trierischer Volksfreund, 15.4.1970, 15.4.1970 „Das Alte war wiederum das Beste“

⁹⁵⁴ Kärntner Tageszeitung, 11.4.1970 „Notizen zum Thema Film. Neuer Österreichischer Film (1)“

⁹⁵⁵ Ebd.

⁹⁵⁶ Ebd.

⁹⁵⁷ Wolfgang Jacobsen, 50 Jahre Berlinale Internationale Filmfestspiele Berlin (Berlin 2000) 107f.

⁹⁵⁸ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1971, 25.3.1971; Blatt 869 „Als Vorfilm wird ein Kurzfilm mit dem Titel ‘Magic Graz’ gezeigt, der sich mit großen Grazern beschäftigt, von Fischer von Erlach über Robert Stolz bis hin zu Wolfgang Bauer.“

Eröffnungsfilm gezeigt wurde und der vom Kulturamt geförderte⁹⁵⁹ Film Peter Pilz‘, *Wladimir Nixon*,⁹⁶⁰ erhielten schlechte beziehungsweise polemische Kritiken, die zur Förderung des österreichischen Filmes aufriefen.⁹⁶¹ „Das österreichische Filmdebakel äußerte sich besonders deutlich in der Beteiligung österreichischer Filme an der Viennale. In die Eröffnungsveranstaltung wurde – unangekündigt – verschämt ein Graz-Werbesfilm eingeschleust, dessen Titel *Magic Graz*‘ sich durch die gleiche Möchtegern-Originalität auszeichnetet, wie der fade, im Stil pseudopoppiger Kulturfilme gedrehte Streifen. Dann gab’s da noch Michael Pilz‘ 26-Minuten-Film *Wladimir Nixon*‘. Eine Agentenparodie, der zur Parodie die Heiterkeit fehlte und die nichts anderes aufzeigte, als daß Pilz einiges für das mitbringt, was er ohnedies gern möchte, nämlich seinen Weg im Kommerzfilm (der bundesdeutsche wäre ihm besonders zu empfehlen) zu machen. Daß von jenen experimentellen österreichischen Filmemachern, die – zumindest formal – zum Teil schon seit mehr als zehn Jahren der internationalen Avantgarde zuzurechnen sind, nicht ein einziger Film gezeigt wurde, liegt daran, daß sie entweder überhaupt aufgehört haben, Filme zu machen, oder von der völligen Resonanzlosigkeit und dem fast totalen Fehlen einer Förderung hierzulande endgültig genug haben und zum Teil ins Ausland emigriert sind oder zumindest ihre Filme nur mehr dort zeigen.“⁹⁶² Manche Kritiker sahen im weitgehenden Fehlen von österreichischen Produktionen das größte Defizit der österreichischen Filmwoche.⁹⁶³ Andere zweifelten angesichts der Viennale weiterhin an der Sinnhaftigkeit der Schaffung einer Filmförderung. „Vielleicht würde eine gezielte Filmförderung hier helfen, aber auch nur vielleicht. Eine Reihe der gezeigten Filme entstanden ohne Filmförderung und wenn man hierzu noch in Vergleich setzt, zu welchen Erfolgen das bundesdeutsche Filmhilfsgesetz führte, welchen Rückgang die Italiener trotz oder wegen ihrer Art der Filmförderung zu verzeichnen haben – weitere Beispiele wären Frankreich und England –, dann ergeben sich selbst daran Zweifel und was verbleibt ist das Mißbehagen, nicht nur bei der Viennale ganz unter ferner liegen aufzuscheinen, sondern auch keinen Hoffnungsschimmer am Horizont zu sehen – für Österreichs Film.“⁹⁶⁴ Trotz dieser negativen Stimmung unter der heimischen Filmkritik wurde das Kulturamt nicht müde, die Viennale als Institution abseits des kommerziellen Kinobetriebes und als gelungene Initiative zu

⁹⁵⁹Arbeiter-Zeitung, 3.4.1971; S. 9 „Was wollt ihr von der Viennale noch?“ „Und wenngleich keine Offenbarung, wies auch der vom Kulturamt geförderte österreichische Kurzfilm *Wladimir Nixon*‘ Michael Pilzs die Verstricktheit eines jungen cinéastischen Pfadfinders mit dem Medium Kino auf, gespeist von Agentenfilmimpressionen, die Pilz parodistisch aufgreift und hinter denen er doch mit melancholischer Skepsis einem geheimnisvollen Urbild nachspürt.“

⁹⁶⁰ Express, 27.3.1971; S. 9 „Unsere ‘Viennale’-Kritik“ „Der einzige österreichische Beitrag ist 26 Minuten lang und viele davon sind problematisch. Pilz versuchte eine Agentenfilmparodie zu machen und dabei ging ihm sehr bald der Atem aus. Bis auf wenige Einstellungen fehlt der Humor, der nun einmal zur Parodie gehört, völlig.“

⁹⁶¹ Filmschau; 13.4.1971 „Viennale 1971“ „Eine ganz andere Demaskierung nimmt Michael Pilz‘ WLADIMIR NIXON vor, nämlich die der Agenten- und des Actionfilms. Der heiter-ironische österreichische Kurzfilm lebt von den gängigen Klischees der genannten Gattungen und macht sich über sie und sich selbst lustig. Berechtigt Pilz‘ Streifen zu Hoffnungen für Österreichs Filmzukunft?“

⁹⁶² Volksstimme, 2.4.1971; S. 7 „Ausdruck der hiesigen Filmmisere“

⁹⁶³Österreichische Film- und Kinozeitung; 10.4.1971 „Viennale 1971“ „Wenn sich trotzdem ein gewisses Mißbehagen – zugegeben, nur in den internsten Kreisen – Platz schuf, dann betraf es weder die Viennale selbst noch ihre Organisation noch den ungemein starken Widerhall, den sie in der gesamten Presse fand, sondern allein die bedauerliche Tatsache, daß Österreich mit zwei Kurzfilmen vertreten war, von denen einer noch Werbecharakter hatte, und somit offenkundig wurde, daß dieses Land sehr wohl imstande ist, eine Filmwoche zu veranstalten, die einmalig in ihrer Art ist, aber nicht in der Lage scheint, selbst etwas dazu beizutragen.“⁹⁶⁵

⁹⁶⁴ Österreichische Film- und Kinozeitung; 10.4.1971 „Viennale 1971“

präsentieren, die eine österreichische Filmförderung notwendig erscheinen ließe. „*Die Viennale sei der mittlerweile international anerkannte versuch, in einem an filmgeschehen armen land den kulturell wertvollen film zu fördern. Die wiener filmfestwoche sei sicher auch geeignet, als unterstützung für die argument zu dienen, mit denen die schaffung eines filmförderungsgesetzes befürwortet wird*“⁹⁶⁵ Abgesehen von Diskussionen zur Filmförderung im Rahmen von Sonderveranstaltungen kam es jedoch in programmatischer Hinsicht nicht zu einer dauerhaften Etablierung einer „Österreich-Reihe“ oder zumindest einer „Jungfilmerreihe“ innerhalb der *Viennale* oder einem ähnlichen Signal in Richtung Österreichischer Jungfilmer. Als mehr als punktuell kann deshalb das Bemühen der Stadtväter um den jungen österreichischen Film innerhalb der *Viennale* zwischen 1968 und 1972 nicht beurteilt werden.

⁹⁶⁵ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1972, 17.3.1972; Blatt 651

IV. 1. j) Retrospektiven

Wie schon erwähnt erfolgte die angestrebte Abwendung vom Unterhaltungsfilm innerhalb der *Viennale* nur zögerlich. Auch die Retrospektive konzentrierte sich 1968 noch auf diesen. Parallel zum Hauptprogramm, das unter dem Motto „Filme, die uns nicht erreichten“ lief, zeigte das *Österreichische Filmmuseum* eine Retrospektive zu „Laurel und Hardy“. „*Mit einer umfassenden Retrospektive der Filme von Laurel und Hardy soll der weit verbreiteten oberflächlichen Wertung dieser beiden großen Komiker entgegengetreten werden.*“⁹⁶⁶ Innerhalb der Retrospektive strebte man also ein filmhistorisches „Revisiting“ der beiden Künstler an, bei dem die „Kunst der Komik“ in den Vordergrund gerückt werden sollte. Auf diese Art kam die Veranstaltung auch innerhalb der Retrospektive dem von Bürgermeister Marek in seiner Eröffnungsrede geäußertem Anspruch nach, auf eine Verbindung von Massenkultur und Filmkunst hinzuarbeiten. „*Freilich birgt solche Aufgabenstellung auch die Gefahr, daß sich die Kluft zwischen den künstlerischen und stilistischen Extremen in der Filmproduktion vertiefen könnte. Ich möchte mich jedoch, meine Damen und Herren, auch in diesem Fall als Optimist bekennen: ich glaube daran, daß leichte Unterhaltungsware nicht seichte Ware zu sein braucht, sondern beleben und erfrischen kann.*“⁹⁶⁷ Man habe mit dem neuen Motto das heitere Element absichtlich nicht so in den Vordergrund gestellt, da man einen Querschnitt bedeutender und auch schwieriger Filmkunstwerke zeigen wolle, so Stadträtin Sandner in ihrer Eröffnungsrede.⁹⁶⁸ Demgemäß wurde der künstlerische Anspruch der filmischen Schau in den Vordergrund gerückt, mit der Retrospektive wolle man, „*ein weit verbreitetes Urteil revidieren, das weite Publikumskreise über zwei ganz berühmte Filmkomiker gefällt haben, nämlich über Laurel und Hardy.*“⁹⁶⁹ Ganz im Sinne des vom *Österreichischen Filmmuseums* vertretenen Filmkunstbegriffs argumentierte Fritz Walden in der *Arbeiter Zeitung* gegen die herkömmliche Beurteilung des Werkes der beiden Komiker, dessen Bewertung nach filmkünstlerischen Gesichtspunkten bis dato nicht möglich gewesen sei, da die Filme durch Synchronisation und Montage verfälscht gewesen seien. Nur unter geänderten Rezeptionsbedingungen, ungeskürzt und unsynchronisiert sei es möglich, die Filme neu einzustufen.⁹⁷⁰ Von der Filmpresse wurde die Retrospektive jedoch auch als teilweises Weiterführen des *Festivals der Heiterkeit* interpretiert. „*Bisher veranstaltete Wien alljährlich ein Festival des heiteren Films', in diesem Jahr erinnerte nur noch die Retrospektive an das inzwischen aufgegebene Motto der Viennale'. Das österreichische Filmmuseum zeigte 40 Kurzfilme von Laurel und Hardy, dazu 13 Kurzfilme, die*

⁹⁶⁶ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1968, 29.2.1968; Blatt 561 „Retrospektive“

⁹⁶⁷ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 3/1968, 21.3.1968; Blatt 755 „Eröffnung der Viennale 1968“ aus der Eröffnungsrede des Bürgermeisters Bruno Marek“

⁹⁶⁸ Wiener Zeitung, 23.3.1968; S. 6 „Filme, die uns doch erreichten“

⁹⁶⁹ Arbeiter-Zeitung, 21.3.1968; S. 9 „Sie sind gar nicht „dick und doof“!“

⁹⁷⁰ Ebd.

*Stan Laurel zwischen 1918 und 1924 noch ohne Partner gedreht hat.*⁹⁷¹ Die Retrospektive wurde demnach als Abschwächung der neuen Ausrichtung der *Viennale* verstanden, der abschließend ein Hang zu düsteren Themen bescheinigt wurde. „Große Filmkunst in düsterem Glanz“⁹⁷² oder „*Viennale* 1968 – Lichtspiele des Dunklen“⁹⁷³ lauten einige der Titel abschließender Festivalberichte. Erstmals wandte sich 1969 auch die Retrospektive gänzlich vom Unterhaltungsfilm ab, indem eine Werkschau Luis Buñuels gezeigt wurde. Diese fand großen Anklang in der deutschsprachigen Presse.⁹⁷⁴ 14 der 28 Filme Buñuels waren zuvor noch nie in Österreich zu sehen gewesen. Als Sensation wurde die Präsentation von *España leal en armas*⁹⁷⁵ bezeichnet, der bis zur Retrospektive als verschollen galt und erst kurz vor der Retrospektive wiederentdeckt worden war.⁹⁷⁶ Die in der Presse konstatierte hohe Qualität der Retrospektive⁹⁷⁷ stand für manche Kommentatoren jedoch in einem krassen Gegensatz zum restlichen Programm der *Viennale* 1969. „Wenn schon tatsächlich die Absicht besteht, Wien als Konkurrenzort zu Festivals wie Venedig usw. gar nicht erst zu entrieren – eine ebenso lobenswerte wie vernünftige Bescheidung! –, dann müßte wenigstens für eine solche Festwoche für das Wiener Publikum eine würdig-einheitliche Auswahl getroffen werden, die künstlerisches Maß mit echter lokaler Bedeutung vereint. Eine leider nur von wenigen Kennern genügend beachtete, dafür aber wahrhaft international sensationelle Retrospektive wie die diesjährige, dem Gesamtwerk Luis Buñuels gewidmete, ist zwar sehr viel, aber dennoch im Gesamtkonzept einer wirklichen ‘Viennale’ zuwenig.“⁹⁷⁸ konstatierte ein Kritiker der *Furche*. Wie schon in den Jahren des *Festivals der Heiterkeit* wurde die Retrospektive von der Filmkritik als künstlerischer Höhepunkt der *Viennale* empfunden, während

⁹⁷¹ Süddeutsche Zeitung, 11.4.1968 „Anarchie ist in der kleinsten Hütte“

⁹⁷² Arbeiter-Zeitung, 23.3.1968, S. 9 „Große Filmkunst in düsterem Glanz“

⁹⁷³ Wiener Zeitung, 28.3.1968, S. 5 „Viennale 68‘ - Lichtspiele des Dunklen“

⁹⁷⁴ Volkszeitung Klagenfurt, 29.3.1969 „Die Wirklichkeit ist vielfältig. Zur Retrospektive Luis Bunuel des Österreichischen Filmmuseums“; Die Furche, 8.3.1969 „Protest gegen das Harmlose. Luis Bunuel im österreichischen Filmmuseum“; Stuttgarter Nachrichten, 22.3.1969 „Auf der Suche nach dieser Zeit. Das Hauptinteresse auf der Viennale galt Bunuels Gesamtwerk“; Das Tagblatt Berlin, 6.4.1969 „Vom Andalusischen Hund zur Milchstraße“; Volksstimme, 22.3.1969 „Echter und unechter Bunuel“; Volksstimme, 25.3.1969 „Bunuel: Denkergebnis Marx“; Die Furche, 29.3.1969 „Außen Gold, innen hohl. Retrospektive Luis Bunuel bei der Viennale 1969“; Volksblatt, 14.3.1969 „Der Revolutionär von Calanda“; Frankfurter Rundschau, 8.4.1969 „Kleine Erfahrungen. Auf der Bunuel-Retrospektive während der Viennale“; Forum, 5/1969 „Blasphemischer Furor“; Neue Zürcher Zeitung, 26.4.1969 „Leben in dieser Zeit‘ – Wiens Filmfestwoche“; Schleswig-Holsteiner Landeszeitung, 22.3.1969 „Auf der Suche nach ‘dieser Zeit’. Das Hauptinteresse der ‘Viennale’ gilt der Retrospektive“, Pfälzer Tagblatt, 21.3.1969 „Probleme statt Heiterkeit diesmal auf dem Filmprogramm der Viennale. Hauptinteresse gilt der Retrospektive – Bunuels Gesamtwerk zu sehen“; Lüdenscheider Nachrichten, 22.3.1969 „Das leben in dieser Zeit. Die Viennale bringt Probleme – Das Hauptinteresse gilt der Retrospektive“; Die Presse, 15./16.3.1969; S. 6 „Ein Ereignis von europäischem Rang“

⁹⁷⁵ Spanien, 1937

⁹⁷⁶ Arbeiter-Zeitung, 11.3.1969, S. 9 „Das Gesamtwerk von Luis Bunuel“; Express, 14.3.1969; S. 6 „Im Rahmen der Viennale ab heute: Gesamtwerk von Luis Bunuel in der Retrospektive“

⁹⁷⁷ Die Presse, 15./16.3.1969; S. 6 „Ein Ereignis von europäischem Rang“; Die Furche, 8.3.1969 „Protest gegen das Harmlose. Luis Bunuel im österreichischen Filmmuseum“; Neue Zürcher Zeitung, 26.4.1969 „Leben in dieser Zeit‘ – Wiens Filmfestwoche“; Stuttgarter Nachrichten, 22.3.1969 „Auf der Suche nach dieser Zeit. Das Hauptinteresse auf der Viennale galt Bunuels Gesamtwerk“

⁹⁷⁸ Die Furche, 22.3.1969 „Eine Retrospektive macht noch kein Festival. Viennale 1969“

das Hauptprogramm in der medialen Beurteilung hinter den Erwartungen zurückblieb. Es gibt Hinweise darauf, dass dieser Umstand sich auch in der Besucherfrequenz niederschlug, auch wenn es keine offiziellen Zahlen gibt.⁹⁷⁹

Diese Situation änderte sich erstmals 1970. Die Retrospektive des Österreichischen Filmmuseums umfasste 31 Filme Howard Hawks. Eine Flut von Pressemeldungen erschien.⁹⁸⁰ Besonders die gute Qualität der Filme wurde gelobt.⁹⁸¹ Zwar kam die Hawks-Retrospektive dem von Bürgermeister Marek formulierten Anspruch nach, die Kluft zwischen Unterhaltungsfilm und Filmkunst zu schließen, jedoch konzentrierte man sich damit auf einen Vertreter des Hollywood-Kinos, dessen Werk in den Medien als Gebrauchsfilm bezeichnet und als gehobene Art von Unterhaltungsfilm verstanden wurde. So hieß es beispielsweise über die Retrospektive 1970. „*Sie war das Beste an dem Wiener Filmfest und wurde zu einem Triumph für Hawks. Sie wurde auch, wenn man so will, zu einem Triumph für den ‘Gebrauchsfilm’, der allzuoft Vorurteilen ausgesetzt ist. Hawks, ein wahrer Kenner des Metiers (nicht des Klischees), hat nie ein Hehl daraus gemacht, daß seine Filme dem Gebrauch dienen sollen. Aber er drehte sie für ein Publikum, das an Handlung und Unterhaltung gewisse Ansprüche stellt.*“⁹⁸² Trotz zahlreicher und einhellig positiver Kritiken konnte mit der Hawks-Retrospektive der Erfolg der Vorjahre, besonders was die Besucherfrequenz betraf nicht erreicht werden. Nur 1767 Besucher sahen die Hawks Retrospektive, während das Hauptprogramm 7863 Besucher verzeichnen konnte.⁹⁸³ Eine Erklärung fand ein deutscher Kommentator darin, dass der Hollywoodfilm unter linken Intellektuellen in Österreich nicht als Kunstwerk durchgehen könne. „*Schwach besucht und stark beschimpft wurden die 31 Filme des amerikanischen Regisseurs Howard Hawks, die das österreichische Filmmuseum mühsam zusammengetragen hatte. Was in München ganz sicher eine cineastische Attraktion ersten Ranges bedeuten würde, schien sich ins felsenfest europäische Kultuklima Wiens nicht so recht einzufügen. Man konstatierte offenbar etwas kopfschüttelnd diese Ansammlung aus Western, Rennfahrerfilmen, Gangsterfilmen, Kriegsfilmen, Komödien, Fliegerfilmen, diese so gar nicht ins Schema empfindsamer Vorstellungen von Kunsthöhe passende, ja doch so triviale Kollektion. Und Wiens linke Experimentalfilmer schienen sich einig*

⁹⁷⁹ Die Glocke, 20.3.1969 „*Die Viennale auf der Suche nach dieser Zeit“ „Muß man Besucher der Hauptfilme in der ‘Urania’ manchmal mit dem Lasso einfangen, so ist dreimal am Tag ein Polizeiaufgebot nötig, um den Schauplatz der Retrospektive, die ‘Albertina’, vor Kampfhandlungen der Kartenjäger zu schützen.“*

⁹⁸⁰ Filmkritik, 6/1970 „*Hawks-Filme in Wien*“; Westdeutsche Allgemeine, Ausgabe Essen, 9.5.1970 „*Das Alte war wieder das Beste. Viennale in Wien glänzte durch Howard Hawks – Retrospektive*“; Hannoversche Allgemeine, 26.4.1970 „*Bei Hawks ist immer was los*“; Saarbrückner Zeitung, 17.4.1970 „*Ein Regisseur der Pointen. Filme von Howard Hawks – Eine Retrospektive in Wien*“; Donau-Kurier, 16.4.1970 „*Meister der Pointe*“, Süddeutsche Zeitung, 14.4.1970 „*Geschichten aus zerstörerischen Zeiten*“; Arbeiter-Zeitung, 2.4.1970; S. 9 „*Die größte Howard-Hawks-Retrospektive*“

⁹⁸¹ Filmkritik, 6/1970 „*Hawks-Filme in Wien*“ „*In Wien also konnte man die Hawks-Filme im Original und ungestört sehen, allenfalls beeinträchtigt durch Untertitel, wenn keine andere Fassung erreichbar war. Die Kopien: phantastisch – kaum ein Dup. Und man sah von den Stummfilmen ‘A Girl in Every Port’, 28 oder 30 ganz von Hawks inszenierten Tonfilme, dazu ‘Come And Get It’, den er begonnen und Wyler beendet, und ‘The Thing’, dessen Produktion er geleitet und beaufsichtigt hat.*“

⁹⁸² Hannoversche Allgemeine, 26.4.1970 „*Bei Hawks ist immer was los*“

⁹⁸³ Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 4/1970, 13.4.1970; Blatt 959 „*Mehr als 10.000 Filmfans kamen*“

*darin, daß Geld und Zeit an einen nichtswürdigen Reaktionär der Hollywoodszene vertan sei – eine Formel, die auch dadurch kein Stück gescheiter wird, daß sie ein Stück Wahrheit trifft.*⁹⁸⁴ In diesem Erklärungsmodell wurde einerseits die sich von bundesdeutschen Intellektuellen unterscheidende Haltung österreichischer Intellektueller angesprochen, die einzelne in österreichischen Zeitungen erschienene Rezensionen bestätigten. So las man im Klagenfurter *Volkswille* „*In viereinhalb Monaten war es notwendig war, die Howard-Hawks-Retrospektive des Österreichischen Filmmuseums im Rahmen der Viennale 1970 zu starten, ist umstritten.*“⁹⁸⁵ Darüber hinaus deutet die Ablehnende Haltung des Publikums darauf hin, dass sich das von der *Viennale* angesprochene Publikum spätestens 1970 zu einem intellektuell-studentischen hin verlagert hatte. Dieser Eindruck verstärkt sich noch dadurch, dass die Retrospektive des Folgejahres 1971 auf die „Avantgarde zwischen 1920 und 1950“ fokussiert war. Wurden bisher Filme über das Werk einer bestimmten Person gezeigt, so richtete man die Retrospektiven der Folgejahre nach thematischen Kriterien aus und zeigte 1971 Filme der Avantgarde 1972 widmete man sich dem Thema „Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933 bis 1945“ mit 88 Filmen.

Auch 1971 erschienen eine Reihe von Artikeln zur Retrospektive.⁹⁸⁶ In chronologischer Reihenfolge – die Filme stammten aus den Jahren 1921 bis 1950 – wurden in der Albertina 150 Avantgardefilme von 100 Regisseuren gezeigt. Eines der mit der Retrospektive zu erreichenden Ziele artikulierte Peter Konlechner, indem er die Filmschau die „große Schändung“ nannte. Mit der Präsentation von Avantgardefilmen wolle man stillschweigend aus der Filmgeschichte übernommene Werturteile in Frage stellen.⁹⁸⁷ Tatsächlich wurde die Retrospektive der *Viennale* 1971 von den Filmkritikern nicht nur zum Anlass genommen, die filmische Avantgarde zu beschreiben,⁹⁸⁸ sondern auch eine historische Einordnung dieser filmischen Strömung vorzunehmen. Wie der Rezensent der Tageszeitung *Die Presse* versuchten auch andere Filmkritiker⁹⁸⁹ über eine historische Einordnung des Avantgardefilms hinaus, das österreichische

⁹⁸⁴ Süddeutsche Zeitung, 14.4.1970 „Geschichten aus zerstörerischen Zeiten“

⁹⁸⁵ Volkswille, 18.4.1970 „Howard Hawks – Flucht ins Männerabenteuer“

⁹⁸⁶ Arbeiter-Zeitung, 25.3.1971; S. 9 „Filmmuseum: große Viennaleschau“; Oberösterreichische Nachrichten, 22.2.1971 „Film-Avantgarde in Wien“; Arbeiter-Zeitung, 11.3.1971 „Filmmuseum: Sensationelle Schau“; Express (Morgenausgabe), 25.3.1971 „Im ‘Filmmuseum’: Avantgarde 1920-1950“; Illustrierte Kronenzeitung, 7.4.1971 „Avantgardefilm 1920-1950“; Wir blenden auf, 5/1971; S. 32 -35 „Viennale 1971. Der Avantgardefilm 1920-1950“; Kärntner Tageszeitung, 10.4.1971 „Der stumme Avantgardefilm“; Süddeutsche Zeitung, 14.4.1971 „130 Filme und ein Wort. Zur Wiener Retrospektive des Avantgardefilmes 1920-1950“; Hannoversche Allgemeine, 18.4.1971 „Bewegung kam von den Alten“; Der Spiegel Nr.16, 12.4.1971 „Große Schändung“; Express 29.3.1971; S. 7 „Truffauts Ehephilosophie und die Werke der Avantgardisten“

⁹⁸⁷ Der Spiegel Nr.16, 12.4.1971 „Große Schändung“ „*Geschändet wurden zuvörderst das Ansehen sonst hochgeschätzter Filmhistoriker. So dementiert der Augenschein sogar den Franzosen Georges Sadoul („Dictionnaire des Cinéastes“). Ihm galt etwa der aus Gelnhausen stammende Maler Oskar Fischinger (...) stets als „bemerkenswerter Schöpfer abstrakter Zeichenfilme“; den in Kiew geborenen Dokumentaristen Eugène Deslaw („Der Lauf der Maschinen“, 1929) hatte Sadoul als ‚hervorragende Gestalt der Avantgarde‘ verehrt. In Wien stellte sich heraus: Beide zählen höchstens als Epiphenomene zur Avantgarde.“*

⁹⁸⁸ Die Presse, 25.3.1971; S. 5 „Avantgardefilm – was ist das?“

⁹⁸⁹ Linzer Volksblatt, 30.3.1971 „Was ist Film-Avantgarde?“

Kulturklima zu beschreiben, in dem es möglich war, dass selbst Interessierten kaum einer der gezeigten Filme bekannt war. „Selbst an moderner Kunst Interessierten sind die Werke filmischer Avantgarde – bis auf wenige Ausnahmen – unbekannt geblieben. Bezeichnend ist, daß von den der Wiener Retrospektive enthaltenen 146 Streifen etwa 100 erstmals in Österreich zu sehen sind.“⁹⁹⁰ Entgegen der Jahre zuvor, war das Anliegen der Retrospektive nun nicht mehr, das Genre Unterhaltungsfilm in einer anderen Form zu präsentieren und so die Grenzen zwischen Unterhaltungsfilm und Filmkunst zu schließen, oder wie mit der Buñuel-Retrospektive, eine Werkschau eines renommierten Filmemachers des europäischen Autorenkinos aufzugreifen. Erstmals wandte man sich mit der Schau an ein cineastisch-intellektuelles Publikum. „Jedenfalls waren etwa 100 der Filme erstmals in Österreich zu sehen. Man wollte, und das ist richtig und gelang auch, zum einen zur Bestimmung des Begriffs ‘Avantgarde’ beitragen, zum anderen jenen (leider wenigen) Filminteressierten in dieser Stadt, die zwar einiges über heute Avantgardistisches wissen, denen aber dessen Wurzeln erst recht rudimentär bekannt waren, einen seriösen Überblick ermöglichen.“⁹⁹¹ Gerade - konservative und populäre Blätter artikulierten nicht nur keinen Zweifel an der Sinnhaftigkeit einer solchen Veranstaltung, sondern präsentierte die Retrospektive als Sensation. „Damit ist Wien Mittelpunkt einer echten kulturellen Sensation: Von 150 Filmen werden 100 uraufgeführt; viele Streifen sind international unbekannt, anderen hat man schon einen festen Platz in der Filmgeschichte‘ gegeben. Inhaltlich hat man dieser Retrospektive ein hohes Ziel gesteckt: Man will versuchen, einen Überblick über die ersten progressiven und ‘undergroundähnlichen’ Filme zu gewinnen.“⁹⁹² Manche Kritiker nahmen die außergewöhnliche Retrospektive sogar zum Anlass, mehr Geld für das Filmmuseum zu fordern. „Eine Publikation zum Thema der Retrospektive würde nicht nur bei der Wertung und Einordnung des zeitgenössischen Filmschaffens gute Dienste leisten, sondern auch eine Lücke in der internationalen Filmliteratur schließen. Dem Österreichischen Filmmuseum, einem der bedeutendsten Institute seiner Art, mangelt es dafür zwar nicht an Material, wohl aber an Geld.“⁹⁹³ hieß es beispielsweise in der *Illustrierten Kronen Zeitung*. In einem Rückblick auf die Schau thematisierte Enno Patalas in der *Süddeutschen Zeitung* die Fehler der politischen, filmischen Avantgarde und versuchte die Frage zu klären, warum diese den politischen Anspruch des Avantgarde-Begriffs nicht eingelöst habe. „Bis heute haben sich die politischen Avantgarden damit begnügt, den Bourgeoisie in der Politik‘ zu attackieren und den Bourgeoise in der Kunst, in der Moral‘ zu schonen. (Das Gegenteil hat Roland Barthes einmal den Kunst-Avantgarden nachgesagt.) In China hat die Kulturrevolution das Kino ganz abgeschafft.“⁹⁹⁴ Im Gegensatz dazu warf ein Kritiker der kommunistischen *Volksstimme* der Retrospektive vor, zu wenig politischen Zugang zum Kino zu haben. „Aber gerade das nur zaghafte Andeuten der politischen

⁹⁹⁰ Die Presse, 25.3.1971; S. 5 „Avantgardefilm – was ist das?“

⁹⁹¹ Volksstimme, 7.4.1971; S. 7 „Die Viennale des Avantgardefilms“

⁹⁹² Express (Morgenausgabe), 25.3.1971 „Im ‘Filmmuseum’: Avantgarde 1920-1950“

⁹⁹³ Illustrierte Kronenzeitung, 7.4.1971 „Avantgardefilm 1920-1950“

⁹⁹⁴ Süddeutsche Zeitung, 14.4.1971 „130 Filme und ein Wort. Zur Wiener Retrospektive des Avantgardefilmes 1920-1950“

*Bedeutung des Mediums Film war schon immer der Hauptmangel des Filmmuseums. Gerade im Zusammenhang mit dieser glückten Retrospektive sei dies neuerlich festgestellt.*⁹⁹⁵ Trotz der medialen Aufmerksamkeit, der Filmkritik für die Retrospektive dürfte sich nur ein kleiner Besucherkreis für die Avantgardefilmretrospektive der *Viennale* 1971 gefunden haben,⁹⁹⁶ was dem Anspruch der *Viennale* entgegenstand, nicht nur für ein cineastisches Publikum zu programmieren. 1972 verstärkte sich nicht nur die politische Komponente der *Viennale*-Retrospektive. Mit „Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933 bis 1945“ zeigte das *Österreichische Filmmuseum* im Gegensatz zum Jahr davor auch eine Reihe, die eine wahre Besucherflut⁹⁹⁷ auslöste, so dass es zu einer Teilwiederholung des Programms nach Abschluss des Festivals kam.⁹⁹⁸ Die Bereitschaft zur Beschäftigung mit österreichs Kriegsvergangenheit und dem damit einhergehenden politischen Anspruchs der Programmierung des *Österreichischen Filmmuseums* wurde durch eine dazugehörige Publikation⁹⁹⁹ unterstrichen. In der heimischen Filmkritik relativierte sich diese jedoch dadurch, dass Kritiker, wie etwa Fritz Walden in der *Arbeiter-Zeitung*, darauf verwiesen, dass die Retrospektive zeige, wie filmischen Bilder in der Lage wären, Menschen dahingehend zu beeinflussen, dass sie kritiklos alles darin suggerierte übernahmen. „Als wir in der sovjetischen Montage aus dem Jahre 1944 ‘Die Befreiung Frankreichs’ das befreite Volk von Paris die Marseillaise singen hörten, schwelte uns die Brust, als hätten wir allesamt – und mancher kämpfte damals vielleicht noch auf der anderen Seite der Front – dem französischen Widerstand angehört. Und mochte sich andererseits nicht mancher bei dem teuflisch gut gemachten deutschen Film aus dem Jahre 1941 ‘Feuertaufe’ über die Zusammenschlagung Polens durch die Luftwaffe dabei ertappt haben, wie er mit Spannung verfolgte, ob die Bomben genau im Ziel lagen, ohne unmittelbar an das Leid zu denken,...“¹⁰⁰⁰ Ein solches Erklärungsmodell erklärte die NS-Herrschaft als unvermeidbare Manipulation der Gesamtbevölkerung. Dennoch brachte die Retrospektive den gewünschten Publikumserfolg und gleichzeitig dem Anspruch Otto Wladikas nach, die *Viennale* 1972 dem politischen Film zu widmen. Wie sich zeigt, kam es innerhalb der Retrospektiven der *Viennale* zwischen 1968-1972 zu einer Abwendung vom Unterhaltungsfilm und einer Hinwendung zu filmkünstlerisch relevanten Retrospektiven, die sich hauptsächlich an ein elitär-intellektuelles Publikum richteten. Diese Ausrichtung ging parallel zur Neudefinition der mit der *Viennale* anzusprechenden Publikumsschicht der Schüler und Studenten vor sich, brachte

⁹⁹⁵ Volksstimme, 7.4.1971; S. 7 „Die *Viennale* des Avantgardefilms“

⁹⁹⁶ Ausblick 5/6 1971 Nr.3 „Filmmuseum. Essay über die letzte Bastion des modernen Films in Österreich“ „Die Superschau stellte eine Rarität internationalen Filmgeschebens dar. Eine echte Sensation des österreichischen Kulturlebens. Wie reagierte der Konsument: Überhaupt nicht; obwohl der Kinosaal in der Albertina meistens gefüllt war, bestand das Publikum aus eingefleischten Cineasten, Filmemachern oder Kritikern. Allen anderen dürften die Sitze zu hart, die Vorführungen zu schwer vorgekommen sein.“

⁹⁹⁷ Arbeiter-Zeitung, 18.3.1972; S. 9 „Auch Zelluloid war damals eine Waffe“

⁹⁹⁸ Von 25–29. 3. 1972; Die Presse, 18./19.3.1972; S. 7 „Das Kino hat wieder eine Chance“

⁹⁹⁹ Peter Konlechner (Hg.), Propaganda und Gegenpropaganda im Film: 1933-1945, (Wien 1972)

¹⁰⁰⁰ Arbeiter-Zeitung, 25.3.1972; S.VII „Landschaft durch den Film leicht verwandelt“

den Retrospektiven jedoch ein nicht unbeträchtliches Ansehen in der heimischen und generell deutschsprachigen Presse. Dies kompensierte nicht zuletzt den in künstlerischer Hinsicht schlechten Ruf des Festivals.

IV. 1. k) Filme aus sozialistischen Ländern

Als internationales Festival, als das die *Viennale* gegründet wurde, hatte sie sich in den Jahren zwischen 1960 und 1968 die Präsentation von Filmen sowohl aus der westlichen Welt als auch aus sozialistischen Ländern zum Ziel gesetzt. Dieser Anspruch wurde zwar in den Jahren 1968 und 1972 weder von Vertretern der *Stadt Wien* noch seitens des Leiters Otto Wladika thematisiert, jedoch wurden weiterhin Filme aus sozialistischen Ländern beim Festival gezeigt. Lediglich im Jahr 1971 wurde im Vorfeld der Veranstaltung die Brückenfunktion Wiens als Hauptstadt eines neutralen Landes in Zusammenhang mit der Filmwoche des Europarates herausgestrichen.¹⁰⁰¹ Dass Filme aus sozialistischen Ländern im Programm der *Viennale* eine nicht unbeträchtliche Rolle spielten, zeigt ein Blick auf die Anzahl gezeigter Filme. Rein numerisch betrachtet sank die Zahl der gezeigten Langfilme aus sozialistischen Ländern von einem Drittel der im Hauptprogramm gezeigten Filme im Jahr 1968 bis zum Jahr 1970 ab, erhöhte sich bis 1972 jedoch wieder auf ein Drittel. Während 1968 vier von zwölf gezeigten Langfilmen aus sozialistischen Ländern kamen, waren es 1969 von 13 Langfilmen drei.¹⁰⁰² 1970 waren von 17 Langfilmen zwei Produktionen aus sozialistischen Staaten.¹⁰⁰³ 1971 kamen drei von 13 im Hauptprogramm gezeigten Langfilmen aus Ländern des Ostblocks. Zu einem starken Anstieg der Filme aus dem Ostblock kam es 1972, in diesem Jahr waren von 22 Langfilmen sieben¹⁰⁰⁴ aus sozialistischen Ländern, wobei man erstmals einen Film jeweils aus China und einen aus der DDR ins *Viennale*-Programm aufnahm. Damit erreichte die *Viennale* 1972 zumindest numerisch wieder die Quote des Jahres 1968 von einem Drittel. Weiterhin kamen in den Jahren 1968 bis 1972 eine größere Anzahl der im Vorprogramm gezeigten Kurzfilme aus Ländern des Ostblocks.¹⁰⁰⁵ Trotz dieses relativ hohen Anteils an Filmen aus sozialistischen Staaten wurde die Präsenz von Filmen aus sozialistischen Ländern beim Festival seitens der Veranstalter kaum

¹⁰⁰¹ Österreichische Film- und Kinozeitung, 21.3.1970 „Die *Viennale* 1970“ „Ebenfalls im Rahmen der *Viennale* 1971 – die dann in Klagenfurt fortgesetzt wird – hält der Europarat seine Filmwoche ab. Bei dieser Veranstaltung werden von einer internationalen Jury die besten Kultur- und Dokumentarfilme aus den verschiedenen Ländern ausgewählt und diese als besondere Filme deklarierten Streifen erhalten eine Förderung in finanzieller Hinsicht, die eine Verbreitung in ganz Europa möglich macht. Wie wichtig diese Woche des europäischen Films, veranstaltet vom Europarat ist, geht daraus hervor, daß sie jährlich an ein anderes europäisches Festivals angegliedert ist. Es war dies zuletzt in Cork und San Sebastian, heuer findet sie in Berlin statt und im kommenden Jahr erstmals unter Teilnahme auch osteuropäischer Länder in Wien. Gerade dieser letzten Formulierung kommt entscheidende Bedeutung zu. Immerhin haben Filme aus osteuropäischen Ländern an den Filmwochen des Europarates noch nie teilgenommen uns es gab stets genügend Ausreden, warum dies auch nicht der Fall sein könne. In Wien fallen all diese Argumente weg und unsere Stadt könnte gerade unter dieser weitblickenden Arbeit des Kulturamtes der Stadt Wien eine doch auf so vielen anderen Gebieten angestrebte und nur selten erreichte Brückenfunktion erfüllen.“

¹⁰⁰² Volksstimme, 9.3.1968; S. 7 „Programm der *Viennale* 1968“

¹⁰⁰³ Die Presse, 14.3.1970 „Gesellschaft und junge Generation“

¹⁰⁰⁴ Arbeiter-Zeitung, 7.3.1972; S. 9 „Auch China bei der *Viennale*“

¹⁰⁰⁵ Volksstimme, 9.3.1968; S. 7 „Programm der *Viennale* 1968“; *Viennale*-Programm 1969 „*Viennale* 1969. Leben in dieser Zeit. Spielfilme.Dokumentarfilme.Kurzfilme“, Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums. Ordner: *Viennale* 1969; Die Presse, 14.3.1970 „Gesellschaft und junge Generation“

herausgestrichen. Vereinzelt finden sich unter den durchgesehenen Kritikern zum Festival Hinweise darauf, dass die Präsenz vor allem von Filmen aus der Sowjetunion unter den Kritikern umstritten war. Während die kommunistische *Volksstimme* an der *Viennale* 1969 kritisierte, dass der sowjetische Film *Himmel meiner Kindheit*¹⁰⁰⁶ kaum frequentiert worden sei, da er aufgrund seines späten Eintreffens nicht ins offizielle Programm aufgenommen worden war,¹⁰⁰⁷ kritisierten andere Medien die Aufnahme des Films ins Programm, die sie für kommunistische Propaganda hielten. „Noch vor kurzem hat *Viennale*-Boß Dr. Wladika dezidiert erklärt, nach der Besetzung der ČSSR brächten die Russen keinen Film mehr bei der *Viennale* unter. Plötzlich und ohne ersichtlichen Grund ist er ‘umgefallen’: Nachträglich und zu einem Sondertermin wurde der UdSSR-Film ‘Der Himmel meiner Kindheit’ ins offizielle *Viennale*-Programm eingeschoben. Die sojietische Propagandamaschine kann wieder einen Pluspunkt auf ihrer Habenseite verbuchen.“¹⁰⁰⁸ Was sich hier zeigt, ist, dass die Programmierung der *Viennale* im Sinne eines internationalen Festivals für die Veranstalter eine Gratwanderung bedeutete, die entlang ideologischer Grenzen verlief. Dabei spielte in diesem konkreten Fall keine Rolle, dass es sich bei dem Film um „die schlichteste filmische Dokumentation des Generationenproblems“ handelte und er dokumentarisch die Lebensgewohnheiten von Normadenstämmen zum Thema hatte, also keine konkret politischen Implikationen in sich trug. Unter dem Eindruck des vorherrschenden Glaubens unter den Kritikern, dass Filme aus sozialistischen Ländern propagandistischen Zwecken in der Westlichen Welt zugute kommen müssten, fällt auf, dass die Veranstalter zunehmend systemkritische Filme aus sozialistischen Staaten in das Programm der Festwoche aufnahmen. Diese konnten sich einer positiven Aufnahmen der meisten Kritiker erfreuen. In den ersten zwei Jahren der neuen Ausrichtung setzte die *Viennale* ihre Konzentration auf Filme aus der ČSSR fort, wie schon in den Jahren des *Festivals der Heiterkeit*. Im Jahr 1966 profitierte das Festival dabei von der Aufhebung des Ausfuhrverbots für die zwei Hauptprogramm-Beiträge aus der ČSSR. Diese war 1968 mit den Produktionen *Tausendsöhnchen*¹⁰⁰⁹ von Věra Chytilová und *Märtyrer der Liebe*¹⁰¹⁰ von Jan Němec vertreten.¹⁰¹¹ Die Filme feierten auf der *Viennale* 1968 nicht nur ihre westliche Premiere,¹⁰¹² mit *Märtyrer der Liebe* wurde die *Viennale* 1968 zudem eröffnet. In den Zeitungen wurde der Umstand hervorgehoben, dass der Film lange verboten gewesen war und nun in Wien erstmalig zugänglich sei. Dies wurde von einzelnen Kritikern als Prestigegeginn des Festivals gewertet, das abgesehen von den Filmen aus sozialistischen Ländern kaum mit Uraufführungen aufwarten konnte. „1966 inszenierte er *Vom*

¹⁰⁰⁶ Von Tolomuch Okeew; NEBO NASHEGO DETSTVA, UdSSR 1966

¹⁰⁰⁷ Volksstimme, 21.3.1969; S. 7 „Qualität – zum Teil nicht eingelangt“

¹⁰⁰⁸ Express (Morgenausgabe), 21.3.1969 „Viennale-Kritik“

¹⁰⁰⁹ SEDMIKRÁSKY, ČSSR 1966

¹⁰¹⁰ MUCEDNICI LASKY, ČSSR, 1966

¹⁰¹¹ Volsstimme, 1.3.1968; S. 7 „Viennale – wieder filmbewußt“

¹⁰¹² Neuer Kurier, 2.4.1970; S. 17 „‘Viennale’ und Polit-Zensur: Absagen aus Prag und Rom“

Gastmahl und den Gästen'. Dieser Film wurde ebenso wie die nachfolgenden Märtyrer' prompt verboten und erst nach längeren Kämpfen zur Vorführung in Spezialkinos freigegeben. Ins Ausland durften beide nicht (...) Die Aufführung in Wien ist also wirklich die Hebung einer Perle vom Meeresgrund.¹⁰¹³ Von der Filmkritik wurde der Film neben seinen systemkritischen Tendenzen als Huldigung an die großen Stummfilmgrotesken bezeichnet¹⁰¹⁴ und unterstrich damit die Entscheidung der Festivalleitung, sich im Jahr 1968 noch nicht ganz vom Unterhaltungsfilm zu trennen. Während gerade konservativere Blätter den Film deshalb lobten,¹⁰¹⁵ beschrieb die Kritik der kommunistischen *Volksstimme* den Film als langweilig, weitschweifig und handlungsarm.¹⁰¹⁶ Im Gegensatz dazu sei Sergej M. Eisensteins *Die Besinn-Wiese*¹⁰¹⁷ ein künstlerisch relevanter Film.

Eine Analyse der Kritiken zu Filmen aus sozialistischen Staaten zeigt, dass sie vermehrt hinsichtlich ihrer ideologischen Aussage bzw. in Abhängigkeit von aktuellen weltpolitischen Ereignissen rezensiert wurden. So wurde Jan Němecs Beitrag des Jahres 1969 *Das Fest und seine Gäste*,¹⁰¹⁸ der bei der Biennale 1967 seitens der tschechoslowakischen Behörden mit einem Aufführungsverbot belegt worden war¹⁰¹⁹ und in Folge erst 1968 starten konnte, in der *Arbeiter Zeitung* wie auch in der Tageszeitung *Die Presse*¹⁰²⁰ 1969 anlässlich seiner *Viennale*-Teilnahme zum Anlass genommen, die tschechoslowakische Politik nach dem Prager Frühling zu kritisieren: „*Die makabre Aktualität der Groteske drängt sich einem nachgerade mit magischer Gewalt auf: In der Entlarvung einer schlechenden Diktatur, die, darin geschickter als selbst die Hitlers, von Verbrüderung redet, wo sie Bluthunde aussendet; bemüht ist, mit Samtpfoten zuzuschlagen; den nackten Terror festlich einzukleiden versucht und in ein künftiges Paradies einladet, wenn sie eine ganze Nation in ein Konzentrationslager zwingt, aus dem ein Ausbrechen nicht geduldet wird.*“¹⁰²¹ Bei der Präsentation des Films von Jan Němec handelte es sich

¹⁰¹³ Die Presse, 23/24.3.1968; S. 6 „Festival der Höhepunkte“

¹⁰¹⁴ Die Presse, 23/24.3.1968; S. 6 „Festival der Höhepunkte“ „Němec lässt sich sichtlich und gern von den amerikanischen Stummfilmgrotesken beeinflussen, doch nicht in einem Ausmaß, das seine Schwermut, ja seine Liebe zu den Schwächen dieser komischen Helden, zweier Männer und eines reizenden Mädchens (Hana Küberová) verdeckte.“

¹⁰¹⁵ Wiener Zeitung, 23.3.1968; S. 6 „Filme, die uns doch erreichten“ „Gleich in dem Werk von Jan Němec kam aber auch der Humor zu seinem Recht. Und zwar ein sehr bizarre, skurrile Humor, der in diesem Schwarzweißfilm von den Liebesträumen dreier einsamer junger Menschen waltet.“

¹⁰¹⁶ Volksstimme, 23.3.1968; S. 7 „Atomzeitalter mit Steinzeitdenken“, Wiener Zeitung, 28.3.1968; S. 5 „Viennale 68 – Lichtspiele des Dunklen“

¹⁰¹⁷ BEŽIN LUG, UdSSR 1935–1937

¹⁰¹⁸ O SLAVNOSTI A HOSTECH, ČSSR, 1966

¹⁰¹⁹ Arbeiter-Zeitung, 28.3.1968; S. 9 „Dieses Jahr offiziell“ „Der tschechoslowakische Film „Das Gastmahl und die Gäste“, dessen Vorführung beim Filmfestival im vergangenen Jahr von den Behörden der ČSSR untersagt worden war, wird nun unter offizieller Prager Patronanz in der Lagunenstadt gezeigt werden. Der Film, der im Jahre 1966 entstand, war von dem kürzlich seiner Funktion enthobenen ideologischen Chef des ZK, Jiri Handrych, scharf kritisiert worden. Vor allem wegen seiner Beziehungslosigkeit zum sozialistischen Realismus. Nun ist der Film der offizielle Beitrag der Tschechoslowakei zur Biennale 1968)(sic!) über die wir noch berichten werden.) (sic!)“

¹⁰²⁰ Die Presse, 15.3.1969 „Vom Leben in dieser Zeit“ „So verhält sich der Mensch, so wird er zum Mitläufser, jederzeit bereit, die Dinge von einem andern Standpunkt aus zu betrachten. Unentschlossenheit, Kompromißbereitschaft, Bestechlichkeit, machen ihn zum Opfer totalitärer Herrschaft, die sich menschenfreundlich tarnt.“

¹⁰²¹ Arbeiter-Zeitung, 15.3.1969; S. 9 „Das Fest und seine Gäste“

nicht, wie im Vorjahr, um die westliche Premiere des Films. Er war 1968 bei der Biennale zu sehen gewesen, was wohl auch der Grund dafür gewesen sein dürfte, warum der Film im Jahr 1969, also nach dem Einmarsch sowjetischer Truppen in Prag und dem Beginn rigoroser Zensurmaßnahmen¹⁰²² bei der *Viennale* noch gezeigt werden konnte. Das aufgehobene Präsentationsverbot und die Kritik, die Němec in dem Film am tschechoslowakischen System übte, brachte dem Beitrag ein breites, positives Medienecho ein.¹⁰²³

Nach dem Einmarsch der Sowjetunion in der Tschechoslowakei und dem Ende des Prager Frühlings 1968 wurden zunehmend Filme seitens der tschechoslowakischen Behörden censuriert. Diese Maßnahmen bilden sich im Programm der *Viennale* erst im Jahr 1970 ab. In der Tageszeitung *Kurier* erschien ein Artikel, der darauf aufmerksam machte, dass es zu Zensurmaßnahmen kam, so dass gewisse Filme, für die *Viennale*, die sich nun auf die Präsentation systemkritischer Beiträge aus der ČSSR und generell dem gesellschaftskritischen Film verschrieben hatten, nicht freigegeben worden waren. „*Es lebe die freie Meinung, es lebe Trotzkil'*, der Spruch, Kernsatz des tschechischen Streifens 'Der Scherz' (Regie: Jaromíl Jiresch), wird nicht in österreichischen Kinos erklingen. Österreicher sollen diesen Streifen nie sehen. Herr Purs, der neue Chef und grimmige Säuberer des tschechoslowakischen Films, will es so.“¹⁰²⁴ Gerade in der Präsentation von Filmen aus dem Osten Europas sah der Kommentator jedoch eine, wenn nicht die hauptsächliche Stärke des Festivals. Als neutrales Land wäre Österreich für die Präsentation von Filmen aus sozialistischen Ländern prädestiniert, so dass die *Viennale* einige Male die Premiere dieser Filme in der westlichen Welt für sich verbuchen habe können. „Seit Jahren zählt die 'Viennale', Wiens Filmfestival, die Präsentation östlich-nachbarlicher und vor allem tschechoslowakischer Kinokunst – völlig zu Recht – zu ihren vornehmlichsten Aufgaben. 'Tausendsöhnchen' Vera Chytilovas inzwischen weltbekannter Streifen erlebte 1968 bei der 'Viennale' seine westliche Premiere, im Jahr darauf konnte 'Das Fest und seine Gäste' von Jan Němec vorgestellt werden. Tschechische und slowakische Filmschaffende, Regisseure, Autoren, Schauspieler, zählten Jahre hindurch zu den interessantesten Gästen und Attraktionen dieser Wiener Filmveranstaltung. Bei der heurigen 'Viennale' (...) bis

¹⁰²² Trierischer Volksfreund, 15.4.1970 „Das Alte war wiederum das Beste“ „Erstmals fehlte die ČSSR auf der *Viennale*. Zeigen wollte man zwar 'Scherz' von Jaroslav Jirás, eine Kopie des Films (der 1969 auf den Festivals von Cannes, Sorrent und London zu sehen war) hatte man in Wien schon zur Hand; doch dann traf aus Prag der kurze und bündige Bescheid ein: Der Film darf keinesfalls gezeigt werden! - Der Film 'Scherz', Jahrgang 1968, eine bitterböse Satire (Geschichte eines Intellektuellen in einem totalitären Staat), war gerade abgedreht worden, als sojetische Panzer im August 1968 durch die Straßen von Prag rollten.“

¹⁰²³ siehe: Neue Zürcher Zeitung, 26.4.1969 „Leben in dieser Zeit“ – Wiens Filmfestwoche“; Arbeiter-Zeitung, 15.3.1969; S. 9 „Das Fest und seine Gäste“; Fränkische Landeszeitung, 21.3.1969 „Zum Lachen gab es nicht viel“ „Die leicht entschlüsselbare Parabel auf des Leben in einem totalitären Staat zählt filmisch wahrscheinlich nicht zu den Spitzenwerken des Schöpfers der erschütternden 'Diamanten der Nacht'. Die politische Brisanz des 'Festes' aber weist Němec als Propheten und Seismographen der bitteren Reise des Prager Frühlings in den August aus. Der Streifen wird herangezogen werden müssen wie Němecs in den Westen geschmuggelten (sic!) Dokumentaraufnahmen von der Invasion, will man sich über die Hintergründe der Entwicklungen der letzten Jahre in der Tschechoslowakei informieren.“; Neuer Kurier, 20.2.1969 „Tati eröffnet *Viennale* 1969“; Tiroler Tageszeitung, 10.2.1969 „*Viennale* 1969: 'Leben in dieser Zeit'“; Volksblatt, 20.2.1969 „Sozialkritik als Motto“ „Aufzutreiben ist jedoch Gesellschafts und Sozialkritik in rauen Mengen. Also heult Wien mit den Wölfen und stellt die heurige *Viennale* unter das Motto 'Leben in dieser Zeit'.“; Volkszeitung Klagenfurt, 2.3.1969 „28 Filme aus 13 Ländern“

¹⁰²⁴ Neuer Kurier, 2.4.1970; S. 17 „'Viennale' und Polit-Zensur: Absagen aus Prag und Rom“

auf zwei harmlose, nicht mehr ganz junge Kurzstreifen kein Zeichen aus der ČSSR.“¹⁰²⁵ Dieses Wegbrechen der bis dahin beim Festival stark vertretenen tschechoslowakischen Beiträge, die oftmals international preisgekrönt waren und dem Anspruch nach systemkritischen Filmen nachkamen, führte zu einem von der Filmkritik konstatierten Qualitätsverlust des Festivals. Denn nach dem völligen Ausbleiben von Langfilmen aus der ČSSR im Jahre 1970, kamen ab 1971 hauptsächlich Lustspiele und Komödien aus der ČSSR wie etwa der Film *Sie sind Witwe, mein Herr*,¹⁰²⁶ der in der *Volksstimme* als „Gangstergroteske“¹⁰²⁷ beschrieben wurde, die kaum Bezüge zu realen Problemen herstelle. Die Harmlosigkeit der Filme wurde von Kritikern thematisiert und führte 1971 vor allem seitens der linken Medien zu einer generellen Bewertung des Festivals in Richtung einer Banalisierung der Programmierung. „Die Veranstalter der Viennale taten gut daran, auf das ursprüngliche Motto, ‘Unbequeme Zeitgenossen’, zu verzichten; es hätte zu Überbewertungen, ja zu spekulativen Fehleinschätzungen geführt. Humor in allen möglichen Variationen, aber nicht notgedrungen schwarzer, bestimmt einen nicht geringen Teil des Programms, und dem Humor lässt sich so manches unterstellen.“¹⁰²⁸ Als Tendenz weg vom Problemfilm betrachtete auch die *Hanoversche Allgemeine Zeitung* die Programmierung der *Viennale* 1971, die in letzter Minute Abstand vom ursprünglichen Motto „Unbequeme Zeitgenossen“ genommen hatte. „Bemerkenswert wie auch bedenklich die allgemeine Richtung der restlichen Produktionen: weg vom Problemfilm! Leichtlebige Komik (Truffauts ‘Eheliche Wohnung’) bis hin zur Slapstick-Klamotte (Vorlicheks ‘Sie sind Witwe, mein Herr’ aus der ČSSR) einerseits.“¹⁰²⁹ Die Reduktion der tschechoslowakischen Beiträge auf Unterhaltsames setzte sich 1972 fort und es erschienen kaum mehr Rezensionen zu den Filmen *Autofahrer Homolka*,¹⁰³⁰ der in der *Volksstimme* als „ein recht gelungenes, wenn auch zuweilen doch etwas oberflächliches Lustspiel“¹⁰³¹ beschrieben wurde und dem in

¹⁰²⁵ Neuer Kurier, 2.4.1970; S. 17 „Viennale‘ und Polit-Zensur: Absagen aus Prag und Rom“

¹⁰²⁶ Wiener Zeitung, 2.4.1971; S. 6 „Welt in Verwirrung auf der Kinoleinwand“ „Die Tschechoslowakei selber präsentierte mit dem märchenhaft utopischen Farbfilm ‘Sie sind Witwe, mein Herr!’ eine Groteske mit antimilitaristischer Tendenz, soweit man allerdings bei soviel phantastischer Turbulenz überhaupt noch von so etwas wie Tendenz sprechen kann.“; Arbeiter-Zeitung, 3.4.1971; S. 9 „Was wollt ihr von der Viennale noch?“ „Es imponierte auch in dem tschechoslowakischen Filmlustspiel ‘Sie sind Witwe, mein Herr’ Václav Vorlicheks die gar nicht so leicht einzufangende Grotesklogik innerhalb einer absurd Handlung.“; Die Presse, 29.3.1971; S. 5 „Gehirn-Schwank“ „Mit Hilfe einer künstlich komplizierten Dame soll ein nicht näher definierter König gestürzt und ein neues Regime errichtet werden. Obwohl der König eine reine Operettenkarikatur ist – oder eben darum – darf er überleben. Allfällige politische Schlussfolgerungen, die man assoziativ anstellt, weil der Film aus der ČSSR kommt, lassen sich nicht konsequent zu Ende denken und verlaufen ohne ersichtliche Parallelen zu realen Gegebenheiten.“

¹⁰²⁷ Volksstimme, 30.3.1971; S. 7 „Gangstergroteske aus Prag“ „Vorlicheks Film stellt dennoch kaum Bezüge zu realen Problemen her. Einzig der Gedanke, daß die Zukunft durch den Tod von einzelnen nicht wirklich beeinflussbar ist, mag als Hinweis darauf verstanden werden, daß sich gesellschaftliche Notwendigkeiten nicht aufhalten lassen, auch nicht durch abenteuerliche Machenschaften und Konspirationen.“

¹⁰²⁸ Volksstimme, 30.3.1971; S. 7 „Gangstergroteske aus Prag“

¹⁰²⁹ Hanoversche Allgemeine Zeitung, 8.4.1971 „Bewegung kam von den Alten“

¹⁰³⁰ Von Jaroslav Papousek, HOGO FOGO HOMOLKA, ČSSR 1971

¹⁰³¹ Volksstimme, 21.3.1972; S. 7 „Linke Relevanz aus Ungarn...“

letzter Minute als Ersatz für den sowjetische Film *Der bjelorussische Bahnhof* eingeschobenen¹⁰³² slowakische Film *Die Adlerfeder*.¹⁰³³

Die Präsentation von Filmen aus sozialistischen Ländern bedeutete für die *Viennale* neben der Erfüllung des Anspruchs der Internationalität auch die Möglichkeit, das Image des Festivals zu heben und Uraufführungen für das Programm zu bekommen. Dies wurde vor allem von bundesdeutschen Kritikern thematisiert, die darauf verwiesen, dass abgesehen von den Filmen aus sozialistischen Ländern, die Beiträge der *Viennale* weitgehend bekannt waren. Beispielsweise wurden 1970 vier Uraufführungen lobend erwähnt. Neben zwei österreichischen Produktionen war darunter auch der jugoslawische Beitrag *Das elfte Gebot*.¹⁰³⁴ Statt den bis dahin im Programm stark vertretenen Filmen aus der Tschechoslowakei zeigte die *Viennale* 1970 zwei jugoslawische und einen kubanischen Beitrag. Trotz ideologischer Diskurse rund um diese Filme stellten sie jedoch für die *Viennale* die Möglichkeit dar, Filme zu zeigen, die in Österreich und der BRD weitgehend unbekannt waren. Filme wie die kubanische Produktion *Lucia*,¹⁰³⁵ die 1969 beim Moskauer *International Filmfestival* ausgezeichnet worden war,¹⁰³⁶ glichen das Fehlen von preisgekrönten Filmen aus der ČSSR aus, wurden naturgemäß jedoch nicht einhellig positiv aufgenommen, da propagandistische Elemente geortet wurden. In der Filmzeitschrift *Wir blenden auf* wurde konstatiert, dass der Film *Lucia* zu einem Propagandafilm geraten sei.¹⁰³⁷

Schon 1969 hatte die *Viennale* mit *Unschuld ohne Schutz*¹⁰³⁸ einen jugoslawischen Beitrag aufgenommen, der international preisgekrönt¹⁰³⁹ war – er war 1968 für den Goldenen Bären in

¹⁰³² Volksstimme, 23.3.1972; S. 7 „Der Kapitalismus im Minimodell“

¹⁰³³ Volksstimme, 23.3.1972; S. 7 „Der Kapitalismus im Minimodell“ „Er ist ein guter, sauberer, unterhaltsamer und trefflich gespielter Film. Ein richtiger ‘Festivalfilm’ ist er eigentlich nicht – weder im schlechten Sinne der Sensationsmache noch aber auch im guten der Außergewöhnlichkeit. Er führt in die Bergwelt des slowakischen Grenzgebiets und entrollt mit ebensoviel Liebe wie Humor die Verbundenheit der Bewohner mit diesen Bergen, wozu freilich auch der unablässige Trotz und die nicht minder unablässige Lust am Schmuggel gehört.“

¹⁰³⁴ Trierischer Volksfreund, 15.4.1970 „Das Alte war wiederum das Beste“

¹⁰³⁵ Humberto Solas, Kuba 1969; Die Presse, 4./5.4.1970; S. 6 „Neues von hier und anderswo“ „Auf die dritte Episode des dreiteiligen Films über das Thema ‘Frau und Revolution’ könnte ich verzichten. Während die Lucia des Jahres 1895 und die von 1933 überzeugend wirken, kommt einem Lucia 196.(sic!) als zu Lehr- und Aufbauzwecken missbrauchte Dame vor. Die Demonstration, daß die kubanische Frau nicht mehr Sklavin des Ehemannes ist, vom Opfer des Imperialismus zu einer von der Revolution Erlösten wurde, ist kindisch verglichen mit den erschütternden Schicksalen ihrer Vorgängerinnen, die im Kampf um Freiheit zerstört werden.“; Volksstimme, 5.4.1970; S. 6 „Revolutionen im Spiegel der Romanze“ „Und Lucia selbst weiß es auch nicht besser. Zunächst. Aber die Revolution geht weiter. Noch bestreitet der Mann ihr das Recht, aber sie wird lesen lernen, sie wird arbeiten und unabhängig werden. Unabhängig nicht nur vom Mann, sondern von der Unterdrückung durch den Mann. Solas ist ein Regieneuling. Dies ist sein erster abendfüllender Film. Deshalb füllt er einen sehr langen Abend. Der Regisseur hat jeden seiner Gedanken in aller Breite festgehalten und kann sich schwer davon trennen.“; Wiener Zeitung, 6.4.1970; S. 6 „Verwirrende Vielfalt bei der Viennale“ „Auf seine Art sehr eindrucksvoll ist auch „Lucia“ (Kuba 1969, Großer Preis der Filmfestspiele Moskau). Dieser Episodenfilm, der an drei Frauenschicksalen in den Jahren 1895, 1932 und in den sechziger Jahren die gesellschaftspolitischen Veränderungen im Lande beleuchtet, ist dem Regisseur Humberto Solas im Atmosphärischen hervorragend und auch im Darstellerischen sehr gut gelungen, aber allerdings mit beinahe drei Stunden Spieldauer denn doch viel zu lang.“

¹⁰³⁶ <http://www.imdb.com/title/tt0064609/awards>

¹⁰³⁷ Wir blenden auf, Nr.274/70; S. 24-31 „Kulturkommerz – Kommerzkultur und anderes“

¹⁰³⁸ Dusan Makavejevs, NEVINOST BEZ ZASTITE, Jugoslawien 1968; Express, 20.3.1969; S. 7 „Viennale Kritik“; Arbeiter-Zeitung, 20.3.1969; S. 9 „Unschuld ohne Schutz“

Berlin nominiert gewesen und hatte schließlich den Silbernen Berliner Bären, den Spezialpreis der Jury erhalten. „Heiterer blickt der Jugoslawe Dusan Makavejev in die Vergangenheit. Er nahm den ersten jugoslawischen Tonfilm, der 1942 im deutsch besetzten Belgrad heimlich hergestellt wurde, – eine ungelenke, naive Moralität – und umrahmte ihn mit einem Filmbericht über das Schicksal der damaligen Akteure.“¹⁰⁴⁰ Im Jahr 1970 zeigte man zwei weitere jugoslawische Beiträge, von denen zumindest einer die systemkritische Linie, die man mit den tschechoslowakischen Beiträgen nun nicht mehr bedienen konnte, innerhalb des Festivals fortsetzte. Für den Kritiker der Filmzeitschrift *Wir blenden auf* war denn auch lediglich dieser jugoslawische Beitrag *Wenn ich tot bin und bleich*¹⁰⁴¹, der das unaffektierte Bild einer post-revolutionären Gesellschaft zeige festivalwürdig, während der zweite jugoslawische Film *Das erste Gebot*¹⁰⁴² an der amerikanischen Kammerspiel-Komödie orientiert sei.¹⁰⁴³ Die Erwartungen eines Großteils der Filmkritik ging dahin, dass Filme aus sozialistischen Ländern gesellschaftliche Realitäten abbilden sollten, jedoch nur wenn diese negative Seiten sozialistischer Gesellschaften aufzeigten. Die Diskussion kreiste um den realistischen Gehalt der Filme, der positiv beurteilt wurde, solange er sich wie in der Produktion *Wenn ich tot bin und bleich* in realistischer Form und in kritischer Distanz zum herrschenden Regime seinem Thema näherte. *Wenn ich tot bin und bleich* erzählte die Geschichte eines jungen Mannes, der im „Schattenreich Titos, das trostlos wie ein kapitalistisches Slum erscheint“, daran scheitert sich einen Karriere als Schlagersänger aufzubauen. Die heimische Kritik war sich denn auch weitgehend einig darüber, dass es sich bei dem Film um eine realistische Bestandsaufnahme¹⁰⁴⁴ der herrschenden Zustände in Jugoslawien handelte. Der Film wurde als „grandioses Filmwerk von wahrhaft sozialistischem Realismus“¹⁰⁴⁵ beschrieben. Nur sehr vereinzelt wurden die jugoslawischen Filme innerhalb eines Kanons innerhalb ihres Herstellungslandes eingeordnet. Lediglich Edmund Luft verwies im *Wiesbadener Tagblatt* darauf, dass mit den zwei jugoslawischen Filmen ein Land zur *Viennale*

¹⁰³⁹ <http://www.imdb.com/title/tt0063342/awards>

¹⁰⁴⁰ Mindener Tagblatt, 12.4.1969 „Leben in dieser Zeit“

¹⁰⁴¹ Živojin Pavlović, KAD BUDEM MRTAV I BEO, YU 1968

¹⁰⁴² Von Vanca Kljakovis, JEDANAESTA ZAPOVIJED, YU 1969

¹⁰⁴³ *Wir blenden auf*, Nr.274/70; S. 24-31 „Kulturkommerz – Kommerzkultur und anderes“

¹⁰⁴⁴ Die Presse, 7.4.1970; S. 4 „Morgen bei der Viennale“ „Eine bitterböse Bestandsaufnahme aus dem Jugoslawien von 1968. Die feuchtklasse Elendsodyssee eines jungen Mannes ohne Beruf. Er endet, und derlei sieht man im schonungslosen Heutekino selten, auf dem Abtritt, blutüberströmt lehnt er an der Bretterwand, erschossen vom Gutsaufseher. Schockierender, härter geht es nicht, und man wundert sich nicht nur, daß dieser Film dort, wo er herkommt, überhaupt gemacht werden konnte, sondern auch, daß man ihn ausführen, auf einem westlichen Festival präsentieren durfte.“; Volksstimme, 8.4.1970; S. 7 „Zweimal Jugoslawien“ „Hier wird ein Sektor „Junge Generation“ in Beziehung zur völligen Abwesenheit jedes lenkenden Einflusses einer Gesellschaft gezeigt; soweit es Vorbilder gibt, sind es negative: Kinohelden, Plattenstars, Dschungelmoral (durch die man zu „etwas“ kommt, ohne etwas geben zu müssen). Ein Aufschrei, keine Andeutung einer Lösung.“; Express, 8.4.1970; S. 9 „Viennale-Kritik“ „Jimmys tragikomische Reise durch ein sich zaghaft westliche Lebensart zumutendes und dem angestrebten Standard einfach noch nicht gewachsenes Jugoslawien wird zu einer letztlich heftigen Anklage der sich langsam entwickelnden ‘offenen Gesellschaft’.“; Wiener Zeitung, 11.4.1970; S. 6 „Viel Düsternis bei der Viennale“ „Es ist ein auf seine Weise großartig inszeniertes und ebenso gespieltes Lebensbild aus einer tristen Schattenwelt, das mit seiner harten kritischen Wahrheit in nichts verbüschte ist und starken Eindruck hinterließ.“

¹⁰⁴⁵ Arbeiter-Zeitung, 4.4.1970, S.X „Jagdszenen aus Niederbayern“

eingeladen sei, das in einer interessanten Phase filmischer und dokumentarischer Entwicklung steckte.¹⁰⁴⁶ Und nur in der kommunistischen *Volksstimme* wurden die jugoslawischen Beteiligungen als kritisch beurteilt, da weder rührseliger Kitsch, noch tiefschwarzer Pessimismus ohne Hoffnungsschimmer das sei, was man von einem sozialistischen Land erwarte. Dabei wurden die jugoslawischen Beiträge in Bezug zum Motto der Veranstaltung gesetzt. *Das Elste Gebot*¹⁰⁴⁷ sei nicht zuletzt deshalb der Tiefpunkt¹⁰⁴⁸ der *Viennale*, da er das Thema der *Viennale* „Gesellschaft und junge Generation“ im Sinne der Reduktion auf Generationskonflikt umsetze. „Als einziger Regisseur der *Viennale*-beiträge faßte Kijakovic das Motto ‘Junge Generation und Gesellschaft’ im Sinne des Wiener Bürgermeisters auf, nämlich in Form von ‘Generationskonflikt’, als welcher ja hierzulande die Politisierung von Teilen der Jugend so gerne interpretiert wird.“¹⁰⁴⁹ Außerdem konstatierte die *Volksstimme*, dass man der Themenstellung der *Viennale* 1970 mit den Filmen aus sozialistischen Ländern nicht gerecht geworden sei. „Dass es nicht einmal zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung über Jugend und Gesellschaft gekommen ist, liegt offenbar daran, daß die wenigsten Filme, die erreichbar gewesen wären, der Problematik genügend nahe kommen, geschweige denn Lösungswege aufzeigen.“¹⁰⁵⁰ Gerade das Aufzeigen von Lösungswegen verlange man jedoch von Filmen aus sozialistischen Ländern.

Anhand der Kritiken sowohl zum jugoslawischen *Viennale*-Beitrag *Das Elste Gebot* von 1970 wie auch zum sowjetischen Films *Djamila*¹⁰⁵¹, der im Jahr 1971 bei der *Viennale* gezeigt wurde, wird deutlich, dass es innerhalb der Filmkritik darum ging, die Deutungsmacht des Begriffs Kunst für sich zu reklamieren. Während für einige Kritiker Kunst in direktem Zusammenhang mit politischem Anspruch verstanden wurde, reklamierten konservativ gerichtete Kritiker den Begriff

¹⁰⁴⁶ Wiesbadener Tagblatt, 17.4.1970 „Rausch und seelischer Strip-tease“

¹⁰⁴⁷ Volksstimme, 8.4.1970; S. 7 „Zweimal Jugoslawien“; Express, 8.4.1970; S. 9 „Viennale-Kritik“ „Ein zauberhafter Film aus Jugoslawien. Poetisch und kurzweilig. Frisch, fröhlich. 80 Minuten ohne Langeweile und das mit nur zwei Darstellern.“; Wiener Zeitung, 11.4.1970; S. 6 „Viel Düsternis bei der Viennale“ „Als der umirkte Mann über vierzig bewahrt Dragomir Bojanic charmant überlegen, mit Humor, doch auch ein bisschen verlegen seine Standhaftigkeit in dem aus poetischer Heiterkeit und auch einigem Klamausk gemischten Spiel dieser Liebe, aus der kein Ernst wird.“

¹⁰⁴⁸ Volksstimme, 8.4.1970; S. 7 „Zweimal Jugoslawien“ „Der Tiefpunkt der *Viennale* ist in mehrfacher Hinsicht der jugoslawische Streifen ‘Das elste Gebot’ – Gebot im Sinn von Angebot – von Vanka Kijakovic. Der Film handelt von einer Fünfzehnjährigen, die einen etwa vierzigjährigen Freund ihres Vaters, mit dem sie zufällig im Prunkhaus der Eltern allein zusammen ist, verführen möchte. Das Genie ist langweilig, formal dilettantisch und mit ‘Witzeln’ angereichert, die einem Franz Antel ‘zur Ehre gereichen’ würden.“

¹⁰⁴⁹ Volksstimme, 8.4.1970; S. 7 „Zweimal Jugoslawien“

¹⁰⁵⁰ Volksstimme, 10.4.1970; S. 7 „Bilanz der *Viennale*“

¹⁰⁵¹ Express, 26.3.1971; S. 7 „Banale Schönheit“ „Sonst aber fliegen einem die bildhaften Phrasen nur so um die Ohren. Wenn im infantilen sozialistischen Realismus Schnitterinnen reihenweise, frohe Lieder singend, zur höheren Ehre des Sowjets sich abschaffen, ist Mütterchen Russland groß, und viel Propaganda hat auch hier Platz.“; Wiener Zeitung, 30.3.1971; S. 5 „Aus dem internationalen Filmschaffen“ „Das Motto der *Viennale* 1971‘, ‘Unbequeme Zeitgenossen‘, erfuhr unter den im Forum-Kino gezeigten internationalen Filmen eine seine freundlichen Abweichungen zum Gefälligen hin durch den sowjetischen Streifen ‘Djamila’. Die Regisseurin Irena Poplaskaja lässt darin einen Maler um die Mitte Dreißig, doch an seine Kindheit in seinem kirgisischen Dorf erinnern, wobei seine pittoresken Eindrücke und Bilder immer in Farbe zwischen dem Schwarzweiß erscheinen. Ein besonders optisch gewinnreicher Film von feinem realistischen-poetischem Reiz.“; Neuer Kurier, 28.3.1971; S. 17 „Viennale 1971“ „Etwas von der Naivität der Kinderzeichnungen ist auch in der Bildsprache des Streifens zu finden, die teils stockend, teils röhrend-unbeholfen ein suggestives Klima beschwört. So sehen Erinnerungen aus, die doch nur allmählich zum Ganzen fügen wollen.“

Kunst weiterhin für Gefälliges im Sinne von Unterhaltsamkeit. Durch diese unterschiedlichen angelegten Werkzeuge zur Untersuchung des Begriffs Kunst zeigten sich völlig konträre Beurteilungen der gezeigten Filme. So konnte *Das erste Gebot* gleichzeitig als langweilig und dilettantisch wie auch als fröhliche, kurzweilige Komödie gelesen werden. „Der Film handelt von einer Fünfzehnjährigen, die einen etwa vierzigjährigen Freund ihres Vaters, mit dem sie zufällig im Prunkhaus der Eltern allein zusammen ist, verführen möchte. Das Ganze ist langweilig, formal dilettantisch und mit Witzen‘ angereichert, die einem Franz Antel ‘zur Ehre gereichen‘ würden.“¹⁰⁵² hieß es in der kommunistischen *Volksstimme*, während die Tageszeitung *Express* darin einen gelungenen Unterhaltungsfilm erkannte. „Ein zauberhafter Film aus Jugoslawien. Poetisch und kurzweilig. Frisch, frech und fröhlich. 80 Minuten ohne Langeweile und das mit nur zwei Darstellern.“¹⁰⁵³ Während sich der Kritiker in *Die Presse*¹⁰⁵⁴ dem Urteil der *Volksstimme* anschloss und den Film als nicht aussagekräftig im Sinne des Mottos des Festivals bezeichnete, sah auch der Kritiker der *Wiener Zeitung*¹⁰⁵⁵ darin unumwunden einen gelungenen Unterhaltungsfilm.

Mit diesem Definitionsproblem, was Filmkunst nun sei, waren die Kritiker nicht alleine. Auch die Veranstalter selbst hatten Probleme mit einer solchen Definition. Denn zum einen deklarierten die Veranstalter die *Viennale* 1971 mit ihrem ursprünglichen Motto „Unbequeme Zeitgenossen“ als Forum sozialkritischer Filme „Jan Kadar und andere garantieren eine harte und durchaus nicht zugeknöpfte Konfrontation mit unserer Zeit.“¹⁰⁵⁶ Zum anderen wollte man ein Programm nicht für sogenannte Cineasten machen, „die dem Film bis ins Ghetto der Publikumsfeindlichkeit folgen“¹⁰⁵⁷. Man sagte das Motto so in letzter Minute ab und distanzierte sich von „Filmemachern, die ihr fehlendes handwerkliches Können und ihre künstlerische Unzulänglichkeit mit politischen Parolen, gezielter unfilmischer Langeweile und formalistischer Pubertät kaschieren“¹⁰⁵⁸. Im Jahr 1972 bekräftigte der *Viennale*-Leiter seine ablehnende Haltung gegenüber dem, was er als „politische Zielgruppenfilme“ bezeichnete. In einer Ausgabe der gemeindeeigenen Zeitschrift *Stadt Wien* wurde unter dem Titel *Was wir wollen, was wir nicht wollen* die *Viennale* als Ort definiert, an dem „Lang- und Kurzfilme gezeigt (werden), die sich in ernster oder heiterer Form mit den Problemen unserer Zeit auseinandersetzen.“ Jedoch habe die *Viennale* nicht die Absicht, ein Forum für jene Filme zu werden „die niemand sehen will, die als politische Zielgruppenfilme bezeichnet werden, die eingesetzt werden, um zusammen mit ihren angereisten

¹⁰⁵² Volksstimme, 8.4.1970; S. 7 „Zweimal Jugoslawien“

¹⁰⁵³ Express, 8.4.1970; S. 9 „Viennale-Kritik“

¹⁰⁵⁴ Die Presse, 7.4.1970; S. 4 „Morgen bei der Viennale“ „Eine sehr fröhle Tochter, die sich ganz und gar so benimmt, wie es den Erwachsenen ins Drehbuch passt. Womit das Rohmaterial für einen etwas langatmigen, aber doch unterhaltsamen Film gegeben wäre, der allerdings über den allgemeinen Zustand der jungen Generation keinerlei Aussage macht.“

¹⁰⁵⁵ Wiener Zeitung, 11.4.1970; S. 6 „Viel Düsternis bei der Viennale“ „Als der umcirte Mann über vierzig bewahrt Dragomir Bojanic charmant überlegen, mit Humor, doch auch ein bisschen verlegen seine Standhaftigkeit in dem aus poetischer Heiterkeit und auch einigem Klamausk gemischten Spiel dieser Liebe, aus der kein Ernst wird.“

¹⁰⁵⁶ Stadt Wien, 20.3.1971, Nr.12; S. 5 „Viennale 1971“

¹⁰⁵⁷ Ebd.

¹⁰⁵⁸ Ebd.

Herstellern ein Filmfestival umzufunktionieren, die thematisch an Leitartikel und angewidete Fernsehinterviews erinnern und formal bewußt die Filmkunst im herkömmlichen Sinn einer evolutionären Entwicklung negieren.“¹⁰⁵⁹ Der Kritiker der kommunistischen *Volksstimme*, ortete in der nunmehrigen Programmierung die Diskriminierung von Schöpfern der wichtigsten *Viennale*-Beiträge. „Das begann heuer mit einer Pressekonferenz vor *Viennale*-Beginn, auf der sich *Viennale*-Leiter Otto Wladika quasi dafür entschuldigte, daß wieder ein Fassbinder-Film gezeigt wird, ‘weil es dafür eben ein zahlreiches junges Publikum gibt’. Und das reichte über eine oft bösartig manipulierende Zusammenstellung von Haupt- und Vorprogrammfilmern, die gezielt darauf hinauslief, politisch exakte Hauptfilme durch in den Intentionen antagonistische Kurzfilme zu ‘entschärfen’, und gipfelte in einem Statement *Was wir wollen, was wir nicht wollen*‘ des *Viennale*-Leiters.“¹⁰⁶⁰ Aus Wendls Sicht waren es jedoch gerade die politischen Filme, die den Ausschlag für die Qualität der *Viennale* gegeben hätten, unter denen nun jedoch kaum mehr Produktionen aus sozialistischen Ländern wären.¹⁰⁶¹

Tatsächlich gab es zu den Filmen aus sozialistischen Ländern kaum Diskussionen. Andrzej Wajdas 1970 in Cannes für die Goldene Palme nominierte Film *Landschaft nach der Schlacht*¹⁰⁶² wurde als „eindrucksvolle Probe des absurdem Verismo“¹⁰⁶³ bezeichnet und auch die *Volksstimme* hatte nur lobendes über den Film zu berichten. Im *Kurier* hieß es zwar, der Film lasse seine Zuschauer ratlos zurück. „Dennoch dringt er in uns ein, bewegt etwas in unserer Seele. Und wenn man nur vom Filmischen redete. Die künstlerische Größe namens Wajda wird in jeder Einstellung, in jeder Szene spürbar.“¹⁰⁶⁴

Im Jahr 1972 zeigte man erstmals auch Filme aus China und der DDR bei der *Viennale*. Während *Zeit der Störche*¹⁰⁶⁵ von Siegfried Kühn selten rezensiert wurde – die *Wiener Zeitung* sah in dem Film die sozialpädagogischen Tendenzen mit erhobenem Zeigefinger vorgetragen¹⁰⁶⁶ – sorgte der

¹⁰⁵⁹ Stadt Wien, 18.3.1972, Nr.12; S. 17

¹⁰⁶⁰ Volksstimme, 1972 „*Viennale*-Nachbemerkungen“

¹⁰⁶¹ Ebd.

¹⁰⁶² KRAJOBRAZ PO BITWIE, Polen 1970; Arbeiter-Zeitung, 16.3.1972; S.IX „Ein seltsam diffuses Filmepos“ „Es ist eine seelische Landschaft in einem von den Amerikanern befreiten Konzentrationslager polnischer Internierter, die aber als Displaced persons nur den Namen wechseln, indem der Stacheldraht ihnen weiterhin gezogen bleibt. Amerikanische Gis sind die neuen, gleichgültigeren Bewacher: eigene Kommissstiefelmentalität sorgt neuerlich für militärische Ordnung, die streitende Kirche dazu für Seelenbetreuung.“; Wiener Zeitung, 22.3.1972; S. 4 „*Viennale* – bunte Auswahl aus aller Welt“ „*Landschaft nach der Schlacht*, von dem Polen Andrej Wajda, erzählt auf das bedrückendste von Zuständen im Winter 1945 in Deutschland, wo Tausende durch die Amerikaner befreite KZ-Häftlinge nunmehr als ‘Displaced Persons’ in Lagern trostlos und unter vielfachen gegenseitigen Reibereien und noch Schlimmerem ihrer weiteren Schicksale harrten.“

¹⁰⁶³ Arbeiter-Zeitung, 16.3.1972; S.IX „Ein seltsam diffuses Filmepos“

¹⁰⁶⁴ Neuer Kurier, 17.3.1972; S. 13 „*Viennale* 1972. Ein Blick zurück“

¹⁰⁶⁵ Siegfries Kühn, DDR 1971; Arbeiter-Zeitung, 18.3.1972; S. 8 „*Zeit der Störche*“ „In der Tat gibt es, wie uns Siegfried Kühns ‘*Zeit der Störche*’ belehrt, in der DDR auch Gammertypen, die dann wie Belmondo ausschauen, aber immer noch an ihr charakteristisches Plansoll näher herankommen, als das im dekadenteren Westen der Fall ist.“

¹⁰⁶⁶ Wiener Zeitung, 22.3.1972; S. 4 „*Viennale* – bunte Auswahl aus aller Welt“ „Trotz einem Schüßlichen Sex und Bier wie sangesfröhlem Volksvergnügen sticht die sozialpädagogische Tendenz, der zu Verantwortung vor der Gesellschaft mahnenden Zeigefinger allzu deutlich hervor.“

chinesische Beitrag *Das rote Frauenbataillon*¹⁰⁶⁷ für größere Aufmerksamkeit. Der Film hatte in Venedig 1971 von sich reden gemacht, erhielt im Rahmen der *Viennale* vereinzelt Rezensionen, die besonders hervorhoben, dass der Film der erste chinesische sei, der in Österreich zu sehen war. „Der erste chinesische Film in Österreich. Er hat schon letztes Jahr in Venedig Eurore gemacht. Nicht aus künstlerischen Gründen. Dass er chinesisch ist, ist das wichtigste an ihm. Ansonsten: klassisches sowjetrussisches Handlungsballett (versklavtes Mädchen wird zur roten Bataillonsführerin) mit Betonung der akrobatischen Komponente. Revolution auf der Spurze. Technischre Standard: Hollywood in den vierziger Jahren. China verlengnet seine alte Ästhetik, verschreibt sich dem sozialistischen (Ballett-) Realismus.“¹⁰⁶⁸ Angesichts einer sich verändernden Welt – im Februar 1972 hatte Präsident Nixon China besucht und damit formal die Beziehungen zwischen der Volksrepublik China und den USA normalisiert – erklärte Fritz Walden sich bereit, sein Urteil aus dem Jahr 1971 über den chinesischen Beitrag zu revidieren und resümierte ironisch. „Und in der Musik scheint schon China, dem Westen zuvorkommend, die versöhnliche Bruderhand ausgestreckt zu haben; denn selbst die Internationale klingt so, als sie eine schwächere Komposition von Lehar wäre. Und wie das Ballett tanzt! Und sicherlich will der scheinbare Primitivismus der leicht tendenziösen choreographischen Aussage uns nur großzügig den Zugang erleichtern, so daß sie auch der Dümme noch einigermaßen mitkriegt. Und habe ich schon gesagt, wie gut das Ballett tanzt?“¹⁰⁶⁹ Auch aus der Sowjetunion zeigte die *Viennale* 1972 mit mit *Korol Lir*¹⁰⁷⁰ einen Beitrag. Er war einer von mehreren Weltliteraturverfilmungen, fand jedoch kaum Beachtung. Lediglich der ungarische Beitrag *Aufbruch*¹⁰⁷¹ von Peter Bacsó entzweite im Jahr 1972 die heimische Kritik. Während die *Volksstimme* den Film als sozialistischen Kampffilm¹⁰⁷² feierte, sprach sich die *Arbeiter Zeitung* gegen ihn aus. „Peter Bacsos ungarischer Filmbeitrag ‘Aufbruch’ ist, sagen wir: ein langwieriger Film. Skeptischer Zweckoptimismus vermengt sich mit unterdrückter Ironie echter Kritik, novellistische Versponnenheit

¹⁰⁶⁷ China Ballet Troupe, HONG SE NIANG ZI JUN, VR China 1971; Wiener Zeitung, 22.3.1972; S. 4 „Viennale – bunte Auswahl aus aller Welt“ „Hingegen kommen der kollektive Aufbauville und der militärische Drill in Maos Riesenreich zu komprimiertem Ausdruck in dem Ballett ‘Das rote Frauenbataillon’; Volksstimme, 22.3.1972; S. 7 „Ein Film schreit nach Massenpublikum“ „Ballettfreunden bietet der Film Höhepunkte des Tanzes, mag ihnen auch manche Geste neu sein. Kämpferischer Optimismus führt hier weder zu intellektualisierender Verflachung, noch gleitet etwa der Bürgerkrieg zu romantisch-ballettosem Vorwand ab.“; Arbeiter-Zeitung, 21.3.1972; S. 9 „Die Chinesen tanzen“

¹⁰⁶⁸ Die Presse, 18./19.3.1972; S. 7 „Filme bei der Viennale. Gesellschaftspolitik“

¹⁰⁶⁹ Arbeiter-Zeitung, 21.3.1972; S. 9 „Die Chinesen tanzen“

¹⁰⁷⁰ Grigori Kozintsevs, UdSSR 1969; Wiener Zeitung, 24.3.1972; S. 4 „Tummelplatz aber nicht Rummelplatz“ „Von Grigori Kosinow, dessen ausgezeichneter ‘Hamlet’-Film uns noch in bester Erinnerung ist, bekam man nun ‘König Lear’ zu sehen. In einer ziemlich pathosreichen, jedoch in der Realistik auch etwas an Stanislawskis Moskauer Künstlertheater anklingenden, die Schauspieler sehr filmisch ausweitenden Inszenierung, die in der alten, mit vielen Aufbauten zur ‘Shakespeare-Landschaft’ verwandelten Festung Iwangorod, an der Grenze von Russland zu Estland gedreht wurde.“

¹⁰⁷¹ Die Presse, 18./19.3.1972; S. 7 „Filme bei der Viennale. Gesellschaftspolitik“ „‘Ausbruch’ kommt aus Ungarn und stammt von Peter Bacsó. Der gesellschaftskritische Film zeigt den Versuch eines jungen Facharbeiters, sich in seiner Arbeits- und Privatwelt zurechtzufinden; seinen Platz in der gegenwärtigen ungarischen Gesellschaft zu orten und zu etablieren. Er sieht, daß mit der herrschenden Ordnung manches nicht in Ordnung ist. Aber sein innerer Protest zeitigt keine Lösung.“

¹⁰⁷² Volksstimme, 21.3.1972; S. 7 „Linke Relevanz aus Ungarn...“ „So sehr der bedingungslos für den sozialistischen Fortschritt in allen Bereichen eintretende Basco-Film ein echt linker, kämpferischer Film ist, so wenig hat diesbezüglich diesmal Pasolini zu bieten.“

*mildert epische Langatmigkeit.*¹⁰⁷³ Wie sich konstatieren lässt, kam es in den Jahren zwischen 1968 und 1972 anfänglich vermehrt zur Präsentation von Filmen aus sozialistischen Ländern, die ihren Heimatregimen gegenüber eine kritische Haltung vertraten. Nicht zuletzt die günstige Lage Wiens am Rande des Eisernen Vorhangs und die liberale Tendenzen in der ČSSR und in Jugoslawien begünstigten eine solche Programmierung. Unter dem Schlagwort der Abwendung vom „politischen Zielgruppenfilm“ wurde die Programmierung von regimekritischen Filmen, was Filme aus sozialistischen Ländern betraf weitgehend zugunsten der Präsentation von unpolitischen Unterhaltungsfilmen aufgegeben.

¹⁰⁷³ Arbeiter-Zeitung, 18.3.1972; S. 8 „Aufbruch“

IV. 2.) Kritik am Festival

Die zum Festival in den Jahren 1968-1972 geäußerte Kritik lässt sich in mehrere Kategorien einteilen. Zum einen betraf sie die gezeigten Filme selbst, die einerseits nach Kriterien der Aktualität, der Aussagekraft in Bezug auf das jeweilige Motto als auch in Abhängigkeit von ihrem politischen wie auch ästhetischen Inhalten beurteilt wurden. Zum anderen wurde die generelle Ausrichtung und Programmierung des Festivals von der Kritik hinterfragt. Daran schlossen sich Fragen nach der Funktion der *Viennale* innerhalb des Wiener Kinoalltags an. Die Umorientierung der *Viennale* im Jahr 1968 wurde von der Filmkritik einhellig positiv aufgenommen. Während linke Medien sich von einer Abkehr vom *Festival der Heiterkeit* das Einfließen aktueller filmischer Strömungen und politischer Themen in das Programm der *Viennale* erhofften, sahen auch konservative Medien darin die Möglichkeit einer generellen Aufwertung des Festivals im Sinne eines international anerkannten B-Festivals. „*Filme, die uns nicht erreichten' gestattet eine seriöse Auswahl, die nun auch wirklich getroffen wurde. Die Viennale rückte sich damit sofort auf dasselbe hohe Niveau wie London und New York, wo man gleichfalls die besten Filme der großen Festivals zeigt, um das heimische Publikum über das zu informieren, was in der Filmwelt wirklich vorgeht (und allzuoft von den Verleihern stillschweigend übergegangen wird) und nicht, um verlegene Jurymitglieder in peinliche Kubhandelsaktionen zu verwickeln, die in süßsauren Prämierungen enden. Die gibt es in Wien auch nicht.*“¹⁰⁷⁴ Doch schon im Jahr 1969 wurde konstatiert, dass die erwartete Hebung des filmkünstlerischen Anspruchs nicht oder nur teilweise stattgefunden habe. Die kommunistische *Volksstimme*¹⁰⁷⁵ bemängelte, dass einige der gezeigten Filmen das erwartete Niveau nicht gehalten hätten, für sie überwog jedoch 1969 noch das Argument, dass man innerhalb des Festivals Filme zeigte, die im normalen Verleihangebot nicht aufschienen. „*Es gab während der Viennale-Woche drei absolute Spitzofilme, die international als sensationell zu bezeichnende Buñuel-Retrospektive und fünf Beiträge zu sehen, die in der 'normalen' Kinowoche aus dem Alltagsangebot weit hervorgeragt hätten. Das ist eine bemerkenswerte künstlerische Bilanz. Ein, zwei Mißgriffe können auch dem Besten unterlaufen.*“ Der Kritiker der katholischen Wochenzeitschrift *Die Furche* konstatierte hingegen, dass viele der gezeigten Filme ohnehin ins Kino kämen – das Festival daher nur den Zweck erfülle, eine kostenlose Vorpremiere für diese Filme zu sein. Bis auf drei Filme sah der Rezensent keinen Film des Hauptprogramms an den künstlerischen Anspruch herankommen und reklamierte zeitgemäße Filme für das gewählte *Viennale*-Motto. „*Leben in dieser Zeit' – wo sind die Filme des giovane cinema italiano, Marco Bellocchios 'I pugni in tasca', La Cina è vicina' oder Salvatore Samperis 'Grazie zia'? Wo ist der amerikanische Ostküstenfilm mit Shirley Clarke, David Loeb Weiss, Yves de Laurot oder nur John Cassavetes 'Faces'? Wo ist der 'neue spanische Film',*

¹⁰⁷⁴ Die Presse, 23/24.3.1968; S. 6 „Festival der Höhepunkte“

¹⁰⁷⁵ Volksstimme, 21.3.1969; S. 7 „Qualität – zum Teil nicht eingelangt“

wieso gehören nicht *Loin du Vietnam*', Peter Brooks' *'Tell Me Lies'*, Roland Klicks *'Bübchen'* und Werner Herzogs *'Lebenszeichen'* zu diesem Thema?“¹⁰⁷⁶ Schließlich nannte der Kritiker die *Viennale* einen halben Kompromiß, den man nicht hinnehmen könne und machte deshalb den Vorschlag, innerhalb einer solchen *Viennale*, der die Courage zu echtem Engagement fehlte, doch ein konservativ künstlerisches Programm zu zeigen, „wo Werke wie Welles' *'The Magnificent Ambersons'* bis zu seinem hierorts noch unbekannten *Falstaff*, Loseys *'The Damned'* bis zu Furies *'The Leather Boys'*, Kurosawas *'Zwischen Himmel und Hölle'* und Rotbart' bis zu Kobayashis *'Kwaidan'*, Pasolinis *'Epido Re'*, bis zu Fellini/Malle/Vadims *'Tre passi nel delirio'* immerhin jede Diskussion über ihre filmische Bedeutung ausschließen würden?“¹⁰⁷⁷ Abgesehen von den künstlerischen Defiziten, die für die Filmauswahl der *Viennale* Veranstalter im Jahr 1969 konstatiert wurden, wurde dennoch das Gelingen des Ansprechens einer neuen Publikumsschicht – der Jugend – positiv von der österreichischen Filmkritik vermerkt. „Erfreulich ist, daß die *Viennale* durchaus als das 'ankommt', als was sie gedacht ist: nicht als Festival um den Film, sondern als Festival des Films. Ihre Besucher kommen, weil sie sich für diesen oder jenen Film, nicht für diesen oder jenen Star in dieser oder jener Aufmachung interessieren. Überwiegend jugendlich ist dieses Publikum. Etwas Besseres könnte man gar nicht sagen.“¹⁰⁷⁸ Der Anspruch jedoch, über diese neue Programmierung generell mehr Menschen für den „guten Film“ zu begeistern, wurde als pädagogischer Impetus, der verbesserungswürdig sei, empfunden. „Vielleicht findet die *Viennale* doch noch ihren Weg zwischen Exklusiv-Festival und Volkshochschule. Eine anspruchsvolle Woche des guten Films sollte mehr für sich und für den guten Film werben. Dazu gehören mehr Erläuterungen für das Publikum, das für den guten Film erst gewonnen werden muß.“¹⁰⁷⁹ Zudem blieb die Einführung des Mottos strittig. Während in der *Österreichische Film- und Kinozeitung* vorgeschlagen wurde, das Angebot in seiner Gesamtheit weiter einzuschränken und ein Programm nicht nur für Studenten zu machen,¹⁰⁸⁰ konstatierte Gerda Rothmayer 1970 in der *Volksstimme*, „die Konfrontation mit der Jugend blieb im Episodischen stecken.“¹⁰⁸¹ Die Idee der Programmierung speziell für ein junges intellektuelles Publikum wurde nicht generell geteilt. Zu befürchten stand das Wegbrechen des Normalkinogebers, den man durch die *Viennale* „auf den richtigen filmkulturellen Weg“ führen sollte. Vereinzelt äußerten Kritiker ihr Unverständnis darüber, warum man sich überhaupt auf ein Motto einschränke, da die wichtigste Aufgabe der *Viennale* jene sei, eine möglichst weite Streuung der Filme zu erreichen, um die Lücke zwischen internationaler Produktion und Verleihangebot

¹⁰⁷⁶ Die Furche, 22.3.1969 „Eine Retrospektive macht noch kein Festival. *Viennale* 1969“

¹⁰⁷⁷ Die Furche, 22.3.1969 „Eine Retrospektive macht noch kein Festival. *Viennale* 1969“

¹⁰⁷⁸ Die Presse, 20.3.1969; S. 4 „Problematisches Ende“

¹⁰⁷⁹ Mindener Tagblatt, 12.4.1969 „Leben in dieser Zeit“

¹⁰⁸⁰ Österreichische Film- und Kinozeitung, 10.4.1971 „*Viennale* 71“

¹⁰⁸¹ Volksstimme, 10.4.1970; S. 7 „Bilanz der *Viennale*“

zu schließen.¹⁰⁸² Gerade diesem Anspruch sei jedoch die *Viennale* 1970 nicht nachgekommen, da sich Filme wie Claude Chabrols *Die untreue Frau* hauptsächlich in kommerzieller oder seichter Art ihrem Thema widmeten. In seinem Resumee betonte der Kritiker der *Filmschau*, dass eine Reihe der *Viennale*-Filme des Jahres 1970 unter dem Stichwort Kommerzkultur zu subsummieren sei, was er dadurch bestätigt sah, dass fünf der dort gezeigten Filme bereits im Kino angelauft seien, während einer im Fernsehen zu sehen war.¹⁰⁸³ „*Da würde ich schon die Frage aufwerfen, ob bei der Filmauswahl für eine Festwoche nicht andere Kriterien gelten sollten, denn sonst könnte sich die Kommerzkultur für die Viennale in einen Kulturkommerz verkehren.*“¹⁰⁸⁴ Ganz anders beurteilt der Kritiker und Mitgestalter Fritz Walden die *Viennale* 1971. In seinem Artikel *Was wollt ihr von der Viennale noch*¹⁰⁸⁵ räumte er zwar ein, dass viele der gezeigten Filme später ohnehin ins heimische Kino kämen, sich das ursprüngliche Anliegen der *Viennale*, Filme zu zeigen, die den österreichischen Markt ansonsten nicht erreichten, somit überlebt hätte, jedoch konstatiert er einen starken Zulauf jüngeren Publikums, das von der Qualität der einzelnen Filme erst über die *Viennale* erfahre und für die Filme im regulären Kinoprogramm eines Urania- oder Burgkinos Werbung mache. Damit definierte Walden den Zweck der *Viennale* um. Nicht mehr die Präsentation von Filmen, die auf einen anderen Weg nicht nach Österreich kämen, sei ihre Aufgabe, sondern sie sei eine Werbemaßnahme für die entstehenden Programmkinos.¹⁰⁸⁶

In dem von Herbert Hegedo verfassten und 1971 in mehreren bundesdeutschen Zeitungen¹⁰⁸⁷ erschienenen Artikel *Ereignisse finden im Kino statt* vertrat dieser die Auffassung, die von der *Viennale* gezeigten Filme entsprächen dem filmkünstlerischen Durchschnitt der neuen internationalen Produktionen. Sex und Gewalt sei ausgeschaltet und für politische Parolen sei kein Platz. Dieses Wiener Modell sei ein lohnendes und verdiene der Nachahmung, da die *Viennale* sich um den Fortbestand des niveauvollen Films bemühe. Auch der Artikel von Edmund Luft *Engel und unbequeme Zeitgenossen* erschien in mehreren Versionen in unterschiedlichen bundesdeutschen

¹⁰⁸² Wir blenden auf, Nr. 274/70; S. 26 „Kulturkommerz – Kommerzkultur und anderes“

¹⁰⁸³ genannt wurden: *Adalen 31, Medium Cool, Die Milchstraße, Jagdszenen aus Niederbayern und More* in: Österreichische Film- und Kinozeitung, 18.4.1970 „Die *Filmschau* ‘Viennale 70’“

¹⁰⁸⁴ Wir blenden auf, Nr. 274/70; S. 24-31 „Kulturkommerz – Kommerzkultur und anderes“

¹⁰⁸⁵ Arbeiter-Zeitung, 3.4.1971; S. 9 „Was wollt ihr von der *Viennale* noch?“

¹⁰⁸⁶ Ebd.

¹⁰⁸⁷ Reutlinger Generalanzeiger, 2.4.1971 „Ereignisse finden im Kino statt“; Westfalen-Blatt, 2.4.1971 „Verzicht auf Starrummel“; Neue Osnabrücker Zeitung, 2.4.1971 „Wiener Festival-Modell“; Münster’sche Zeitung, 2.4.1971 „Von Bunuel bis Fassbinder“; Iserloher Kreisanzeiger, 2.4.1971 „Ohne jeden Star-Rummel“; Aachener Nachrichten, 2.4.1971 „Konfrontation auf Wiener Art“; Pforzheimer Zeitung, 2.4.1971 „Kein Rummel auf der *Viennale*“; Mindener Tagblatt, 2.4.1971 „Ein Film-Festival auf Wiener Art“; Ludwigsburger Kreiszeitung, 3.4.1971 „Das war die *Viennale*“; Reklinghäuser Zeitung, 3.4.1971 „Kein Platz für Parolen und Pubertät“ ; Mannheimer Morgen, 4.4.1971 „„Filmereignisse“ an der Donau“

Zeitungen.¹⁰⁸⁸ Wie andere konservative Kritiker hob Luft die Tatsache hervor, dass die Filme der *Viennale* unterhaltsam waren, und reproduzierte Klischees gegen den Problemfilm, der die Zuseher vertreibe. Jedoch räumte Luft ein, dass nicht alle Beiträge der *Viennale* als hochinteressant einzustufen waren. „*Die übrigen Beiträge dieser Viennale blieben hinter den Spitzenleistungen weit zurück, fanden aber als Orientierungs- und Diskussionsobjekte mancherlei Interesse, darunter auch Rainer Werner Fassbinders „Rio das Mortes“, dem einzigen Beitrag der Bundesrepublik, einer Etüde vom Schicksal zweier junger Männer, die sich aus einer ihnen feindselig erscheinenden Umwelt durch Auswanderung zu befreien suchen.*“¹⁰⁸⁹ In der Zeitschrift *Filmschau* erschien ebenfalls ein Rückblick auf die *Viennale*. Darin verwies der Rezensent auf die „uneigennützige Förderung“ des Films durch die *Stadt Wien* über die Abhaltung der *Viennale*. Um die Jugend zu erreichen, sei die *Viennale* neue Wege gegangen, so habe man die Vorführungen in das Forum-Kino verlegt, welches nicht nur verkehrsmäßig günstiger läge, aber auch den Bildungsstätten der Jugens näher liege. Man habe eine Informationsstelle eingerichtet und Ermäßigungen eingeführt. So habe die ziffernmäßige Frequenz die Erwartungen der Veranstalter übertroffen, bei doppelt so vielen Sitzplätzen wie in den Jahren zuvor sei eine Frequenz von 75% erreicht worden. Nur bei vier Vorstellungen sei die Besucherzahl unter diesem Wert geblieben. Dennoch war auch der Rezensent der *Filmschau* der Meinung, die *Viennale* habe nicht durchwegs Spaltenfilme gezeigt. „*Nicht nur Spaltenfilme fanden über die VIENNALE den Weg nach Wien, aber fast durchwegs sind es Streifen gewesen, die es wert waren, gesehen zu werden.*“¹⁰⁹⁰ Der größte Prozentsatz der verkauften Karten sei auf die Jugend entfallen. Ganz anders beurteile die *Hanoversche Allgemeine Zeitung* die *Viennale* 1971. Drei der gezeigten Filme, Faßbinders *Rio das Mortes*, Chabrols *Le boucher* und Buñuels *Tristana* seien in Deutschland bereits im Fernsehen gesendet worden.¹⁰⁹¹ Die erwartete Uraufführung Arrabals *Es lebe der Tod* war ausgeblieben und der zweite Höhepunkt des Festivals sei mittlerweile zwei Jahre veraltet gewesen. Als Absage an den Kritizismus¹⁰⁹² beurteilte die Zeitung das Programm der *Viennale* 1971.¹⁰⁹³ Auch die österreichische kommunistische *Volksstimme* schloss sich der Kritik an und konstatierte, dass die Filme teilweise veraltet waren, eine wirkliche Arbeitfestivalatmosphäre nicht aufgekommen sei, da die gewählten Referenten keine analytische Diskussion zuließen und über

¹⁰⁸⁸ Frankfurter Abendpost-Nachtausgabe, 5.4.1971 „Engel und unbeliebte Zeitgenossen“; Saarbrückner Lendeszeitung, 5.4.1971 „Unbeliebte Zeitgenossen“; Badische Neueste Nachrichten, 10.4.1971 „Die unbeliebten Zeitgenossen“; Kölnische Rundschau, 17.4.1971 „Die unbeliebten Zeitgenossen“

¹⁰⁸⁹ Frankfurter Abendpost-Nachtausgabe, 5.4.1971 „Engel und unbeliebte Zeitgenossen“

¹⁰⁹⁰ *Filmschau*, 13.4.1971 „Viennale 1971“

¹⁰⁹¹ Hannoversche Allgemeine Zeitung, 8.4.1971 „Bewegung kam von den Alten“

¹⁰⁹² Ebd.

¹⁰⁹³ Ebd.

Sendungs- und Schutzbewußtsein eine durch Brutalität und Sex gefährdete Jugend schützen wollten.¹⁰⁹⁴

Ab dem Jahr 1971 lässt sich die Tendenz in den durchgesehenen Rezensionen bemerken, die *Viennale* hinsichtlich ihrer Funktion innerhalb der heimischen Kinolandschaft einzuordnen. Konstatiert wurde, dass die Schwierigkeit der von der neuen *Viennale* gezeigten Filme auf dem freien Kinomarkt darin zu sehen sei, dass es in Österreich keine Art-Kinos gäbe. „*Hier liegt vielleicht die Hauptschwierigkeit für den Einsatz der gezeigten Filme oder eines Teils von ihnen; im Gegensatz zur Bundesrepublik nämlich gibt es in Österreich praktisch, wenn man von drei oder vier Ausnahmen absieht, keine Art-Kinos, keine Filmkunsttheater.*“¹⁰⁹⁵ Der *Kurier* verwies auf den Umstand, dass die für die *Viennale* von der *Stadt Wien* bereitgestellte Summe ein minimaler finanzieller Aufwand für ein Filmfestival sei und kritisierte, dass mit der nach privatwirtschaftlichen Richtlinien geführten Stadthallen- und *Kiba Ges.m.b.H.* mit ihrem angeschlossenen Filmzentrum-Verleih zwar rund ein Fünftel der Wiener Kinos in städtischem Besitz seien, jedoch dort der „gute“ Film keinen Platz habe.¹⁰⁹⁶ Oftmals wurde die *Viennale* daher als Alibihandlung der Gemeinde Wien bezeichnet.¹⁰⁹⁷ „*Die Film-Viennale erfüllt nur Alibi-Funktionen für den herrschenden Wiener Kulturbetrieb. Dieses Alibi erkauft sich die verantwortlichen Funktionäre mit einem jährlichen Budget von rund 130 000 DM – was recht viel ist angesichts der Tatsache, daß kaum ausländische Gäste das Festival besuchen.*“¹⁰⁹⁸ Anstatt systematisch Filmbildung und Filmpolitik zu betreiben, veranstalte man einmal im Jahr ein Festival, das zwar durchaus sein Publikum habe – so seien *Rio das Mortes*, *Amore e rabbia* und *Kes* ausverkauft gewesen – dennoch änderte dies nichts an der grundsätzlichen Situation. „*Der Kulturbetrieb und seine Funktionäre sind am progressiven Film nicht interessiert. Die Förderung ist minimal, das verkorkste Filmgesetz funktioniert kaum, der Zusammenschluß progressiver Filmmacher, das Kuratorium neuer österreichischer Film, rennt ohnmächtig gegen das Establishment an. Die einheimischen Avantgardisten, die den internationalen Undergound des Kinos teilweise schon vor zehn Jahren beeinflußten, zeigen ihre Filme nicht mehr.*“¹⁰⁹⁹ Deshalb forderte der Kritiker im *Kurier* ein kommunales Kino nach Frankfurter¹¹⁰⁰ Vorbild. Auch die *Volksstimme* rief dazu auf, die *Kiba Gesellschaft* zu nutzen, um das Publikum zu bilden und nicht einmal im Jahr ein Pseudofestival abzuhalten.¹¹⁰¹

¹⁰⁹⁴ Volksstimme, 2.4.1971; S. 7 „Ausdruck der hiesigen Filmmisere“

¹⁰⁹⁵ Film-Echo, 18.4.1970 „Nicht alles passte in den Rahmen“

¹⁰⁹⁶ Neuer *Kurier*; 8.2.1971 „Frankfurt und Wien Gemeinden und Film“; „*Spärlich im Vergleich zum städtischen Kommerzfilmkoloß nehmen sich dagegen die Bemühungen der Stadtvieler um den guten Film aus: Einmal im Jahr wird die Viennale, eine als „Filmfestspiele“ deklarierte Veranstaltung, abgehalten, den lächerlichen Betrag von 800.000 Schilling jährlich gibt die Gemeinde zur Förderung von Nachwuchs- und Kurzfilmen aus.*“

¹⁰⁹⁷ Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 24.4.1971 „Bequeme Zeitgenossen in Wien“

¹⁰⁹⁸ Ebd.

¹⁰⁹⁹ Ebd.

¹¹⁰⁰ Neuer *Kurier*; 8.2.1971 „Frankfurt und Wien. Gemeinden und Film“

¹¹⁰¹ Volksstimme, 2.4.1971; S. 7 „Ausdruck der hiesigen Filmmisere“

Lediglich von der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung* wurde zudem die Rolle des *Viennale*-Leiters, der die uneingeschränkte Entscheidungsmacht über die Programmierung habe, kritisiert. „*Letztlich ist er (Wladika) niemandem verantwortlich. Auswahlgremien existieren nicht. Dadurch kommen dann Programme wie in diesem Jahr zustande: mindestens sechs Spielfilme waren indiskutabel unter dem Viennale-Motto ‘Unbequeme Zeitgenossen’. Sie waren so bequem, wie es sich der offizielle österreichische Film überhaupt bequem macht.*“¹¹⁰²

In einer Nachbemerkung zur *Viennale* 1972 kritisierte auch die *Volksstimme* das Festival. Einerseits stellte der Rezensent fest, die Verantwortlichen würden sich davor scheuen, eine Entscheidung darüber zu treffen, welche Funktion die *Viennale* eigentlich hätte. Einerseits wolle man kein Festival im üblichen repräsentativen Sinne sein, deshalb mache es auch wenig aus, dass man fast nur Filme zeige, die anderswo schon gelaufen seien. Denn für die ausländischen Gäste gäbe es die Retrospektive, während das heimische Publikum Filme zu sehen bekomme, die es ansonsten nicht sehen könne. Jedoch hingen gerade mit dem heimischen Publikum die Probleme der *Viennale* zusammen. Denn für dieses wäre eine Filmfestwoche, die ein sehr gedrängtes Programm biete, weniger attraktiv, als ein geändertes Kinoprogramm übers Jahr hindurch. Es läge jedoch in der Macht der *Stadt Wien*, dieses Publikum, über ihren Verleih und ihre Kinos das Jahr über mit hochwertigen Filmen zu versorgen, anstatt dort ein Verdummungsprogramm zu zeigen. Auch sei die Präsentation von Filmen, die ohnehin ins Kino kämen und für die der Verleih über die *Viennale* kostenlose Vorreklame mache, nicht gerechtfertigt.¹¹⁰³ Mit der Frage, ob ein Kino für Auserwählte ausreiche, warf die *Volksstimme* 1972 die Problematik um die gemeindeeigene Kiba erneut auf. Die *Viennale* sei zwar eine wichtige Institution, sie könne auf etliche bedeutsame Beiträge verweisen. Jedoch täusche die Gemeinde Wien als *Viennale*-Veranstalterin jährlich einmal Filmbewußtsein vor, dass ihr in Wirklichkeit aber abginge. Auch das Zur-Verfügung-Stellen des Forum-Kinos sei nur eine Maßnahme, um darüber hinwegzutäuschen, dass man sich innerhalb der Kiba-Kinos nicht um den künstlerischen Film annehme. Auch zeige man dort keinen der *Viennale*-Beiträge für ein breiteres Publikum. Wenigstens die Kurzfilme könnte man leicht als Vorfilme integrieren – nicht einmal dies geschehe jedoch. Die Gemeinde Wien habe sich dafür entschieden „*jenen, die nun Zeit und Geld für zwei bis drei tägliche Kinobesuche haben, einmal im Jahr eine Woche lang Wesentliches zu zeigen – und das restliche Jahr den bequemen Weg in Richtung totaler Film-Versumperung zu gehen.*“¹¹⁰⁴ Wendel rief schließlich die Stadträtin dazu auf, auf die „Kommerzfilm-Abteilung“ einzuwirken und sich dort für den anspruchsvollen Film einzusetzen.

¹¹⁰² Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 24.4.1971 „Bequeme Zeitgenossen in Wien“

¹¹⁰³ Volksstimme, 1972 „Viennale-Nachbemerkungen“

¹¹⁰⁴ Volksstimme, 16.3.1972; S. 7 „Heute Auftakt der Viennale 1972. Wichtige Beiträge – doch genügt ein ‘Kino für Auserwählte?’“

V.) Resümee

Die *Viennale* entstand 1960 in einem konservativ geprägten Kulturklima, in dem Kulturpolitik sich hauptsächlich auf die Förderung traditioneller Kunst- und Kulturinhalte beschränkte. Das vorrangige kulturpolitische Ziel war, Österreich nach dem Krieg als „Kulturnation“ wieder zu etablieren. Die Förderung von Film stellte für eine solche Politik ein zweitrangiges Ziel dar, zumal der österreichische Kinomarkt nach dem Krieg schon bald von der US-amerikanischen Filmen dominiert wurde.

Die Förderung von Filmwochen wurde im Österreich der Nachkriegszeit zunächst von der jeweiligen alliierten Kulturpolitik übernommen. Später wurden vereinzelt Filmwochen von Gewerkschaftsorganisationen veranstaltet, mit dem Ziel eine Alternative zur mittlerweile dominanten US-Massenkultur anzubieten.

Zwei Institutionen hielten im Wien der 1950er Jahre regelmäßige Filmwochen ab. Die katholische Kirche organisierte bis 1963 als Teil katholischer Filmarbeit die *Internationale Filmwoche des religiösen Films*. Der Hauptteil katholischer Filmarbeit bestand in den 1950er Jahren in der Umsetzung des vom Papst vorgegebenen Prohibitionsprinzips für den Umgang mit dem Medium Film. Für die katholische Kirche stellte Film eine potentielle Gefahr vor allem für die Jugend dar. Es wurde befürchtet, dass „unzüchtiges“ Verhalten nachgeahmt würde. Besonders abgelehnt wurde naturgemäß die filmische Darstellung von Gewalt oder Sex. Als weniger gefährlich beurteilte die katholische Kirche den Unterhaltungsfilm, der als Möglichkeit zur Entspannung eingeschätzt wurde. Im Rahmen der Umsetzung des Prohibitionsprinzips wurden von der *Katholischen Filmkommission* Listen erstellt, die katholische Bürger und Bürgerinnen über Wert und Unwert der im Kinoprogramm angebotenen Filme aufklären sollten. Der Besuch bedenklicher Filme wurde Katholiken verboten. Die Abhaltung der *Internationale Filmwoche des religiösen Films* stellte den Versuch dar, Film auch in einer positiven Lesart – als Vermittler religiöser Inhalte – zu präsentieren. Nach dem Scheitern und der Aufgabe des Besuchsverbotes bestimmter Filme von Seiten der katholischen Kirche und dem geringen Angebot von Filmen mit religiösem Inhalt wurde die *Internationale Filmwoche des religiösen Films* 1963 aufgegeben. Das Bemühen von Vertretern der katholischen Kirche, moralisch auf andere Filminitiativen einzuwirken blieb jedoch bestehen und zeigt sich in der Mitarbeit von Richard Emele, dem ehemaligen Organisator der *Internationale Filmwoche des religiösen Films* als Kuratoriumsmitglied der *Viennale* ab 1964.

Eine zweite Initiative zur Förderung von Film im Festwochenformat stellte die *Filmwissenschaftliche Woche* der *Gesellschaft der Filmfreunde* dar. Innerhalb der *Gesellschaft der Filmfreunde* wurde Film als bipolares Medium verstanden, das als populäres Kino einerseits und als Bildungs- und

Aufklärungsmittel andererseits vorkommen konnte. Eines der Ziele der *Gesellschaft der Filmfreunde* war es, den „guten Film“ als hochkulturelles Gut zu etablieren. Film in seiner Ausprägung als populäres Kino sollte reformiert werden. Eine Möglichkeit, dieses Ziel zu erreichen sahen Vertreter der *Gesellschaft für Filmfreunde* darin, Unterhaltungsfilm in seiner Ausprägung als Stummfilm zugänglich zu machen um so den Publikumsgeschmack zu verändern. Die Abhaltung der *Filmwissenschaftlichen Woche* sollte die Etablierung von Film als hochkulturelles Gut unterstützen und wissenschaftlich abstützen.

Der Gründer der Viennale, Sigmund Kennedy, teilte als Leiter der *Aktion der Gute Film* die Haltung der katholischen Kirche und sah ebenfalls eine potentielle Gefährdung der Jugend durch den Film. Jedoch begriff er Film, wie auch die Vertreter der *Gesellschaft für Filmfreunde*, als wichtiges Bildungsmedium. Über die *Aktion der Gute Film* wurde die Beeinflussung des Filmmarktes angestrebt, die zu einer vermehrten Präsentation bildungsrelevanter Filme führen sollte. Ein weiteres Ziel, das Kennedy mit der *Gesellschaft der Filmfreunde* teilte, bestand in der Etablierung von Film innerhalb der Hochkultur. Kennedy gründete 1957 den *Verband Österreichischer Filmjournalisten*, der unter seiner Leitung 1960 erstmals eine Filmfestwoche, die heute unter dem Titel *Viennale* firmiert, organisierte.

Ziel dieser Veranstaltung war die Förderung des „guten Filmes“, worunter die Verbandsmitglieder international preisgekrönte Produktionen verstanden. Kennedy organisierte die erste *Viennale* ohne staatliche Förderung gemeinsam mit den Filmjournalisten Fritz Walden und Edwin Zbonek, der auch Regisseur war. Ihr Ziel war es, international anerkannte Produktionen in Österreich erstmals einem filminteressierten Publikum anzubieten. Um die Etablierung von Film als hochkulturelles Gut voranzutreiben, strebten sie eine Eingliederung der Veranstaltung in die *Wiener Festwochen* an. Weiters erschien ihnen ein Filmfestival als Ort alternativer Filmpräsentation die Möglichkeit zu bieten, gegen die herrschende Kinokrise, die sich ab 1956 in der rapiden Abnahme von Kinobesuchen zeigte, einzudämmen. Ihre Hoffnung bestand auch darin, die heimische Filmproduktion durch ein solches Festival anzuregen.

Als Jude, ehemaliger Spanienkämpfer und ehemaliger Mitarbeiter des amerikanischen Geheimdienstes vertrat Kennedy sowohl eine kritische Haltung gegenüber den USA, wie auch gegenüber dem sowjetischen Regime stalinistischer Prägung. Dennoch trat er öffentlich als überzeugter Antifaschist auf, organisierte als Verehrer russischer Filmkunst sowjetische Filmreihen und glaubte mit der Ausrichtung der *Viennale* als Festival, das Filme aus Ost und West zeigte, eine adäquate Programmierung gefunden zu haben, die der geopolitischen Lage Wiens entsprach. Die Präsentation des russischen Filmes *Ein Menschenschicksal*, der den Zweiten Weltkrieg und die von der Deutschen Wehrmacht begangenen Gräuel in der Sowjetunion thematisierte, führte jedoch im Jahr 1960 zu einem Skandal um das Festival, das sich abseits der

Präsentation von Filmen aus sozialistischen Länern, vorgenommen hatte, die „Nouvelle Vague“ als neue filmische Strömung in Wien vorzustellen. Diese war zwar auf reges Interesse gestoßen, die erste *Viennale* hatte einen Publikumzulauf von 10.000 Besuchern. Nach dem Skandal konnte das Festival jedoch erst im Jahr 1962 – diesmal unter geringer finanzieller Beteiligung der *Stadt Wien* und als Beitrag zu den *Wiener Festwochen* erneut stattfinden.

Die mit einer Koppelung an die *Wiener Festwochen* verknüpften Hoffnungen, Film als Teil hochkultureller Kunst zu etablieren und ein entsprechendes Publikum zu erreichen, erfüllten sich jedoch 1962 nicht. Die Anbindung der *Viennale* an die *Wiener Festwochen* ging nicht über die Bespielung durch von der *Stadt Wien* vorgegebenen Orte hinaus und war einzig und allein im Programm der *Viennale* ersichtlich, so dass 1963 wieder zum ursprünglichen Termin der Veranstaltung zurückgekehrt wurde.

Die programmatische Ausrichtung der *Viennale* 1962 kann als Vorwegnahme der weiteren Entwicklung des Festivals von international preisgekrönten Produktionen und politischen Inhalten zum Unterhaltungsfilm gedeutet werden. Nur vier der zehn im Hauptprogramm gezeigten Filme waren international preisgekrönt worden. Schon 1962 wurden besonders Produktionen aus sozialistischen Ländern bereits dem Unterhaltungsfilm gewidmet und an prominenter Stelle gezeigt – als Eröffnungsfilm diente der tschechoslowakische Beitrag *Baron Münchhausen*. 1963 wurde diese Tendenz mit der Umbenennung der *Viennale* in *Festival der Heiterkeit/Viennale der Heiterkeit* offiziell zur neuen Ausrichtung des Festivals.

In einer ersten Phase der Führung der *Viennale* als *Festival der Heiterkeit* kam es zu einer starken Betonung der nunmehr als spezifisch wienerisch deklarierten Ausrichtung des Festivals. In Abgrenzung zu stark auf Repräsentation ausgerichteten internationalen Festivals wurde bis 1965 vornehmlich der Anspruch verfolgt, über die *Viennale*-Programmierung als *Festival der Heiterkeit* die als typisch wienerisch vermarkteteten und filmisch reproduzierten Klischees der Heiterkeit, des Frohsinns und der Gemütlichkeit zu festigen. Der filmerzieherische Anspruch lag nun darin, „qualitativ hochwertige Unterhaltungofilme“ zugänglich zu machen, die den Publikumsgeschmack heben sollten. Zunehmend stand auch der wirtschaftliche Erfolg der Veranstaltung als Ziel im Vordergrund, woran besonders Vertretern der *Stadt Wien* gelegen war, die die *Viennale* ab 1964 als Verein führte und der Veranstaltung eine jährliche Subvention gewährte. Mit dieser Subvention ging die Etablierung von Otto Wladika, dem Filmreferenten der Stadt Wien als Programmreferent der *Viennale* einher. Die Präsentation von Unterhaltungofilmen sollte die Auslastung des Festivals garantieren, die man durch die alleinige Bespielung mit „filmischer Kunst“ nicht zu erreichen glaubte. Zudem wurde die *Viennale* 1963 durch die Einführung eine Retrospektive erweitert.

Zu den nun im Programm der *Viennale* gezeigten Filmen zählten Unterhaltungsfilme, die zum Zeitpunkt ihrer Präsentation bei der *Viennale* bereits einen Verleih in Österreich hatten und international preisgekrönte Filme, die den Anspruch der „Heiterkeit“ teilweise nicht erfüllten. Sie kamen jedoch, im Gegensatz zu den Unterhaltungsfilmen mit Verleih, dem Anspruch entgegen, auf diese Art einem, wenn auch kleinen Besucherkreis erst- und oftmals auch letztmalig internationale Filme bekannt zu machen. Unter diesen Filmen waren auch Dokumentarfilme.

Ein von den *Viennale*-Veranstaltern verfolgtes Ziel bestand in der Präsentation österreichischer Filme. Bis 1965 beschränkte man sich allerdings darauf, österreichische Kurzfilme, die teilweise von der *Stadt Wien* produziert wurden, neben den Hauptprogrammfilmen zu zeigen. Erstmals wurden 1965 zwei österreichische Langfilme ins Programm aufgenommen. Gezeigt wurden *3. November 1918* und die Opernverfilmung *Die lustigen Weiber von Windsor*, zwei Produktionen, die thematisch auf Österreichs Habsburgermonarchie und auch auf die Musiktradition Österreichs verwiesen. Zu einer Rezeption der jungen österreichischen Avantgarde kam es hingegen nicht. Die hartnäckige Verteidigung der österreichischen Produktion *Donauwalzer* durch die heimische Filmkritik zeigt nicht zuletzt, wie sehr die Auffassung verbreitet war, dass österreichischer Film im Dienste von Theater und Musik zu stehen habe, um als filmisches Kunstwerk gelten zu können. Die ablehnende Haltung gegenüber modernen und avantgardistischen Strömungen, die generell für das Österreich der „langen 50er Jahre“ festgestellt worden ist, zeigt sich innerhalb des *Viennale*-Kontextes in zweifacher Hinsicht. Einerseits über die Programmierpraxis der Veranstalter, andererseits auch in den Reaktionen der heimischen Filmkritik.

In Folge eines Mißerfolges der *Viennale* 1965 wurde das Festival in den Jahren 1966 und 1967 auf seine Repräsentationsfunktion hin ausgerichtet. Man versuchte über die Anwesenheit von Stars zu erhöhter Publizität zu gelangen. Das Budget wurde aufgestockt und zunehmend Vorpremieren für große Filmverleihe ins Programm integriert, was eine größere Zuschauerfrequenz garantieren und Wiens Ruf als wieder erstandene Weltstadt unterstreichen sollte. Durch Auftritte der *Wiener Sängerknaben* bei der Eröffnung der *Viennale* und der Präsentation von Musikfilmen wurde auf die hochkulturellen Traditionen der Stadt verwiesen. Zunehmend wurde die damit einhergehende Programmierung von Slapstick- und Kostümfilmproduktionen sowie als seicht erachteten Unterhaltungsfilmen nun hauptsächlich von der linken Filmkritik beanstandet, die bis dahin die Veranstaltung besonders in ihrer Funktion als Abspielstätte von Filmen aus sozialistischen Ländern begrüßt hatte. Die nunmehrige Konzentration der *Viennale* auf gesellschaftliche Ereignisse wurde von der Kritik als Ablenkung vom Wesentlichen – dem Film selbst – betrachtet.

Bis 1965 wurde innerhalb von Informationsschauen und im Bereich der Filme aus Osteuropa vom Anspruch der „Heiterkeit“ sporadisch zugunsten von Dokumentarfilmen und

preisgekrönten Produktionen vernachlässigt. In den Jahren 1966 und 1967 wurde von der Filmkritik das Fehlen großer Namen des Ende der 60er Jahre auf internationalen Festivals boomenden tschechoslowakischen Fimes konstatiert.

Der nunmehr schlechte Ruf der Veranstaltung wurde dadurch verstärkt, dass andere filmische Initiativen mit künstlerischen Programmen an die Öffentlichkeit traten. Dieser Entwicklung wirkten die seit 1966 auf die Präsentation von Komiker-Werkschauen ausgerichteten und ausgezeichnet besuchten wie rezensierten Retrospektiven des *Österreichischen Filmmuseums* entgegen. Von Seiten der Filmkritik wurde seit 1966 das Auseinanderklaffen der filmkünstlerischen Ansprüche von Retrospektiven und dem Hauptprogramm bei der *Viennale* konstatiert. Zudem wurden in Zusammenhang mit der Retrospektive die zunehmende Heterogenität des Publikums und die stetige Zunahme des intellektuell-studentischen Publikums konstatiert.

1968 kam es zu einer neuerlichen Neuorientierung des Festivals, das sich nun vom Unterhaltungsfilm abzugrenzen begann und sich dem gesellschaftskritischen Film verpflichtete. Ende der 1960er Jahre zeichnete sich auch das Ende der konservativen Hegemonie in Österreich ab. Der Regierungswechsel von der ÖVP zur SPÖ im Jahre 1970 markierte nicht nur einen politischen, sondern auch einen kulturellen Umschwung, der sich in den Jahren zuvor bereits abgezeichnet hatte. Die Gruppe der Jugendlichen innerhalb der Bevölkerung wuchs auf 30 Prozent an, die Studentenbewegung bereitete in Form der *Neuen Linken* die Grundlage für neue soziale Bewegungen und auch innerhalb konservativer Jugendorganisationen waren Liberalisierungstendenzen zu erkennen. Die Jugend wurde zu einem eigenständigen politischen Akteur und zu einer wichtigen politischen Zielgruppe.

Gleichzeitig wurden kulturelle Belange aufgewertet. Das Schlagwort von der Durchflutung aller Lebensbereiche mit mehr Demokratie sollte im Rahmen der Kulturpolitik zur Bildung eines kritischen Bewusstseins beitragen. Kultur wurde von der SPÖ als Bildung interpretiert, die die Bedingung für den kulturellen Aufstieg darstelle.

Nicht zuletzt durch das Einsickern eines liberaleren Geistes in die heimische Kulturpolitik veränderte die *Viennale* 1968 erneut ihre Ausrichtung. Nach dem Tod Sigmund Kennedys 1967 führte Otto Wladika das Festival ab 1968 weiter. Begriffe wie „Jugend“ und „Gesellschaft“ wurden zu zentralen Referenzpunkten der Veranstaltung. Sonderveranstaltungen, in denen Diskussionen um die heimische Filmpolitik abgehalten wurden, ergänzten nun das vormals auf die reine Präsentation von Filmen abgestimmte Programm. Partizipation hieß das neue Schlagwort, mit dem man ein neues Publikum – die Jugend – ansprechen wollte. Statt Darsteller der gezeigten Filme wurden nun die Regisseure eingeladen, die eine filmkünstlerische Konfrontation und Diskussion über das filmische Werk gewährleisten sollten.

Mit Mottos wie „Filme, die uns nicht erreichten“, „Gesellschaft und junge Generation“, „Das Leben in dieser Zeit“ und „Unbequeme Zeitgenossen“ versuchte man die junge Generation anzusprechen, die auch als Wählerschaft im österreichischen Kontext zunehmend an Bedeutung gewann. Über Maßnahmen wie die Wiederholung des Hauptprogrammes in jährlich einer Bundeshauptstadt und der Ausstrahlung einzelner *Viennale*-Filme im Österreichischen Fernsehen erweiterte man zudem den potentiellen Wirkungsgrad des Festivals und konnte für die Veranstaltung eine Förderung durch den Bund erringen, da es sich nunmehr um eine Veranstaltung mit gesamtösterreichischem Charakter handelte.

Zielsetzungen der Veranstaltung war es nun, international preisgekrönte Spitzofilme, die gesellschaftsrelevante Themen ansprachen, zu präsentieren. Die nunmehrige Konzentration auf ein junges Publikum zeigte sich in der Einführung von Ermäßigungen für Schüler und Studenten, in der Präsentation von Filmen, die diese Gruppe als Rezipienten ansprechen sollten und in der Propagierung der Förderung junger österreichischer Filmemacher. Außerdem trat das wirtschaftliche Interesse an der Veranstaltung weiter hervor, das sich nicht zuletzt in der Aufstockung der Kuratoriumsmitglieder sowie des Budgets (auf 1,2 Millionen Schillinge bis 1972) und in einer Erhöhung der Anzahl der beim Festival gezeigten Filme niederschlug.

Zu einer gänzlichen Abwendung vom Unterhaltungsfilm kam es zwischen 1968 und 1972 nur allmählich. So war der Anspruch im Jahr 1968 noch, die Kluft zwischen Unterhaltungsfilm und künstlerischem Film zu schließen. Mit der *Viennale* sollten nun filmkünstlerische wie filmerzieherische Akzente gesetzt werden. Die Konzentration der *Viennale* auf bestimmte, vorwiegend prominente französische Regisseure sollte die künstlerische Qualität der Veranstaltung sichern. Die neue Ausrichtung der Veranstaltung wurde von der heimischen wie auch der bundesdeutschen Filmkritik einhellig positiv aufgenommen. Schon bald führte jedoch die Präsentation von Filmen vor allem bekannter französischer Regisseure aufgrund ihres fehlenden Bezugs zum jeweils für die Veranstaltung gewählten Motto zu schlechten Kritiken. Häufig wurden *Viennale*-Beiträge für ihre nicht zum Motto passende Thematik kritisiert, so dass man in den Jahren 1971 und 1972 die Motte kurzfristig fallen ließ. Vereinzelt wurde von der Filmkritik das Fehlen neuer internationale filmischer Strömungen beim Festival konstatiert, auf die zugunsten der Präsentation von beim Publikum beliebten Regisseuren verzichtet wurde. Es sei sinnvoller, so die Kritik, Filme zu zeigen, die relevant seien und zudem eine gesellschaftliche Wirklichkeit spiegelten, als Filme die schlecht und recht in ein vorbestimmtes Motto passen würden.

Mit einem Teil der gezeigten und teilweise international preisgekrönten Filme kam die Veranstaltung ihrem eigenen Anspruch, sozialkritische Filme und politische Thematiken zu präsentieren, durchaus nach. Durch die Integration politischer Themen ins Festivalprogramm

kam es jedoch zu oftmals völlig konträren Kritiken, da die Filmkritik nach wie vor hauptsächlich auf die Überprüfung der inhaltlichen Aussagen der Filme konzentriert war und die Rezensionen in ihrer Beurteilung von der politischen Einstellung des jeweiligen Filmkritikers abhingen.

Von einer völligen Ausrichtung der *Viennale* auf ein cineastisches Publikum distanzierten sich die Veranstalter der *Viennale* in den Jahren zwischen 1971 und 1972 vehement, da eine Vereinnahmung der Veranstaltung durch Vertreter politischer Zielgruppenfilme befürchtet wurde. Nur vereinzelt kam es deshalb zur Präsentation von als avantgardistisch empfundenen Filmen, wie etwa dem Episodenfilm *Amore e rabbia*, der von der konservativen Filmkritik verrissen wurden. Der für die Epoche der Ära Kreisky konstatierte liberalere Geist schlug sich innerhalb der *Viennale* in der Umorientierung von Unterhaltungsfilmen zu gesellschaftskritischen Filmen nieder. Zu einer Rezeption neuer ästhetischer Strömungen seitens der *Viennale* kam es jedoch nur sporadisch. Die intellektuelle Öffnung zeigte sich hauptsächlich in positiven Kritiken politisch linker Medien, die begannen ihre Rezensionen an theoretische und ästhetische Positionen zu knüpfen.

Auch die Förderung des österreichischen Filmes innerhalb dieser „neuen“ *Viennale* blieb sporadisch. Lediglich unter dem Motto von 1970 „Gesellschaft und junge Generation“ kam es zu einer vermehrten Präsentation österreichischer Filme, die zwar von den Veranstaltern als „Auferstehung des österreichischen Films“ gefeiert wurde, jedoch bei der Filmkritik durchfiel. Auch die Kooperation mit dem *Kuratorium neuer österreichischer Film* und der von ihm für die *Viennale* organisierten Experimentalfilmreihe blieb ein einmaliges Ereignis. Während die Veranstalter in der von der Filmkritik konstatierten fehlenden Qualität österreichischer Filme ihre Forderung nach einem Bundesfilmgesetz bestätigt sahen, wurde die Abhaltung der *Viennale* besonders seitens der linken Filmkritik zunehmend als Alibihandlung der Gemeinde Wien bezeichnet. Es könnte eine weitaus wirksamere Förderung des „künstlerischen Filmes“ betrieben werden, indem sie statt einem Filmfestival einmal im Jahr ganzjährig innerhalb der Kiba für ein anderes Programm in den Wiener Kinos sorge. Diese Kritik verstärkte sich in den Jahren 1971 und 1972.

Der Anspruch mit dem die *Viennale* schon 1960 angetreten war, nämlich ein Tor zur filmischen Welt zu eröffnen, durch welches ein neuer Wind in die österreichische Produktion Einzug halten sollte, um so die heimische Filmproduktion anzuregen und zu stärken wurde nur gelegentlich von der *Viennale* erfüllt. Da eine Diskussion über Funktion und Möglichkeiten von Film in einer theoretischen Form bei der *Viennale* nicht stattfand, konnten sporadisch bei der *Viennale* eingebundene österreichische Filme speziell im Bereich der Kurz- und Experimentalfilme nicht mit einer positiven Kritik einer rein auf die Beurteilung inhaltlicher und moralischer Kriterien fixierten Filmkritik rechnen und wurden innerhalb der *Viennale* marginalisiert.

Im Rahmen der Retrospektive hielt das Festival die schon zu Zeiten des *Festivals der Heiterkeit* konstatierte hohe Qualität. Auch dort vollzog sich der Wechsel von Unterhaltungsfilmen zu thematischen Filmreihen, die nun mit Reihen zu Luis Buñuel oder dem Avantgardefilm auf ein cineastisch-studentisches Publikum abzielten. Der Erfolg sowohl bei der heimischen als auch bundesdeutschen Filmkritik der Retrospektiven blieb ungebrochen, lediglich eine von der Kritik gelobte Howard-Hawks-Retrospektive konnte die Publikumserwartungen nicht erfüllen, da das – wie von der Filmpresse konstatiert wurde – überwiegend linke studentische Publikum sich nicht für einen Hollywoodregisseur als Vertreter des „Filmkommerzes“ interessiere.

Im Bereich der Filme aus sozialistischen Ländern setzte man in den Jahren 1968 bis 1970 die Rezeption des tschechoslowakischen Kinos fort, da man von den Folgen des Prager Frühlings und den damit einhergehenden erleichterten Ausfuhrbestimmungen für Filme von Jan Nemec oder Vera Chytilova profitieren konnte. Dadurch konnte die Veranstaltung auf einige westliche Erstaufführungen verweisen. Ab 1970 verlagerte sich diese Konzentration auf Produktionen aus Jugoslawien, die ebenfalls ihren Heimatländern gegenüber systemkritische Positionen vertraten.

Die Besucherzahl der neuen *Viennale* erhöhte sich bis 1972 auf knapp 15.000, was eine deutliche Verbesserung gegenüber dem *Festivals der Heiterkeit* darstellte. Die *Viennale* hatte starken Zulauf von Seiten des von ihr adressierten jungen Publikums.

Für die Veranstaltung kann generell konstatiert werden, dass die Diskussion über die beim Festival gezeigten Filme in den Grenzen Unterhaltungsfilm versus Filmkunst verlief. Was letztere sei, wurde jedoch kaum thematisiert. Während lediglich im ersten Jahr des Bestehens der *Viennale* auf eine ästhetische Komponente der gezeigten Filme und der beabsichtigten Rezeption der Nouvelle Vague verwiesen wurde, gerieten ästhetische Komponenten danach wieder in den Hintergrund. Während die Diskussionen zu Zeiten des *Festivals der Heiterkeit* um die Frage kreiste, was ein gelungener Unterhaltungsfilm sei, trat zwischen 1968 und 1972 zunehmend die Frage in den Vordergrund, ob ein Film dem jeweiligen Motto der Veranstaltung entsprach und ob er politisch relevant sei. Die Einschränkung auf ein thematisches Motto trug dazu bei, dass eine Auseinandersetzung mit ästhetischen Beurteilungen hinter einer inhaltlichen Einordnung der Filme zurück blieb. Die allgemeine Presseberichterstattung zur *Viennale* konzentrierte sich aus dieser Position heraus auf eine Überprüfung der Erfüllung des Anspruchs der Zugänglichmachung von „sonst in Österreich nicht gezeigten Filmen“ und in der Kritik an der Programmierpraxis der gemeindeeigenen Kiba-Gesellschaft.

Demgemäß kam es in den Sonderveranstaltungen der *Viennale* zwischen 1968 und 1972 auch nicht zu theoretischen Auseinandersetzungen mit Möglichkeiten und Formen von Film, diese blieben mit Themen wie „Film als Ware und Kulturgut“, „Filmförderung in Europa“ oder „Film

und Jugendschutz“ auf Produktionsbedingungen von Film beschränkt oder konzentrierte sich auf Themen, die den letztlich filmerzieherischen Charakter des Festivals betonten.

Abschließend ist zu sagen, dass die vorliegende Arbeit die erste größere Forschungsarbeit darstellt, die die Geschichte der *Viennale* aufzuarbeiten versucht. Ein Schwerpunkt wurde dabei auf die Verortung des Festivals innerhalb der Wiener Kulturlandschaft gelegt, vor allem in Hinblick auf Positionen, die mit der Gründung und Etablierung der *Viennale* verbunden sind. Klar geworden ist, dass sich mit der Geschichte der *Viennale* Zielsetzungen und Absichten verbanden, die das Festival nur teilweise in der Lage war, einzulösen – wie etwa dem Anspruch nach Förderung des österreichischen Filmes – und die auch noch nach Ablauf der von mir untersuchten Epoche problematisch blieben.

Kurz: Das Festival *Viennale* kommt in dieser Studie mit seinen Funktionsweisen und Defiziten im Spannungsfeld zwischen Vorgaben heimischer Kulturpolitik, individuellen Vorstellungen der Organisatoren und Forderungen heimischer und bundesdeutscher Filmkritik erstmals in den Blick. Der Untersuchungszeitraum umfasst zwölf Jahr einer nunmehr seit fast fünfzig Jahren bestehenden Institution. Sie hat sich in dieser Zeit mehrmals verändert. Ihre personellen, finanziellen und räumlichen Bedingungen haben sich stark verändert, wie auch ihre Funktion als mittlerweile international anerkanntes B-Festival mit einem Euro-Millionenbudget.

Die vorliegende Arbeit beschränkt sich somit im Sinne einer gründlichen Aufarbeitung der Archivmaterialien und einer kulturpolitischen Einbettung auf einen relativ kurzen Zeitraum und schafft eine Basis für weitere Forschungsarbeiten, insbesondere was die Weiterentwicklung des Festivals ab den 1970er Jahren unter dem Vorzeichen einer gefestigten Institutionalisierung und Finanzierung betrifft.

VI.) Bibliographie

Literatur

Carolin Baghestanian, Das printmedial vermittelte Image des Wiener Filmfestivals „*Viennale* 1999“ (ungedr. Diplomarbeit, Wien 2000)

Franz Johannes Bauer, Die katholische Filmkritik in Österreich 1947–1975. Entwicklung – Ideologie – Praxis, (ungedr. Diss. Wien 1977)

Siegfried Beer, Rund um den „Dritten Mann“. Amerikanische Geheimdienste in Österreich 1945–1955, in: Erwin A. Schmidl (Hg.), Österreich im frühen Kalten Krieg 1945–1958 (Wien 2000)

Peter Berger, Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert (Wien 2007)

Elisabeth Büttner/Chrisian Dewald, Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Kinos von 1945 bis zur Gegenwart (Salzburg 1997)

Sandra Durst, Die Bedeutung von kulturellen Festivals für das Image einer Stadt (ungedr. Diplomarbeit, Wien 2002)

Paulus Ebener/Karl Vöcelka, Die zahme Revolution. '68 und was davon blieb (Wien 1998)

Andrea Ellmeier, Von der kulturellen Entnazifizierung Österreichs zum konsumkulturellen Versprechen. Kulturpolitik der USA in Österreich (1945–1955) In: Karin Moser (Hg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945–1955 (Wien 2005)

Karl Foltinek/Otto Staininger, Die Kulturarbeit der Stadt Wien. 1965–1977 (Wiener Schriften 42, Wien 1978)

Walter Fritz, Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich (Wien 1997)

Christina Giovannazzi, Kunstsponsoring von Filmfestivals am Beispiel des Vienna International Film Festival *Viennale* (ungedr. Diplomarbeit, Wien 2000)

Fritz Hausjell, Journalisten gegen Demokratie oder Faschismus (Frankfurt am Main 1989)

Ernst Hanisch, Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert (Wien 1994)

Julia Helmke, Kirche, Film und Festivals. Geschichte sowie Bewertungskriterien evangelischer und ökumenischer Juryarbeit in den Jahren 1948 bis 1988 (Erlangen 2005)

Ralph Hübner, Who is Who in Österreich mit Südtirolteil (Zug 1995)

Wolfgang Jacobsen, 50 Jahre Berlinale Internationale Filmfestspiele Berlin (Berlin 2000)

Michaela Judy, Literaturförderung in Österreich, Untersuchungen zum Verhältnis von Literatur und staatlicher Förderungspolitik (Wien 1984)

Sigmund *Kanagur*, Der österreichische historische Roman des 20. Jahrhunderts (ungedr. geisteswiss. Diss. Wien 1936)

Fritz *Keller*, Wien, Mai 68 – Eine heiße Viertelstunde (Wien 1983)

Sigmund *Kennedy*, 10 Jahre Aktion „Der gute Film“ 1956–1966. Ein Experiment ohne Vorbild (Wien 1966)

Gert *Kerschbaumer*/Karl *Müller*, Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne (Beiträge zur Kulturwissenschaft und Kulturpolitik, Bd. 2, Wien 1992)

Marion *Knapp*, Österreichische Kulturpolitik und das Bild der „Kulturnation“. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes. (1945–2002) (ungedr. sozialwiss. Diss. Wien 2003)

Wolfgang *Kos*, Eigenheim Österreich. Zu Politik, Kultur und Alltag nach 1945 (Wien 1995)

Hans *Landauer*, Lexikon der österreichischen Spanienkämpfer 1936–1939 (Wien 2003)

Raimund *Löw* (Hg.), Die Fantasie und die Macht: 1968 und danach (Wien 2007)

Dwight *Macdonald*, A Theory of Mass Culture, in: Bernard Rosenberg/David Manning White (Hg.), Mass Culture. The Popular Arts in America (New York 1957)

Magistrat der Stadt Wien (Hg.), Jahrbuch der Stadt Wien 1963 in zwei Teilen. Die Verwaltung der Stadt Wien im Jahre 1963 (Bd. 2, Wien 1964)

Siegfried *Mattl*, An der Peripherie. Staatliche Filmbegutachtung und Filmkultur. In: Ruth Beckermann/Christa Blümlinger (Hg.), Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos (Wien 1996)

Siegfried *Mattl*, Kultur und Kulturpolitik in der Ära Kreisky, In: Wolfgang Maderthaner/Siegfried Mattl/Lutz Musner und Otto Penz, Die Ära Kreisky und ihre Folgen. Fordismus und Postfordismus in Österreich (Wien 2007)

Sudabeh *Mortezaei*, *Viennale*. 1960–1996. Registerband (Wien 1996)

Karin *Moser* (Hg.), Besetzte Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945–1955 (Wien 2005)

Heinz *Nittel* (Hg.), SPÖ Wien 1945–1975. Programme – Daten – Fakten (Wien 1975)

Antonio *Petrucci*, Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica. Venti anni di cinema a Venezia (Venezia 1952)

Barbara *Porpaczy*, Frankreich – Österreich 1945–1960. Kulturpolitik und Identität (Innsbrucker Forschungen zur Zeitgeschichte, Bd. 18, Innsbruck 2002)

Oliver *Rathkolb*, Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2005 (Wien 2005)

Gerald *Rannig*, Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert (Wien 2005)

Fritz Maria Rebhann, Stand der Arbeiten des Kulturamtes der Stadt Wien (Magistratsabteilung 7) 1965 mit Rückblick auf die Tätigkeit in den letzten 15 Jahren (Wien 1965)

Margit Reiter, Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis (Innsbruck/Wien 2006)

Georg Schmid, Die „Falschen“ Fuffziger. Kulturpolitische Tendenzen der fünfziger Jahre, In: Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei und Hubert Lengauer (Hg.): Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich, (Wien 1984)

Werner Michael Schwarz, Kino und Stadt. Wien 1945–2000 (Wien 2003)

Werner Michael Schwarz, Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934 (Wien 1992)

Friedrich Stadler, Kontinuität und/oder Bruch? Anmerkungen zur österreichischen Wissenschaftsgeschichte 1938 bis 1955. In: Friedrich Stadler (Hg.), Kontinuität und Bruch 1938 – 1945 – 1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte (Wien 1988)

Monika Stangl, Die Rolle der Medienpartner beim Vienna International Film Festival „VIENNALE‘ 07“ (ungedr. Magisterarbeit, Wien 2008)

Stefan Seidlhuber, Mehr Raum für die *Viennale* (ungedr. Diplomarbeit, Wien 1998)

Kurt Stimmer, Wien 2000. Wiens kommunale Entwicklung seit 1945 (Wien 1999)

Kurt Stimmer, 40 Jahre SPÖ-Wien (Wien 1985)

Georg Tillner, Österreich, ein weiter Weg. Filmkultur zwischen Austrofaschismus und Wiederaufbau. In: Ruth Beckermann/Christa Blümlinger (Hg.), Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos (Wien 1996)

Gerald Trimmel, Die Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs. Aus der Pionierzeit der Filmerziehung und Filmpädagogik in Österreich (Wien 1996)

Kenneth Turan, Sundance to Sarajewo. Film Festivals and the World They Made (London 2002)

Karl Vöckla, Geschichte Österreichs. Kultur.Gesellschaft.Politik (Graz/Wien 2000)

Reinhold Wagnleitner, Coca Colonisation und Kalter Krieg. Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg (Wien 1991)

Elisabeth Welzig, Die 68er. Karrieren einer rebellischen Generation (Wien 1985)

Michael Wimmer, Zur Kulturpolitik in Österreich zwischen 1966 und 1985 (Wien 1985)

Michael Wimmer, Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970 – 1990 (Innsbruck/Wien 1995)

Quellen

- Wiener Zeitung 1.11.1946, S. 4 „Festwochen des sowjetischen Films“
- Österreichische Volksstimme 18.3.1947, S. 3 „Festspielwoche des französischen Films in Wien“
- Österreichische Volksstimme 5.7.1947, S. 4 „Festwoche des sowjetischen Kulturfilms“
- Österreichische Volksstimme 30.9.1948, S. 4 „7 russische Spitzofilme in Wien“
- Wiener Zeitung 26.11.1949, S. 3 „30 Jahre Sowjetfilm“
- Arbeiter-Zeitung 7.5.1950, S. 6 „Italienische Filmfestwoche in Wien“
- Österreichische Volksstimme 8.9.1950, S. 3 „Das Programm der Festwoche des sowjetischen Films“
- Österreichische Volksstimme 17.3.1951, S. 5 „Trassen zum Eismeer. Der erste Abend der Jugendfilmwoche“
- Neue Wiener Tageszeitung, 20.4.1951, S. 1 „Religiöser Film“
- Österreichische Volksstimme 25.11.1951, S. 4 „Vom Fortschritt und Werken des Friedens“
- Neue Wiener Tageszeitung, 16.4.1953 „Filmbiennale von Wien“
- Wiener Zeitung 24.11.1954, S. 8
- Wiener Zeitung 2.6.1957, S. 6 „Arbeiterfilmwoche in Wien“
- Die Presse 15.12.1957, S. 8 „Sowjetische Filmwoche eröffnet“
- Sigmund Kennedy, Arbeiter-Zeitung, 16.3.1958, S. 15 „Bilden oder verbilden“
- Die Presse, 30.1.1960, S. 6 „Die acht interessantesten Filme des Jahres 1959“
- Arbeiter-Zeitung, So, 31.1.1960, S. 15 „Das Filmfestival von Wien“
- Neues Österreich, 5.2.1960, S. 8 „Nouvelle vague erreicht Künstlerhaus-Kino“
- Neuer Kurier, 6.2.1960, S. 6 „Überflüssig“
- Die Presse, 6.2.1960, S. 6 „Die Festwoche des Films im Künstlerhaus-Kino. Das „Interessanteste“ aus England, USA, Brasilien, Italien, Russland“
- Neues Österreich, 6.2.1960, S. 8 „Zwei Japaner sehen den Krieg“
- Österreichische Neue Tageszeitung, 7.2.1960, S. 17 „Festival für Gourmets der Kinematographie“
- Arbeiter-Zeitung, 7.2.1960, S. 17 „Das Filmfestival von Wien. Die interessantesten Filme des Jahres 1959“

Neues Österreich, 9.2.1960, S. 8 „Ein Seitensprung am Dienstag Abend“

Neues Österreich, 10.2.1960, S. 8 „1. Internationale Filmfestwoche in Wien: Russischer Mensch in schwerer Zeit“

Neues Österreich, 12.2.1960, S. 8 „Ende gut, alles gut?“

Volksstimme, 16.2.1960, S. 7 „Internationale Festwoche: Ein Rückblick“

Arbeiter-Zeitung, 28.2.1960, S. 15 „Die erste *Viennale*“

Arbeiter-Zeitung, 27.3.1960, S.16

Arbeiter-Zeitung, 3.6.1960, S. 4 „Eine französische Filmfestwoche“

Arbeiter-Zeitung, 10.6.1962; S.4 „Und nun zu Wiens Filmfestwoche, der 2. *Viennale*: Problemfilme und große Filmdichtungen“

Volksstimme, 14. 6.1962, S. 6 „Die ‘*Viennale*’ der österreichischen Filmjournalisten beginnt“

Neuer Kurier, 15.6.1962, S.7 „Die 2. *Viennale*. Münchhausenide“

Neues Österreich, 15.6.1962, S.10 „Film in den Wiener Festwochen. Ab heute: 2. *Viennale*“

Die Presse, 16.6.1962 „*Viennale* im Künstlerhaus“

Wiener Zeitung, 16.6.1962, S.6 „Zweite *Viennale* – Festival des guten Films“

Neuer Kurier, 18.6.1962, S. 4 „Heute in der Filmfestwoche: Ohne Maske: ‘unbewältigte’ Vergangenheit“

Neues Österreich 22.11.1962, S.10

Österreichische neue Tageszeitung, 2.3.1963, S. 14 „Alle Menschen lachen in der gleichen Sprache“

Die Presse, 3.3.1963 „Sehr verschiedenes Lachen. ‘Festival der Heiterkeit’ vom 8. bis 15. März“

Arbeiter-Zeitung-Film, 3.3.1963, S. IV „In Wien ausländisch lachen lernen“

Express, 7.3.1963, S. 8 „Festival der halblustigen Heiterkeit“

Express, 7.3.1963, S. 8 „Retrospektive mit Chaplin und Buster Keaton“

Neuer Kurier, 15.3. 1963, S. 7 „Ein Meisterwerk des Humors aus Frankreich“

Arbeiter-Zeitung, 10.3.1963, S. IV „Des Globus breites Breitwandlachen“

Das kleine Volksblatt, 12.3.1965, S. 3 „‘*Viennale*’: Blick zurück in Heiterkeit“

Arbeiter-Zeitung, 1.3.1964, S. 4 „Unsere Internationale des Lachens“

Neues Österreich, 2.3.1964, S. 6 „Das Programm der 4. *Viennale*“

Neues Österreich, 2.3.1964, S. 6 „*Viennale*: Heiterkeit aus 16 Ländern“

Neuer Kurier, 3. 3. 1964, S. 3 „Frankreich beim Festival der Heiterkeit“

Neuer Kurier, 6.3.1964, S. 5 „Der Clown dreht einen Film“

Arbeiter-Zeitung, 6.3.1964, S. 9 „Groteske und realistische Satire“

Neuer Kurier, 7.3.1964 „Heute und morgen am Festival der Heiterkeit“

Arbeiter-Zeitung, 8.3.1964, „Bonbons, Fanfaren, ein Sultan“

Arbeiter-Zeitung, 8.3.1964, S. IV „Aus 13 Koffern steigt die Vergangenheit“

Arbeiter-Zeitung, 12.3.1964 „Die „Basilisken“ sind harmlos“

Wiener Zeitung 30.5.1964, S. 6 „Festwoche des sowjetischen Filmes“

Express 13.10.1964, S. 9 „Das Gesamtwerk von Eisenstein in Wien“

Neuer Kurier 22.10.1964, S. 5 „Eine Woche schwedische Filme“

Neuer Kurier, 1964 „*Viennale*: Schwarzer Humor ist auch im Osten modern“

Das kleine Volksblatt, 3.3.1965, S. 8 „Csokor–Film bei der „*Viennale*“

Arbeiter-Zeitung 5.3.1965, S. 9

Neues Österreich, 5.3.1965, S. 10 „*Viennale* ohne Farce der Preisverteilung“

Neues Österreich, 5.3.1965, S. 10 „*Viennale*: Heiterkeit aus 16 Ländern“

Neues Österreich, 7.3.1965, S. 9 „Verfilmter „3. November 1918““

Volksblatt, 7.3.1965, S. 8 „*Viennale*: Erfolgreicher Start von 3. November 1918“

Neues Österreich, 9.3.1965, S. 10 „*Viennale* – zwischen Zeman und Haanstra“

Neues Österreich, 10.3.1965, S. 10 „Film–Diamanten für Cinéasten“

Österreichische Filmrundschau, 2/1965, S. 145 „*Viennale* 1965: Publikumspleite im Künstlerhaus-Kino“

Neuer Kurier, 11.3.1965, S. 17 „Dokumente des Humors“

Das kleine Volksblatt, 12.3.1965, S. 3 „Blick zurück in Heiterkeit“

Wiener Zeitung, 14.3.1965, S. 6 „Filmgäste aus West und Ost“

Neues Österreich, 17.3.1965, S. 10 „War jeder Tag ein toller Tag?“

Neues Österreich, 26.3.1965, S. 10 „ČSSR-Filmfestwoche“

Neues Österreich, 26.3.1965, S. 10 „Das Fest der ‚wahrhaften‘ Kamera“

Neues Österreich 27.3.1965, S. 12 „Die Festwoche des tschechoslowakischen Films“

Express 5.10.1965, S. 8 „Ab heute im Filmmuseum: Dowschenko“

Volksstimme, 6.10.1965, S. 8 „Meisterwerke des Films in der Albertina“

Neues Österreich, 20.9.1965, S. 10 „Festliche französische Filmwoche“,

Arbeiter-Zeitung, 29.9.1965, S. 9 „Stars, Regisseure und Meisterwerke“

Neues Österreich, 9.3.1966, S. 10

Neuer Kurier, 10.3.1966 „Groucho, Chico, Harpo. Marx-Brothers-Retrospektive bei der ‚Viennale‘ – Groucho kommt nach Wien“

Neues Österreich, 11.3.1966, S. 8 „6. Festival der Heiterkeit“

Stadt Wien, Nr.20, 12.3.1966, S. 10 „Vom Stummfilm zum ‘Cinerama’. Volkshallen-Ausstellung ‘Geschichte des Films in Österreich‘“

Das kleine Volksblatt, 14.3.1966, S. 6 „Blick zurück in Heiterkeit“

Bunte österreichische Illustrierte, 13.4.1966, S. 18 „Freie Fahrt für den Bundespräsidenten“

Neues Österreich, 23.3.1966, S.8 „Der Bundespräsident fährt Straßenbahn. Details über die feierliche Eröffnung der 6. Viennale der Heiterkeit am Donnerstag“

Arbeiter-Zeitung 22.3.1966, S.10 „Die geniale Komik der Marx-Brothers“

Volksstimme 24.3.1966, S.5 „Die Marx Brothers in Wien: Urahnen der Beats“

Neuer Kurier, 24.3.1966, S.13 „Der Hund bin ich. Gestern in Wien in alter Frische angekommen: Graucho Marx“

Arbeiter-Zeitung, 25.3.1966, S. 6 „In der Tramway zur Galapremiere“

Arbeiter-Zeitung, 25.3.1966, S. 9 „Im zweiten Augenblick überrumpelt“

Neuer Kurier, 25.3.1966, S. 15 „Graucho Marx heute im Fernsehen“

Volksstimme, 26.3.1966, S. 5 „Weltstadtglanz in der Urania. Viennale 1966 eindrucksvoll eröffnet – Prominenz bei ‘Galanten Festen’“

Wiener Zeitung, 26.3.1966, S. 6 „Festlich heiterer Beginn der 6. Viennale“

Neues Österreich, 26.3.1966, S. 10 „Heiterer Auftakt der Viennale“

Neues Österreich, 27.3.1966, S. 8 „Triumph der Marx-Brothers“

Arbeiter-Zeitung, 29.3.1966, S. 9 „Menschliche Komik, Kritik, Groteske“

Neuer Kurier, 29.3.1966 „Sensation der *Viennale*. Die Filme der ‘Marx Brothers’ begeistern das Wiener Publikum“

Neues Österreich, 29.3.1966, S. 10 „Festival der Heiterkeit: Halbzeit“

Volksstimme, 29.3.1966, S. 7 „*Viennale*: Halbzeit mit einem Treffer“

Arbeiter-Zeitung, 30.3.1966, S. 9 „Kleines Tauwettermäntelchen“

Volksstimme, 1.4.1966, S. 7 „*Viennale*: ‘Operation Lachen’ aus der SU“

Arbeiter-Zeitung, 1.4.1966, S. 9 „Mit Russlands Lachbataillon“

Arbeiter-Zeitung, 2.4.1966, S. 9 „Satire als Liebeserklärung“

Neues Österreich, 2.4.1966, S. 10 „Bilanz eines gegückten Festivals“

Die Presse, 2./3.4.1966, S. 9 „Festival ohne Heiterkeit“

Volksstimme, 2.4.1966, S. 8 „*Viennale*: „Sallah“ – Finale auf höchstem Niveau“

Arbeiter-Zeitung, 3.4.1966, S. 9 „Das größte Lustspielfestival der Welt“

Linzer Tagblatt, 4.4.1966 „*Viennale* 1966 eroberte das Publikum“

Wiesbadener Kurier, 5.4.1966 „Festival der Heiterkeit. Die *Viennale* – ein großer Erfolg“

Die Weltwoche, 7.4.1966, S. 37 „Wir Marxisten, die keiner kennt“

Weser-Kurier, 8.4.1966 „Wien lachte wieder bei der ‘*Viennale*’“

Klagenfurter Volkszeitung, 9.4.1966 „‘*Viennale*’ – ein Bombenerfolg“

Main-Post, 9.4.1966 „Zwischen Groteske und Satire“

Neue Rhein Zeitung, 10.4.1966 „Im Osten sind die Satiren schärfer“

Oberösterreichische Nachrichten, 14.4.1966 „Leben und Filme der legendären Komiker Marx Brothers“

Neue Zürcher Zeitung, 15.4.1966, S. 19 „Das Festival ohne Heiterkeit“

Film-Echo „Mit der Straßenbahn zur *Viennale*“

Stuttgarter Zeitung, 15.4.1966, S. 35 „Marxisten, die lachen machen. Eine Retrospektive von Filmen der Marx Brothers in Wien“

Hannoversche Allgemeine Zeitung, 16.4.1966 „Heiterkeit aus Ost und West. Ein sympathisches Filmfestival in Wien“

Stimme der Frau, 16.4.1966 „*Viennale* 1966“

Die Presse, 16/17.4.1966, S. 9 „Lunch mit Groucho“

Der Tagesspiegel, 17.4.1966 „Ein Festival der Heiterkeit“

Spandauer Volksblatt, 18.4.1966 „Satire für Feinschmecker“

Tagebuch, 5/1966 „Die Marx-Brothers in Wien“

Stadt Wien, 15.2.1967 „*Viennale* 1967 mit Filmball und Karl Valentin“

Arbeiter-Zeitung, 15.3.1967, S. 9 „Sind Sie dafür oder dagegen?“

Neuer Kurier (Morgenausgabe) 16.3.1967 „*Viennale* 1967: Vielversprechend“

Arbeiter-Zeitung, 18.3.1967, S. 9 „*Viennale* 1967: Die Welt, mit Humor gesehen“

Arbeiter-Zeitung 1.4.1967, S. 9 „Und so hat es angefangen: Die *Viennalestory*“

Wiener Zeitung, 6.4.1967, S. 5 „Was die *Viennale* bringt. Internationale Lustspielfilme von Format in der Urania“

Volksblatt, 9.4.1967 „Karl Valentin wieder auf der Leinwand“

Neuer Kurier, 10.4.1967 „*Viennale* 1967. Die Stars/Das Programm/Valentin über Valentin“

Arbeiter-Zeitung, 12.4.1967 „Er war der größte deutsche Komiker“

Oberösterreichische Nachrichten, 13.4.1967 „Heute beginnt das Festival des heiteren Films. Beachtliche Retrospektive über Karl Valentin“

Arbeiter-Zeitung, 14.4.1967, S. 9 „Sordi sagt ab, Römerinnen gesucht“

Volkszeitung Klagenfurt, 15.4.1967 „*Viennale* wagt den Sprung zum Festival“

Österreichische Film und Kinozeitung, 15.4.1967 „Festwoche des heiteren Films“

Arbeiter-Zeitung, 15.4.1967, S. 9 „Sind sie dafür oder dagegen?“

Die Presse, 15./16.4.1967, S. 9 „Der große Clown der Absurdität: Karl Valentin“

Arbeiter-Zeitung, 16.4.1967, S.3 „Wien: Woche der lachenden Koexistenz“

Volksstimme 16.4.1967 „Der Valentin, der den Hobel hinlegte“

Express, 17.4.1967 „Die tägliche Festivalvorschau“

Oberösterreichische Nachrichten, 17.4.1967 „Wiedersehen mit dem Ritter des traurigen Humors“

Badische Neueste Nachrichten, 18.4.1967 „Beim Wiener Festival darf gelacht werden“

Film-Echo, 8.4.1967 „*Viennale* 1967 mit wachsender Beteiligung“

Arbeiter-Zeitung, 18.4.1967, S. 9

Neuer Kurier, 18.4.1967 „Karl-Valentin-Retrospektive“

Arbeiter-Zeitung, 19.4.1967, S. 9 „Einsamkeit der Kurzstreckenläufer“

Wiener Zeitung, 19.4.1967, S. 5 „Querschnitt internationalen Filmhumors“

Frankfurter Rundschau, 19.4.1967 „Münchnerische *Viennale*“

Arbeiter-Zeitung, 20.4.1967, S. 9 „Glanz im Zentrum, Glanz am Rande“

Arbeiter-Zeitung, 20.4.1967, S. 8 „Zum Kampf der Witwen und Danilos...“

Salzburger Nachrichten, 21.4.1967 „Filmhumor einst und jetzt“

Wiener Zeitung, 22.4.1967, S. 6 „Donauwalzer bei der ‘*Viennale*’ ausgepfiffen“

Arbeiter-Zeitung, 22.4.1967, S. 9 „Das Untergründige an Karl Valentin“

Arbeiter-Zeitung, 22.4.1967, S. 9 „Das Alphorn hat uns solches angetan“

Stuttgarter Nachrichten, 22.4.1967 „‘*Viennale*’ mit Valentin“

Kölner Stadtanzeiger, 22.4.1967, S. 7 „Walzer wirkt komisch“

Die Presse, 22./23.4.1967, S. 6 „Verteidigung der *Viennale*“

Fränkischer Tag, Bamberg, 25.4.1967, S. 7 „*Viennale* endete mit Protesten“

Augsburger Allgemeine, 25.4.1967, S. 7 „Skandal beendete *Viennale*“

Frankfurter Neue Presse, 26.4.1967, S. 7 „Eine Woche Lachen im Dunkeln“

Kleine Zeitung, 26.4.1967 „Der bajuwarische Kosmopolit“

Filmblätter Berlin, 28.4.1967 „Star der *Viennale*: Karl Valentin“

Bonner Rundschau, 29.4.1967, S. 7 „Ein Festival des heiteren Films“

Oberösterreichische Nachrichten, 29.4.1967 „*Viennale* 1967: Die lohnende Begegnung Ost und West. Die Zukunft liegt noch immer in der Vergangenheit“

Salzburger Volksblatt, 29.4.1967 „Humor hat Chancen“

Die Furche, 29.4.1967 „Donauwalzer“

Salzburger Volksblatt, 29.4.1967 „Humor hat Chancen. Der *Viennale* glückte der Sprung zum internationalen Festival. Programm ohne Nieten. Urania zu klein“

Schwetzingen Zeitung, 5.5.1967 „Tradition gewordenes Fimfest der Heiterkeit“

Aachener Nachrichten, 13.5.1967 „Karl Valentins Hochzeit. Altes, neues und Stars auf der *Viennale*-Festival des heiteren Films“

Arbeiter-Zeitung, 23.5.1967, S. 9 „Sigmund Kennedy tot“

Volksstimme, 24.5.1967, S. 8 „Sigmund Kennedy gestorben“

Volksstimme, 28.5.1967, S. 7 „Abschied von Sigmund Kennedy“

Volksstimme, 1.2.1968, S. 7 „*Viennale* – wieder filmbewußt“

Volksblatt, 15.2.1968 „Noch ein Wiederbelebungsversuch“

Arbeiter-Zeitung, 21.2.1968, S. 9 „770.000 für *Viennale*“

Wiener Zeitung, 21.2.1968, S. 5 „*Viennale* bringt Filme, die uns nicht erreichten“

Express 21.2.1968 „Heimischer Film: ‘Neues Leben’ durch zukünftige ‘Ehe’ mit dem Fernsehen“

Salzburger Volksblatt, 24.2.1968 „Selbsthilfe“

Volksstimme, 1.3.1968, S. 7 „*Viennale* – wieder filmbewußt“

Volksstimme, 9.3.1968, S. 7 „Programm der *Viennale* 1968“

Arbeiter Zeitung, 16.3.1968, S. 9 „Zum Gedenken eines Lebendigen“

Volksstimme, 17.3.1968, S. 6 „*Viennale* 1968: Endlich in Wien“

Arbeiter-Zeitung, 18.3.1972, S. 8

Volksstimme, 21.3.1968, S. 8 „Heute Eröffnung der *Viennale* 1968“

Arbeiter-Zeitung, 21.3.1968, S. 9 „Sie sind gar nicht „dick und doof“!“

Arbeiter-Zeitung vom 21.3.1968, S. 9 „Programme für heute“

Wiener Zeitung, 22.3.1968, S. 5 „Eröffnung der *Viennale* 1968“

Neuer Kurier, 23./24.3.1968, S. 6 „Festival der Höhepunkte“

Die Presse, 23/24.3.1968, S. 6 „Festival der Höhepunkte“

Wiener Zeitung, 23.3.1968, S. 6 „Filme, die uns doch erreichten“

Volksstimme, 23.3.1968, S. 7 „Atomzeitalter mit Steinzeitdenken“

Arbeiter-Zeitung, 23.3.1968, S. 9 „Große Filmkunst in düsterem Glanz“

Arbeiter-Zeitung, 28.3.1968, S. 9 „Die *Viennale* kommt nach Salzburg“

Wiener Zeitung, 28.3.1968, S. 5 „*Viennale 68* – Lichtspiele des Dunklen“

Arbeiter-Zeitung, 28.3.1968, S. 9 „Dieses Jahr offiziell“

Süddeutsche Zeitung, 11.4.1968 „Anarchie ist in der kleinsten Hütte“

Die Presse, 8.2.1969 „Leben in dieser Zeit“

Tiroler Tageszeitung, 10.2.1969 „*Viennale 1969*: ‘Leben in dieser Zeit’“

Neuer Kurier, 20.2.1969 „Tati eröffnet *Viennale 1969*“

Volksblatt, 20.2.1969 „Sozialkritik als Motto“

Arbeiter-Zeitung, 20.2.1969 „Filme vom „Leben in unserer Zeit“

Volkszeitung Klagenfurt, 2.3.1969 „28 Filme aus 13 Ländern“

Die Furche, 8.3.1969 „Protest gegen das Harmlose. Luis Buñuel im österreichischen Filmmuseum“

Arbeiter-Zeitung, 11.3.1969, S. 9 „Das Gesamtwerk Luis Buñuel“

Volksstimme, 13.3.1969, S. 8 „Heute Eröffnung der *Viennale*“

Illustrierte Kronen Zeitung, 13.3.1969 „Leben in dieser Zeit“

Die Presse, 13.3.1969, S. 4 „Angst vor der Bombe“

Volksblatt, 14.3.1969 „Der Revolutionär von Calanda“

Express, 14.3.1969, S. 6 „Im Rahmen der *Viennale* ab heute: Gesamtwerk von Luis Buñuel in der Retrospektive“

Die Presse, 14.3.1969, S. 4 „Vom Leben der Mädchen“

Die Presse, 15./16.3.1969, S. 6 „Ein Ereignis von europäischem Rang“

Die Presse, 15./16.3.1969, S. 6 „Vom Leben in dieser Zeit“

Wiener Zeitung, 15.3.1969, S. 7 „Weitgespanntes Programm“

Arbeiter-Zeitung, 15.3.1969, S. 9 „Mai Zetterlings „Die Mädchen“

Arbeiter-Zeitung, 15.3.1969, S. 9 „Das Fest und seine Gäste“

Volksstimme, 15.3.1969, S. 7 „Träume und Alpträume der Zeit“

Volksstimme, 16.3.1969, S. 6 „Die Wirklichkeit ohne Maske“,

Arbeiter-Zeitung, 18.3.1969, S. 9 „Tati lacht den Prolog“

Volksstimme, 18.3.1969, S. 7 „Zufälle und Zufälliges – typisch“

Die Presse, 18.3.1969, S. 4 „Vom Leben der Manager“

Volksstimme, 19.3.1969, S. 7 „Tristesse aus England“

Express, 19.3.1969, S. 9 „*Viennale* Kritik“

Die Presse, 19.3.1969, S. 4 „Romanze in Grau“

Arbeiter-Zeitung, 19.3.1969, S. 9 „Vier am Morgen“

Arbeiter-Zeitung, 20.3.1969, S. 9 „Unschuld ohne Schutz“

Express, 20.3.1969, S. 7 „*Viennale* Kritik“

Die Presse, 20.3.1969, S. 4 „Problematisches Ende“

Volksstimme, 20.3.1969, S. 8 „Filmgesetz– Filmgesetzverwirrung“

Die Glocke, 20.3.1969 „Die *Viennale* auf der Suche nach dieser Zeit“

Pfälzer Tagblatt, 21.3.1969 „Probleme statt Heiterkeit diesmal auf dem Filmprogramm der *Viennale*. Hauptinteresse gilt der Retrospektive – Buñuels Gesamtwerk zu sehen“

Fränkische Landeszeitung, 21.3.1969 „Zum Lachen gab es nicht viel“

Wiener Zeitung, 21.3.1969, S. 6 „*Viennale* 1969 – ein Bild unserer Welt“

Volksstimme, 21.3.1969, S. 7 „Qualität – zum Teil nicht eingelangt“

Express (Morgenausgabe), 21.3.1969 „*Viennale*–Kritik“

Express, 21.3.1969, S. 7 „*Viennale*–Kritik“

Die Furche, 22.3.1969 „Eine Retrospektive macht noch kein Festival. *Viennale* 1969“

Fuldaer Zeitung, 22.3.1969 „*Viennale* sucht neue Wege“

Österreichische Film– und Kinozeitung, 22.3.1969 „Leben in dieser Zeit“

Lüdenscheider Nachrichten, 22.3.1969 „Das leben in dieser Zeit. Die *Viennale* bringt Probleme – Das Hauptinteresse gilt der Retrospektive“

Stuttgarter Nachrichten, 22.3.1969 „Auf der Suche nach dieser Zeit. Das Hauptinteresse auf der *Viennale* galt Buñuels Gesamtwerk“

Volksstimme, 22.3.1969 „Echter und unechter Buñuel“

Schleswig-Holsteiner Landeszeitung, 22.3.1969 „Auf der Suche nach ‘dieser Zeit’. Das Hauptinteresse der ‘Viennale’ gilt der Retrospektive“

Volksstimme, 25.3.1969 „Buñuel: Denkergebnis Marx“

Volkszeitung Klagenfurt, 29.3.1969 „Die Wirklichkeit ist vielfältig. Zur Retrospektive Luis Buñuel des Österreichischen Filmmuseums“

Die Furche, 29.3.1969 „Außen Gold, innen hohl. Retrospektive Luis Buñuel bei der *Viennale* 1969“

Die Presse, 3.4.1969, S. 4 „Varianten des politischen Films“

Das Tagblatt Berlin, 6.4.1969 „Vom Andalusischen Hund zur Milchstraße“

Frankfurter Rundschau, 8.4.1969 „Kleine Erfahrungen. Auf der Buñuel–Retrospektive während der *Viennale*“

Film–Echo, 11.4.1969 „*Viennale* in Linz ohne Erfolg“

Mindener Tagblatt, 12.4.1969 „Leben in dieser Zeit“

Neue Zürcher Zeitung, 26.4.1969 „‘Leben in dieser Zeit’ – Wiens Filmfestwoche“

Forum, 5/1969 „Blasphemischer Furor“

Die Presse, 14.3.1970 „Gesellschaft und junge Generation“

Österreichische Film– und Kinozeitung, 21.3.1970 „Die *Viennale* 1970“

Die Presse, 31.3.1970, S. 4 „Zur Ehrenrettung des Gebrauchsfilms“

Arbeiter-Zeitung, 2.4.1970, S. 9 „Die größte Howard–Hawks–Retrospektive“

Arbeiter-Zeitung, 2.4.1970, S. 9 „Neuer Faßbinder“

Volksstimme, 2.4.1970, S. 7 „Heute *Viennale*–Auftakt“

Die Presse, 2.4.1970, S. 4 „Aus Gegenwart und Vergangenheit“

Neuer Kurier, 2.4.1970, S. 17 „‘Viennale’ und Polit–Zensur: Absagen aus Prag und Rom“

Volksstimme, 2.4.1970, S. 7 „Heute *Viennale*–Auftakt“

Die Presse, 3.4.1970, S. 4 „Varianten des politischen Films“

Volksstimme, 3.4.1970, S. 7 „Politische Reportage über Amerika“

Express, 3.4.1970, S. 8 „*Viennale* Kritik“

Arbeiter-Zeitung, 4.4.1970, S. X „Glanz und Schatten der *Viennale* 1970“
Volksstimme, 4.4.1970, S. 7 „Streikepos aus Schweden“
Arbeiter-Zeitung, 4.4.1970, S. 9 „Im Rahmen“
Wiener Zeitung, 4.4.1970, S. 6 „Eindrucksstarker Beginn der *Viennale*“
Arbeiter-Zeitung, 4.4.1970, S. X „Jagdszenen aus Niederbayern“
Arbeiter-Zeitung, 4.4.1970, S. X „Glanz und Schatten der *Viennale* 1970“
Die Presse, 4./5.4.1970, S. 6 „Neues von hier und anderswo“
Volksstimme, 5.4.1970, S. 6 „Revolutionen im Spiegel der Romanze“
Die Presse, 6.4.1970, S. 4 „Morgen bei der *Viennale*“
Wiener Zeitung, 6.4.1970, S. 6 „Verwirrende Vielfalt bei der *Viennale*“
Die Presse, 7.4.1970, S. 4 „Morgen bei der *Viennale*“
Volksstimme, 7.4.1970, S. 7 „Faschismus im Kleinen“
Express, 7.4.1970, S. 9 „*Viennale*–Kritik“
Volksstimme, 8.4.1970, S. 7 „Zweimal Jugoslawien“
Express, 8.4.1970, S. 9 „*Viennale*–Kritik“
Die Presse, 8.4.1970 „Morgen bei der *Viennale*“
Volksstimme, 9.4.1970, S. 7 „LSD und Buñuel: Rauschgift“
Express, 10.4.1970, S. 8 „Es ist fünf vor zwölf“
Volksstimme, 10.4.1970, S. 7 „Bilanz der *Viennale*“
Arbeiter-Zeitung, 11.4.1970, S. 9 „Rückblick auf die *Viennale*“
Wiener Zeitung, 11.4.1970, S. 6 „Viel Düsternis bei der *Viennale*“
Kärntner Tageszeitung, 11.4.1970 „Notizen zum Thema Film. Neuer Österreichischer Film (1)“
Die Presse, 11./12.4.1970 „Es lebe der Anti–Heimatfilm“
Süddeutsche Zeitung, 14.4.1970 „Geschichten aus zerstörerischen Zeiten“
Trierischer Volksfreund, 15.4.1970 „Das Alte war wiederum das Beste“
Donau–Kurier, 16.4.1970 „Meister der Pointe“

Wiesbadener Tagblatt, 17.4.1970 „Rausch und seelischer Strip-tease“

Saarbrückner Zeitung, 17.4.1970 „Ein Regisseur der Pointen. Filme von Howard Hawks – Eine Retrospektive in Wien“

Österreichische Film- und Kinozeitung, 18.4.1970 „Die Filmschau ‘Viennale 70’“

Volkswille, 18.4.1970 „Howard Hawks – Flucht ins Männerabenteuer“

Film-Echo, 18.4.1970 „Nicht alles passte in den Rahmen“

Hannoversche Allgemeine, 26.4.1970 „Bei Hawks ist immer was los“

Westdeutsche Allgemeine, Ausgabe Essen, 9.5.1970 „Das Alte war wieder das Beste. *Viennale* in Wien glänzte durch Howard Hawks – Retrospektive“,

Filmkritik, 6/1970 „Hawks-Filme in Wien“

Arbeiter-Zeitung, 24.12.1970, S. VIII „filmforum. Arbeiter-Zeitung–Gespräch mit *Viennale*-leiter Dr. O. Wladika“

Arbeiter-Zeitung, 24.12.1970, S. VIII „Richtungsweisende Filme und Diskussion“

Wir blenden auf, Nr.274/70, S. 24–31 „Kulturkommerz – Kommerzkultur und anderes“

Neuer Kurier, 8.2.1971 „Frankfurt und Wien Gemeinden und Film“

Oberösterreichische Nachrichten, 22.2.1971 „Film–Avantgarde in Wien“

Salzburger Nachrichten, 11.3.1971 „Film und Diskussion“

Arbeiter-Zeitung, 11.3.1971, S. 9 „*Viennale* 1971: Premieren, Avantgarde, Diskussion“

Arbeiter-Zeitung, 11.3.1971 „Filmmuseum: Sensationelle Schau“

Film-Echo, 12.3.1971

Filmschau, 13.3.1971

Österreichische Film- und Kinozeitung, 13.3.1971 „*Viennale* 1971“

Neue Wege, 3/1971 „Zum Thema Film. Programmvorstellung der *Viennale* 1971“

Stadt Wien, 20.3.1971, Nr.12, S. 5 „*Viennale* 1971“

Volksstimme, 23.3.1971, S. 7 „Das *Viennale*–Hauptprogramm“

Arbeiter-Zeitung, 25.3.1971, S. 9 „Filmmuseum: Große *Viennaleschau*“

Express (Morgenausgabe), 25.3.1971 „Im ‘Filmmuseum’: Avantgarde 1920–1950“

Express, 25.3.1971, S. 7 „*Viennale*: Unbequeme Zeitgenossen im Kino“

Volksstimme, 25.3.1971, S. 7 „Heute Eröffnung der *Viennale* 1971“

Die Presse, 25.3.1971, S. 5 „Avantgardefilm – was ist das?“

Express, 26.3.1971, S. 7 „Banale Schönheit“

Tiroler Nachrichten, 26.3.1971 „*Viennale* 1971: ‘Unbequeme Zeitgenossen’“

Volksstimme, 27.3.1971, S. 7 „Bürgers Fluchttraum“

Express, 27.3.1971, S. 9 „Unsere ‘*Viennale*’-Kritik“

Neuer Kurier, 27.3.1971, S. 16 „*Viennale* 1971“

Die Presse, 27./28.3.1971, S. 6 „Zeitgenossen jedenfalls“

Neuer Kurier, 28.3.1971, S. 17 „*Viennale* 1971“

Express 29.3.1971, S. 7 „Truffauts Ehephilosophie und die Werke der Avantgardisten“

Die Presse, 29.3.1971, S. 5 „Gehirn–Schwank“

Linzer Volksblatt, 30.3.1971 „Was ist Film–Avantgarde?“

Volksstimme, 30.3.1971, S. 7 „Gangstergroteske aus Prag“

Wiener Zeitung, 30.3.1971, S. 5 „Aus dem internationalen Filmschaffen“

Die Presse, 31.3.1971, S. 5 „*Viennale*. Der letzte Tag“

Express, 1.4.1971, S. 7 „Unsere „*Viennale*“–Kritik“

Neuer Kurier, 1.4.1971, S. 17 „*Viennale* 1971“

Volksstimme, 1.4.1971, S. 7 „Fünfmal Heutiges – zwei Jahre zu spät“

Volksstimme, 2.4.1971, S. 7 „Ausdruck der hiesigen Filmmisere“

Wiener Zeitung, 2.4.1971, S. 6 „Welt in Verwirrung auf der Kinoleinwand“

Reutlinger Generalanzeiger, 2.4.1971 „Ereignisse finden im Kino statt“

Iserloher Kreisanzeiger, 2.4.1971 „Ohne jeden Star-Rummel“

Mindener Tagblatt, 2.4.1971 „Ein Film-Festival auf Wiener Art“

Aachener Nachrichten, 2.4.1971 „Konfrontation auf Wiener Art“

Pforzheimer Zeitung, 2.4.1971 „Kein Rummel auf der *Viennale*“

Münster'sche Zeitung, 2.4.1971 „Von Buñuel bis Fassbinder“

Neue Osnabrücker Zeitung, 2.4.1971 „Wiener Festival-Modell“

Westfalen-Blatt, 2.4.1971 „Verzicht auf Starrummel“

Ludwigsburger Kreiszeitung, 3.4.1971 „Das war die *Viennale*“

Recklinghäuser Zeitung, 3.4.1971 „Kein Platz für Parolen und Pubertät“

Arbeiter-Zeitung, 3.4.1971, S. 9 „Was wollt ihr von der *Viennale* noch?“

Mannheimer Morgen, 4.4.1971 „„Filmereignisse“ an der Donau“

Volksstimme, 4.4.1971, S. 7 „Streikepos aus Schweden“

Frankfurter Abendpost-Nachtausgabe, 5.4.1971 „Engel und unbequeme Zeitgenossen“

Frankfurter Abendpost-Nachtausgabe, 5.4.1971 „Engel und unbequeme Zeitgenossen“

Saarbrückner Landeszeitung, 5.4.1971 „Unbequeme Zeitgenossen“

Saarbrücker Landeszeitung, 6.4.1971 „Unbequeme Zeitgenossen“

Illustrierte Kronenzeitung, 7.4.1971 „Avantgardefilm 1920–1950“

Volksstimme, 7.4.1971, S. 7 „Die *Viennale* des Avantgardefilms“

Hannoversche Allgemeine Zeitung, 8.4.1971 „Bewegung kam von den Alten“

Österreichische Film- und Kinozeitung, 10.4.1971 „*Viennale* 1971“

Badische Neueste Nachrichten, 10.4.1971 „Die unbequemen Zeitgenossen“

Kärntner Tageszeitung, 10.4.1971 „Der stumme Avantgardefilm“

Giornale dello spettacolo, 10.4.1971 „Libertà di espressione e difesa della gioventù alla *Viennale* '71“

Der Spiegel Nr.16, 12.4.1971 „Große Schändung“

Filmschau, 13.4.1971 „*Viennale* 1971“

Süddeutsche Zeitung, 14.4.1971 „130 Filme und ein Wort. Zur Wiener Retrospektive des Avantgardefilmes 1920–1950“

Kölnische Rundschau, 17.4.1971 „Die unbequemen Zeitgenossen“

Hannoversche Allgemeine, 18.4.1971 „Bewegung kam von den Alten“

Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 24.4.1971 „Bequeme Zeitgenossen in Wien“

Wir blenden auf, 5/1971, S. 32 –35 „*Viennale* 1971. Der Avantgardefilm 1920–1950“

Ausblick 5/6 1971 Nr.3 „Filmmuseum. Essay über die letzte Bastion des modernen Films in Österreich: „Das Filmmuseum“

Volksstimme, 11.2.1972, S. 7 „*Viennale*–Eröffnung in Saura“

Arbeiter-Zeitung, 7.3.1972, S. 9 „Auch China bei der *Viennale*“

Arbeiter-Zeitung, 12.3.1972, S. 6 „Alptraumdurchsetztes Inferno“

Arbeiter-Zeitung, 15.3.1972, S. 9 „Ein tragikomischer Liebeshymnus“

Arbeiter-Zeitung, 16.3.1972, S. IX „Ein seltsam diffuses Filmepos“

Arbeiter-Zeitung, 16.3.1972, S. IX „Finnlands Beitrag“

Volksstimme, 16.3.1972, S. 7 „Start mit Saura und Bresson“

Volksstimme, 16.3.1972, S. 7 „Heute Auftakt der *Viennale* 1972. Wichtige Beiträge – doch genügt ein „Kino für Auserwählte?“

Neuer Kurier, 16.3.1972, S. 15 „Engagement und Politik“

Neuer Kurier, 17.3.1972, S. 13 „*Viennale* 1972. Ein Blick zurück“

Wiener Zeitung, 17.3.1972, S. 4 „Interessanter Beginn der ‘*Viennale*’“

Volksstimme, 17.3.1972, S. 7 „Probleme allgemeingültig bewältigt“

Arbeiter-Zeitung, 17.3.1972, S. 12 „Fassbinders Warten auf die Marie“

Volksstimme, 18.3.1972, S. 7 „Reduzierter Joe Hill“

Arbeiter-Zeitung, 18.3.1972, S. 9 „Auch Zelluloid war damals eine Waffe“

Arbeiter-Zeitung 18.3.1972, S. 8 „‘Joe Hill’ – ‘Sacco und Vanzetti’“

Arbeiter-Zeitung, 18.3.1972, S. 8 „‘Die Troerinnen’ – ‘Medea’“

Arbeiter-Zeitung, 18.3.1972, S. 8 „Aufbruch“

Arbeiter-Zeitung, 18.3.1972, S. 8 „Zeit der Störche“

Arbeiter-Zeitung, 18.3.1972, S. 8 „Engländerinnen“

Stadt Wien, 18.3.1972, Nr.12, S. 17

Die Presse, 18./19.3.1972, S. 7 „Das Kino hat wieder eine Chance“

Die Presse, 18./19.3.1972, S. 7 „Filme bei der *Viennale*. Gesellschaftspolitik“

Volksstimme, 21.3.1972, S. 7 „Linke Relevanz aus Ungarn...“

Arbeiter-Zeitung, 21.3.1972, S. 9 „Die Chinesen tanzen“

Wiener Zeitung, 22.3.1972, S. 4 „*Viennale* – bunte Auswahl aus aller Welt“

Volksstimme, 22.3.1972, S. 7 „Ein Film schreit nach Massenpublikum“

Arbeiter-Zeitung, 22.3.1972, S. 7 „Jungkapitalist und Junggammler“

Die Presse, 22.3.1972, S. 5 „Filmen in Spanien. ‘Presse’-Gespräch mit dem Regisseur Carlos Saura“

Die Presse, 22.3.1972, S. 5 „Analyse ausgeklammert. Sacco und Vanzetti“

Arbeiter-Zeitung 23.3.1972

Volksstimme, 23.3.1972, S. 7 „Der Kapitalismus im Minimodell“

Die Presse, 23.3.1972, S. 5 „Vor Zweigleisigkeiten wird gewarnt“

Die Presse, 23.3.1972, S. 5 „Geschmäcklerisch“

Volksstimme, 24.3.1972, S. 7 „Solidarität für den wertvollen Film“

Wiener Zeitung, 24.3.1972, S. 4 „Tummelplatz aber nicht Rummelplatz“

Arbeiter-Zeitung, 25.3.1972, S. VII „Landschaft durch den Film leicht verwandelt“

Volksstimme, „*Viennale*–Nachbemerkungen“

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1963, 8.2.1963, Blatt 263 „3. Wiener Filmfestwoche vom 8. bis 15. März. Vizebürgermeister Mandl berichtet über das Programm“

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1963, 8.2.1963, Blatt 264

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1963, 8.2.1963, Blatt 266

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1963, 4.3.1963, Blatt 434

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 2/1963, 9.3.1963; Blatt 468

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 1/1964, 19.2.1964; Blatt 354

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd. 9/1964, 6.11.1964, „‘Wiener Filmfestwochen’ konstituiert“

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.2/1965,
10.2.1965; Blatt 288-289 „5. Wiener Filmfestwoche: ‘Festival der Heiterkeit‘ vom 4. bis 12. März“

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.2/1965,
16.2.1965; Blatt 325 „‘Festival der Heiterkeit‘ beginnt mit den „lustigen Weibern“

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.3/1965;
2.3.1965; Blatt 446 „Programm der 5. *Viennale* geändert“

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.3/1965,
8.3.1965; Blatt 501 „Rathaus Empfang anlässlich der Wiener Filmfestwochen“

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.3/1966;
3.3.1966, Blatt 551 „Das Programm der *Viennale* 1966“

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.3/1966;
22.3.1966; Blatt 710 „Bürgermeister Marek eröffnet *Viennale*-Ausstellung in der Volkshalle.
‘Geschichte des Films in Österreich‘“

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.3/1966,
25.3.1966; Blatt 755 „Bürgermeister Marek führt in seiner Eröffnungsrede aus“

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.3/1966;
25.3.1966; Blatt 757

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.3/1966;
28.3.1966; Blatt 769 „*Viennale* Empfang im Wiener Rathaus“

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.1/1967,
20.1.1967; Blatt 229

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.4/1967,
13.4.1967; Blatt 977 „Man lacht in allen Sprachen gleich“

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.2/1968,
29.2.1968; Blatt 560 „Die *Viennale* 1968“

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.2/1968,
29.2.1968; Blatt 561

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.2/1968,
20.2.1968; Blatt 438

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.3/1968,
14.3.1968; Blatt 651 „Erster Bericht von den Filmdiskussionen“

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.3/1968,
21.3.1968; Blatt 755 „‘Eröffnung der *Viennale* 1968‘ aus der Eröffnungsrede des Bürgermeisters
Bruno Marek“

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.1/1970,
24.1.1970; Blatt 210

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.3/1970,
11.3.1970, Blatt 652

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.4/1970,
2.4.1970; Blatt 841

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.4/1970,
2.4.1970; Blatt 858

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.4/1970,
2.4.1970; Blatt 859

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.4/1970,
13.4.1970; Blatt 959

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.3/1971,
10.3.1971; Blatt 696

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.3/1971,
25.3.1971; Blatt 869

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.2/1972,
10.2.1972; Blatt 316

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.2/1972,
15.2.1972; Blatt 353

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.3/1972,
6.3.1972; Blatt 529

Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (Hg.), Rathauskorrespondenz, Bd.3/1972,
17.3.1972; Blatt 651

Ferdinand *Kastner*, Dr. Sigmund Kennedy-Kanagur, in: Filmkunst 1/1981, 6.

Archivalische und andere Quellen

Katholische Filmkommission (Hg.), Gesamtprogramm der VII Internationalen Festwoche des religiösen Films. 17.-23.11.1961 (Wien 1961)

Abschrift des Bescheids vom Bundesministerium für Inneres, Generaldirektion für die öffentliche Sicherheit Zl. 70.640–4/57 über die Nichtuntersagung des Vereins „Club der österreichischen Filmjournalisten“, eingesehen bei der Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten, am 27.8.2007, 1.

Statuten des Vereins „Club der österreichischen Filmjournalisten“ vom 12.4.1957 unter Zl. 70.640–4/57 eingesehen am 27.8.2007 bei der Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten, 1.

Aussendung vom 13.1.1964 der Gesellschaft bildender Künstler Wiens, aus dem Nachlass Hans *Winge* einzusehen in der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 „1962 – Österreich“

Akten des Wiener Stadt- und Landesarchivs: A 15–16; M. Abt. 350 (MA 7) Filmvorführungen, Filmvorführstelle, Film allgemein, Filmakten 1964 Schachtel: F 557-F 722

Programmblatt „Woche des Widerstandsfilmes“ Eröffnung der Filmwoche, Di. 9.4.1957 19:00 im Festsaal des Gewerkschaftshauses, Wien 4, Treitlstr. 3, aus dem Nachlass Hans *Winge* einzusehen in der Druckschriftenammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: „Festivals bis 1961“

Verband der österreichischen Filmjournalisten in der FIPRESCI (Hg.): Programmheft der „1. internationalen Festwoche der interessantesten Filme des Jahres 1959“ aus dem Bestand der Druckschriftenammlung des Österreichischen Filmmuseums, FW1/1959; 6290

Österreichische Hochschülerschaft an der Technischen Hochschule Wien, Kulturreferat/Abt. Film (Hg.), Internationale Kurzfilmwoche (Wien 1962) 4.

Lebensbericht Sigmund Kennedys, 1951 anlässlich seines Emigrationsversuchs in die USA verfasst, einzusehen in der Spanien-Dokumentation des Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands der Sammlung Hans Landauer, Mappe: Kennedy-Kanagur, Dokument „Dear Sir“ S. 2.

Spanien-Dokumentation des Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands der Sammlung Hans Landauers, Mappe: Kennedy-Kanagur, Dokument: Brief „Dear Dorothy“, datiert: Wien, 16.10.1950, 1.

Spanien-Dokumentation des Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands der Sammlung Hans Landauers, Mappe: Kennedy-Kanagur, Dokument: Brief „Dear Charles“, datiert: Wien, 18.10.1950, 1.

Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft „Meisterwerke der Filmkunst“ (für den Inhalt verantwortlich: Dr. Sigmund Kennedy), (Wien 1962); aus dem Nachlass Hans *Winge* einzusehen in der Druckschriftenammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 (1962 – Österreich)

Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft „Festival der Heiterkeit. 3. Wiener Filmfestwoche“ (für den Inhalt verantwortlich: Dr. Sigmund Kennedy), (Wien 1963); aus dem Nachlass Hans *Winge* einzusehen in der Druckschriftenammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 (1962 – Österreich)

Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft „Festival der Heiterkeit. 5. Wiener Filmfestwoche“ (Wien 1965); aus dem Nachlass Hans *Winge* einzusehen in der Druckschriftenammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 (1962 – Österreich)

Verband der österreichischen Filmjournalisten (Hg.), Programmheft „6. Wiener Filmfestwoche. Internationale Festwoche des heiteren Films“ (Wien 1966); aus dem Nachlass Hans *Winge* einzusehen in der Druckschriftenammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 (1962 – Österreich)

Nachlass Hans *Winge* einzusehen in der Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums, Ordner: 61 (1962 – Österreich); Brief von Sigmund Kennedy an die Presse Redaktion vom 4.4.1966; 2–3.

Statuten des Vereins „Wiener Filmfestwochen“, dessen Bildung und Statuten am 16. Juli 1964 von der M.Abt.62 unter II/967/64 nicht untersagt wurde. Einzusehen bei der Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten, liegen der Verfasserin in Kopie vor.

Satuten der *Viennale* 1969 vom 19.12.1969, unter MA 62 – II/1511/69 eingesehen bei Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten, liegen der Verfasserin in Kopie vor.

Schreiben des Präsidenten der *Viennale*, Hans Mandl vom 11.11.1964 an die Bundespolizeidirektion Wien, Vereinsbüro, M.Abt.62 unter II/967/64; Einzusehen bei der Bundespolizeidirektion Wien, Abteilung IV: Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienangelegenheiten, liegt der Verfasserin in Kopie vor.

Eröffnungsrede der Stadträtin Sandner, siehe: Wienbibliothek im Rathaus; Sammlung M09B, Konvolut von Schriften mit Inhaltsangabe anlässlich der *Viennale*; 1968.

Eröffnungsrede des Bürgermeister Marek, siehe: Wienbibliothek im Rathaus; Sammlung M09B, Konvolut von Schriften mit Inhaltsangabe anlässlich der *Viennale*; 1968.

Konvolut von Schriften mit Inhaltsangabe anlässlich der *Viennale* 1968; Wienbibliothek im Rathaus; Sammlung M09B.

Konvolut von Schriften mit Inhaltsangabe anlässlich der *Viennale* 1969; Wienbibliothek im Rathaus; Sammlung M09B.

AdR, BMU, Karton 203.383 - II/3/70. Schreiben von Vizebürgermeister Gertrude Sandner an Bundesminister für Unterricht Dr. Alois Mock vom 23.2.1970

AdR, BMU, Karton 203.383 – II/3/70. Schreiben des Herrn Bundesministers für Unterricht Dr. Alois Mock an Frau Vizebürgermeister Sandner vom 10. Juli 1970

AdR, Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Karton 400.353 – IV/4/72 Vorzahl: 208.456–3/70 Nachzahlen 400.914–IV/4/73 Schreiben von Vizebürgermeister Gertrude Sandner an Bundesminister Dr. Fred Sinowatz vom 13.1.1972

AdR, Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Karton. 404 117 zu ZL. 400.914 – IV/4/73 Vorzahl: 400.353–IV/4/72 Bezugszahlen: 404.193–IV/4/72; 5399/73 Schreiben von Amtsrat Hildegard Weißenberger vom 25.9.1973 mit beiliegendem, vom Kontrollamt der Stadt Wien überprüftem Bericht zum Rechnungsabschluß 1972 der *Viennale*.

Viennale-Programm 1969 „*Viennale* 1969.Leben in dieser Zeit. Spielfilme.Dokumentarfilme.Kurzfilme“, Druckschriftensammlung des Österreichischen Filmmuseums. Ordner: *Viennale* 1969.

National Archives, RG 226; Entry 215 Box 8, Dokument: SI Branch.

Online Quellen

Film Servis Festival Karlovy Vary, online unter: <<http://www.kviff.com/en/history-years/1962/>> (14.2.2008)

Internationale Filmfestspiele Berlin <<http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/1959>> (15.3.2007)

La Biennale di Venezia <<http://www.labbiennale.org/it/cinema/premi/it/64222.1.html>> (24.2.2007)

FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM LOCARNO
<<http://www.pardo.ch/jahia/Jahia/home/lang/en/pid/536>> (12.8.2008)

The Times BFI London Film Festival <<http://www.bfi.org.uk/about/media/history.html>> (12.8.2008)

VII.) Zusammenfassung

Die Arbeit *Tendenzen und Brüche in der Entwicklung des Filmfestivals Viennale von 1960 - 1972 und ihre öffentliche Rezeption* beleuchtet Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des als *Viennale* bekannten Wiener Filmfestivals. Das Hauptaugenmerk der Arbeit richtet sich auf die spezifisch österreichischen Voraussetzungen, in deren Kontext die Gründung und Entstehung des Festivals stattfand. Dabei wird in einem ersten Kapitel das kulturelle Klima im Österreich der Nachkriegszeit beleuchtet. Es wird gezeigt, welche Organisationen vor der Gründung der *Viennale* Filmwochen in Österreich organisierten und mit welchen Zielen dies geschah. In einem weiteren Kapitel wird der Frage nachgegangen, inwieweit die *Viennale* Ziele der in Österreich wirkenden filmerzieherisch tätigen Organistationen teilte, beziehungsweise ob das Festival als Privatinitiative österreichischer Filmjournalisten sich von traditionellen Aufgaben dieser Organisationen in ihren Zielsetzungen unterschied. Die Geschichte der *Viennale* wird dabei auf zwei Ebenen analysiert. Einerseits gehe ich der Frage nach, was die von den *Viennale* Veranstaltern artikulierten Ziele waren und wie versucht wurde, sie innerhalb des Ablaufes und der Programmierung des Festivals umzusetzen. Andererseits wird gezeigt, wie diese Ziele öffentlich artikuliert und rezipiert wurden.

Daraus ergibt sich eine zweifache Perspektive auf die Quellen. Um die Ziele der Filmfestwoche darzustellen werden die vorhandenen Quellen nach Aussagen der *Viennale* Veranstalter und faktischen Informationen wie Besucherzahlen, Anzahl der gezeigten Filme und Budget befragt. Diese Informationen werden in einem weiteren Schritt mit Aussagen der Filmkritik verglichen, um daraus Rückschlüsse auf die öffentliche Rezeption der damit einhergehenden Entwicklung des Festivals ziehen zu können. Angestrebt wird ein historischer Längsschnitt, der kulturpolitische, spezifisch österreichische Gegebenheiten der Einbettung der Filmfestwoche in die Filmlandschaft Österreichs sichtbar macht. Beispielhaft werden deshalb einzelne Filme in Verbindung mit ihrer Beurteilung durch die Filmkritik herausgegriffen, um Entwicklungslinien des Festivals und seine öffentliche Wahrnehmung aufzuzeigen. Ziel ist es, die Brüche, die sich durch die Übernahme der *Viennale* durch die *Stadt Wien* (im Sinne von Stadtverwaltung) 1963/1964 und die programmatische Umorientierung des Festivals 1968 äußerlich zeigen, auf der programmativen Ebene zu untersuchen und dabei festzustellen, ob diese Brüche sich auch in der Ausrichtung des Festivals niederschlagen und wie diese durch die Öffentlichkeit – die durch die Rezeption in österreichischen Tages- und Filmzeitschriften repräsentiert wird – beurteilt wurden. Dabei wird nicht zuletzt die Frage beantwortet, inwieweit Phänomene wie die anhaltende Ablehnung der Moderne im Nachkriegsösterreich, der Kalte Krieg, so wie das Aufkeimen eines neuen Kulturbegriffs innerhalb der österreichischen Kulturpolitik ab Ende der

1960er Jahre die Entwicklung des Festivals beeinflusst haben und auf welchen Ebenen sich solche Veränderungen innerhalb des Festivals rekonstruieren lassen. Die Arbeit zeichnet das Verständnis des Begriffs Filmkultur innerhalb und außerhalb des Festivals nach und zeigt die daraus folgenden Funktionsbeschreibungen für die *Viennale*. Aus dem jeweiligen Verständnis über die Bedeutung einer solchen Kultur lassen sich zentrale Forderungen unter Begriffen wie Bildung, Erziehung, Ästhetik, Gesellschaftskritik und Konsum ableiten. Gezeigt wird, inwieweit es dem Festival gelang, dem jeweiligen zugrundeliegenden theoretischen Konzept in jeder der durch Intendantenwechsel bzw. Änderung des institutionellen Status bedingten Phasen zu entsprechen.

Tendencies and Rifts in the Development of the Viennale Film Festival and its Public Reception from 1960-1972

Synopsis

Tendencies and Rifts in the Development of the Viennale Film Festival and its Public Reception from 1960-1972 is an examination of the history of the beginnings and development of the Vienna film festival known as the Viennale. The key focus of the paper is on the conditions specific to Austria and the context in which the film festival was founded and developed. The first chapter examines the cultural climate in Austria during the postwar era. It is to show which initiatives and institutions were organising themselves before the founding of the Viennale film festival, and the goals that they were pursuing. The question of the extent to which the Viennale shared the aims of those organisations in Austria with a didactic agenda in the film branch is to be addressed by a subsequent chapter as well as, being a private initiative by Austrian film journalists, the extent to which its goals differed from the traditional agendas of these organisations. The history of the Viennale is to be analysed here on two levels. On the first, I pursue the articulated goals of those organising the Viennale and the ways that they realised these in the course of programming the festival. The other shows how these goals were articulated publicly, and their reception.

Subsequently, a twofold approach to the source material is to be taken. To illustrate the aims of the film festival, the existing sources are to be compared with statements by the Viennale organisers and statistical data like the number of visitors, the number of films shown and the budget. This information is to be compared, in a next step, with what film critics said, in order to draw conclusions about the public reception and ensuing development of the festival. The result should provide a historical longitudinal section of the culture-political and specifically Austrian circumstances impacting on the embedding of the film festival in the film landscape of Austria. Individual films are taken as examples in connection with the critics' judgements of them to show the festival's lines of development and its perception by the public. The aim is to examine the programming level for shifts that occurred through the taking over of the Viennale by the City of Vienna (i.e. by the local authorities and their bureaucracy) in 1963/64, and the reorientation of the festival's programme in 1968. The aim being, to establish whether these shifts impacted on the festival's orientation, and the way in which they were gauged by the general public — represented by the reception in Austrian daily newspapers and film journals. Here, too, the question will be answered as to the extent that phenomena like the rejection of modernity in postwar Austria, the Cold War, as well as the spawning of a new concept of culture

in Austrian cultural policy from the end of the 1960s, influenced the festival, and the level to which such changes within the festival can be reconstructed. The paper outlines the understanding of the notion of film culture within and outside the festival, and shows the subsequent ways the Viennale was defined functionally. With an appropriate understanding of the significance of such a culture, central demands can be categorised in terms of: education, background, aesthetics, social critique and consumption. The extent will be shown to which the festival succeeded in conforming to the relevant theoretical concept in each of its phases, which were marked by changes of director and changes in institutional status.

VIII.) Lebenslauf

Mag. Rita Hochwimmer

Geb. am 1.12.1975 in Wien

1996	Inskription an der Universität Wien; Aufnahme des Studiums der Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Italianistik
1998	Studium an der Università degli Studi Roma Tre
2001 – 2003	Tutorien für Studierende der Studieneingangsphase am Institut für Romanistik der Universität Wien
2003	Studium an der Università degli Studi di Trieste
2003- 2004	Literaturwissenschaftliche Tutorien am Institut für Romanistik der Universität Wien
2004	Abschluss des Studiums der Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Italianistik an der Universität Wien
2004 -2008	Assistentin in Ausbildung bei Prof. Frank Stern am Schwerpunkt Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte des Instituts für Zeitgeschichte der Universität Wien
Seit 2005	Lehrveranstaltungen am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien zu folgenden Themen: <ul style="list-style-type: none">- Audiovisuelle Repräsentationen von Oral History- Geschichte, Theorie und Praxis zu Filmschnitt und Montage- Einführung in die digitale Videotechnik