



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Gründungsjahre des Österreichischen
Filmmuseums und seine Entwicklung bis 1974

Verfasserin

Eszter Kondor

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Dank

Ein großes Dankeschön möchte ich all meinen Interview- und Gesprächspartnern aussprechen, die mir ihre Zeit geschenkt haben und mich an ihren Erinnerungen und ihrem Wissen teilhaben ließen, insbesondere Peter Konlechner und Peter Kubelka. Weiters gebührt mein Dank all jenen Institutionen und Personen, die mich bei meinen Recherchen tatkräftig unterstützt und beraten haben, unter diesen speziell Alexander Horwath und Michael Loebenstein. Unverzichtbar war für mich die Unterstützung meiner Familie, meiner Freunde und Kollegen sowie ihre Motivation, ihre Geduld als auch ihre Anregungen, Lob und Kritik nach dem Korrekturlesen – DANKE.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	6
1.1	Erkenntnisinteresse.....	6
1.2	Forschungsstand	7
1.3	Quellen und Methodik.....	9
1.3.1	Hausarchiv des Österreichischen Filmmuseums.....	9
1.3.2	Weitere Rechercheorte	10
1.3.3	Rechercheinterviews	12
2	Kinokrisen und die Suche nach dem guten Film.....	15
2.1	Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs	17
2.2	Erster Österreichischer Filmclub.....	22
2.3	Wiener Filmclub.....	24
2.4	Volkshochschulen	25
2.4.1	VHS Urania	25
2.4.2	VHS Alsergrund und die Kinemathek Hermann Biebers	27
2.5	Österreichisches Filmarchiv	32
2.6	Filmfestwochen und die Viennale.....	36
2.7	Museum des 20. Jahrhunderts	38
3	Die Gründer des Filmmuseums: Peter Konlechner und Peter Kubelka	40
3.1	Peter Kubelka	40
3.2	Peter Konlechner und das Cinestudio	44
3.3	Internationale Kurzfilmwoche – Die erste Begegnung.....	46
3.4	Erste Archivfilmvorführungen auf der THW	49
4	Organisatorische Aspekte der Gründung	54
5	Etablierungsjahre.....	64
5.1	Exkurs: FIAF	64
5.2	Aufnahme in die FIAF – Nach Moskau, nach Moskau, nach Moskau!	66
5.3	Arbeitsübereinkommen zwischen Filmarchiv und Filmmuseum.....	72
5.4	Nationale und internationale Beziehungen	76
6	Die Spielstätten des Filmmuseums	79
6.1	Das Filmmuseum auf der Technischen Hochschule Wien.....	79
6.2	Abstecher ins Nestroy-Kino	80
6.3	Filmsaal in der Albertina.....	83
6.3.1	Exkurs: Die Entstehung des Filmsaales	83
6.3.2	Der Weg zum Alleinmieter	84
7	Staatliche Hilfe und Hindernisse.....	103
7.1	Subventionen – Die Abhängigkeit vom Staat	103
7.2	Politische Entwicklungen	107
7.3	Filmarchiv und Filmmuseum vor der Fusionierung.....	109

8 Sammlungen und Aufbewahrung	115
8.1 Film- und Fotosammlung	115
8.2 Filmlager	119
9 Das Programm des Filmmuseums zwischen 1964 und 1974	126
9.1 Der Umgang mit Film	126
9.2 Die Programme bis Oktober 1965	129
9.3 Die Programme von Oktober 1965 bis Ende 1967	133
9.4 Die Programme von 1968 bis 1974	137
9.5 Retrospektiven im Rahmen der Viennale	142
10 1969 – Das Jahr des Konflikts	152
10.1 Exkurs: Studentenbewegung und Wiener Aktionismus	152
10.2 Exkurs: Action und Maraisiade	153
10.3 Demonstration gegen das Filmmuseum	156
10.3.1 Die Vorwürfe und Reaktionen im Detail	160
10.3.2 Mediale Aufmerksamkeit	162
10.3.3 Die Auswirkungen der Proteste	163
11 Resümee	167
Anhang 1: Abbildungen	170
Anhang 2: Liste aller zwischen 1964 und 1974 gezeigten Programme	175
Abkürzungsverzeichnis	184
Bibliografie/Quellen	185
Archivarische und andere Quellen	188
Interviews	189
Zeitungen und Zeitschriften	189
Abbildungsverzeichnis	197

1 Einleitung

1.1 Erkenntnisinteresse

Die vorliegende Diplomarbeit stellt einen Versuch dar, die Gründung des *Österreichischen Filmmuseums*, seine Einbettung in Wiens Film- und Kulturlandschaft sowie die ersten zehn Jahre seiner Entfaltung mit besonderer Berücksichtigung der organisatorischen Rahmenbedingungen und der Programmierung der Gründer Peter Konlechner und Peter Kubelka umfassend zu beschreiben. Die ausgewählten Aspekte, auf die in der Arbeit eingegangen wird, werden nachfolgend dargelegt.

Die Beschreibung der Kultur-, Kino- und Filmlandschaft Wiens nach dem Zweiten Weltkrieg bis Anfang der 1960er Jahre steht am Beginn der Untersuchung. Die Geschichte und Zielsetzung zahlreicher Organisationen, die in den Bereichen der Filmpräsentation und -archivierung abseits des regulären Filmalltags und Massengeschmacks gearbeitet haben, werden aufgezeichnet. Auf Grund einiger personeller Kontinuitäten aus der Zeit des Austrofaschismus werden dabei Rückgriffe in diese Zeit getätigt. Der Abschnitt über das *Österreichische Filmarchiv* greift hingegen weiter als 1964, da die vielfältigen Berührungspunkte der beiden Vereine, die zu schildern sein werden, eine umfassendere Einführung erfordern (Kapitel 2). Der Werdegang der beiden Gründer, Peter Kubelka und Peter Konlechner, ihr Zusammentreffen 1962 und ihre beginnende Zusammenarbeit im studentischen Umfeld werden umrissen. Erste Erfahrungen und Lernprozesse bei der Kopienbeschaffung, der Zusammenarbeit mit Filmarchiven, bei Behördenwegen und organisatorischen Belangen kennzeichnen diese Phase (Kapitel 3). Die anfänglichen Pläne der beiden zielten auf die Gründung eines Filminstituts ab. Die Entscheidung für den Namen *Österreichisches Filmmuseum* und für die Form eines Vereins, die Erarbeitung der Statuten und erste Gespräche mit Subventionsgebern fielen in diese Zeit. Es galt erste Hindernisse, u. a. die feindselige Einstellung der Branche, zu überwinden (Kapitel 4). Die Aufnahme des Filmmuseums in die *Fédération Internationale des Archives du Film* (FIAF) sicherte das Fortbestehen des Vereins und lieferte neben wichtigen Kontakten auch den Grundstein für die Filmsammlung des Hauses. Der Abschluss eines Arbeitsübereinkommens mit dem Filmarchiv, das sowohl von der FIAF als auch vom damaligen *Bundesministerium für Unterricht* (BMfU) gefordert wurde, sowie die nationalen und internationalen Beziehungen werden geschildert (Kapitel 5).

Dem folgen drei für die Programmierung des Spielplans wesentliche Bereiche: Sowohl das Vorhandensein einer Spielstätte und ihre Nutzung (Kapitel 6) als auch die budgetäre Situation (Kapitel 7) beeinflussen die Programmstruktur und Veranstaltungsanzahl. Die in der Filmsammlung (Kapitel 8) zur Verfügung stehenden Filme prägen zudem die Programmauswahl. Diese wird an Hand ausgewählter besonders erwähnenswerter Retrospektiven, Besuche und Ereignisse beleuchtet sowie deren Resonanz bei Presse und Publikum beschrieben (Kapitel 9). Eine Auflistung aller gezeigten Programme zwischen 1964 und 1974 findet sich im Anhang. Diese enthält weiters die Anzahl der monatlichen Spieltage, Vorstellungen und gezeigten Filmtitel sowie die Namen jener Gäste, die bei den jeweiligen Retrospektiven im Filmmuseum zugegen waren.

Die Entwicklung der österreichischen Avantgarde-Szene in den späten 1960er Jahren und alternative Plattformen für deren Präsentation, etwa die *Action*-Kinos und das Festival *Maraisiade*, werden insbesondere unter Berücksichtigung der gegen das *Österreichische Filmmuseum* gerichteten Demonstration im Jahr 1969 dargestellt. Der Ablauf dieser Aktion und darauf folgende mediale Reaktionen werden nachgezeichnet (Kapitel 10). Zum Abschluss wird im Hinblick auf die Wirkung des Filmmuseums im deutschsprachigen Umfeld ein Resümee gezogen (Kapitel 11).

1.2 Forschungsstand

Die Erfolgsgeschichte und weitreichende Wirkung des Filmmuseums ist beeindruckend und umso erstaunlicher ist es, dass bis dato – etwa im Vergleich zur Anzahl der Hochschulschriften über das Filmfestival *Viennale* – so wenig darüber geforscht wurde. Im Folgenden werden jene Arbeiten aufgezählt, die sich mehr oder weniger ausgiebig mit dem Filmmuseum auseinandergesetzt haben.

Im universitären Rahmen beschäftigte sich Heidrun Unterweger mit der Theorie des Schwarzen Kinos im *Österreichischen Filmmuseum* und in einer dazugehörigen empirischen Studie mit dem darüber vorhandenen Wissen des Publikums.¹ Der theoretische Teil ihrer Diplomarbeit schildert die Gründungsgeschichte, Aufgaben und Programme des Hauses, und stützt sich quellenmäßig vor allem auf Programmhefte, Presstexte und -kritiken. Diese Kapitel boten mir eine erste Orientierung für meine Recherchen.

¹ Vgl. Unterweger, Heidrun, „Das schwarze Kino im Österreichischen Filmmuseum mit einer empirischen Studie zum Filmerleben im Schwarzen Kino“, Dipl.-Arb., Universität Wien 1993.

Elisabeth Melkonyan schloss in ihrer Untersuchung über museale Vermittlung auch das Filmmuseum mit ein.² Insgesamt fünf Museen (*Museum of the Moving Image*, *Deutsches Filmmuseum in Frankfurt am Main*, *Le Musée du Cinéma*, *Österreichisches Filmmuseum*, *Österreichisches Filmarchiv*) bzw. zwei Projekte (*Museumsquartier Wien*, *Medienmuseum Wien*) wurden von ihr analysiert. Auf sieben Seiten setzt sie sich mit der Entstehungsgeschichte und den Zielen des Filmmuseums auseinander und geht auf die mangelnde Kooperationsbereitschaft der beiden existierenden österreichischen Filmarchive ein. Es kristallisierte sich für mich heraus, dass sich eine Arbeit über das *Österreichische Filmmuseum* zwangsläufig auch mit der Beziehung zum *Österreichischen Filmarchiv* beschäftigen und auf die bei (bzw. seit) der Gründung herrschenden Konflikte eingehen müsste.

Einige Arbeiten über die *Viennale* schließen je nach thematischem Schwerpunkt die Retrospektiven des Filmmuseums für das Filmfestival ein, so etwa Rita Hochwimmers Analyse der Entwicklung des Festivals von 1960 bis 1972.³ Hochwimmer nennt in ihrer Dissertation die Zeitungsdokumentation des *Österreichischen Filmmuseums* als eine ihrer Quellen, die auch ich im Zuge meiner Recherchen nutzte.

Werner M. Schwarz widmet dem Haus in seinem Buch über Kinos in Wien ein eigenes Kapitel, unter besonderer Berücksichtigung des Konflikts mit den Vertretern des *Austria Filmmakers Cooperative*.⁴ Dieser Aspekt und Schwarz' Ergebnisse zu anderen österreichischen Filminstitutionen und Art-Kinos der Nachkriegszeit waren für meine Arbeit sehr hilfreich.

Die Monografie *Peter Kubelka*, herausgegeben von Gabriele Jutz und Peter Tscherkassky, befasst sich vor allem mit Kubelkas Filmen, Lectures und seiner Rolle in der amerikanischen Avantgardeszene und geht nur am Rande auf die Gründung des *Österreichischen Filmmuseums* ein.⁵ Die darin enthaltenen Interviews mit Peter Kubelka, Zeitzeugenberichte etc. geben jedoch einen interessanten Ein- und Überblick der für meine Arbeit relevanten 1950er bis 1970er Jahre.

Das Filmmuseum selbst stellte 2006 mit der Publikation *Dziga Vertov* erstmals seine umfassende Vertov-Sammlung und deren Hintergrund vor – ein Beginn der Aufarbeitung

² Vgl. Melkonyan, Elisabeth, „Eine Untersuchung folgender Museen unter dem Aspekt der musealen Vermittlung: Museum of the Moving Image – MOMI, Deutsches Filmmuseum in Frankfurt am Main, Le Musée du Cinéma, Österreichisches Filmmuseum, Österreichisches Filmarchiv, Museumsquartier Wien (Projekt), Medienmuseum Wien (Projekt)“, Dipl.-Arb., Akademie der Bildenden Künste 1994.

³ Vgl. Hochwimmer, Rita, „Tendenzen und Brüche in der Entwicklung des Filmfestivals Viennale von 1960-1972 und ihre öffentliche Rezeption“, Diss., Universität Wien 2008.

⁴ Vgl. Schwarz, Werner M., *Kino und Stadt. Wien 1945-2000*, Wien: Löcker 2003, S. 108-112.

⁵ Vgl. Jutz, Gabriele/Peter Tscherkassky (Hg.), *Peter Kubelka*, Wien: PVS 1995.

der eigenen Geschichte.⁶ Diese konnte jedoch für die vorliegende Arbeit auf Grund ihrer Spezialisierung kaum genutzt werden.

1.3 Quellen und Methodik

Die vorliegende Arbeit stellt eine historiografische Darstellung des Vereins *Österreichisches Filmmuseum* zwischen 1964 und 1974 und seiner Entstehungsgeschichte dar und basiert sowohl auf schriftlichen als auch auf mündlichen Quellen – etwa in Form von Interviews. Diese geben subjektive Erinnerungen wieder und bräuchten idealerweise schriftliche Belege. Da dies oft nicht im Rahmen der Möglichkeiten liegt, müssen Informationen aus mündlichen Quellen stets kritisch hinterfragt werden. Aber auch die Sichtung und Auswertung verschiedenster schriftlicher Materialien birgt Gefahren in sich, da auch diese nicht zwangsläufig objektiv sein müssen. So können etwa Leistungs- und Jahresberichte „geschönt“, Aussagen in Briefen übertrieben, auf Gerüchten basierend oder schlichtweg falsch sowie Statistiken fehlerhaft sein, ohne dass die Möglichkeit einer Prüfung gegeben ist.

Die genaue Offenlegung der verwendeten Quellen, welche im Folgenden dargestellt werden sollen, soll die zukünftige Beschäftigung mit der Geschichte des Hauses erleichtern und die nicht vermeidbare Subjektivität der Auswahl und Kombination aus den vorhandenen Informationen auf die Probe stellen.

1.3.1 Hausarchiv des Österreichischen Filmmuseums

Ogleich die tägliche Arbeit im Filmmuseum viele persönliche und telefonische Gespräche erfordert hat, die nicht schriftlich überliefert sind, ist eine Vielzahl an Materialien, welche die Geschichte des Hauses dokumentieren, erhalten geblieben. Diese fast 40 Jahre umfassende Bürokorrespondenz ist im Filmmuseum in Hängeschränken untergebracht. Die Akten sind alphabetisch nach Themen bzw. Namen abgelegt und verzeichnet, jedoch nur ein sehr geringer Teil nach Inhalten erfasst. Da es den Rahmen gesprengt hätte jeden einzelnen Akt durchzuarbeiten, habe ich zunächst eine Auswahl nach Regisseuren erstellt, denen in den ersten zehn Jahren Retrospektiven gewidmet waren. Oftmals zeigte sich bei der Sichtung, dass nur den nach 1974 organisierten Filmschauen Informationen beigelegt waren bzw. diese rein auf Kopienbeschaffung fokussiert und daher für die vorgesehene Arbeit nicht nutzbar waren. Die Auswahl betraf ebenfalls Stichworte, die Vereins- und

⁶ Vgl. Österreichisches Filmmuseum/Thomas Tode/Barbara Wurm (Hg.), *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*, Wien: FilmmuseumSynemaPublikationen 2006.

Mietangelegenheiten, Filmlagern, Kooperationen und internationale Filmarchive zum Inhalt erwarten ließen. Besonders dienlich erwiesen sich Korrespondenzen zwischen Peter Konlechner und Peter Kubelka, geführt Ende der 1960er Jahre, als sich Letzterer in den USA aufhielt. Diese Briefe geben Aufschluss über viele organisatorische Abläufe und dokumentieren die Zusammenarbeit der beiden Leiter. Protokolle der Vereinssitzungen, Korrespondenzen mit Filmemachern, befreundeten Journalisten und Filmhistorikern, die in die Hängeschränke Eingang gefunden haben, wurden von mir ebenso ausgewertet.⁷ Weiters verdeutlichen die jährlichen Tätigkeitsberichte in den FIAF-Reports sowie Leistungsberichte ans Unterrichtsministerium vor allem die Entwicklung der Vorführungen und Sammlungen.

Die Sammlungen des *Österreichischen Filmmuseums* in Heiligenstadt bergen sämtliche gedruckt erschienene Programmhefte, die von mir zur Analyse der Programmstruktur und Vorführungen genutzt wurden, sowie Angaben über Besucherzahlen. Zudem sind dort einige Mappen mit Korrespondenzen vor allem aus dem Gründungsjahr sowie Informationen zum FIAF-Beitritt und zu FIAF-Kongressen aufbewahrt. Von einigen Veranstaltungen besitzt das Filmmuseum Audiomitschnitte, so etwa von dem im Zuge der Demonstration gegen das Haus abgehaltenen Diskussionsabend am 17.1.1969. Diese habe ich bei der Beschreibung der Ereignisse und vorgetragener Vorwürfe verwendet. Im Archiv befinden sich außerdem Pressespiegel zu den meisten abgehaltenen Retrospektiven. Weitere Zeitungsberichte wurden im Zeitungsarchiv der Nationalbibliothek und bei filmbezogenen Zeitschriften (*Filmkunst*, *Österreichische Film und Kino Zeitung*, *Mein Film* u. a.) im Filmmuseum recherchiert.

1.3.2 Weitere Rechercheorte

Neben den hauseigenen Archivbeständen dienten mir die im *Österreichischen Staatsarchiv*, Abteilung *Archiv der Republik* (AdR) aufbewahrten Dokumente über das *Österreichische Filmmuseum* als wichtigste Informationsgrundlage.⁸ Diese beinhalten diverse Ansuchen an das Unterrichtsministerium, interne Notizen, die viel über die Stimmung gegenüber dem Filmmuseum verraten, Tätigkeitsberichte und Korrespondenzen.

⁷ Die meisten im Archiv des Filmmuseums befindlichen Briefe sind nur als Durchschläge erhalten, die daher keine Unterschriften tragen bzw. auf denen Peter Kubelka als gerade im Ausland weilend gekennzeichnet ist. Da es der Verfasserin nicht immer möglich war zu bestimmen, ob Peter Konlechner allein oder zusammen mit Peter Kubelka den Brief abgesendet hat, dies aber immer im Namen des Filmmuseums geschehen ist, werden in Folge nicht eindeutig zuordenbare Absender mit „ÖFM“ angegeben.

⁸ Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik, Kunstsektion Sammelmappe 190, Verein Filmmuseum.

Im *Wiener Stadt- und Landesarchiv* (WStLA) befinden sich Unterlagen, die den hindernisreichen Weg bis zur Konzessionserteilung dokumentieren.⁹ Die das Filmmuseum betreffenden Akten aus der Verwaltungsgruppe Stadtrat Mrkvicka¹⁰ behandeln leider einen Zeitraum nach 1974 und konnten daher für die vorliegende Arbeit nicht genutzt werden.

Ein Besuch im FIAF-Archive in Brüssel brachte weitere Informationen zum Beitritt des Filmmuseums in die Fédération sowie aufschlussreiche Dokumente über die *Österreichische Kinemathek*, eine Wiener Vorläuferorganisation im Bereich der Filmpräsentation, und das *Österreichische Filmarchiv* zu Tage. Auf beide wird im Rahmen der Arbeit näher eingegangen werden.

In den Akten der *Burghauptmannschaft Österreich* (BHÖ) in Wien¹¹ konnte ich weitere Hinweise auf die Geschichte des Filmsaales in der *Albertina* und Vereinbarungen mit dem *Österreichischen Filmmuseum* finden.

Das *Universitätsarchiv der TU Wien* konnte mit einigen Korrespondenzen in den Rektoratsakten aus den Jahren 1962 bis 1965 sowie mit den dort aufbewahrten Jahrbüchern der *Österreichischen Hochschülerschaft der THW* (ÖHTHW) die Tätigkeit des Filmreferats und die Jahre vor der Gründung erleuchten. Eine ebenso große Hilfe für die Erschließung der Frühphase stellten die mir von Prof. Dipl. Ing. Günther Gfatter, ehemaliger Kulturreferent der Hochschülerschaft, zur Verfügung gestellten Dokumente aus seinem Privatbesitz dar.

Mein Besuch bei der *Bundespolizeidirektion Wien*, Büro für Vereins-, Versammlungs- und Medienrechtsangelegenheiten, brachte kaum neue Informationen, da die dort einsehbaren Vereinsstatuten und Protokolle auch im Hausarchiv des Filmmuseums zur Verfügung standen.

Die Hoffnung im *Österreichischen Filmarchiv* auf weitere Informationen über die Verbindung der beiden Häuser zu stoßen wurde leider nicht erfüllt. Ich bekam Einsicht in den Teilnachlass von Dr. Ludwig Gesek, doch bezogen sich die dort gesammelten Dokumente hauptsächlich auf die *Gesellschaft der Filmfreunde* und nicht auf seine Tätigkeit im *Österreichischen Filmarchiv*.

Obleich Hofrat Dr. Walter Koschatzky, Direktor der *Graphischen Sammlung Albertina* von 1962 bis 1986, ein Förderer von Peter Konlechner und Peter Kubelka war und im Zeitraum zwischen 1964 und 1974 drei Ausstellungen in Kooperation mit der *Graphischen*

⁹ WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen.

¹⁰ WStLA, VWGr. 24 - Stadtrat Franz Mrkvicka, A13, Kino, Film und Fotografie 1977-1985.

¹¹ Burghauptmannschaft Österreich, Abt. 201, Akt Filmmuseum.

Sammlung Albertina realisiert wurden, konnte ich in den eingesehenen Mappen mit Korrespondenzen von Walter Koschatzky keine diesbezüglichen Unterlagen finden. Dies war umso verwunderlicher, als im Hausarchiv des *Österreichischen Filmmuseums* eine große Anzahl an Briefen Koschatzkys vorhanden ist.

Meine Anfragen an die *Wiener Wirtschaftskammer*, Fachgruppe Lichtspieltheater, sowie an die *Viennale*, ob Unterlagen zu der Gründungszeit des *Österreichischen Filmmuseums* vorhanden seien, wurden leider negativ beantwortet.

Die Suche nach weiteren Informationen einerseits über die Geschichte einer der früheren Spielstätten, des *Nestroy-Kinos*, andererseits über dem Filmmuseum ähnelnde Institutionen, etwa die *Österreichische Kinemathek*, brachte mich auch in Kontakt mit einigen Wiener Bezirksmuseen, die jedoch keine Informationen über die gewünschten Einrichtungen hatten. Im *Österreichischen Volkshochschularchiv* (ÖVA) hingegen konnte ich in einigen Jahresberichten sowie Mitteilungsblättern Hinweise auf die Programme der Kinemathek sowie der Wiener Urania erhalten.

Als hilfreiche Materialien aus dem Internet seien die vom *Bundesministerium für Unterricht und Kunst* seit 1971 herausgegebenen Kunstberichte genannt, die online abrufbar sind, sowie stenographische Protokolle des Nationalrates und Gesetzesblätter.

1.3.3 Rechercheinterviews

Als weiteres Rechercheinstrument führte ich zur Präzisierung meiner Ergebnisse Interviews mit Zeitzeugen durch. Mehrstündige Interviews führte ich mit den Gründern Prof. Peter Kubelka und Prof. Peter Konlechner in je zwei Treffen. Weiters interviewte ich Dr. Heinrich Wille, vierzig Jahre lang Obmann des Vereins *Österreichisches Filmmuseum*, sowie Edith Schlemmer, langjährige Sammlungsleiterin des Hauses, die immer noch als Konsultantin im Filmmuseum tätig ist.¹² Peter Spiegel, von dem ich hoffte, die Sicht der Filmmuseums-Demonstranten des Jahres 1969 sowie der *Action-Kinos*, zu dem ich kaum Material hatte finden können, vermittelt zu erhalten, lehnte aus zeitlichen Gründen ein Gespräch ab. Er empfahl mir jedoch Thomas Vavrinek, den langjährigen Grafiker der Zeitschrift *action*, als Interviewpartner. Leider bezogen sich die aus diesem Gespräch gewonnenen Informationen nicht auf das Thema meiner Arbeit und fanden daher keinen Eingang darin. Gespräche mit dem derzeitigen Direktor des *Österreichischen Filmmuseums*, Alexander Horwath, sowie mit Michael Loebenstein, Filmhistoriker und

¹² Die Gespräche wurden von der Verfasserin mit einem digitalen Tonbandgerät aufgezeichnet.

wissenschaftlicher Mitarbeiter des Hauses bis 2011, halfen mir weitere Quellen zu erschließen und gaben viele Anregungen.

Eine Eingrenzung der Gesprächspartner musste leider erfolgen, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen und weil abzusehen war, dass durch die sich abzeichnenden inhaltlichen Schwerpunkte und meine daraus resultierenden spezifischen Fragen zu Abläufen, Ereignissen etc. weitere Befragte nur mehr sehr wenig Zusatzinformation hätten liefern können.

Mein Ziel bei den geführten Interviews war es, mit gezielten Fragen zu bestimmten Themengebieten nicht ganz verständliche oder nicht schriftlich festgehaltene Abläufe und Ereignisse zu erschließen sowie aus archivarischen Quellen gewonnene Informationen mit den getätigten Aussagen zu stützen oder zu hinterfragen. Zudem war es mir ein Anliegen, aus der Sicht der Beteiligten mehr über die Gründung und Entwicklung des Hauses zu erfahren. Für den Fall, dass die Interviewten frei erzählen wollten, ließ ich ihnen dazu Raum. Dennoch kann man nicht von Oral History als der von mir genutzten Methode sprechen, da diese jedenfalls in ihrer ersten Phase durch freies Sprechen ohne Nachfragen gekennzeichnet ist.¹³ Da die Gespräche nicht am Anfang meiner Recherchen stattfanden, sondern auf Grund meiner Nachforschungen bereits zu vielen – zum Teil ins Detail gehenden – Fragen führten, würde ich eher von einem investigativen Vorgehen sprechen.

Interviews eignen sich gut um viele neue Informationen zu Tage zu fördern, doch müssen die spezifischen Merkmale dieser Methode mitgedacht und berücksichtigt werden. So sind Erinnerungen subjektiv, oft verzerrt, lückenhaft bzw. selektiv. Sich aus einer Distanz von fast 50 Jahren an bestimmte Details oder Vorgänge zu erinnern, stößt naturgemäß an Grenzen – vieles wurde einfach vergessen oder „durch Veränderung der Verbindlichkeit von Werten, Meinungsänderung, Vergessens-, Verarbeitungs- und Verdrängungsprozesse[n] verändert und uminterpretiert“¹⁴. Bestimmte Sachverhalte werden hingegen deswegen besser abgespeichert, weil sie öfter erinnert bzw. öfter verbalisiert werden. So ist mir in Gesprächen mit den beiden Filmmuseumsgründern, die in ihrem Leben schon viele Interviews absolviert haben, Erzähltes aufgefallen, das ich an anderen Stellen abgedruckt im fast gleichen Wortlaut lesen konnte.

¹³ Vgl. Schulte, Christian, „Erzählte Geschichte. Anmerkungen zur Oral History“, *FilmGeschichte* Nr. 16/17, 2002, S. 84; (=Zeitschrift des Filmmuseums Berlin - Deutsche Kinemathek).

¹⁴ Geppert, Alexander C.T., „Forschungstechnik oder historische Disziplin? Methodische Probleme der Oral History“, *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* Nr. 5, Mai 1994, S. 310, Zitiert nach Schulte, Christian, a.a.O., S. 84.

Das Abrufen von Informationen aus dem Gedächtnis ist von vielen Faktoren abhängig, etwa der Stimmung bei der Befragung, Zeitdruck sowie der „Bereitschaft beider [...], sich auf den jeweils anderen und dessen Frage- beziehungsweise Antworthorizont einzulassen“.¹⁵ Ein zwar hilfreicher Aspekt der Befragung – das Nachfragen – birgt außerdem die Gefahr der Suggestion. Bei den von mir geführten Interviews konnte ich auch die bewusste Entscheidung, Fragen nicht zu beantworten bzw. auf bestimmte Themen nicht näher eingehen zu wollen, beobachten. So bleiben viele gestellte Fragen aus dem einen oder anderen (bereits aufgeführten) Grund unbeantwortet.

Nach Darlegung einiger dieser Methode anhaftenden – eher negativen – Eigenschaften soll festgehalten werden, dass die geführten Interviews wesentlich zu meiner wissenschaftlichen Recherche beitrugen. Im Versuch, ein ausgewogenes und unverzerrtes Bild der Abläufe und Ereignisse zu zeichnen, fungiert das Interview als ein weiterer wesentlicher Baustein. Resultierende Aussagen können Lücken in der Dokumentation ergänzen, sie können den Befragten die Möglichkeit geben, auf Vorwürfe zu antworten oder vor Jahrzehnten getätigte Aussagen zu korrigieren oder zu bestätigen. Dabei ist es nicht ausgeschlossen, dass sie von Dokumenten oder anderen Berichten widerlegt werden oder auch nach intensiver Auseinandersetzung und Vergleich mit den schriftlichen Quellen Widersprüche bilden. Dennoch bleibt die Aussage eines Interviews ein wichtiges Element meiner wissenschaftlichen Methode.

¹⁵ Schulte, Christian, a.a.O., S. 83.

2 Kinokrisen und die Suche nach dem guten Film

Die Kino- und Filmlandschaft Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg, gekennzeichnet von dem lang andauernden Informationsmangel über künstlerische und geistige Entwicklungen, war zunächst fremdbestimmt. Geprägt von den Re-Education-Maßnahmen der Alliierten wie auch von deren Bestrebungen den Absatzmarkt Österreichs wiederzuerlangen, wurden zahlreiche amerikanische, aber auch britische, französische und russische Filme in den Kinos gespielt, was deren Synchronisation bedingte, um sie für das deutschsprachige Publikum zugänglich zu machen.¹⁶

Die *Wien-Film GmbH*, nach dem Krieg unter den Alliierten aufgeteilt, ging mit Unterzeichnung des Staatsvertrages 1955 in den Bundesbesitz über. Deren sich vor allem auf eskapistische, sentimentale Darstellungen spezialisierende Heimat-Filme der 1950er Jahre waren beim österreichischen Publikum zunächst sehr beliebt, doch die Übersättigung mit diesem Genre Mitte der 1950er Jahre läuteten den Beginn einer Krise der Filmwirtschaft ein. Der rapide Besucherrückgang in den Kinos, der 1959 Österreich erreichte¹⁷ und in einer Schließungswelle der Lichtspielhäuser in den 1970er Jahren gipfelte,¹⁸ wurde auf vielfältige Ursachen zurückgeführt. Die Konkurrenz durch das neu aufkommende Medium Fernsehen, die fortschreitende Motorisierung und die geänderte Freizeitgestaltung am Wochenende wurden damals neben Sündenböcken wie etwa der meinungsbeeinflussenden Pressekritik, die (zu) viele Filme „verriss“, als Ursache diskutiert.¹⁹ Laut Schwarz liegen die Gründe für das nachlassende Interesse gar nicht so sehr im Ersatz des Kinos durch andere Aktivitäten bzw. neue Medien per se, sondern in einem gesellschaftlichen Wertewandel:

„Wenn man davon ausgeht, dass das Kino in den Nachkriegsjahren das zeigte, was sich viele nicht nur im Kino wünschten – ‚klare‘ familiäre Verhältnisse, Liebe, Heirat, fröhliche Kinder, Reisen, Urlaub [...] –, dann scheint es nicht verwunderlich, dass es zu dem Zeitpunkt an Attraktivität verlieren musste, zu dem wenigstens ein Teil dieser Wünsche in Erfüllung ging, in greifbare Nähe rückte oder wenigstens ein Teil dieser Wünsche in Erfüllung zu gehen schien.“²⁰

¹⁶ Die Notwendigkeit von Synchronisationen blieb umstritten, so wünschte man in der *Österreichischen Film und Kino Zeitung* bei Filmen mit künstlerischem Wert auch die Originalfassung sehen zu können. Vgl.

„Synchronisation ja oder nein?“, *ÖFKZ* Nr. 645, 6.12.1958, S. 2.

¹⁷ Vgl. „Erstes Quartal 1959 – Zwei Millionen weniger Besucher“, *ÖFKZ* Nr. 671, 6.6.1959, S. 1.

¹⁸ Zu der Schließungswelle vgl. Schwarz, Werner M., a.a.O., S. 139.

¹⁹ Vgl. Dix, Robert, „Das Kinosterben setzt ein. Die Pressekritik mitverantwortlich für Kinokrise“, *ÖFKZ* Nr. 787, 26.8.1961, S. 2.

²⁰ Schwarz, Werner M., a.a.O., S. 131.

Die Appelle der Filmwirtschaft an die Politik, auf den großen Besucherrückgang zu reagieren, blieben ungehört. Die in Österreich besonders hohen Kinosondersteuern²¹ wurden nicht gesenkt, sodass auch dieser Faktor das einsetzende Kinosterben begünstigte. Als unzeitgemäß und überholt wurde dabei das Konzept der Opferfürsorgeabgabe und vor allem des Kulturgroschens betrachtet. Der 1949 zur Überwindung der herrschenden Theaterkrise als „befristete Notstandsmaßnahme“²² eingeführte Kulturgroschen wurde immer wieder verlängert, obgleich nicht mehr von einer Kulturkrise gesprochen werden konnte. Noch 1963 schenkte man dem diesbezüglichen zweitägigen Streik der Lichtspieltheater nicht die nötige Aufmerksamkeit; erst mit Ende 1964 ließ man das Gesetz auslaufen.²³

Die Diskussion um die Besteuerung der Kinos ging einher mit dem Versuch, den so genannten „Schundfilm“²⁴ zurückzudrängen, der nach damaligen Schätzungen gemessen an den prädikatisierten Filmen etwa 90% des Angebotes ausmachte.²⁵ Dies geschah vor allem, indem man den wertvollen Film, d. h. „Filme von hohem künstlerischen oder kulturellen Niveau“²⁶ förderte, aber auch durch die Begutachtung von neu anlaufenden Filmen. Letzteres wurde einerseits von katholischen Organisationen, etwa ab 1947 von der *Katholischen Filmkommission*,²⁷ und von Abteilungen des Unterrichtsministeriums übernommen.²⁸ Steuerliche Begünstigungen für Filme mit dem Prädikat „besonders wertvoll“ und „wertvoll“ wurden in einzelnen Bundesländern und Gemeinden erlassen. Die Aktion „*Der gute Film*“ wurde auf Anregung der Filmabteilung des Unterrichtsministeriums ins Leben gerufen und sollte mit Hilfe eines Verleihs die wertvollen Filme in die Kinos bringen bzw. Kinos, die diese spielen, unterstützen.²⁹ Daneben war die 1945 gegründete *Bundesstaatliche Hauptstelle für Lichtbild und Bildungsfilm* (SHB), eine dem BMfU nachgeordnete Dienststelle, für die Förderung des

²¹ Laut Johanna Bayer, Abgeordnete zum Nationalrat, waren die Lichtspieltheater nicht nur der am „höchsten besteuerte Wirtschafts- und Kulturzweig des Landes, sondern auch die mit den höchsten Sondersteuern belasteten Lichtspieltheaterbetriebe Europas“. Vgl. Stenographisches Protokoll, 28. Sitzung des Nationalrates der Republik Österreich, 20.11.1963.

²² „Großangriff auf den Kulturgroschen“, *ÖFKZ* Nr. 727, 2.7.1960, S. 1.

²³ Vgl. „In ganz Österreich: Kinostreik am 22. und 23. November“, *ÖFKZ* Nr. 903, 16.11.1963, S. 1.

²⁴ Ausgehend von dem Begriff der „Schund- und Schandliteratur“ wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts Unterhaltungsfilme als „Schund“ und erotische Filme als „Schmutzfilme“ bezeichnet, der Kampf dagegen bis in die 1960er Jahre geführt. Vgl. Blaschitz, Edith, „Populärer Film und der ‚Kampf gegen Schmutz und Schund‘. Filmrezeption in Österreich zwischen Kontrolle, Identitätsfindung und Bildungsbemühen (1946-1970)“, Diss., Universität Wien 2009.

²⁵ Vgl. Stenographisches Protokoll, 12. Sitzung des Nationalrates der Republik Österreich, 26.11.1959, S. 284.

²⁶ „Was will die Aktion ‚Der gute Film‘?“, *ÖFKZ* Nr. 530, 22.9.1956, S. 13.

²⁷ Vgl. „Katholische Filmkommission für Österreich“, *ÖFKZ* Nr. 63, 11.10.1947, S. 1.

²⁸ Vgl. Blaschitz, Edith, a.a.O., S. 94ff.

²⁹ „Was will die Aktion ‚Der gute Film‘?“, *ÖFKZ* Nr. 530, 22.9.1956, S. 13.

Schulfilmwesens verantwortlich. Sie veranstaltete Schulvorstellungen und kümmerte sich um die Erzeugung und Beschaffung von neuen Unterrichtsfilmen.³⁰

Grundsätzlich war die Kulturpolitik nach dem Krieg jedoch vor allem an der Förderung der Hochkultur interessiert – Theater- und Opernbetrieb, Philharmoniker, Festspiele und Museen wurden hochgehalten und deren Wiederaufbau vorangetrieben. Im Unterrichtsministerium, das bis 1970 mit Ministern aus den Reihen der ÖVP besetzt war, waren u. a. Ministerialrat Prof. Dr. Johann Haustein³¹ und sein Nachfolger Ministerialrat Dr. Raimund Warhanek³² als Leiter der Filmabteilung für die Vergabe von Filmförderungen zuständig. Diese kamen größtenteils der Herstellung von Kultur- bzw. Dokumentarfilmen oder Theaterabfilmungen zu Gute,³³ der Spielfilm wurde jedoch nicht als Kunstgattung wahrgenommen bzw. „zur Kultur“ gezählt.³⁴

Abseits der Förderung des *guten Films* versuchten zahlreiche Vereine und Institutionen Film als Teil der Hochkultur zu etablieren und erzieherisch auf das Publikum zu wirken. Einige dieser Bemühungen wollen die folgenden Kapitel beleuchten. Dabei werden besonders die in Österreich gesetzten Versuche der Filmarchivierung sowie die Präsentation von Archivfilmen (im Unterschied zu Verleihfilmen) beleuchtet.

2.1 Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs

Im Dezember 1945 wurde die *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs* wieder ins Leben gerufen, ein Verein, der bereits 1936 das Ziel verfolgt hat, durch Filmvorstellungen, Vorträge und Diskussionen „den wertvollen Film zu pflegen und zu propagieren“ sowie „das geistig-künstlerische Filmverständnis heranzubilden“³⁵. Durch die „braune Flut hinweggeschwemmt“³⁶ musste er 1938 seine Tätigkeiten einstellen.

³⁰ Vgl. „Fünf Jahre SHB-Film“, *ÖFKZ* Nr. 205, 1.7.1950, S. 4.

³¹ MR. Prof. Dr. Johann Paul Haustein war von 1929 bis 1938 Leiter des Österreichischen Lichtbild- und Filmdienstes, von 1945 bis 1953 Leiter der Abteilung Film und Lichtbildwesen im Unterrichtsministerium. Nach seiner Pensionierung war er weiterhin geschäftsführender Obmann der *Gesellschaft der Filmfreunde*, Ehrenpräsident der *Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft*, Ehrenmitglied der *Katholischen Filmkommission* und der *Aktion „Der gute Film“*. Vgl. „Dr. Haustein gestorben“, *ÖFKZ* Nr. 1396/97, 5.5.1973, S. 3.

³² Min.-Schr., später MR., Dr. Raimund Warhanek war ab 1954 als Nachfolger Hausteins Leiter der Abteilung Film und Fernsehen im BMfU. Von 1973 bis 1978 übernahm er den Vorsitz im neu geschaffenen Filmbeirat, der bei der Förderung von Filmvorhaben der Ressortleitung Entscheidungshilfe leisten sollte. Vgl. „Dr. Raimund Warhanek spricht über den österreichischen Film“, *ÖFKZ* Nr. 397, 6.3.1954, S. 1 sowie Kunstbericht des *Bundesministeriums für Unterricht* 1973, S. 22.

³³ Warhanek, Raimund, „Kulturfilm – ein Anliegen der Kulturpolitik“, *Filmkunst* Nr. 31, 1960, S. 9.

³⁴ Steiner, Gertraud, *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1987, S. 225.

³⁵ Statuten der Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs, WStLA, Vereinsakt 1680/1936. Zitiert nach Trimmel, Gerald, *Die Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs. Aus der Pionierzeit der Filmerziehung und Filmpädagogik in Österreich*, Wien: Ed. Unicum 1996, <http://www.donau->

Im neu gewählten Vorstand befanden sich neben Vertretern aller drei demokratischer Parteien (Stadtrat Dr. Viktor Matejka, Nationalrat Edmund Reismann und Dr. Egon Seefehlner, Generalsekretär der österreichischen Kulturvereinigung) Fachleute des Films (Willi Forst und Karl Hartl), Vertreter staatlicher kultureller Institutionen, etwa der Leiter der SHB, Prof. Dr. Adolf Hübl, sowie Herbert Polak, der Pressechef des ISB-Films.³⁷ Obmann wurde der Initiator Viktor Matejka. Bei der folgenden Vorstandswahl 1949 wurden acht weitere Vorstandsmitglieder aufgenommen, unter anderem Dr. Ludwig Gesek, Chefredakteur der Zeitschrift *Filmkunst*, der vor allem im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit im *Österreichischen Filmarchiv* noch vermehrt in der vorliegenden Arbeit genannt werden wird.³⁸ Weiters im Vorstand waren Dr. Karl Rudolf, Leiter der *Katholischen Filmkommission* und Dr. Ferdinand Wernigg vom *Kulturamt der Stadt Wien*.³⁹ Die Ziele waren unverändert von einer Abgrenzung zum populären Kino geprägt:

„Wir wollen jenem Publikum[,] das dem Film und allen Filmdingen besonders starkes Interesse entgegenbringt, alles das aus der Welt des Films bringen und vermitteln, was es im Rahmen des normalen Kino- und Verleihbetriebes nicht bekommen und sehen kann. [...] Vor allem auf volksbildnerischem Gebiet sehen wir große Aufgaben vor uns. Der intelligente Kinobesucher soll die Filmkunst besser verstehen lernen, weil dieses Verstehen seinen Kunstgenuß [sic] steigert, andererseits allerdings auch seine Ansprüche an die Filmleinwand.“⁴⁰

Die Betonung von „Filmkunst“ und „Kunstgenuß“ deutet auf den Anspruch der Gesellschaft hin, den Film, der in vielen Kreisen immer noch als minderwertig galt und dem man feindlich gegenüber stand, als Kunstform zu etablieren.

Die Veranstaltungen fanden an verschiedenen Orten statt: Sonntags diente das *Haydn Kino* zur Vorführung von Filmen mit „populär-heiterer Note“⁴¹, die sehr gut besucht waren, im Saal der SHB in der Sensengasse wurden vor allem ernste Arbeiten gezeigt. Die Säle der Wiener Urania waren den „großen Filmen“, Vorträgen sowie der Reihe „Meilensteine der Kinematographie“ vorbehalten, die im Oktober 1946 mit *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920, Robert Wiene) begonnen wurde.⁴² Die *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs* arbeitete mit dem Filmsammler Hermann Bieber (vgl. Kapitel 2.4.2 VHS Alsergrund und die Kinemathek Hermann Biebers, S. 27) und anderen Archiven eng zusammen, etwa der

uni.ac.at/imperia/md/content/studium/kultur/film/filmfreunde_2001.pdf, überarbeitete Online Version 2011, 18.03.2012, S. 13.

³⁶ „Ziele und Pläne der ‚Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs‘“, *ÖFKZ* Nr. 9, 28.9.1946, S. 3f.

³⁷ Vgl. Ebd.

³⁸ Zu dessen problematischem Lebenslauf vgl. Kapitel 5.2 Aufnahme in die FIAF – Nach Moskau, nach Moskau, nach Moskau!, S. 72.

³⁹ Vgl. „Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs wählt neuen Vorstand“, *ÖFKZ* Nr. 141, 9.4.1949, S. 4.

⁴⁰ „Ziele und Pläne der ‚Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs‘“, *ÖFKZ* Nr. 9, 28.9.1946, S. 3f.

⁴¹ Ebd., S. 4.

⁴² Vgl. Ebd., S. 3f.

Cinémathèque Française, mit der ein gegenseitiger Austausch von historisch wertvollen Filmen und anderen Materialien beschlossen wurde, und konnte daher viele Archivfilme präsentieren.⁴³ Der Schwerpunkt lag auf Stummfilm, da – wie Schwarz hervorhebt – „dem Tonfilm generell eine Verarmung der Filmsprache und -kunst unterstellt wurde“⁴⁴. Die Vorführungen wurden durch Vorträge eingeleitet, die das Programm vorstellten und positionierten. Neben den Archivfilmen wurden auch regelmäßig aktuelle Filme aus dem Ausland präsentiert:

„Es war eine stattliche Reihe solcher Werke, denen die Gesellschaft den Start in Wien bereiten half, so Marcel L’Herbiers ‚Phantastische Nacht‘, Leopold Lindtbergs weltberühmte ‚Letzte Chance‘, der russische Partisanenfilm ‚Sie kämpften für ihre Heimat‘, der Film der dänischen Widerstandsbewegung ‚Die Erde wird rot sein‘, der Film von der verwahten Jugend im modernen Italien ‚Sciuscia‘ die neuen deutschen Filme ‚Die Mörder sind unter uns‘ und ‚Razzia‘, schließlich der vierzehn Tage vor dem ‚Himmelsspiel‘ gezeigte schwedische religiöse Problemfilm ‚Das Wort‘.“⁴⁵

Einige dieser Filme wurden in Sondervorführungen gezeigt, andere wiederum kamen fast zeitgleich mit der Vorführung auch durch den kommerziellen Verleih in die Wiener Kinos. Der Zulauf zu den Vorstellungen der *Gesellschaft der Filmfreunde* war in den ersten Jahren groß: 1946 und 1947 wurden 360 Veranstaltungen von annähernd 70.000 Personen besucht.⁴⁶ Nach zehn Jahren Arbeit wurden über 1.500 Veranstaltungen gezählt,⁴⁷ viele Vorführungen und Vortragsreihen auch in Kooperation mit anderen Institutionen, vor allem Volkshochschulen, durchgeführt. Erwähnt sei dabei die *Volkshochschule Alsergrund*, Heimstätte für Hermann Biebers Kinemathek, sowie die Wiener Urania mit Goswin Dörflers ab 1959 unter dem Titel *Vom Kintopp zum Neoverismo* abgehaltenen Vorträgen (vgl. Kapitel 2.4.1 VHS Urania, S. 25).

Ab 1957 betreute die *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs* eine neue Filmreihe: Samstags wurden die in den letzten Jahren vom *Club der Wiener Filmjournalisten* zum Film des Monats erwählten Filme im Filmsaal der Albertina vorgeführt.⁴⁸

⁴³ Vgl. „Österreichisch-Französische kulturelle Zusammenarbeit auf dem Filmgebiet – Austausch interessanter Filme“, *Rathauskorrespondenz*, 4.4.1946.

⁴⁴ Schwarz, Werner M., a.a.O., S. 101.

⁴⁵ „Zwei Jahre Gesellschaft der Filmfreunde“, *ÖFKZ* Nr. 76, 10.1.1948, S. 2. Die Filme in Reihenfolge ihrer Erwähnung: *La nuit fantastique* (1942, Marcel L’Herbier); *Die letzte Chance* (1945, Leopold Lindtberg); *Sie kämpften für ihre Heimat* [Originaltitel und Regie sind der Verfasserin nicht bekannt], *De røde enge* (1945, Bodil Ipsen, Lau Lauritzen), *Sciuscià* (1946, Vittorio De Sica), *Die Mörder sind unter uns* (1946, Wolfgang Staudte), *Razzia* (1947, Werner Klingler), *Himlaspelet* (1942, Alf Sjöberg), *Ordet* (1943, Gustaf Molander).

⁴⁶ Vgl. Ebd.

⁴⁷ Vgl. „Das Jubiläum der Filmfreunde“, *ÖFKZ* Nr. 498, 11.2.1956, S. 4.

⁴⁸ Vgl. „Filmfreunde zeigen Filme des Monats“, *ÖFKZ* Nr. 546, 12.1.1957, S. 3.

Die Gesellschaft war Initiatorin von vielen filmbezogenen Veranstaltungen: Von 1947 bis 1956 wurde etwa alljährlich ein Filmball organisiert, 1948 eine filmwissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft gegründet, deren Ziel es war, in mehrteiligen Vorträgen bzw. Diskussionsabenden Interessierten die verschiedenen Zweige der Filmwissenschaft zu erklären.⁴⁹ Ab 1949 wurde die Filmzeitschrift *Filmkunst* mit Ludwig Gesek als Chefredakteur und Goswin Dörfler als redaktionellem Mitarbeiter herausgegeben.

Mit zunehmenden Alternativangeboten in Wien wurde der gewohnte Besucherzustrom geringer: 1949 konnte man erstmals Besucherrückgänge sowohl bei den Stummfilmvorführungen als auch bei Vorführungen ausländischer Filme feststellen.⁵⁰

Der Beginn einer staatlichen Förderung konnte das Fortbestehen der Gesellschaft sichern.⁵¹ Jedenfalls ab 1952 unterstützten das Unterrichtsministerium und das *Kulturamt der Stadt Wien* die Gesellschaft finanziell, 1956 betrug die Subventionssumme 15.000 Österreichische Schillinge⁵² (im Weiteren: öS). Ob dabei die weitreichenden Hände der Vorstandsmitglieder eine Rolle gespielt haben, sei dahingestellt.

Im Mai 1952 wurde die *Österreichische filmwissenschaftliche Gesellschaft* gegründet, die aus einer filmwissenschaftlichen Arbeitsgemeinschaft der Filmfreunde hervorging. Diese hatte den Zweck, den Film in allen seinen Erscheinungsformen und Beziehungen zu erforschen, insbesondere auf seine Geschichte, Phänomenologie, Ästhetik, Psychologie, Soziologie, Publikumspsychologie und Statistik einzugehen und diese Ergebnisse zu verknüpfen.⁵³ Generalsekretär wurde Ludwig Gesek, Vorsitzender der Leiter der Theatersammlung der österreichischen Nationalbibliothek, Hofrat Prof. Dr. Joseph Gregor. Als Stellvertreter wurden Adolf Hübl und Dr. Roman Herle gewählt, weitere Mitglieder waren Dr. Alfred Lehr und Prof. Walter Kolm-Veltée.⁵⁴ Die *Österreichische Film und Kino Zeitung* (ÖFKZ) erwartete sich „beachtliche Leistungen“ durch die breit gestreute Präsenz der Mitglieder in Österreichs Instituten, darunter in der Filmsammlung der Nationalbibliothek, der SHB, dem Psychologischen Institut der Wiener Universität, der *Österreichischen Kinemathek* Hermann Biebers, der Filmklasse der Staatsakademie und der Redaktion der *Filmkunst*.⁵⁵

⁴⁹ Vgl. „Programm der filmwissenschaftlichen Arbeitsgemeinschaft der Filmfreunde Österreichs“, *ÖFKZ* Nr. 124, 11.12.1948, S. 2/3.

⁵⁰ Vgl. Trimmel, Gerald, a.a.O., S. 23.

⁵¹ Vgl. „Generalversammlung der Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs“, *ÖFKZ* Nr. 303, 17.5.1952, S. 4.

⁵² Vgl. „Filmfreunde erhalten Subventionen“, *ÖFKZ* Nr. 534, 20.10.1956, S. 3.

⁵³ Vgl. „Österreichische filmwissenschaftliche Gesellschaft gegründet“, *ÖFKZ* Nr. 302, 10.5.1952, S. 4.

⁵⁴ Vgl. Ebd.

⁵⁵ Vgl. Ebd.

Im Mai 1954 veranstaltete die *Österreichische filmwissenschaftliche Gesellschaft* im Rahmen der *Wiener Festwochen* die erste *Internationale Filmwissenschaftliche Woche*,⁵⁶ bei der in Vorträgen, Diskussionen und Filmvorführungen der Frage nachgegangen wurde, ob eine eigene Filmwissenschaft überhaupt notwendig sei.⁵⁷

Schon 1937 hatte man in der *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs* auf die Notwendigkeit eines Filmarchivs nach dem Vorbild Frankreichs hingewiesen, das sich aktiv und systematisch um die Bewahrung des filmischen Erbes kümmern sollte.⁵⁸ Im Jahr 1946 ging man daran, diesen noch unerfüllten Wunsch zu realisieren und richtete einen Appell an all jene, die mit Filmen in Berührung kamen – seien es öffentliche Stellen oder private Personen – beim Auffinden und Sicherstellen von alten Filmen behilflich zu sein.⁵⁹ Ein Konzept über die geplante Sammeltätigkeit wurde in der Vorstandssitzung am 20. Februar 1947 erarbeitet und schloss folgende Filme ein:

„Aus der Anfangszeit des Kinos alles nur irgendwie Erreichbare und gut Erhaltene. Aus der späteren Stummfilm- und der Tonfilmzeit jedoch nur das in irgendeiner Weise historisch, künstlerisch, dokumentarisch oder in Zusammenhang mit einem namhaften Schauspieler Interessante. Aus der Produktion der Wien-Film womöglich von jedem Streifen eine Kopie, wozu die nötigen Schritte bereits eingeleitet sind. Aus der gegenwärtigen österreichischen Produktion wenn möglich alles, d. h. es sollen die österreichischen Produzenten fortan von staatswegen dazu verhalten werden, dem Archiv von jedem neu erscheinenden Film eine Kopie zur Doublierung auf Schmaltonfilm zu überlassen.“⁶⁰

Das Konzept beinhaltete also neben einem Schwerpunkt auf österreichischen Film ein breites Spektrum an filmgeschichtlich „Interessantem“. Trotz dieser und weiterer konkreter Vorstellungen über die Realisierbarkeit und Finanzierbarkeit eines Filmarchivs blieb die Sammlung der Gesellschaft relativ klein.⁶¹ Große Unterstützung erhielt jedoch die Filmsammlung Hermann Biebers, die spätere *Österreichische Kinemathek - Filmmuseum* bis sie um 1954 wirtschaftlich zu Grunde ging. 1955 wurde die *Gesellschaft der Filmfreunde* Gründungsmitglied des sich neu konstituierenden Vereins *Österreichisches Filmarchiv*, womit sie den Wunsch nach einer Filmsammlung auslagern konnte (vgl. Kapitel 2.5 Österreichisches Filmarchiv, Seite 32). Die Bedeutung der Filmfreunde wurde jedoch immer weiter in den Hintergrund gerückt. In den 1980er Jahren kam es zum

⁵⁶ Weitere filmwissenschaftliche Wochen folgten in zwei bzw. drei Jahres Abständen 1954, 1956, 1958, 1960, 1962, 1964, 1967 und 1970.

⁵⁷ Vgl. „Die I. Internationale Filmwissenschaftliche Woche in Wien“, *ÖFKZ* Nr. 404, 24.4.1954, S. 1.

⁵⁸ Vgl. Trimmel, Gerald, a.a.O., S. 17.

⁵⁹ Vgl. „Ziele und Pläne der ‚Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs‘“, *ÖFKZ* Nr. 9, 28.9.1946, S. 3f.

⁶⁰ Protokoll über die Vorstandsbesprechung bezüglich der Anlegung des Filmarchivs am 20. Februar 1947. [Protokoll: 24. 2. 1947]. Teilnachlass Viktor Matejka. Österreichisches Filmbüro. Zitiert nach Trimmel, Gerald, a.a.O., S. 22.

⁶¹ Vgl. Koselka, Fritz (Gesellschaft der Filmfreunde), Brief an Henri Langlois (FIAF) vom 19.3.1948, FIAF-Archive.

Zusammenschluss mit dem *Wiener Filmclub* (vgl. Kapitel 2.3 Wiener Filmclub, S. 24), heute ist die Gesellschaft ruhend gelegt.

2.2 *Erster Österreichischer Filmclub*

Der *Erste Österreichische Filmclub*⁶² wurde im Sommer 1951 von Filmfachleuten und Laien gegründet und sollte der „Förderung des allgemeinen Filminteresses, der Weckung des Filmverständnisses, der Ausbildung des Nachwuchses“⁶³ dienen, aber auch den Kontakt zu anderen Filmclubs im Ausland pflegen. Geplant waren Vorführungen „historischer und filmgeschichtlich bedeutender Werke der Kinematographie sowie solche[r] Filme, die im normalen Verleihprogramm nicht gezeigt werden können“.⁶⁴ Neben diesen der *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs* ähnelnden Zielsetzungen sollten auch Möglichkeiten für die Eigenproduktion von Filmen geschaffen werden. Obwohl der Filmclub ganz ohne Subventionen auskam, wurde nach einem Jahr eine positive Bilanz über dessen Tätigkeiten gezogen:

„Nach einem Jahr seines Bestehens kann dem Film-Club das Zeugnis ausgestellt werden, daß er mehr erfüllte, als er versprach. Der verständnisvollen und selbstlosen Hilfe der österreichischen Verleiher, Kinobesitzer und Produzenten, nicht zuletzt auch der freundschaftlichen Zusammenarbeit zwischen dem Film-Club und den Wiener Volkshochschulen, ist es zu danken, daß die Verwirklichung dieses Programmes rasche Fortschritte macht.“⁶⁵

Die *Gesellschaft der Filmfreunde* schien sich mit den Erfolgen und der Existenz eines Konkurrenzunternehmens nur schwer zu arrangieren und einen gewissen Wunsch nach Alleinherrschaft in Wiens Filmkulturlandschaft zu hegen. So wurde der *Erste Österreichische Filmclub* als ein Abklatsch der eigenen Tätigkeiten bezeichnet, als ein Verein, der „im wesentlichen mit unzulänglichen Mitteln das Wirken der Gesellschaft zu kopieren versucht“⁶⁶, dabei jedoch nicht an diese herankäme. Kritisiert wurde auch der Ansatz der Nachwuchsförderung, bei der die Jugend von der „meist trügerischen Hoffnung Filmstar oder Filmregisseur zu werden“ geleitet werde und nicht „von der reinen Absicht, tiefer in die Filmkunst einzudringen und das Filmleben und das Filmschaffen in all seinen Formen und Erscheinungsarten kennen zu lernen“⁶⁷, wie es die Filmfreunde selbst anstrebten.

⁶² Die Schreibweise (Filmklub, Filmclub, Film-Club) variiert in den der Verfasserin vorliegenden Quellen.

⁶³ „Der erste österreichische Filmklub“, *ÖFKZ* Nr. 265, 25.8.1951, S. 6.

⁶⁴ „Ein Jahr Filmclub-Tätigkeit in Wien“, *ÖFKZ* Nr. 299, 19.4.1952, S. 5.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ „Generalversammlung der Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs“, *ÖFKZ* Nr. 303, 17.5.1952, S. 4.

⁶⁷ „Gesellschaft der Filmfreunde erstattet Bericht“, *ÖFKZ* Nr. 267, 8.9.1951, S. 4.

Der Filmclub sah die Gründung von „Fan-Groups“ vor, die die Verbindung mit Filmschauspielern des In- und Auslandes herstellen sollten,⁶⁸ die *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs* reagierte mit der Einführung von Plauder- und Autogrammstunden mit „Filmliebblingen“⁶⁹ und verhiess dem Filmclub eine kurze Lebensdauer:

„[M]ehrere repräsentative Vertreter des öffentlichen Lebens bemerkten, daß ohnehin die maßgebenden Stellen von diesem Klub abgerückt sind und sein Wirken daher nicht von langer Dauer sein könne.“⁷⁰

Mit einer Art Rückholaktion von allen Filminteressierten versuchte die Gesellschaft auf die Gefahr der Zersplitterung von Wiens Filmfreunden hinzuweisen. Der Filmclub konnte eigenen Angaben zufolge dennoch großen Zulauf verzeichnen und auch neue Schichten mobilisieren:

„Trotz seiner kurzen Bestandszeit ist es dem Filmclub gelungen, Mitglieder aus allen Schichten der Bevölkerung zu erhalten. Obwohl anfangs die Intellektuellen, die am Filmgeschehen besonders Interesse haben, überwogen, konnte der Filmclub in kurzer Zeit vor allem die Jugend, aber auch zahlreiche Mitglieder aus der Arbeiter- und Angestelltenschaft gewinnen.“⁷¹

Durch die steigende Mitgliederzahl war das Fortbestehen des *Ersten Österreichischen Filmclubs* auch ohne staatliche finanzielle Unterstützung möglich, sodass die Vermutungen der *Gesellschaft der Filmfreunde* über den Abzug der „maßgebenden Stellen“ zurückgewiesen werden konnten.⁷² Im ersten Jahr des Bestehens wurden über 60 Veranstaltungen und Diskussionsabende durchgeführt, man konnte ein Filmarchiv mit einer großen Anzahl filmhistorisch und filmkünstlerisch interessanter Filme anlegen, arbeitete am Aufbau einer Fachbibliothek, der Ausgestaltung eines Clublokals und dem Ausbau von Filmclubs in den Bundesländern.⁷³ Die Aktivitäten ließen in den 1960er Jahren nach.⁷⁴

⁶⁸ Vgl. „Erster Österreichischer Filmclub gegründet“, *Mein Film* Nr. 39, 28.9.1951, S.1.

⁶⁹ „Gesellschaft der Filmfreunde erstattet Bericht“, *ÖFKZ* Nr. 267, 8.9.1951, S. 4.

⁷⁰ „Generalversammlung der Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs“, *ÖFKZ* Nr. 303, 17.5.1952, S. 4.

⁷¹ „Jahresbericht des Österreichischen Filmclubs“, *ÖFKZ* Nr. 306, 7.6.1952, S. 9.

⁷² Vgl. Ebd.

⁷³ Vgl. Ebd.

⁷⁴ Vgl. Schwarz, Werner M., a.a.O., S. 108.

2.3 Wiener Filmclub

1959 wurde der *Wiener Filmclub* mit Sitz im *Palais Pálffy* am Josefsplatz gegründet. Als Präsident fungierte Ing. Alfons Hackl, als Vizepräsident Prof. Albert Paris Gütersloh, als Sekretär und Programmgestalter der aus der Emigration zurückgekehrte Filmjournalist Hans Winge.⁷⁵

Geplant waren eine Spezialreihe, bei der monatlich ein wertvoller oder filmgeschichtlich interessanter Film vorgeführt werden sollte, sowie weitere acht Zyklen pro Jahr. Diese bestanden aus vier Filmen monatlich pro Zyklus, die von Hans Winge „nach geistesgeschichtlichen oder ästhetischen Gesichtspunkten zusammengestellt“⁷⁶ wurden. Die ersten Veranstaltungen waren Willi Forst, Spencer Tracy, der Satire der Stummfilmzeit und Filmen von Leopold Lindtberg gewidmet. Man versuchte den Filmclub auch als „Auffanglager für durchreisende Filmprominenz“⁷⁷ zu etablieren und lud etwa Willi Forst und Leopold Lindtberg ein, über ihre Filme zu sprechen. Die Filme wurden von Hans Winge eingeführt und unter seiner Leitung diskutiert. Ab 1960 übernahm der Schriftsteller und Filmkritiker György Kövály die Leitung des *Wiener Filmclubs*.⁷⁸ Neben Fred-Astaire-Filmen standen auch berühmte Liebespaare, etwa Lilian Harvey und Willy Fritsch, auf dem Programm.⁷⁹

In der Orientierung am US-amerikanischen Kino und der Integration „populärkultureller Gebrauchsweisen des Kinos“⁸⁰ verortet Schwarz den Gegensatz zur *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs* (vgl. Kapitel 2.1 Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs, S. 17),⁸¹ mit der sich der Filmclub jedoch 1980 zusammenschloss und damit auf eigene Vorführungen verzichtete.⁸² Die genauen Gründe dafür sind unklar, jedoch könnten die ab 1976 stetig sinkenden Förderungszahlungen von Seiten des *Bundesministeriums für Unterricht und Kunst* mitverantwortlich gewesen sein.⁸³

⁷⁵ Vgl. „Wiener Filmclub gegründet“, *ÖFKZ* Nr. 688, 3.10.1959.

⁷⁶ „Im Dienste des guten Films“, *Arbeiter-Zeitung*, 27.9.1959, S. 15.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ 1960 hatte Hans Winge die Filmklasse an der Akademie für Musik und darstellende Kunst eingeführt. Der Wechsel in der Leitung des Filmclubs kann möglicherweise darauf zurückgeführt werden.

⁷⁹ Vgl. „Szintén magyar“, *Hírünk a világbán*, 12 Jg., Nr. 1, S. 3. Verfügbar unter:

<http://epa.oszk.hu/00800/00895/00042/pdf/00042.pdf>, 03.06.2011.

⁸⁰ Schwarz, Werner M., a.a.O., S. 159.

⁸¹ Vgl. Ebd.

⁸² Vgl. Trimmel, Gerald, a.a.O., S. 24.

⁸³ Vgl. Kunstberichte des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst zwischen 1971-1980.

2.4 Volkshochschulen

Volkshochschulen nutzten schon früh die Möglichkeit, unter Zuhilfenahme von ergänzenden Filmmaterialien Vorträge anschaulicher zu gestalten.⁸⁴ Außerdem wurde mit Lehr- bzw. Kulturfilmen dem „Schundfilm“, der nach Meinung vieler Bildungsbürger in den Kinos vorherrschte, der Kampf angesagt. Von den vier vor dem Zweiten Weltkrieg in Wien gegründeten Volkshochschulen (*Alsergrund, Wiener Volksbildungsverein - VHS Margareten, Volksheim - VHS Ottakring, Volksbildungshaus Wiener Urania*) war es vor allem die Urania, die mit dieser Ausrichtung große Anerkennung errang und nach dem Krieg „als Uraufführungstheater künstlerisch wertvoller Großfilme“⁸⁵ seinen guten Ruf wiedergewann. In den folgenden Kapiteln soll ein kurzer Überblick über die Vorführungen in der Urania und die in Kooperation mit der *Volkshochschule Alsergrund* entstandenen Veranstaltungen der *Österreichischen Kinemathek* geboten werden.

2.4.1 VHS Urania

Besonders das *Volksbildungshaus Wiener Urania* hatte sich mit der Einführung von Kulturfilmen ins Bildungsprogramm bereits in den 1920er Jahren einen Namen gemacht.⁸⁶ Diese stellten hauptsächlich fremde Völker und Kulturen sowie naturwissenschaftliche Themen vor. Der Erfolg brachte es mit sich, dass bald ein Lehr- und Kulturfilmarchiv eingerichtet wurde, das zu den größten der Welt zählte und auch im Ausland auf Anerkennung stieß.⁸⁷ Adolf Hübl hatte dessen Leitung im Jahr 1924/25 übernommen. Nach dem Zweiten Weltkrieg war das Archiv der Urania „längst verschleppt und verschwunden“⁸⁸, nach Stifter wurde das Kulturfilm-Archiv durch eine Weisung der *Reichsfilmkammer Berlin* vernichtet – rund 425.000 Meter Film gingen dabei verloren.⁸⁹ Die Filmvorführungen wurden dennoch schon am 26.6.1945 wieder aufgenommen. Kulturfilme, wie sie vor dem Krieg hergestellt wurden, waren nicht mehr so zahlreich zu finden, daher ging man dazu über, neben Dokumentarfilmen auch künstlerisch wertvolle Spielfilme ins Programm zu nehmen. Neben Literaturverfilmungen fanden sich im

⁸⁴ Vgl. Nach Stifter, Christian H., „Anschaulichkeit‘ als Paradigma. Visuelle Erziehung in der frühen Volksbildung, 1900-1938“, *Spurensuche* 14/1-4, 2004, S. 71.

⁸⁵ *Wiener Volksbildung im Studienjahr 1948/49*, Bericht des Zentralsekretariates der Wiener Volkshochschulen, Wien: Volkshochschulen, 1949, ÖVA.

⁸⁶ Stifter, Christian H., „Film als verfeinertes Kunstwerk. Entwicklung und Verbreitung des Kulturfilms durch Volkshochschulen in Österreich“, *Spurensuche* 15/1-4, 2004, S. 71.

⁸⁷ Vgl. Petrasch, Wilhelm, *Die Wiener Urania. Von den Wurzeln der Erwachsenenbildung zum lebenslangen Lernen*, Wien (u. a.): Böhlau, 2007.

⁸⁸ Gesek, Ludwig, „... und so begann es“, *30 Jahre Österreichisches Filmarchiv*, Wien, Österr. Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung, (= *Filmkunst* Nr. 105, 1985), S. 7ff.

⁸⁹ Vgl. Stifter, Christian H., „Film als verfeinertes Kunstwerk“, a.a.O., S. 75.

Programm u. a. Filme von Federico Fellini, Jacques Tati, Alain Resnais und Ingmar Bergman.⁹⁰

Im Jänner 1952 begann unter dem Titel *Filmforum* eine Reihe, bei der die Urania zusammen mit dem *Bildungsreferat des Österreichischen Gewerkschaftsbundes* und der *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs* „wertvolle sehenswerte Filme“ vorführte.⁹¹ Diese fand zweimal monatlich mit anschließender Diskussion statt, für die sich Fachleute, u. a. Dr. Richard Emele und Dr. Sigmund Kennedy, sowie Filmkritiker, z. B. Fritz Walden und Goswin Dörfler, zur Verfügung stellten.⁹² *Le Notti di Cabiria* (1957, Federico Fellini), *Wir Wunderkinder* (1958, Kurt Hoffmann), *Nasser Asphalt* (1958, Frank Wisbar) und *Das Mädchen Rosemarie* (1958, Rolf Thiele) wurden etwa im Lauf des Jahres 1959 im *Filmforum* gezeigt.

Einen weiteren Schwerpunkt in der Filmbildung stellte von Jänner 1959 bis Ende 1965 die Reihe von Goswin Dörfler dar, der in Zusammenarbeit mit der *Gesellschaft der Filmfreunde* und dem *Österreichischen Filmarchiv* einen filmgeschichtlichen Zyklus unter dem Titel *Vom Kintopp zum Neoverismo* gestaltete. In jeder Veranstaltung wurde nach einleitenden Worten, die mit Diapositiven begleitet wurden, der angekündigte Film in voller Länge gezeigt. Während in den ersten zwei Semestern die Auswahl der Filme (u. a. F. W. Murnau, Fritz Lang, Sergej Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, John Ford, Vittorio De Sica) unverändert blieb, variierte Dörfler ab dem Wintersemester 1960/61 die Themen seiner Filmreihe. Dabei war die Auswahl von Schauspielern („Der Star in der Stummfilmzeit“, „Die Stars des tönenden Films“), Regisseuren („25 Jahre Helmut Käutner“, „Drei Meister unserer Zeit: Antonioni, Bergman, Resnais“) oder Genres („30 Jahre Gruselfilm“, „Ein Kapitel Filmgeschichte – der Horrorfilm“, „Geschichte des Wildwestfilms“) geleitet. Er setzte jedoch auch Schwerpunkte nach Ländern („Filmland Japan“) und berücksichtigte neben Filmen über „Die Kriegs- und Nachkriegsjahre“ auch neuere Tendenzen in der Filmgeschichte („Vom Neoverismo zur Nouvelle Vague“, „Die Neue Welle – La Nouvelle Vague“).⁹³ Aber auch das Urania-Kino wurde ab den 1960er Jahren von der Kinokrise erfasst und kämpfte mit Besuchereinbußen. Schließlich verzichtete man auf die eigene Leitung und Programmierung und verpachtete den Kinosaal ab 1983 an eine Kinobetriebsgesellschaft.⁹⁴

⁹⁰ Vgl. Petrasch, Wilhelm, a.a.O., S. 257.

⁹¹ „Filmforum in Wien“, *Arbeiter-Zeitung*, 6.1.1952, S. 10.

⁹² Vgl. Volksbildungshaus Wiener Urania (Hg.), *Mitteilungen der Wiener Urania*, Wien, 1/59-12/59, ÖVA.

⁹³ Vgl. *Mitteilungen der Wiener Urania* sowie Kursverzeichnis aus den Jahren 1959 bis 1965, ÖVA.

⁹⁴ Vgl. Petrasch, Wilhelm, a.a.O., S. 305-310.

2.4.2 VHS Alsergrund und die Kinemathek Hermann Biebers

Der Volksschullehrer und Filmsammler Hermann Bieber stellte ab 1946 im *Volksheim - VHS Ottakring* in Gemeinschaft mit der *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs* Filmprogramme zusammen, die hauptsächlich aus seinem Archiv stammten. Präsentiert wurden Komiker aus der Stummfilmzeit, mehrheitlich unter Titeln wie „Charlie Chaplin in hundert Rollen“, „Ein Reigen lustiger Kurzfilme mit Max Linder, Harold Lloyd, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Pat und Patachon“, aber auch Programme zu den Themen „Filmkinder – Kinderfilme“ und „Kriminalfilm ernst und heiter“.⁹⁵

Im selben Jahr stellte Bieber Peter Schauer an, der seine private Filmsammlung mit zur Verfügung stellte.⁹⁶ Hermann Bieber hatte seinen Beruf als Volksschullehrer aufgegeben und gründete mit 1.12.1947 das *Institut für Filmkunde*, das eng mit der *Volkshochschule Alsergrund* verbunden war und auch in deren Haus in der Galileigasse 8 seine Spielstätte fand.⁹⁷ Das Fehlen eines Filminstituts in Österreich sollte damit endlich kompensiert werden. Mit ausländischen Archiven, etwa dem *British Film Institute* und der *Cinémathèque Française*, hatte Bieber schon Kontakt aufgenommen und den Tausch von Filmkopien angeregt, wodurch seine Sammlung um wertvolle Filme vergrößert werden konnte.⁹⁸

Die Grundlage für das Filminstitut bildeten nicht nur Biebers Filmsammlung, sondern auch ein über 700 Bände umfassender Filmbücherbestand, eine große Sammlung von Filmfotos, Programmen, Plakaten und sonstigen Dokumenten, die allgemein zugänglich sein sollten. Die Intention war einerseits, u. a. durch Filmvorführungen das Interesse und Verständnis der Öffentlichkeit für die Entwicklung der Filmkunst zu wecken, andererseits filmgeschichtliche Forschung möglich zu machen. Bieber nannte als Ziel „die Erfassung jedes mit dem Film zusammenhängenden Materials und seine Auswertung nach künstlerischen, filmgeschichtlichen und filmtechnischen Gesichtspunkten“.⁹⁹

Eröffnet wurde das *Institut für Filmkunde* am 6.3.1948. Dort präsentierte man durchschnittlich vier verschiedene Programme im Monat, die vor allem die frühe Stummfilmkomik umkreisten. Im Eröffnungsmonat wurden folgende Themenschwerpunkte gesetzt: „Der Zeichentrickfilm gestern und heute. Ein filmischer Querschnitt von Kater Felix bis Micky Maus“, „Lustspiele aus den Kindertagen und

⁹⁵ *Mitteilungen der Volkshochschule Volksheim Ottakring* 1-13, 1946/47.

⁹⁶ Vgl. Schauer, Peter, Brief an die FIAF vom 18.4.1956, FIAF-Archive.

⁹⁷ Vgl. Gesek, Ludwig, „... und so begann es“, a.a.O., S. 7ff.

⁹⁸ Vgl. Simmel, Lisa, „Wien erhält ein Filminstitut“, *Mein Film*, 5.3.1948, S. 13.

⁹⁹ Ebd.

Flegeljahren des Films. Ein lustiger Reigen von Filmchen aus den Jahren 1906-1920 mit Max Linder, Lehmann, Charlie Chaplin“, „Kilometerfresser in Sport und Witz. Ein Abend für Freunde der Natur und solche, die gerne lachen. Mit Harry Pollard, Monty Banks usw.“, „Charlie Chaplin in 100 Rollen. Eine Folge von Kurzfilmen mit dem berühmten Komiker. Lachen ohne Ende!“¹⁰⁰.

Die Vorführungen der ersten Spielzeit mit dem „lustigen Stummfilm-Kudel-Mudel [sic]“¹⁰¹ – besser könnte man das Gebotene gar nicht subsumieren – wurden nach dem Sommer 1948, in dem auch ein neuer Kinosaal in der Galileigasse eingerichtet worden war,¹⁰² um weitere Schwerpunkte erweitert und die Anzahl der Vorführungen erhöht. In der Sektion „Kulturfilme“ präsentierte das Institut unter anderem „Meisterregisseure“ wie Eisenstein, Pudovkin, D. W. Griffith, Charles Chaplin, Cecil B. DeMille, Abel Gance und René Clair. In der Sparte Spiel- und Unterhaltungsfilm wurden neben den schon genannten Komikern unter anderem in unzähligen Wiederholungen *Die Nibelungen* von Fritz Lang (1924) gezeigt.¹⁰³

Eine enge Zusammenarbeit des Instituts mit der Theatersammlung der *Österreichischen Nationalbibliothek* unter Leitung von Joseph Gregor wurde 1948 erwogen, aber nach den der Verfasserin vorliegenden Quellen nicht im geplanten Ausmaß (etwa Umzug des Instituts in die Hofburg, Übergabe von Teilen der Sammlung der Nationalbibliothek)¹⁰⁴ durchgeführt.

Im Sommer 1949 wurde der Verein *Österreichische Kinemathek - Filmmuseum* gegründet, zu dessen Zielen die „Sammlung und Aufbewahrung von Filmen, ihre Erhaltung für die Zukunft und ihrer Bereitstellung für filmwissenschaftliche und filmpraktische Verwertung“¹⁰⁵ sowie die Vorführung vor Vereinsmitgliedern zählten. Es wurde um Aufnahme in die *Fédération Internationale des Archives du Film* angesucht, die eine provisorische Mitgliedschaft gewährte.¹⁰⁶ Diese dürfte offiziell nur ein Jahr bestanden haben und danach nicht mehr bestätigt worden sein.¹⁰⁷

¹⁰⁰ *Mitteilungen des Volksbildungshauses VHS Alsergrund (und der VHS Währing)*, Nr. 7, 3/1948, ÖVA.

¹⁰¹ *Mitteilungen des Volksbildungshauses VHS Alsergrund (und der VHS Währing)*, Nr. 10, 6/1948, ÖVA.

¹⁰² Vgl. Bieber, Hermann, Brief an die FIAF vom 12.8.1948, FIAF-Archive.

¹⁰³ *Mitteilungen des Volksbildungshauses VHS Alsergrund (und der VHS Währing)*, Nr. 1/2, 9-10/1948 bis Nr. 5, 1/1949, ÖVA.

¹⁰⁴ Vgl. Bieber, Hermann, Brief an die FIAF vom 12.8.1948, FIAF-Archive sowie Bieber, Hermann, Brief an die FIAF erhalten am 28.10.1948, FIAF-Archive.

¹⁰⁵ Satzungen des Vereines „Österreichische Kinemathek“, Juni 1949, FIAF-Archive.

¹⁰⁶ Vgl. Langer, Franz X., *Führer durch die erste historische Kino Ausstellung in Österreich, veranstaltet von der Österreichischen Kinemathek, Filmmuseum*, Ausstellungsführer, Wien 1950.

¹⁰⁷ Über die FIAF-Mitgliedschaft der Kinemathek herrschte in den folgenden Jahren auch unter den Beteiligten einige Verwirrung. So wurde etwa die Vermutung geäußert, dass die provisorische Mitgliedschaft

Die *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs* nutzte die Filmsammlung der Kinemathek für ihre eigenen Veranstaltungen und ermöglichte mit einem Kredit in Höhe von 30.000 öS den Ausbau der Sammlungen.¹⁰⁸ Die neue Spielsaison wurde am 29.9.1949 in der Galileigasse 8 mit Sergej Eisensteins *Bronenosce Potemkin* (1925) eröffnet. Das Archiv war mittlerweile auf 1.100 Streifen angewachsen, weiteres Anschauungsmaterial konnte vor den Vorstellungen im Warteraum besichtigt werden.¹⁰⁹

Diesen filmbezogenen Materialien wurde im folgenden Jahr durch die Eröffnung der ersten historischen Kino-Ausstellung ein größerer Rahmen zugedacht. Zu diesem Schritt hatten zahlreiche Zusprüche von Fachleuten ermutigt.¹¹⁰ Am 22.4.1950 eröffnete die Schau unter dem Titel „Wir drehen zurück. 1895-1915“ in der *Volkshochschule Alsergrund*. Neben einem ganztägig laufenden Filmprogramm aus 100 Filmen aus der Zeit von 1895 bis 1915 wurden alte Modelle, Star- und Standfotos präsentiert, Führungen und Vorträge veranstaltet.¹¹¹ Unter den Vortragenden fanden sich Hermann Bieber, Dr. Vagn Börge, Ludwig Gesek, Josef Gregor, Heinz Hanus, Fritz Koselka, Franz Xaver Langer, Ernst Marischka und Hubert Marischka, Arnulf Neuwirth und Hans Theyer.¹¹² Die Ausstellung wurde bis 11.6.1950 in der Volkshochschule präsentiert, mit 1.7. zog sie ins Hotel Münchnerhof, Mariahilfer Straße 81, damit sie an einem zentralen, leicht erreichbaren Punkt noch mehr Zuschauern präsentiert werden konnte. Neben der ganztägigen Filmpräsentation wurden nun allabendlich in Sondervorführungen „Spitzenwerke des Stummfilms in chronologischer Folge“ mit einführendem Vortrag gezeigt.¹¹³ Außerdem konnte die Österreich-Abteilung der Ausstellung vergrößert werden, da zahlreiche Pioniere des österreichischen Films, darunter frühere Techniker, Schauspieler, Regisseure, Operateure, angeregt durch die Ausstellung, Material zur Verfügung stellten.¹¹⁴ Das Interesse an der *Österreichischen Kinemathek* scheint zunächst sehr hoch gewesen zu sein. Die *Österreichische Kinemathek* nützte die Gelegenheit, um auf die Wichtigkeit eines

auch noch bis 1954 bestanden haben könnte. Die Angabe Farrokh Gaffarys (FIAF) dürfte die glaubwürdigste sein: „La Cinémathèque de Monsier Bieber n’a été membre de la FIAF que pendant un an, à partir du Congrès de Rome, en décembre 1949 et la demande de Monsier Bieber n’a jamais été renouvelée.“

Vgl. Gaffary, Farrokh, Brief an Ludwig Gesek vom 4.11.1954, FIAF-Archive.

¹⁰⁸ Vgl. Trimmel, Gerald, a.a.O., S. 22.

¹⁰⁹ Vgl. o.T., *ÖFKZ* Nr. 167, 8.10.1949, S. 6.

¹¹⁰ Vgl. „Vorbericht über die am 22. April 1950 zu eröffnende erste historische Kino-Ausstellung der „Österreichischen Kinemathek“, FIAF-Archive.

¹¹¹ Vgl. o.T., *ÖFKZ* Nr. 195, 22.4.1950, S. 1.

¹¹² *Mitteilungen des Volksbildungshauses Volkshochschule Alsergrund (und der Volkshochschule Währing)*, Nr. 9, 5/1950, ÖVA.

¹¹³ Vgl. *Mitteilungen über die 1. historische Kinoaustellung der Österreichischen Kinemathek im Hotel Münchnerhof* [1950], ÖFM, Schriftgutsammlung, Österreichische Kinemathek - Filmmuseum, 10668.

¹¹⁴ Vgl. Ebd.

Filmarchivs und ihre eigene dabei geleistete Pionierarbeit hinzuweisen. Die Ausstellung, die auf Grund des Erfolges bis 13.8.1950 verlängert worden war,¹¹⁵ zählte nach Hermann Biebers Angaben am Ende 40.000 Besucher.¹¹⁶ Im Herbst besuchte die Kinemathek mit der Ausstellung die Bundesländer und kehrte erst am 7.7.1951 von einer langen Tournee aus Deutschland zurück.¹¹⁷ Bei den *Berliner Filmfestspielen* 1951 waren 12 abendfüllende Filme der Kinemathek gezeigt worden. Die Beziehungen mit der *Berliner Kinemathek* konnten vertieft werden,¹¹⁸ daher konnte die Ausstellung im Münchnerhof eine Sonderschau unter dem Titel „Aus der Frühzeit des deutschen Films“ präsentieren, die bis 30.9.1951 lief.¹¹⁹

Am 15.12.1951 eröffnete die *Österreichische Kinemathek - Filmmuseum* an ihrem neuen Standort in der Mariahilfer Straße 105 drei Ausstellungen: „Wir drehen zurück. 1895-1915“, „Der österreichische Film bis 1915“ und „Die Meilensteine des Stummfilms bis 1930“.¹²⁰ Wie schon zuvor fanden täglich Filmvorführungen statt, bis April 1952 waren 65 verschiedene abendfüllende Filme geplant.¹²¹

Es waren weitere Ausstellungen in Vorbereitung,¹²² doch mit August 1952¹²³ verliert sich die Spur der *Österreichischen Kinemathek*. 1954 hieß es, die Kinemathek sei „in eine recht undurchsichtige und schwierige Lage geraten“¹²⁴, 31 Jahre später berichtete Ludwig Gesek, dass Bieber seine wirtschaftlichen Möglichkeiten falsch eingeschätzt habe und daher in Konkurs gegangen sei.¹²⁵ Es sei nicht nur die Sammlung – da Privateigentum Biebers – nicht zu retten gewesen, sondern es sollen auch „zahlreiche Österreichs Ruf sehr abträgliche internationale Skandale“¹²⁶ die Folge gewesen sein. Die Akten im belgischen FIAF-Archive zeigen, dass Hermann Bieber der Verlust einiger Filme von Mitgliedsarchiven, etwa aus Frankreich und Dänemark, sowie finanzielle Verluste für das

¹¹⁵ Vgl. *Erste historische Kinoausstellung in Österreich*, Programmzettel, [1950], ÖFM, Schriftgutsammlung, Österreichische Kinemathek - Filmmuseum, 10668.

¹¹⁶ Vgl. Bieber, Hermann, Brief an Z. de Malewsky-Malewitsch (FIAF) vom 12.9.1950, FIAF-Archive.

¹¹⁷ Vgl. Ebd.

¹¹⁸ Vgl. o. T., ÖFKZ Nr. 259, 14.7.1951, S. 4.

¹¹⁹ Vgl. *Programm der Filmvorführungen im Rahmen der Historischen Kinoausstellung „Wir drehen zurück“ 1895-1915 mit der Sonderschau „Aus der Frühzeit des deutschen Films“*, Programmheft, [1950], ÖFM, Schriftgutsammlung, Österreichische Kinemathek - Filmmuseum, 10668.

¹²⁰ „Neues Filmmuseum für Wien“, ÖFKZ Nr. 281, 15.12.1951.

¹²¹ Vgl. „Eröffnung des Filmmuseums“, *Mein Film* Nr. 51/52, 1951, S. 2.

¹²² Vgl. „Neue Filme im Filmmuseum“, ÖFKZ Nr. 297, 5.4.1952, S. 2.

¹²³ Die Zeitschrift *Filmkunst* berichtet in seiner August-Ausgabe noch über die Ausstellungen der Kinemathek. Vgl. *Filmkunst* Nr. 9, 08/1952, S. 38.

¹²⁴ Haustein, Johann P., „Geschichte der kulturellen Filmarbeit in Österreich“, *Filmkunst* Nr. 15, 1954, S. 29.

¹²⁵ Vgl. Gesek, Ludwig, „... und so begann es“, a.a.O., S. 7ff.

¹²⁶ Dörfler, Goswin, „Filmhistorisches Eigengoal“, *Neues Österreich*, 27.2.1964, S. 9.

jugoslawische Filmarchiv angelastet wurden.¹²⁷ Bieber war für weitere Besprechungen nicht mehr zu erreichen, was die Aufklärung der Situation verzögerte. Als Reaktion darauf hatte man in der FIAF beschlossen, Aufnahmen von Neumitgliedern nur mehr provisorisch zu gestatten¹²⁸, um die Beobachtungsphase der Bewerber auszudehnen und Entscheidungen nach ein bis zwei Jahren leichter revidieren zu können. Das in Gründung befindliche *Österreichische Filmarchiv* bot seine Hilfe zur „Regelung der Angelegenheit Bieber“ an, betonte jedoch ausdrücklich, dass es mit dessen Institut und Sammlung nichts zu tun habe.¹²⁹

Über die verschwundenen Filme konnte man zunächst nicht viel herausfinden. Erst 1956, als der Filmsammler Peter Schauer sich bezüglich eines Film-Austausches an verschiedene Archive wandte, kam neuer Wind in die Angelegenheit. Schauer war acht Jahre lang Angestellter der *Österreichischen Kinemathek* gewesen und erklärte:

„[A] big part of the films shown and exchanged in this time were out of my own collection. 1954 the Cinemathek-Filmmuseum has been closed, and most of Mr. Bieber's films were sold. I saved my whole collection and began my own archiv [sic], the Filmarchiv Schauer. I also bought most of Mr. Biebers films, and now I am proud [sic] to have one of the largest collections of Europe, so I owe [sic] 55 of Charlie Chaplins [sic] 65 silent films most of the Edison, Fatty, Lloyd, Porter, Linder, Gaumont, Eclair, Messter and Melies-films, some of them in the last available print of the world, also documentary pictures, old handpainted films and early sound films. All in all I possess [sic] about 1000 films, 2000 filmbooks and approx. 10.000 old still photos.“¹³⁰

Schauer bot an zu überprüfen, wo sich die Filme der FIAF-Mitglieder befinden könnten, brachte jedoch zum Ausdruck, dass sich laut Hermann Bieber sogar mehr Filme von ihm in den ausländischen Archiven befänden als umgekehrt.¹³¹ Der Ausgang seiner Recherchen bleibt ungewiss, doch erst 1959 wurde vom *Österreichischen Filmarchiv* ein diesbezüglicher Abschluss konstatiert: „[...] having finally come clear of the shadow cast upon its foundation and membership to the FIAF by the former Bieber-Archive“.¹³²

Unklar bleibt, ob nicht doch ein gewisser Teil des Bestandes Bieber in die Sammlung des *Österreichischen Filmarchivs* eingegangen war. So wurde Ministerialrat Dr. Johann P. Haustein zu einem späteren Zeitpunkt dafür gedankt,

„daß eine große Sammlung, die in Gefahr war, durch die Geldnöte ihres Besitzers verschleudert zu werden, belehnt und in staatliche Verwahrung genommen wurde. Sie wurde dann vom Staat angekauft und bildet einen wertvollen Posten im Bestand der Filme des Archivs.“¹³³

¹²⁷ Vgl. Resultats des travaux et resolutions, FIAF, Congres de Lausanne, 11-16 Octobre 1954, Rapport de l'Autriche, 12.10.1954, Protokoll, FIAF-Archive.

¹²⁸ Vgl. Ebd.

¹²⁹ Vgl. Gesek, Ludwig, Brief an Farrokh Gaffary (FIAF) vom 8.11.1954, FIAF-Archive.

¹³⁰ Schauer, Peter, Brief an die FIAF vom 18.4.1956, FIAF-Archive.

¹³¹ Vgl. Ebd.

¹³² Gregor, Joseph, Brief an J. Toeplitz (FIAF) vom 9.1.1959, FIAF-Archive.

¹³³ „Das Österreichische Filmarchiv dankt“, *ÖFKZ* Nr. 971, 6.3.1965, S. 2.

Auch an einer anderen Stelle wird als Grundstock ein „privates Filmarchiv, das pleite ging“¹³⁴ angeführt, jedoch in den vorliegenden Quellen namentlich nicht erwähnt. Da in dieser Zeit viele private Filmsammler tätig waren, wäre es auch möglich, dass damit eine andere Sammlung gemeint war.

2.5 Österreichisches Filmarchiv

Bei der ersten *Internationalen Filmwissenschaftlichen Woche* 1954 wurde die Gründung eines Filmarchivs gefordert und durch die *Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft* initiiert. Die Aufnahme als provisorisches Mitglied in die FIAF, um die sich Ludwig Gesek noch im Herbst des gleichen Jahres bemüht hatte, konnte zunächst noch nicht durchgeführt werden, da die Mitglieder – auch durch die „Affäre Bieber“ zur Vorsicht gemahnt – keine Vereinigung aufnehmen wollten, die noch nicht einmal gegründet war.¹³⁵ Ein Jahr später, im Oktober 1955, wurde das *Österreichische Filmarchiv* als Verein konstituiert und zählte die *Gesellschaft für Filmwissenschaft*, die *Österreichische Nationalbibliothek*, die *Bundesstaatliche Hauptstelle für Lichtbild und Bildungsfilm*, die *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs* und das *Volksbildungshaus Wiener Urania* zu seinen Gründungsmitgliedern. Alleine hatte keine dieser Organisationen die Mittel oder die Ressourcen ein Archiv zu führen, aber zusammen konnte jeder etwas beisteuern: Die Theatersammlung der *Österreichischen Nationalbibliothek* hatte seit 1929 filmbezogene Bücher, Bilder, Plakate und Pressematerialien, aber auch einige Filme gesammelt, die in den Bestand des Filmarchivs übergingen. Die SHB hatte eine relativ große Filmsammlung, da sie auch alte Bestände des Bundes verwahrte. Die Wiener Urania konnte ihren Nitrofilmbunker am Donaukanal zur Filmlagerung zur Verfügung stellen, die *Gesellschaft der Filmfreunde* ihre große Mitgliederzahl einbringen.¹³⁶ Die Geschäftsführung übernahm die *Gesellschaft für Filmwissenschaft und Filmwirtschaft*¹³⁷ und damit Ludwig Gesek, Präsident wurde Joseph Gregor, ab 1961 Johann P. Haustein. Beim FIAF-Kongress in Warschau wurde das *Österreichische Filmarchiv* 1955 als provisorisches Mitglied, ein Jahr später in Dubrovnik als Vollmitglied bestätigt.¹³⁸

¹³⁴ Gesek, Lothar/Werner Mörixbauer, „Österreichs Filmarchiv“, *action* Nr. 3/67, S. 6ff.

¹³⁵ Vgl. Gesek, Ludwig, Brief an Farrokh Gaffary (FIAF) vom 27.10.1954, FIAF-Archive sowie Gaffary, Farrokh (FIAF), Brief an Ludwig Gesek vom 4.11.1954, FIAF-Archive.

¹³⁶ Vgl. „Das Österreichische Filmarchiv. Die Anfänge“, *Filmkunst* Nr. 71, 1975, S. 15f.

¹³⁷ 1956 wurde der Name um das Aufgabenfeld „Filmwirtschaft“ erweitert.

¹³⁸ Vgl. „XII. Kongreß der Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF)“, *ÖFKZ* Nr. 536, 3.11.1956, S. 4 sowie „Österreichisches Filmarchiv“, *ÖFKZ* Nr. 534, 20.10.1956, S. 3.

Die erste geschlossene Vorführung vor Mitgliedern fand am 19.11.1956 im Filmsaal der *Albertina* statt.¹³⁹ Da der Filmsaal nur um die 200 Personen fasste, beschränkte man sich darauf, nur so viele Mitglieder aufzunehmen. Da in den ersten Jahren seines Bestehens keine Förderungen von staatlicher Seite geleistet wurden und man nicht mit mehr als den Mitgliedsbeiträgen rechnen konnte, waren die für die Arbeit notwendigen Geldmittel entsprechend gering.¹⁴⁰

Laut Statuten war der Zweck des Vereines *Österreichisches Filmarchiv*,

„die für die Geschichte des Films, der Filmkunst, der Filmkultur oder der Zeitgeschichte wichtigen Filme zu sammeln, zu erwerben, aufzubewahren und zu katalogisieren, sie wissenschaftlich zu bearbeiten und sie für Zwecke der wissenschaftlichen Forschung, des Unterrichts und der Volksbildung in internen oder in nicht kommerziellen geschlossenen Veranstaltungen zugänglich zu machen [...]“¹⁴¹

Was die Vorführfähigkeit betrifft, beschränkte sich das Filmarchiv bis 1970 zumeist darauf, im Filmsaal der *Albertina*, in der Sensengasse sowie bei den filmwissenschaftlichen Wochen seinen Mitgliedern einmal im Monat in internen Vorführungen Neuzugänge oder Filmkopien aus dem Ausland zu präsentieren. In der *Albertina* kamen bedingt durch die Sommerpause im Jahr sieben Filme zur Aufführung.

Öffentliche Veranstaltungen bzw. Vorführungen in größerem Umfang wurden aus zwei Überlegungen vermieden: Man fürchtete zum einen den Verschleiß der Kopien bei regelmäßigen Vorführungen und betonte zum anderen, kein Filmverleiher zu sein und gar keine Rechte für öffentliche Vorführungen zu besitzen.¹⁴² Durch die zwei- bzw. dreijährige Pause zwischen den filmwissenschaftlichen Wochen variierte die Gesamtanzahl der in Wien gezeigten Filme. Insgesamt wurden in zehn Jahren Tätigkeit 206 Filme für interne Vorführungen nach Wien gebracht.¹⁴³

Man zeigte dabei sowohl österreichische Produktionen [*Der junge Medardus* (1923, Michael Kertesz), *Der Rosenkavalier* (1926, Robert Wiene), *Der Graf von Essex* (1922, Peter Paul Felner), *Lumpacivagabundus* (1936, Géza von Bolváry)] als auch amerikanische Unterhaltungsfilme [*My Man Godfrey* (1936, Gregory La Cava), *Shall We Dance* (1937, Mark Sandrich), *The Hurricane* (1938, John Ford)], deutsche Stummfilme [*Kohlhiesels Töchter* (1920, Ernst Lubitsch), *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920, Carl Boese, Paul

¹³⁹ „Vorführungen des Österreichischen Filmarchivs“, ÖFKZ Nr. 538, 17.11.1956, S. 4.

¹⁴⁰ Vgl. „Das Österreichische Filmarchiv. 1955-1975“, *Filmkunst* Nr. 70, 1975, S. 22f.

¹⁴¹ „Das Österreichische Filmarchiv. Aus den Satzungen“, *Filmkunst* Nr. 80, 1978, S. 10

¹⁴² Vgl. Gesek, Ludwig, „Das Österreichische Filmarchiv. Aufgaben und Nutzung“, *Filmkunst* Nr. 71, 1975, S. 9.

¹⁴³ Vgl. Österreichisches Filmarchiv, Arbeitsbericht über das Jahr 1965, ÖFM, Hausarchiv, 308/2, Öst. Filmarchiv.

Wegener)] und internationale Produktionen [*Klostret i Sendomir* (1920, Victor Sjöström), *Father Brown* (1954, Robert Hamer)].¹⁴⁴

1963 kam es bei der *Viennale*, dem Wiener Filmfestival, das in diesem Jahr unter dem Motto „Festival der Heiterkeit“ stand (vgl. Kapitel 2.6 Filmfestwochen und die Viennale, S. 36), zur Einführung von Retrospektiven, deren Organisation das *Österreichische Filmarchiv* bis 1964 alleine, im Jahr 1965 u. a. in Zusammenarbeit mit dem *Französischen Filminstitut* übernahm. Diese Schauen legten den Schwerpunkt auf Stummfilm, die Frühzeit des Tonfilms bzw. auf Musikfilme, jedoch war ihnen kein großes mediales Echo beschieden.¹⁴⁵

Ab 1970 wurden alljährlich in den Sommermonaten im *Alten Schloss Laxenburg* Ausstellungen und dazugehörige Retrospektiven abgehalten, „um einer breiten Öffentlichkeit etwas von der sonst unsichtbaren“¹⁴⁶ Arbeit des Archivs zu zeigen. Auch das Grundstück für das klimatisierte Lager (vgl. Kapitel 8.2 Filmlager, S. 119) befand sich in Laxenburg.

Das *Österreichische Filmarchiv* bemühte sich um Öffnung, hatte sich aber mit dem abgelegenen Spielort keine leichte Aufgabe gestellt. Man strebte mediengerechte und multimediale Darstellungen an und verwendete Standfotos, Dokumente, Dias, Videobänder, Tonbänder und Broschüren zur Informationsvermittlung. Anlässlich des 15-jährigen Archiv-Bestehens wurde „75 Jahre Film – Österreichs Beitrag“ gezeigt, in den folgenden Jahren präsentierte man das Werk von Richard Oswald, G. W. Pabst, Hans Moser und Fred Astaire,¹⁴⁷ wobei die beiden letztgenannten einen starken Besucheransturm erlebten. Wurden die ersten drei Sommerausstellungen von 3.500 bis 5.500 Personen besucht, schnellten die Zahlen bei Hans Moser auf rund 18.600 hoch. Nicht nur die Anzahl der jährlich gezeigten Filme wurde auf Grund der neuen Spielstätte ab Anfang der 1970er Jahre erhöht, sondern auch die Zahl der Mitglieder. Diese blieb nicht mehr durch die Kapazität des Filmsaals der *Albertina* beschränkt und wuchs stetig an. 1973 wurden 4.000 Mitglieder gezählt.¹⁴⁸

Das *Österreichische Filmarchiv* ermöglichte neben den eigenen Vorstellungen auch Filmvorführungen von anderen Institutionen und Vereinen, etwa von der *Gesellschaft der*

¹⁴⁴ Die genannten Filme wurden alle 1965 vorgeführt. Vgl. Österreichisches Filmarchiv (Hg.), *Österreichisches Filmarchiv - Arbeitsbericht über das Jahr 1965*, Wien 1965.

¹⁴⁵ Vgl. Hochwimmer, Rita, a.a.O., S. 114f.

¹⁴⁶ „Ausstellungen und Retrospektiven des Österreichischen Filmarchivs“, *Filmkunst* Nr. 80, 1978, S. 32.

¹⁴⁷ Trotz eines sonst national geprägten Schwerpunktes wurde die Entscheidung, Fred Astaire zu präsentieren, damit begründet, dass die größte Privatfilmsammlung über den Künstler in Österreich bei Alfons Hackl, der als Finanzreferent im Filmarchiv tätig war, beheimatet war.

¹⁴⁸ Vgl. Österreichisches Filmarchiv, Report 1973, FIAF XXX-Ottawa Montréal [1974], S. 9.

Filmfreunde Österreichs, dem *Wiener Filmclub*, der *Akademie für Musik und darstellende Kunst* und einigen Hochschülerschaften, etwa an der Universität Wien und der Technischen Hochschule. Dafür wurden, sofern die Transportkosten von den Benützern gezahlt werden konnten, unter Wahrung der Urheberrechte Filme von den FIAF-Mitgliedern geliehen und zugänglich gemacht.¹⁴⁹

Die Filmsammlung konnte in den ersten Jahren auf Grund fehlender Mittel und Mitarbeiter nicht katalogisiert und nutzbar gemacht werden. Adolf Hübl stellte 1956 dazu fest:

„Das Archiv ist da, es ist mehr da, als sich die meisten von uns träumen lassen, aber diese Bestände sind nicht greifbar, solange nicht jemand da ist und sie archivmäßig bearbeitet. Solange dies nicht geschieht, wird der größte Teil des Archivs ruhen und unerreichbar sein.“¹⁵⁰

1960 forderte Unterrichtsminister Dr. Heinrich Drimmel die Filmwirtschaft auf, Kopien, an denen die Auswertungsrechte abgelaufen waren, dem *Österreichischen Filmarchiv* zu übergeben statt sie, wie es üblich war, zu vernichten.¹⁵¹ Daraufhin wurden 43 Kopiengeschenke von Verleihfirmen an das Archiv übermittelt, wodurch die Sammlung auf rund 650 Kopien erweitert werden konnte.¹⁵²

Mit den in der Anfangszeit zur Verfügung stehenden Mitteln aus den Mitgliedsbeiträgen hatte man sogar Schwierigkeiten, den jährlichen Beitrag der FIAF zu bezahlen, geschweige denn ein geeignetes Lager zu finanzieren. 1960 wandte man sich an Raimund Warhanek aus dem Unterrichtsministerium, um auf die Notwendigkeit von finanziellen Mindestmitteln und auf den Platzmangel bei der Lagerung der Filme, der durch die Kopiengeschenke entstanden war, hinzuweisen.¹⁵³ 1962 stellte man einen Antrag auf Errichtung eines eigenen Gebäudes für die Filmlagerung, 1963 wurde ein Unterausschuss mit dem Projekt beauftragt (vgl. Kapitel 8.2 Filmlager, S. 119).

1964 erhielt das Filmarchiv erstmals eine Subvention vom *Bundesministerium für Unterricht*, mit der ausständige Mitgliedsbeiträge für die FIAF gezahlt wurden.¹⁵⁴ Doch 1965 stand man erneut vor einem schwerwiegenden Problem: Man hatte erkannt, dass die „beträchtlichen Schätze“¹⁵⁵, welche die Sammlung verwahrte, auf Grund der Eigenschaften des Nitromaterials bald zersetzt und verloren sein würden. Die diesbezüglichen Hilferufe ans Ministerium wurden erhört. Noch im selben Jahr wurde vom BMfU eine Summe von

¹⁴⁹ Vgl. Gesek, Ludwig, „Das Österreichische Filmarchiv“, *Filmkunst* Nr. 53, 1969, S. 13f.

¹⁵⁰ „15 Jahre Österreichisches Filmarchiv“, *Filmkunst* Nr. 55, 1970, S. 13.

¹⁵¹ Vgl. „Das Österreichische Filmarchiv. 1955-1975“, *Filmkunst* Nr. 70, 1975, S. 22f.

¹⁵² Vgl. „Kopiengeschenk für Filmarchiv“, *ÖFKZ* Nr. 720, 14.5.1960.

¹⁵³ Vgl. Gesek, Ludwig, Brief an Joseph Gregor vom 9.10.1960, ÖFA, Nachlass Dr. Gesek, 1959, G-J.

¹⁵⁴ „Das Österreichische Filmarchiv. Die Anfänge“, *Filmkunst* Nr. 71, 1975, S. 16.

¹⁵⁵ „15 Jahre Österreichisches Filmarchiv“, *Filmkunst* Nr. 56, 1970, S. 13.

700.000 öS bewilligt, um die dringend notwendigen Umkopierungsarbeiten zu ermöglichen.

Die Suche nach einem geeigneten Filmlager und dessen Bau sowie die Umkopierung von Nitrofilm auf Sicherheitsfilm dominierten bis in die 1970er Jahre die Tätigkeit des *Österreichischen Filmarchivs*. Nach dem Motto „erst was erhalten ist, kann unter Umständen wieder gezeigt werden“ sah das Filmarchiv in dieser Zeit seine vorrangige Aufgabe im Bewahren der Filme.¹⁵⁶

2.6 Filmfestwochen und die Viennale

Dominierten nach dem Krieg durch die Tätigkeit der Alliierten vor allem sowjetische und französische Filmwochen, kamen im Lauf der Jahre immer mehr ausländische Organisationen nach Wien, die Filme ihrer Heimat in Originalfassung präsentierten: Italienische, polnische, ungarische Filmfestwochen wurden organisiert, eine *Internationale Kulturfilmwoche* abgehalten.¹⁵⁷ Daneben wurde von der *Katholischen Filmkommission* zwischen 1949 und 1963 alle zwei Jahre eine *Internationale Festwoche des religiösen Films* abgehalten, die jedoch auf Grund der sinkenden Anzahl von Filmen mit religiöser Thematik eingestellt werden musste.¹⁵⁸

Die Einbeziehung von Film in die *Wiener Festwochen* wurde seit 1949 angeregt, doch erst 1960 wurde vom *Verband der österreichischen Filmjournalisten* eine *Internationale Festwoche der interessantesten Filme des Jahres 1959* veranstaltet – jedoch nicht im Rahmen der Festwochen im Frühjahr, sondern im Februar und ohne jegliche staatliche Beihilfe. Sigmund Kennedy, Leiter der *Aktion „Der gute Film“*, sowie die Journalisten Fritz Walden und Edwin Zbonek, die die erste Festwoche zusammen ausrichteten, wollten international preisgekrönte Produktionen präsentieren und so den „guten Film“ fördern.¹⁵⁹

Noch im gleichen Jahr wurde von Bürgermeister Franz Jonas der Name *Viennale* geprägt.¹⁶⁰

1961 fanden keine Filmwochen statt, 1962 wurde das Festival unter dem neuen Motto „Meisterwerke der Filmkunst“ in enger Zusammenarbeit mit dem *Kulturamt der Stadt Wien* doch noch in die *Wiener Festwochen* integriert. Jedoch wurden die gewünschten Effekte – höhere Breitenwirkung, Akzeptanz des Films als dem Theater und der Musik

¹⁵⁶ „10 Jahre Österreichisches Filmarchiv“, *Filmkunst* Nr. 43, 1965, S. 19f.

¹⁵⁷ Vgl. „„Internationale Kulturfilmwoche“ in Wien“, *ÖFKZ* Nr. 816, 17.3.1962.

¹⁵⁸ Vgl. „25 Jahre Katholische Filmkommission“, *ÖFKZ* Nr. 1369, 21.10.1969, S. 1.

¹⁵⁹ Vgl. Hochwimmer, Rita, a.a.O., S. 202.

¹⁶⁰ Vgl. Kennedy, Sigmund, „Die erste ‚Viennale‘“, *Arbeiter-Zeitung*, 28.2.1960, S. 15.

gleichwertige Kunstform – nicht erzielt, daher ging man davon ab und wählte den Monat März für zukünftige Filmwochen.¹⁶¹ Die 1964 als Verein konstituierten *Wiener Filmfestwochen* sahen als Ziel „das Ansehen der österreichischen Bundeshauptstadt als kulturelle Pflegestätte [zu] wahren und darüber hinaus für den Besuch Wiens im In- und Ausland [zu] werben“.¹⁶² Damit ging eine engere Verknüpfung mit der Stadt Wien einher, was nicht nur regelmäßige jährliche Subventionen bedeutete, sondern auch Vertreter der Stadt und des Bundes im Kuratorium: Vizebürgermeister Hofrat Hans Mandl wurde Präsident, Raimund Warhanek Vizepräsident des Vereins. Weitere Mitglieder wurden die Gemeinderäte Prof. Nora Hiltl, Gertrude Sandner und Hubert Pfoch, Richard Emele, die Redakteure Edwin Zbonek und Fritz Drobilitsch-Walden, Oskar Nekut vom *Österreichischen Gewerkschaftsbund*, Kommerzialrat Otto Hermann vom *Lichtspieltheaterverband*, Direktor Walter Trinks und der Intendant der *Wiener Festwochen* Ullrich Baumgartner.¹⁶³ Sigmund Kennedy wurde zum Direktor bestimmt, als sein Stellvertreter agierte Dr. Otto Wladika, der Filmreferent der Stadt Wien.

Von 1963 bis 1967 war die *Viennale* unter dem Motto „Festival der Heiterkeit“ dem anspruchsvollen Unterhaltungsfilm gewidmet. Kritik an dieser einseitigen Ausrichtung kam unter anderem von Hans Winge, Filmkorrespondent der *Neuen Zürcher Zeitung*:

„Die an sich diskutable Idee starb sofort an dem hier bereits längst widerlegten Vorhaben, jedes Jahr neue heitere Filme aufstöbern zu können, um ihr Gelingen eine volle Woche lang festlich zu feiern. Die wirklichen Erfolge kommen auf dem natürlichen Weg des kommerziellen Verleihs ohnedies in die Kinos, so dass nur das untere Mittelmaß übrig bleibt, und sogar das ist quantitativ begrenzt, weil seit jeher der komische Film nur einen kleinen Anteil an der Weltproduktion hatte.“¹⁶⁴

Zwischen 1968 und 1972 wurde die *Viennale* unter jährlich wechselnden Mottos abgehalten, die sich nicht mehr am heiteren Film orientierten, sondern sozial- und gesellschaftskritische Filme mit einbezogen. Als Direktor fungierte in dieser Zeit Otto Wladika. Ab 1973 übernahm Edwin Zbonek den Posten.

Nach Hochwimmer beteiligte sich der Bund an der Förderung des Festivals nachdem durch Wiederholungsprogramme in den Bundesländern und Ausstrahlung von *Viennale*-Filmen im österreichischen Fernsehen der Wirkungsgrad des Festivals erhöht wurde.¹⁶⁵ Zwischen 1971 und 1974 erhielt die *Viennale* gleich bleibend 100.000 öS Unterstützung vom

¹⁶¹ Vgl. Hochwimmer, Rita, a.a.O., S. 73.

¹⁶² „Verein ‚Wiener Filmfestwochen‘ konstituiert“, *Rathauskorrespondenz* 6.11.1964.

¹⁶³ Vgl. Ebd.

¹⁶⁴ Winge, Hans, „Das Festival ohne Heiterkeit. Festwoche des heiteren Films in Wien“, *NZZ*, 15.4.1966.

¹⁶⁵ Vgl. Hochwimmer, Rita, a.a.O., S. 206.

Bundesministerium für Unterricht und Kunst (BMfUK).¹⁶⁶

Die internationale Anerkennung der *Viennale* ließ auf sich warten: Von „vorfrühlingshafte[m] Touristenfang“¹⁶⁷ war die Rede, von einem „Symptom für die hinterwäldlerische Film- und Kinoszene Österreichs“¹⁶⁸, für das man nicht unbedingt nach Wien fahren müsse.¹⁶⁹ Der Beitrag des *Österreichischen Filmmuseums* zur Aufwertung der *Viennale* insbesondere im Ausland wird in Kapitel 9.5 Retrospektiven im Rahmen der *Viennale* (S. 142) erörtert werden.

2.7 Museum des 20. Jahrhunderts

Eine weitere Plattform für künstlerische Filme bot ab 1962 das im Schweizergarten eröffnete *Museum des 20. Jahrhunderts* unter der Leitung von Werner Hofmann. Der eigens eingerichtete Filmraum mit einer grün-schwarzen Stirnwand und holzverkleideten Seitenwänden wurde „architektonisch überaus glücklich gestaltet“, berichtete die *Arbeiter-Zeitung* zur Eröffnung.¹⁷⁰ Im November 1962 wurde dort *Ballet mécanique* von Fernand Léger (1924) vorgeführt,¹⁷¹ es folgten Dokumentarfilme und internationale Kurzfilme¹⁷² sowie die Uraufführung von *Sonne halt!* von Ferry Radax (1959-62).¹⁷³

Im folgenden Veranstaltungsjahr bot Werner Hofmann mit den „Wochen des französischen Films“ und einer dazugehörigen Ausstellung unter dem Titel „Französischer Film von 1900 bis heute“ eine medial viel beachtete Schau. Diese wurde von Henri Langlois von der *Cinématique Française* kuratiert, der zum Abschluss auch in Wien weilte.¹⁷⁴

Seinen Ärger über die Vernachlässigung des Films als Kunstwerk brachte Werner Hofmann bei der Pressekonferenz zur Eröffnung der Schau zum Ausdruck:

„Lethargie ist ein milder Ausdruck für die Einmütigkeit, mit der man hierzulande – Ausnahmen bestätigen die Regel – dem Film das Recht auf künstlerischen Ausdruck vorenthält. Die interessantesten Filme werden überhaupt nicht eingeführt oder erreichen das Wiener Publikum nur in verstümmelter, d.h. synchronisierter Form. Kein Wunder, dass ihr sporadisches Auftauchen nicht imstande ist, einer depravierten Vergnügungsindustrie das Maß ihrer Banalität vor Augen zu halten

¹⁶⁶ Vgl. Kunstberichte des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst zwischen 1971-1974. Die Umbenennung des *Bundesministerium für Unterricht* in *Bundesministerium für Unterricht und Kunst* erfolgte 1970.

¹⁶⁷ Schütte, Wolfram, „Kleine Erfahrungen auf der Buñuel-Retrospektive während der Viennale“, *Frankfurter Rundschau*, 8.4.1969.

¹⁶⁸ Sihler, Horst-Dieter, „Wenn Film gefährlich wird“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.4.1972.

¹⁶⁹ Vgl. Schütte, Wolfram, „Kleine Erfahrungen auf der Buñuel-Retrospektive während der Viennale“, *Frankfurter Rundschau*, 8.4.1969.

¹⁷⁰ Vgl. Glück, Lisl, „Unserem Jahrhundert endlich sein Museum“, *Arbeiter-Zeitung*, 23.9.1962.

¹⁷¹ Vgl. Ebd.

¹⁷² Vgl. I.R., „Französischer Film von 1900 bis heute“, *ÖFKZ* Nr. 903, 16.11.1963, S. 2.

¹⁷³ Vgl. Programminformation des *Museum des 20. Jahrhunderts*, verfügbar unter: <http://www.ferryradax.at/film/Kommentare/Am%20Rand%2020-Haus.pdf>, 3.6.2011.

¹⁷⁴ Vgl. „Abschluß der Wochen des französischen Films“, *ÖFKZ* Nr. 908/09, 21.12.1963, S. 9.

und sie zur Besinnung zu bringen. Die Wochen des französischen Films sollen einem für unmündig erklärten Publikum die Möglichkeit geben, sich mit dem französischen Beitrag zur Filmgeschichte auseinanderzusetzen, um daraus Maßstäbe zu gewinnen.“¹⁷⁵

Die Filmvorführungen wurden schließlich aufgegeben „als diese Agenden vom Österreichischen Filmmuseum so mustergültig übernommen wurden“¹⁷⁶, so Werner Hofmann. Er verließ 1969 Wien und fungierte von 1969 bis 1990 als Direktor der *Hamburger Kunsthalle*.¹⁷⁷

Mit einem Großteil der hier angeführten Institutionen hatte das *Österreichische Filmmuseum* im Laufe seines Entstehens zu tun: Sei es in Form von Zusammenarbeit wie mit der *Viennale*, konkurrierend wie mit dem *Österreichischen Filmarchiv* oder freundschaftlich wie mit dem *Museum des 20. Jahrhunderts*.

¹⁷⁵ I.R., „Französischer Film von 1900 bis heute“, *ÖFKZ* Nr. 903, 16.11.1963, S. 2.

¹⁷⁶ gob, „Kühne Schritte in die Gegenwart. Gespräch mit dem an die Hamburger Kunsthalle berufenen Museumsdirektor Werner Hofmann“, *Die Presse*, 18./19.1.1969, S. 4.

¹⁷⁷ Sein Nachfolger in Wien wurde Alfred Schmeller. Mitte der 1980er Jahre wurden wieder vermehrt Filmvorführungen mit Schwerpunkt auf österreichische Avantgardefilme veranstaltet.

3 Die Gründer des Filmmuseums: Peter Konlechner und Peter Kubelka

3.1 Peter Kubelka

Peter Kubelka, geboren am 23.3.1934 in Wien, aufgewachsen in Wels/Oberösterreich, hatte sich nach Beschäftigung mit Musik und Literatur und nach sportlichen Erfolgen in der Leichtathletik entschieden Filmemacher zu werden.

Ohne in Wels die Möglichkeit gehabt zu haben, Werke der Filmgeschichte kennen zu lernen, ging er nach der Matura 1952 nach Wien und studierte zwei Jahre an der *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* Film. Die dort herrschende Vorbereitung auf „österreichisches“ Filmmachen lehnte er jedoch von Anfang an ab und geriet daher mit seinem Zugang zu Film in die Opposition.¹⁷⁸ Auch in Wien verspürte Kubelka den „Mangel an Information“¹⁷⁹ – das *Österreichische Filmarchiv* war zu der Zeit noch nicht gegründet, die Kinemathek bereits geschlossen, der österreichische Verleih von „absoluter Anti-Intellektualität“¹⁸⁰ durchzogen. Die *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs* und der *Wiener Filmclub* existierten, doch Kubelka verspürte große Ablehnung gegenüber österreichisch-deutschen Produktionen und gegen Einführungen und Vorträge, die man anhören musste, wenn man die Filme sehen wollte, und die er als quälend empfand. Dies und sein Wunsch, Filme von Qualität zu sehen, trieben ihn ins Ausland.

Nach Abschluss seiner Filmbildung in Wien und einem fehlgeschlagenen Versuch am *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC) in Paris bekam er am *Centro Sperimentale di Cinematografia* in Rom einen Ausbildungsplatz. Dort wurde er mit Prinzipien der Filmvorführung vertraut gemacht, die später für das *Österreichische Filmmuseum* essentiell werden sollten:

„Dort habe ich eine ausgezeichnete, wenn auch sehr restriktive Filmsammlung kennen gelernt, die ein gewisser Montesanti, der dort Lehrer für Filmgeschichte war, zusammengestellt hatte. Das waren ausgezeichnete Kopien, alles war ohne Untertitel – sehr wichtig. Das heißt die Prinzipien, die ich dann fürs Filmmuseum verlangt und eingerichtet habe, die habe ich nicht einfach aus der Luft heraus erfunden, sondern durch das Leid unter den synchronisierten Filmen – die Italiener synchronisieren ja auch alles – und dann durch das etwas geringere aber immer noch schreckliche Leid der untertitelten Filme.“¹⁸¹

¹⁷⁸ Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd.

1955 war sein erster Film *Mosaik im Vertrauen*, unter Mitarbeit von Ferry Radax, entstanden. Die Uraufführung brachte Kubelka in Kontakt zu vielen Wiener Künstlern: unter den Malern, Architekten, Dichtern und Graphikern etwa zu Arnulf Rainer, Fritz Wotruba, Friedrich Kurrent, Alfred Hrdlicka, Josef Mikl, Markus Prachensky, Friedrich Achleitner und Albert P. Gütersloh sowie zum Kunstförderer Monsignore Otto Mauer von der *Galerie St. Stephan*. Neben der *Galerie Würthle* war die 1954 eröffnete *Galerie St. Stephan*, später umbenannt in *Galerie nächst St. Stephan*, nach dem Krieg in Wien die einzige Möglichkeit, sich unmittelbar mit moderner Kunst auseinanderzusetzen. Dort lernte Kubelka auch Gertie Fröhlich kennen, seine spätere langjährige Lebensgefährtin und Grafikerin des Filmmuseums.

Die Einreichung seines ersten Films für die *Biennale* in Venedig 1956 gestaltete sich zu einem mühsamen Unternehmen, im Zuge dessen Kubelka erstmals mit ministeriellen Eigenheiten Österreichs konfrontiert wurde. Obwohl der Film von der Jury bereits ausgewählt worden war, musste die Einreichung offiziell von den betreffenden Ländern durchgeführt werden, worum Kubelka im Unterrichtsministerium ansuchte. Die Zuständigen wollten die Möglichkeit der Anmeldung prüfen, doch erst kurz vor Ende der Frist teilten sie ihm ihre abschlägige Antwort mit. Es wäre der erste österreichische Film auf der *Biennale* gewesen. Der Botschafter von Vietnam war in seiner Entscheidung weniger kurzsichtig, sodass *Mosaik im Vertrauen* schlussendlich bei der *Biennale* für Vietnam laufen konnte. Die darauf folgende Reaktion des Unterrichtsministeriums bzw. des Ministerialrats Warhanek gab Kubelka eine weitere Lektion über das „offizielle Österreich“: Statt ihn dafür zu ächten, wurde ihm zum Erfolg auf der Biennale gratuliert, über sein Hinwegsetzen über die ministerielle Entscheidung und die Teilnahme für Vietnam wurde nicht gesprochen. Damit hatte Kubelka überhaupt nicht gerechnet.¹⁸²

Im Juli 1957 fand die Uraufführung von *Adebar* bei den Kunstgesprächen der *Galerie St. Stephan* im Stift Schlierbach statt. Auch zu den *Internationalen Hochschulwochen des österreichischen Colleges (Europäisches Forum Alpbach)* in Tirol wurde er 1957 und 1958 mit seinen Filmen eingeladen. Dort fand auch die erste wirkliche „Filmausstellung“ statt: Die Filmstreifen von *Adebar* wurden in der Wiese angenagelt auf Holzstangen präsentiert. 1956 wurde *Mosaik im Vertrauen* in Paris im *Musée de l'Homme* aufgeführt, wo Kubelka Henri Langlois von der *Cinémathèque Française* begegnete, der ebenfalls Vorführungen seiner Filme initiierte. 1958 wurde er mit seinen Filmen zur Weltausstellung in Brüssel

¹⁸² Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

eingeladen, wo jedoch sein neuestes Werk *Schwechater* auf Grund von Streitigkeiten mit dem Auftraggeber nicht gezeigt werden konnte. Dort lernte er neben Jacques Ledoux, dem Leiter der *Cinémathèque Royale de Belgique*, auch Vertreter des *New American Cinema* kennen, u. a. Stan Brakhage, Kenneth Anger und Robert Breer.

Durch die Begegnungen mit Langlois und Ledoux, aber auch mit Jan de Vaal und Ib Monty von den Archiven in Kopenhagen und Amsterdam, die großes Interesse an Avantgarde-Film zeigten, lernte er die Arbeitsweisen der Filmarchive, sowie deren unterschiedliche Ausrichtungen und Schwerpunkte kennen. Langlois' Programmierung der *Cinémathèque Française* und die Durchführung der Vorführungen beeindruckten Kubelka:

„Langlois hat seine Vorstellungen, wenn er konnte, mit unglaublicher Vollständigkeit gemacht und sich überhaupt nicht gekümmert, wie viele Leute da drinnen sitzen, ob da irgendwer drinnen sitzt, oder niemand oder nur einer. [...] Ich habe da gesehen, dass man, wenn man ein Prinzip erkennt und ein Ideal vor sich hat, dann muss man da durch, dann muss man das so machen, auch wenn es nicht voll ist.“¹⁸³

Als weitere Eigenheit beharrte Langlois darauf, Stummfilme stumm, d. h. ohne Klavierbegleitung oder Orchestermusik zu spielen. In Österreich führten Kubelkas Erfahrungen mit Filmpräsentation besonders bei der *Gesellschaft der Filmfreunde* und im *Österreichischen Filmarchiv* zu Erbitterung: Nicht nur die Angewohnheit, Stummfilme mit Klavierbegleitung zu zeigen, war ihm ein Dorn im Auge, sondern auch der respektlose Umgang mit Film und den Intentionen des Filmemachers. So erzählte er in einem Interview von einer in diesen Kreisen präsentierten Vorführung von *Greed* (1924) von Erich von Stroheim: Nach einer Einleitung wurde angekündigt, den Film in einer schnelleren Geschwindigkeit abzuspielen, da er so lange dauere.¹⁸⁴

Spätestens 1958 war die Idee des „Invisible Cinema“¹⁸⁵ in Gesprächen zwischen Kubelka, Johannes Spalt und Friedrich Kurrent entstanden¹⁸⁶ – das Kino als Maschine, die als Zwischenträger von Autor zu Publikum dient,¹⁸⁷ mit einer Architektur, die sich voll und ganz auf Bild und Ton des Films konzentriert:

„Alle Elemente des Kinos sind schwarz: der Bodenbelag, die Sitze, die Wände, die Decke. Sitzhauben und der Anstieg der Reihen schützen den Blick auf die Leinwand vor Behinderung durch

¹⁸³ Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

¹⁸⁴ Vgl. Unveröffentlichtes Interview mit Peter Kubelka geführt von Alexander Horwath, *FIAP Oral history project*, 2008.

¹⁸⁵ Die weiter unten beschriebene radikale Form des Invisible Cinema wurde 1970 bei der Eröffnung des *Anthology Film Archive* in New York realisiert. In Wien konnte eine abgewandelte Version erst zur 25-Jahr-Feier des Filmmuseums, 1989, im Filmsaal der *Albertina* eingerichtet werden.

¹⁸⁶ Vgl. Friedrich Kurrent, „Peter Kubelka zum 60. Geburtstag nachgeliefert“, *Peter Kubelka*, Hg. Gabriele Jutz/Peter Tscherkassky, a.a.O., S. 25.

¹⁸⁷ Vgl. Schlemmer, Gottfried (Hg.), *Avantgardistischer Film 1951-1971*, München: Carl Hanser 1973, S. 40f.

die Köpfe der davor Sitzenden. Blenden schließen die Möglichkeiten seitlicher Ablenkung aus. Wir nennen es das Unsichtbare Kino.“¹⁸⁸

Kubelka bemühte sich damals vergeblich mit der Errichtung eines Kinos „eine Stelle zu schaffen, die den Film in Wien repräsentiert“¹⁸⁹. Unzufrieden über die mangelnden Möglichkeiten, Filme zu sehen, aber auch seine eigenen Filme zu präsentieren, wollte Kubelka schon damals Plattformen für Filme schaffen und dafür sorgen, „dass der Film die Achtung bekommt, die er verdient“¹⁹⁰. Durch die Bekanntschaften mit Monsignore Otto Mauer und Alexander „Atti“ Auer, dem Leiter des *Österreichischen Colleges* zwischen 1960 und 1964, konnte er in deren Wirkungskreisen Film-Aufführungen realisieren. 1957 und 1958 leitete Peter Kubelka eine Studiengruppe an der Universität Wien, die sich mit „problems of modern film technique“¹⁹¹ beschäftigte und in deren Rahmen er Filme von Carl Theodor Dreyer präsentierte.¹⁹²

Im Rahmen der 5. *Internationalen Kunstgespräche* 1959 in Seggau organisierte er ein Programm mit Filmen von Marcel Duchamp, Viking Eggeling, Fernand Léger, den Gebrüdern Lumière, Len Lye, Jörg Ortner, der Cinemathek Kopenhagen und eigenen Werken; und bei den 7. *Internationalen Kunstgesprächen* 1961 die Vorführung von Experimentalfilmen.¹⁹³ Auch die erste Vorführung der Werke Kurt Krens wurde von ihm organisiert.¹⁹⁴ Vor allem die Archive in Kopenhagen und Amsterdam halfen Kubelka, Filme für diese Vorführungen zu bekommen, doch ein dauerhafter Aufführungsort in Wien, wie er es sich gewünscht hatte, konnte nicht realisiert werden.

Seine metrischen Filme *Adebar* (1957), *Schwechater* (1958) und ganz besonders deren radikalster *Arnulf Rainer* (1960), bestehend nur aus schwarzen und weißen Kadern sowie aus weißem Rauschen und Stille, waren zwar von ganz besonderer Bedeutung für die Entwicklung des strukturellen Films, wurden jedoch von den Zeitgenossen auf Grund ihrer

¹⁸⁸ Kollektiv der Anthology Film Archives, „Das unsichtbare Kino. Manifest“, *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Hg. Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 251.

¹⁸⁹ Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Auer, Alexander, [Acknowledgement], ÖFM, Hausarchiv, ausgewählte Pressestimmen, Mappe Kubelka.

¹⁹² Die gezeigten Filme können gemutmaßt werden: Hans Scheugl spricht in *Erweitertes Kino* von den gezeigten Dreyer-Filmen „La passion de Jeanne d’Arc“, „Vampyr“ und „Vredens Dag“ als „das große Ereignis von 1958“ (vgl. Scheugl, Hans, *Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre*, Wien: Triton 2002, S. 39). Die Filmtitel entsprechen der vom Filmmuseum für die FIAF erstellten Auflistung bis zum Jahr 1964 gezeigter Filme.

¹⁹³ Vgl. Böhler, Bernhard A., *Monsignore Otto Mauer. Ein Leben für Kirche und Kunst*, Wien: Triton 2003, S. 76.

¹⁹⁴ Scheugl, Hans (Hg.), *Ex Underground Kurt Kren. Seine Filme*, Wien: PVS 1995, S. 191 sowie Tscherkassky, Peter, *Kurt Kren. Tausendjahrekino*, Wien: Wiener Secession 1996.

Neuartigkeit bzw. Abkehr von traditionellen Erzählweisen und Strukturen kaum verstanden. Die Distanzierung vieler Freunde und Vertreter der Wiener Avantgarde waren die Folge.¹⁹⁵

1961 nahm Kubelka an einer Safari österreichischer Geschäftsleute im Sudan teil, wo er das Material für den 1966 fertig gestellten Film *Unsere Afrikareise* filmte, „ein[en] mit höchster Präzision nach Farbe, Klang, Raum, Bewegung, Zeit und Sprache geordnetes dreizehnminütiges Werk“¹⁹⁶, das den „gedankenlosen Kolonialismus der österreichischen Safari-Teilnehmer“¹⁹⁷ aufdeckte. Die Auftraggeber als auch die Kritik reagierten auf das Ergebnis der 5-jährigen Schnittarbeit verständnislos.

Auch Anfang der 1960er Jahre war die filmkulturelle Lage in Wien unverändert: Das *Österreichische Filmmuseum* war in der Zwischenzeit zwar gegründet worden, doch die sieben Vorstellungen im Jahr stellten durch die inhaltliche Ausrichtung, die Einführungen und die hinter den hohen Erwartungen zurückliegenden Kopien keine nennenswerte Besserung dar. Kubelka war „an Österreich verzweifelt“¹⁹⁸, als ihn 1962 der Student Peter Konlechner um seine Mithilfe bat.

3.2 Peter Konlechner und das Cinestudio

Peter Konlechner, geboren am 23.10.1936 in Wien, aufgewachsen in Linz, maturierte 1955 und zog nach Wien, wo er Nachrichtentechnik an der *Technischen Hochschule Wien* (THW)¹⁹⁹ studierte. Sein Interesse für den Film führte zu dem Wunsch, selber Filme zu inszenieren, was er jedoch aufgab, nachdem er die „eigene künstlerische Unfähigkeit erkannt hatte“²⁰⁰. Die Notwendigkeit, für seine Filmversuche Geräte auszuleihen, führte ihn zum *Klub der Kinoamateure Österreichs* (KdKÖ), der damals in der Neubaugasse 36 seinen Sitz hatte. Dort zeigte Konlechner Archivfilme, die er bei einem Wiener Filmsammler ausgeliehen hatte, um den Leuten „beizubringen, was Film wirklich ist“²⁰¹. Bei den damaligen Filmamateuren, v. a. Geschäftsleuten, die ihre Urlaube und Reiseziele herzeigten, stieß das auf kein Interesse. Eine Zeit lang fungierte Konlechner im KdKÖ als technischer Leiter, stieg aber nach nicht allzu langer Zeit aus dem Klub aus. Der Filmclub,

¹⁹⁵ Vgl. „Interview II. Wien, USA, Anthology Film Archives“, *Peter Kubelka*, Hg. Gabriele Jutz/Peter Tscherkassky, a.a.O., S. 33f.

¹⁹⁶ Grisseemann, Stefan, „Programm 63. Peter Kubelka“, *Was ist Film. Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum*, Hg. Stefan Grisseemann/Alexander Horwath/Regina Schlagnitweit, Wien: FilmmuseumSynemaPublikationen 2010, S. 184.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

¹⁹⁹ Heute *Technische Universität Wien* (TU).

²⁰⁰ Hajek, Peter, „Filmmuseum für Wien“, *Kurier*, 2.3.1964.

²⁰¹ Interview mit Peter Konlechner geführt am 3.3.2011.

den er auf der Technischen Hochschule schließlich gründete und leitete, brachte ihm Anerkennung und eine große Interessentenschaft.

Die Gründung des *Cinestudios der Österreichischen Hochschülerschaft* an der *Technischen Hochschule Wien* geht auf den damaligen Kulturreferenten der ÖH, Günther Gfatter, zurück.²⁰² Die Aufgabe des Kulturreferates bestand unter anderem darin, über kulturelle Veranstaltungen zu informieren und für diese verbilligte Karten zu ermöglichen sowie den Ball der Technik zu organisieren.²⁰³ Peter Konlechner zufolge war Günther Gfatter mit der Idee an ihn herangetreten, einen Filmclub zu betreiben, der *Cinestudio* heißen sollte.

Der Beginn der Vorführungen lässt sich auf das Wintersemester 1961/62 datieren. Die erste diesbezügliche Erwähnung wurde von der Verfasserin jedoch erst im Mitteilungsblatt der ÖHTHW vom November 1961 gefunden. Dabei handelt es sich um eine Ankündigung von drei Aufführungen, die auf Grund des großen Erfolges bisheriger Filmabende in den darauf folgenden Monaten durchgeführt wurden.²⁰⁴ Bis Jänner 1962 wurden im Hörsaal VII am Karlsplatz 13 den Studenten drei Filme [*The Rose Tattoo* (1955, Daniel Mann), *M* (1931, Fritz Lang) sowie *Die Mausefalle*²⁰⁵] geboten.

Am 12.12.1961 fand im Hörsaal III des Elektrotechnischen Instituts (EI), Gußhausstraße 25, die erste Sonderveranstaltung im Rahmen des *Cinestudios* statt: Preisgekrönte polnische Experimentalfilme kamen zur Aufführung, welche von „zahlreichen Vertretern des kulturellen Lebens und der Presse“ besucht und „von den Zuschauern begeistert akklamiert wurde“²⁰⁶.

Der Wechsel der Vorführstätte zwischen Hörsaal III und VII erklärt sich durch deren technische Ausrüstung. Letzterer verfügte zunächst nur über einen 16mm-Projektor, während im Hörsaal III nur ein 35mm-Projektor stand. Die Geräte waren für das Zeigen wissenschaftlicher Filme im Unterricht vorgesehen, sodass auf Grund der Kürze solcher Filme kein zweiter Projektor zum Überblenden notwendig war. Der Ort der Vorführung verrät das zur Verfügung stehende Filmmaterial: Die ersten von Verleihern bezogenen Filme waren 16mm-Kopien und vermutlich synchronisierte Fassungen. Konlechner war

²⁰² Interview mit Peter Konlechner geführt am 10.3.2011.

²⁰³ Vgl. Österreichische Hochschülerschaft Technische Hochschule Wien (Hg.), *Tätigkeitsbericht des Kulturreferates*, 21.6.1961, Privatarchiv Gfatter.

²⁰⁴ Vgl. ÖHTHW Mitteilungsblatt Nr. 2, November 1961, TU-Bibliothek.

²⁰⁵ Da keine weiteren Informationen genannt wurden, kann nur vermutet werden, dass es sich um *Porte des Lilas* von René Clair (1957) gehandelt hat.

²⁰⁶ ÖHTHW Mitteilungsblatt Nr. 3, Dezember 1961, TU-Bibliothek.

zunächst auf Filme angewiesen, die in Wien erhältlich waren, etwa von Verleihfirmen, Lesehallen oder Kulturinstitutionen.

Ende 1961 bemühten sich Peter Konlechner und Günther Gfatter, einen Filmzyklus für das kommende Sommersemester zu organisieren, der in den Hörsaal III verlegt werden sollte. Für den reibungslosen Ablauf der Vorführungen war jedoch ein zweiter 35mm-Filmprojektor notwendig. Die Geldmittel dafür wurden vom Kulturreferat aufgebracht.²⁰⁷ Peter Konlechners Engagement und Freude an der Organisation der Filmabende blieben nicht unbemerkt. Der Kulturreferent der ÖH bedankte sich bei Peter Konlechner „für seine selbstlose und aufopfernde Arbeit, die weit über die Pflichten eines Mitarbeiters hinausgehen“²⁰⁸.

Im Sommersemester 1962 fanden sechs Filmabende mit jeweils einem Lang- und einem Kurzfilm statt. Die Vorführungen, die im Abonnement, aber auch einzeln besucht werden konnten, wurden von anschließenden Diskussionen begleitet. Die Diskussionsleitung hatte Universitätsprofessor Vagn Børge übernommen.²⁰⁹ Peter Konlechner erinnert sich, dass die Diskussionen auf Wunsch der ÖH, aber gegen seinen Willen durchgeführt wurden, da es ihm immer ein Anliegen gewesen sei, den didaktischen „Volkshochschul-Stil“ zu vermeiden.²¹⁰ Unter den gezeigten Filmen fanden sich: *Umberto D* (1952, Vittorio De Sica), *The Kid* (1921, Charles Chaplin) und *Orfeu Negro* (1959, Marcel Camus). Bei der zweiten Sonderveranstaltung des *Cinestudios* im Mai 1962 wurden „Preisgekrönte Trickfilme aus Jugoslawien“ gezeigt.

3.3 Internationale Kurzfilmwoche – Die erste Begegnung

Für die Zeit vom 20. zum 27.10.1962 organisierte Peter Konlechner im Rahmen des *Cinestudios* eine *Internationale Kurzfilmwoche*, zu der ihm die Idee kam, als er von der Kurzfilmwoche im deutschen Oberhausen erfuhr.²¹¹ Von dort entlehnte er einen Großteil der Filme, was er „damals fälschlicherweise für was Gutes gehalten [hat]“²¹², wie er sich 1974 rückblickend an diese Vorgehensweise erinnerte. Ein Vergleich mit dem Filmprogramm der *Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen* aus den Jahren 1961 und

²⁰⁷ Vgl. Bericht des Kulturreferates für die Zeit vom 7.11.1961 bis 18.12.1961, Privataarchiv Gfatter.

²⁰⁸ Bericht des Kulturreferates vom 8.2.1962, Privataarchiv Gfatter.

²⁰⁹ Vgl. ÖHTHW Mitteilungsblatt Nr. 5, März 1962.

²¹⁰ Interview mit Peter Konlechner, geführt am 3.3.2011.

²¹¹ Vgl. „Sonst niemand“, *Die Wochenpresse*, 27.10.1962.

²¹² Schwarzwäelder, Rose-Marie, „Zehn Jahre Österreichisches Filmmuseum“, *Tiroler Tageszeitung*, 16.2.1974.

1962 ergibt 23 dort entlehnte Titel.²¹³ Die für diese Filmwoche über die Möglichkeiten der ÖH hinausgehenden notwendigen finanziellen Mittel wurden vom *Bundesministerium für Unterricht* gewährt. Dessen damaliger Minister Dr. Heinrich Drimmel übernahm außerdem den Ehreenschutz für die Veranstaltung. Eine Anzahl förderungswilliger Firmen sowie der Erlös der Eintrittskarten konnten einen weiteren Teil der Finanzierung gewährleisten.²¹⁴ Im Zuge der Vorbereitungen zu der Kurzfilmwoche lernte Peter Konlechner den Filmemacher Peter Kubelka kennen:

„Wie ich nun auf der Suche nach Filmen für dieses kleine Filmfestival war, bin ich auch ins Unterrichtsministerium zum Leiter der Filmabteilung gegangen, der mich auf meine Frage, ‚es müsste doch österreichische Filmemacher geben, die was Vernünftiges zustande bringen‘, unter anderem auf Herrn Kubelka verwies. So sind wir zusammengekommen. Aus diesem Grund ist ‚Schwechater‘, sein Werbefilm, erstmals wirklich als Werbefilm gelaufen, denn ich habe damals auch von Direktor Mautner-Markhof eine kleine Summe zur Finanzierung des Festivals bekommen, unter der Auflage allerdings, auch Werbefilme zu zeigen, was ich nicht gerne tat. Ich habe dann gebeten, Kubelkas Film zeigen zu dürfen.“²¹⁵

Die Begegnung mit Kubelka fand auch ihren Niederschlag im Programm der Kurzfilmwoche: Zwei Retrospektiven wurden dem avantgardistischen Kurzfilm gewidmet, unter anderem wurden Filme von Viking Eggeling, Fernand Léger, René Clair und Marcel Duchamp gezeigt. Neben einem Schwerpunkt zum „Free Cinema“ fanden sich Diplomarbeiten aus Filmakademien und nach Thematik oder Stilrichtung gruppierte Programme, u. a. „die besten Zeichentrickfilme aus aller Welt“, „Französische Groteskfilme“, „Bildende Kunst im Film“ sowie weitere Dokumentar- und Experimentalfilmschienen. Verlässt man sich auf den überlieferten Spielplan der acht bespielten Tage, wurden insgesamt 78 Filme – durchwegs österreichische Erstaufführungen – präsentiert und von einer Jury prämiert, für die bekannte Personen des filmkulturellen Lebens gewonnen werden konnten. Sie bestand aus Sigmund Kennedy, Fritz Drobitsch-Walden und Edwin Zbonek von der Viennale, dem Filmjournalisten und Urania-Vortragenden Goswin Dörfler sowie der mit dem *Österreichischen Filmarchiv* verbundenen Dr. Agnes Bleier-Brody, Lektorin am Seminar für Filmgestaltung und Fernsehen der *Akademie für Musik und darstellende Kunst*.²¹⁶

²¹³ Vgl. Hoffmann, Hilmar (Hg.), „VII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. Bericht 1961“, Oberhausen: Karl Maria Laufen, 1961 sowie Hoffmann, Hilmar (Hg.), „VIII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. Bericht 1962“, Oberhausen: Karl Maria Laufen, 1962.

²¹⁴ Vgl. „Sonst niemand“, *Die Wochenpresse*, 27.10.1962 sowie *Internationale Kurzfilmwoche* 20.-27.10.1962, Programmheft, 1962.

²¹⁵ Schwarzwälder, Rose-Marie, „Zehn Jahre Österreichisches Filmmuseum“, *Tiroler Tageszeitung*, 16.2.1974.

²¹⁶ Vgl. *Internationale Kurzfilmwoche* 20.-27.10.1962, Programmheft, 1962.

Folgende Gewinner wurden von dieser Jury ausgewählt: John Schlesinger für „Terminus“ (1961), Agnès Varda für ihre beiden Filme *O saisons, ô châteaux* (1958) und *L'Opéra mouffe* (1958), Jean-Daniel Pollet für *Gala* (1961) und Bert Haanstra für *Zoo* (1962). Ein geteilter Preis ging an die animierten Filme *Alfa-Omega* (1961) von Bruno Bozzetto und *The Do-It-Yourself Cartoon Kit* (1961) von Linnecar/Hanna/Godfrey/Learner. Da es keine Geldpreise zu gewinnen gab, erhielt jeder Teilnehmer der Filmwoche ein Diplom und die Gewinner auf diesem einen Vermerk über ihre Auszeichnung.

Die monatelangen Vorbereitungen wurden belohnt, denn schon am ersten Tag war der Hörsaal, der knapp 400 Personen fasste, dem Strom der Kurzfilminteressenten nicht gewachsen.²¹⁷ Auch für die Organisatoren kam der Ansturm unerwartet, hatten sie doch in einer einleitenden Pressekonferenz von der „scheinbar unverrückbaren Tatsache mangelnden Publikumsinteresses für den Kurzfilm“²¹⁸ gesprochen.

Den vollen Erfolg der Kurzfilmwoche bestätigte Paul Weiss im *Tagebuch* und hob besonders hervor, dass in einem „dem künstlerischen Film (*so* sagt man) [Hervorhebung im Original] nicht besonders aufgeschlossenen Land“²¹⁹ jedes Programm ausverkauft war. Eben diese Enttäuschung über die herrschende bzw. nicht-herrschende Filmkultur und das fehlende Interesse der österreichischen Verleiher für künstlerisch wertvollen Film brachte Peter Konlechner in seinem Vorwort zur Kurzfilmwoche zum Ausdruck:

„Sie werden sich vielleicht gefragt haben, weshalb veranstaltet gerade die Hochschülerschaft der Technischen Hochschule diese ‚Internationale Kurzfilmwoche‘. Die Antwort ist provokant einfach: I Weil es sonst niemand tut! Und das müsste zu denken geben! 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.“²²⁰

Konlechner wollte vertiefende Kenntnisse zu Geschichte und Tendenzen des Kurzfilms sowie die Begegnung mit dem Neuen und Außergewöhnlichen vermitteln.²²¹ Peter Kubelka war unter den wenigen, die mit den gebotenen Filmen unzufrieden waren. Er hatte „nach bestem Wissen“²²² Ratschläge für die Programmierung gegeben und obwohl diese von Konlechner befolgt wurden, empfand er die Verwässerung mit einer Reihe weiterer

²¹⁷ Vgl. Formann, Hans H., „Studentschaft als Bahnbrecher für internationale Leistung. Unerwarteter Andrang zum Kurzfilm“, *Linzer Volksblatt*, 23.10.1962.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Weiss, Paul, „Kurz... und gut“, *Tagebuch*, 12/1962.

²²⁰ Konlechner, Peter, „Warum gerade wir“, *Internationale Kurzfilmwoche* 20.-27.10.1962, Programmheft, 1962.

²²¹ Vgl. Ebd.

²²² Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

Filme erneut als Enttäuschung und wollte nichts mehr damit zu tun haben.²²³ Trotz dieses Entschlusses begann kurze Zeit später eine Zusammenarbeit zwischen Kubelka und Konlechner für die Programmierung von Archivfilmvorführungen im *Cinestudio*.²²⁴

3.4 Erste Archivfilmvorführungen auf der THW

Im Wintersemester 1962/1963 wurden die Vorführungen in Zyklen an insgesamt acht Abenden weitergeführt und bereits auf zwei Vorstellungen pro Aufführungstag, nämlich 16 und 19 Uhr, ausgeweitet, um dem großen Ansturm gerecht werden zu können. Anschließend an die 19-Uhr-Vorstellung fanden Diskussionen unter der Leitung von Agnes Bleier-Brody statt.

Unter den gezeigten Filmen waren u. a. *Sommarnattens leende* (1955, Ingmar Bergman), *Mon Oncle* (1958, Jacques Tati) und *Zazie dans le métro* (1960, Louis Malle) zu sehen. Das erste Mal in der Geschichte des *Cinestudios* fand am 22.1.1963 ein Archivfilm-Abend statt, der nur für Abonnenten zugänglich war, um die Bestimmungen der FIAF zu gewährleisten (vgl. Kapitel 5.1 Exkurs: FIAF, S. 64).

Hatte bis dahin das *Cinestudio* nur als Unterabteilung des Kulturreferats der ÖH bestanden, wurde im Studienjahr 1963/64 ein eigenes Filmreferat ins Leben gerufen, dessen Leitung Peter Konlechner übernahm. In die Geschäftsordnung der ÖH wurden folgende Aufgaben für diesen Bereich festgelegt:

„Das Filmreferat ist beauftragt, jede der Filmkunst dienende Aktivität wahrzunehmen. Dazu gehören insbesondere: Aufführungen künstlerisch wertvoller Filme im Rahmen des Cinestudios, Vorträge über Filmkunst und Filmtechnik (Einladungen an Filmschaffende, Kritiker etc.), Produktion eigener Filme unter geeigneten Voraussetzungen, Vermittlung verbilligter Karten für bedeutende Filmveranstaltungen in Wien, Unterstützung bedeutender Filmveranstaltungen anderer Organisationen durch Hilfe bei der Werbung an der Hochschule oder durch Teilnahme als Mitveranstalter.“²²⁵

Ein Großteil dieser Aufgaben wurde laut den ausgewerteten Mitteilungsblättern auch erfüllt: Geworben wurde für die *Filmwissenschaftliche Woche*, für die *Viennale* (für die es auch verbilligte Karten gab), Anschlagtafeln mit Film-Empfehlungen wurden angebracht. Peter Kubelka war den Erinnerungen Peter Konlechners zufolge von dem Ansturm der Studenten zu den Programmen beeindruckt und schlug basierend auf seinen bereits

²²³ Vgl. Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

²²⁴ Vgl. Interview mit Peter Konlechner geführt am 3.3.2011.

²²⁵ Geschäftsordnung des Hauptausschusses der Österreichischen Hochschülerschaft der Technischen Hochschule Wien, 1.10.1963, Privatarchiv Gfatter.

gesammelten Erfahrungen eine Veranstaltungsreihe mit Archivfilmen vor.²²⁶

Ab dem Sommersemester 1963 wurden neben dem regulären Zyklus die „Informationsprogramme“ gezeigt, die ca. einmal im Monat stattfanden. Bedeutende Werke der Filmgeschichte wurden mit Hilfe internationaler Archive – durch Kubelkas Bekanntschaft können hier an erster Stelle wieder Amsterdam und Kopenhagen genannt werden – ausschließlich in Originalfassung gezeigt. Da die Regeln der FIAF vorsahen, dass in einem Land mit einem existierenden Filmarchiv dieses seine Einwilligung für die Leihfähigkeit geben muss,²²⁷ wurde das *Österreichische Filmarchiv* darum gebeten, das nur widerwillig zustimmte.²²⁸ Die *Cinestudio*-Einladungen hielten jedenfalls fest, dass die Programme im Einvernehmen mit dem *Österreichischen Filmarchiv* durchgeführt wurden.²²⁹ Den internationalen Archivgesetzen wurde weiters genüge getan, indem das Programm nicht wie sonst in den Mitteilungsblättern der ÖH veröffentlicht, sondern nur Interessierten als Einladung zugeschickt wurde.²³⁰ Die bis dahin wöchentlich stattfindenden regulären Vorführungen wurden nur mehr alle 14 Tage abgehalten.

Das erste Informationsprogramm am 12.3.1963 stellte für 12 öS Filme aus der Zeit von 1900 bis 1915 vor und wurde von der ÖFKZ als „wieder einmal überaus initiativ“²³¹ gelobt. Vorführungen von Jean Vigo-Filmen folgten am 26.3.1963, *Človek s kinoapparatom* (1929) von Dziga Vertov wurde zusammen mit *Regen* von Joris Ivens (1929) am 23.4. vorgestellt. *La Coquille et le Clergyman* von Germaine Dulac (1928) sowie *L'Atalante* von Jean Vigo (1934) kamen am 7.5. zur Aufführung.

Mit Beginn des Sommersemesters 1963 verzichtete man auf die anschließende Diskussion und Besprechung der Filme. Peter Konlechner erinnert sich, dass zu der Zeit auch die ÖH erkannt hatte, dass dieses Angebot beim Publikum nicht gut ankam und die Studenten gleich nach den Vorstellungen den Saal verließen.²³² Hans Winge reagierte auf den

²²⁶ Vgl. Interview mit Peter Konlechner geführt am 3.3.2011. Ein schriftlicher Beleg für die Zusammenarbeit der beiden bei den Archivvorführungen des *Cinestudios* wurde von der Verfasserin nicht gefunden. Peter Kubelka beschrieb diese Zusammenarbeit als die „Vorlaufzeit für das Filmmuseum“. Vgl. Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

²²⁷ Vgl. FIAF, Statutes and Rules, Stand 2009, Chapter IX, Rule 95 (3): „A Member or an Associate intending to loan films to an organisation that is not a Member of FIAF in a country in which there is a Member, must first secure the consent and co-operation of that Member.“

²²⁸ Vgl. Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

²²⁹ Vgl. „Initiative Studenten“, ÖFKZ Nr. 867, 9.3.1963.

²³⁰ Gesek, Ludwig, Brief an Hr. Wiltch vom 17.8.1959, ÖFA, Teilnachlass Dr. Gesek, A-B 1959–: „[...] Die Archivvorführungen können nämlich nur als nicht öffentliche, streng nicht kommerzielle Veranstaltungen zu wissenschaftlichen Zwecken durchgeführt werden; das heißt, diese Filme sind nur für Mitglieder zugänglich, es darf kein Entgelt eingehoben werden, sie dürfen nicht Besuchern von der Straße zugänglich sein und es darf keine öffentliche Ankündigung dieser Filme stattfinden.“

²³¹ „Initiative Studenten“, ÖFKZ Nr. 867, 9.3.1963.

²³² Interview mit Peter Konlechner geführt am 3.3.2011.

Umstand, dass die Filmreihen ohne Einleitungen und Diskussionen abgehalten wurden, verständnislos:

„Das verdienstvolle Cinéstudio der Technischen Hochschule hat vor einigen Tagen eine Reihe von Vorführungen begonnen, die ‚Werke der Filmgeschichte einem Wiener Publikum zugänglich machen sollen.‘ Niemand leitet diese Filme ein, weil der Veranstalter Peter Konlechner der Überzeugung ist, dass die Filme ‚entweder gefallen oder nicht‘ und deshalb keinerlei Einleitung brauchen. Außerdem gäbe es in Wien niemanden, der sie geben könnte. Dieser Standpunkt verdient eine nähere Untersuchung, weil er nicht ungefährlich ist.“²³³

Obgleich Winge zugab, dass die Zahl der filmkompetenten Personen in Wien sehr klein war und die Unart historisch inkorrekt und lückenhafter Einleitungen bestehe, forderte er die Bildung der jungen Besucher, damit eine oberflächliche, rein emotionale Beurteilung der Filme – und als Konsequenz der „Ablehnung der erklärenden Vernunft“²³⁴ eine zukünftige Diktatur – verhindert werden könne. Paul Weiss schloss sich dieser Kritik in *Tagebuch* an und wunderte sich weiters über die Spezialität des Filmclubs, die Filmabende nur Abonnenten zugänglich zu machen.²³⁵

Im Juni 1963 kündigte Peter Konlechner das Ende der Informationsprogramme an, da er mehr Zeit für sein Studium erübrigen wollte.²³⁶ Hans Winge würdigte ihn in *Die Presse* als einen „vorzüglichen Organisator, [...] dessen Triebkraft seine Liebe zum Film ist“²³⁷. Die kritische Haltung früherer Besprechungen sollte nicht als generelle Ablehnung missverstanden werden:

„Ich habe ihn zwar wegen seiner emotionellen Opposition gegen eine Information seines Publikums über diese Informationsprogramme kritisiert, aber nie seine grundsätzlichen Qualitäten übersehen, die heutzutage leider rar sind.“²³⁸

Ob es dieser Artikel war oder die „Liebe zum Film“ nicht einfach abgeschaltet werden konnte, einen Monat später waren Kubelka und Konlechner bereits dabei, die von Jonas Mekas und David C. Stone organisierte *New American Film Exposition*, die eine Tour durch Europa plante, für Februar 1964 nach Wien einzuladen. Ihnen war wichtig,

„darauf hinzuweisen, daß neben der fast immer schablonenhaften, unkünstlerischen Hollywoodproduktion, junge Filmschöpfer in den Vereinigten Staaten tätig sind, deren Werke zu kennen es sich lohnt, die jedoch bisher in Europa fast gänzlich unbekannt geblieben sind.“²³⁹

²³³ Winge, Hans, „Der Information wird misstraut. Studio der Technischen Hochschule veranstaltet Filmreihe ohne Einleitungen“, *Die Presse*, 16./17.3.1963, S. 9.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Weiss, Paul, „Cinéstudio“, *Tagebuch*, Mai 1963. Der Verkauf von Restkarten an der Abendkasse war zwar vorgesehen, doch dürfte der frühe Ausverkauf der Karten dem nicht mehr viel Raum geboten haben.

²³⁶ Vgl. Cinestudio Einladung für 18.6.1963, ÖFM, Hausarchiv.

²³⁷ Winge, Hans, „Informationsprogramm“, *Die Presse*, 15./16.6.1963, S. 9.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Konlechner, Peter/Hermann Kert, Brief an Heinrich Drimmel (BMfU) vom 5.7.1963, TU-Archiv, Rektoratsakten.

Als Vorführort wurde der Filmsaal der *Albertina* angedacht, da ein Teil der Filme auf den Projektoren der Technischen Hochschule nicht hätten abgespielt werden können. Die angesuchten Subventionen wurden jedoch nicht gewährt und nach Erinnerungen Peter Kubelkas sorgte sich Peter Konlechner schließlich, dass die Filme ein Skandal werden könnten.²⁴⁰ Das Projekt war damit nicht ganz gestorben, denn Kubelka zeigte die Filme, die P. Adams Sitney bei seinem Wien-Besuch mithatte, schließlich privat in der Wohnung seiner damaligen Lebensgefährtin Gertie Fröhlich in der Sonnenfelsgasse.²⁴¹ Diese Privatvorführung wurde jedoch Peter Kubelka lange nachgetragen. So ärgerten sich die Vertreter der österreichischen Avantgarde schon 1969, dass die Filme „aus Rücksicht auf den Subventionsgeber ungezeigt zurückgeschickt“ und erst Jahre später – „wenn [...] ohnehin schon ineffektiv, da integriert“ – gezeigt wurden.²⁴² Peter Weibel trug noch 1997 dem *Filmmuseum* nach, dass diese Aufführung „unter Ausschluß der Öffentlichkeit“²⁴³ präsentiert wurde. Dabei wurde im Nachhinein vergessen, dass das *Österreichische Filmmuseum* zu dem Zeitpunkt noch nicht einmal im Entstehen und bloß ein studentischer Rahmen ohne ausreichendes Budget und Unterstützung verfügbar war.

Das Abonnementprogramm wurde im Wintersemester 1963/64 weitergeführt. Mit Unterstützung des *Bundesministeriums für Unterricht* konnte durch einen Umbau der Tafel- und Leinwandanlage im Hörsaal III des Elektrotechnischen Instituts die Qualität der Projektion verbessert werden.²⁴⁴

Von 28. bis 29.10.1963²⁴⁵ fand eine Experimentalfilmschau in Zusammenarbeit mit *Canyon Cinema, Berkeley* statt, „The Western American Experimental Film“. Richard Kahlenberg hatte Konlechner auf *Canyon Cinema* aufmerksam gemacht, eine Institution, die 1961 von Bruce Baillie gegründet worden war.²⁴⁶ Im Programm befanden sich unter anderem Filme von Stan Brakhage, Larry Jordan, Bruce Conner und Bruce Baillie selbst.

²⁴⁰ Vgl. Interview geführt mit Peter Kubelka am 27.4.2011.

²⁴¹ Vgl. Ebd.

²⁴² Scheugl, Hans/Ernst Schmidt jr./Peter Weibel, „Nicht politisch, sondern demokratisch oder: ‚Nicht mehr drin‘ – Zur Situation des Österreichischen Filmmuseums“, *Film 3*, 1969.

²⁴³ Weibel, Peter/Bert Rebhandl, „Wir fordern...“, *springer. Hefte für Gegenwartskunst*, Band III/2, 1997, S. 57.

²⁴⁴ Vgl. Studienführer der Österreichischen Hochschülerschaft an der Technischen Hochschule Wien, Studienjahr 1963/64, TU-Archiv – Studienführer.

²⁴⁵ Zunächst als 3-tägige Veranstaltung angekündigt, jedoch nach Streichung einiger Filme nur an zwei Tagen präsentiert. Vgl. „Experimentalfilmschau“, *ÖFKZ* Nr. 900, 26.10.1963 sowie Handschriftliche Notiz „Mittwoch fällt aus“ auf einem Programmheft, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Konlechner.

²⁴⁶ Vgl. <http://canyoncinema.com/about/history>, 3.6.2011.

Das Programmheft wurde erstmals von Gertie Fröhlich²⁴⁷ gestaltet.

Im November 1963 war Donald Richie zu Gast, der einen Vortrag unter dem Titel „The Japanese Film Today“ hielt und anschließend eigene Werke präsentierte. Der Versuch, die von diesem für die *Berliner Filmfestspiele* organisierte Yasujirō-Ozu-Retrospektive²⁴⁸ nach Wien zu holen, schien zunächst hoffnungslos. Von allen Seiten wurde Konlechner mitgeteilt, dass es zu spät sei, die Vorführung, die durch Europa tourte, einzuplanen.²⁴⁹ Dennoch gelang es ihm, zwischen 13. und 18.1.1964 Ozus Werk mit Förderung des *Bundesministeriums für Unterricht* erstmals in Wien zu präsentieren. Diese Schau sollte die letzte Veranstaltung Konlechners im Rahmen des *Cinestudios* sein.

²⁴⁷ Bis in die 1980er Jahre zeichnete sich Gertie Fröhlich für die Gestaltung der Filmmuseums-Plakate verantwortlich. Näheres dazu vgl. Fröhlich, Gertie/Österreichisches Filmmuseum (Hg.), *Gertie Fröhlich: Plakate für das Österreichische Filmmuseum 1964-1984*, Wien: Galerie Ulysses 2005.

²⁴⁸ Vgl. Sharp, Jasper, „Interview with Donald Richie“, *Midnight Eye. Visions of Japanese Cinema* 12.08.2003, http://www.midnighteye.com/interviews/donald_richie.shtml, 18.8.2011.

²⁴⁹ Vgl. Konlechner, Peter, *Filme von Yasujiro Ozu* 13. bis 18. Jänner 1964, Programmheft.

4 Organisatorische Aspekte der Gründung

Die Berichte in den Mitteilungen der Hochschülerschaft, aber auch das wachsende Interesse der Presse zeugen von der Wichtigkeit des *Cinestudios* für die Kulturlandschaft Wiens und von großen Publikumserfolgen. Diese Erfahrungen bekräftigten Konlechner und Kubelka in ihrer Annahme, dass

„das Wiener Publikum viel filminteressierter [ist], als man allgemein annimmt. Es verdient, nicht nur das vorgesetzt zu bekommen, was die Verleihfirmen alljährlich nach Österreich bringen. Allein in Wien gibt es ein potientes Filmublikum von 15.000.“²⁵⁰

Der Wunsch, in Wien einen bleibenden Ort für Film zu schaffen, wurde wieder lebendig und so beschlossen die beiden „mehr oder weniger spontan“²⁵¹ ein Filminstitut zu gründen. Dieses sollte nach den ersten Konzepten und in Anlehnung an das *Svenska filminstitutet* in Stockholm nicht nur Filmpräsentation, sondern auch die Förderung des unabhängigen Filmschaffens, österreichweiten Verleih und Arbeitsstätte für Filmemacher bieten.²⁵² Ein Filminstitut schien Peter Konlechner ideal zur Befriedigung eines Nachholbedürfnisses an Filmen, „von denen [er] sozusagen ahnte, dass es sie geben müsse, sie aber in Wien nirgends zu Gesicht bekam“²⁵³.

Im Dezember 1963 besuchten Peter Konlechner und Peter Kubelka das *EXPRMNTL Festival* in Knokke, Belgien, wo sie ihre Kontakte zu FIAF-Mitgliedern vertiefen konnten. Konlechner erinnert sich, dass Marion Michelle, die damalige Executive Secretary der Fédération, sie wissen ließ, dass sie bei Gründung eines Archivs gute Chance hätten, von der FIAF unterstützt zu werden. Dies war keine Selbstverständlichkeit, wenn im Land bereits ein Archiv existiert. Die Wichtigkeit einer Mitgliedschaft war beiden bewusst, denn eine diesbezügliche Zusammenarbeit mit dem *Österreichischen Filmarchiv* – etwa bei der Kopienbeschaffung – hatte sich stets als sehr schwierig erwiesen, „weil das Filmarchiv zwar nichts arbeiten, aber diktieren [wollte]“²⁵⁴.

Die Entstehung der Idee zu einem Österreichischen Filminstitut präsentierte Peter Konlechner mit klaren Worten vor der ÖH-Hauptausschusssitzung:

²⁵⁰ Hajek, Peter, „Filmmuseum für Wien“, *Kurier*, 2.3.1964.

²⁵¹ Schwarzwäelder, Rose-Marie, „Zehn Jahre Österreichisches Filmmuseum“, *Tiroler Tageszeitung*, 16.2.1974.

²⁵² Vgl. Interview geführt mit Peter Kubelka am 6.6.2011.

²⁵³ Schwarzwäelder, Rose-Marie, „Zehn Jahre Österreichisches Filmmuseum“, *Tiroler Tageszeitung*, 16.2.1974.

²⁵⁴ Protokoll des Zentralschusses der Österreichischen Hochschülerschaft [Auszug] vom 23.5.1964, AdR, 102.155/II-3/64.

„Der äußere Anlaß ist der, daß wir vor der Wahl stehen, die Fortführung unseres Cinestudios auf das Niveau der Universität – also nur Studenten kino – herabzusetzen, oder eben unsere derzeitige Linie einzuhalten. Für ersteres werde ich meine Person nicht hergeben.“²⁵⁵

Weitere vorgebrachte Argumente waren die hohen Kosten der Sonderveranstaltungen, etwa bedingt durch Fracht und Programmheftdruck und andere unabdingbare Posten, die die Möglichkeiten eines universitären Filmclubs überstiegen und Defizite hinterließen. Der Unterrichtsminister hatte zu verstehen gegeben, der Hochschülerschaft für derartige Zwecke keine Subventionen mehr zur Verfügung stellen zu können.²⁵⁶

Die anfänglichen Einwände seitens einiger ÖH-Mitarbeiter bezogen sich auf mögliche finanzielle Belastungen für die ÖH, missbräuchliche Verwendung des Archivs für propagandistische Zwecke sowie die Überschreitung der Ziele und Aufgaben der Hochschülerschaft.

Der Plan bestand jedoch darin, die finanzielle Gebarung ganz von der ÖH zu trennen. Schon zuvor hatte sich das *Cinestudio* durch Spenden, Subventionen und den Erlös des Kartenverkaufs selbst erhalten und war nicht auf die finanzielle Unterstützung der Hochschülerschaft angewiesen gewesen. Die Summe von 10.000 öS, die dem *Cinestudio* bzw. dem Filmreferat von der *Erste Österreichische Sparkasse* kurz zuvor gewährt wurde,²⁵⁷ erbat Konlechner von der Hochschülerschaft als Startkapital. Der Antrag auf Gründung eines Österreichischen Filminstituts wurde schließlich von der ÖH angenommen.

Als Rechtsform wurde der Verein gewählt, da einerseits auf Grund der Satzungen der FIAF eine nichtkommerzielle Form gefunden werden musste²⁵⁸ und weil man sich andererseits durch die Mitgliedschaft als Zugangsbeschränkung, die in vielen Archiven üblich war, ebenfalls vom kommerziellen Kinobetrieb abgrenzen wollte. So waren die Aufführungen öffentlich nicht zugänglich, sondern auf Mitglieder beschränkt.²⁵⁹

²⁵⁵ Protokoll der 2. o. Hauptausschusssitzung [der ÖH] des Studienjahres 1963/64, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

²⁵⁶ Vgl. Protokoll des Zentralausschusses der Österreichischen Hochschülerschaft [Auszug] vom 23.5.1964, AdR, 102.155/II-3/64.

²⁵⁷ Der genaue Verwendungszweck der erhaltenen Förderung geht aus den vorhandenen Unterlagen nicht hervor.

²⁵⁸ Vgl. FIAF, Statutes and Rules, Stand 2009, Chapter II, Article 3: „No institution or organisation whatsoever which, under a cover of archive activity, makes use of its collections primarily for commercial purposes shall be admitted to the Federation.“

²⁵⁹ Die Mitgliedschaften konnten für ein Jahr gelöst werden. Gastmitgliedschaften für Durchreisende wurden laut Angaben in den Programmheften erst im Dezember 1981 eingeführt.

Die Statuten unterschieden zwischen ordentlichen Mitgliedern, die an allen Rechten und Pflichten des Vereines voll teilnahmen, und teilnehmenden Mitgliedern, die „außer dem Recht auf Teilnahme an bestimmten Vereinseinrichtungen keine Rechte haben“²⁶⁰.

Aus dem Kreis der ordentlichen Mitglieder sollte der Vorstand auf jeweils zwei Jahre gewählt werden, bestehend aus Obmann, Obmannstellvertreter und ein bis drei weiteren Vorstandsmitgliedern. Mit dem Beiwort „Österreichisch“ sollte eine Ausweitung des Tätigkeitsfeldes auf ganz Österreich signalisiert werden, was auch in den Statuten festgehalten wurde.

Als Vereinsziel wurde die Förderung der Filmkultur angegeben, mit allen Aufgaben eines Filmarchivs wie etwa Sammlung und Bewahrung von Filmen. Mit der Ausarbeitung der Statuten wurde Heinrich Wille beauftragt, der damals als Studentenanwalt der ÖH tätig war. Als Gründungsmitglieder sollten dabei Konlechner, Kubelka und die Österreichische Hochschülerschaft fungieren.

Kubelka und Konlechner stellten Raimund Warhanek vom BMfU ihr Vorhaben, ein zweites Filmarchiv zu gründen, vor und trafen auch Ludwig Gesek vom *Österreichischen Filmarchiv*, um ihm ihren Wunsch vorzutragen, die Vorführungen von Archivfilmen nicht mehr im studentischen Rahmen, sondern hauptberuflich „in möglichst intensiver Weise zu betreiben“²⁶¹. Das *Österreichische Filmarchiv* versuchte dieses Vorhaben zu verhindern, indem es die beiden Initiatoren einlud im Rahmen des Filmarchivs zu arbeiten oder sich als gründendes Mitglied im Verein des Filmarchivs einzugliedern.²⁶² Dies lehnten Konlechner und Kubelka ab. Daraufhin entschied Gesek im Namen des Filmarchivs eine mögliche Zusammenarbeit zu prüfen und bei Erfüllung „[der] rechtlichen und materiellen Voraussetzungen“²⁶³ wie schon zuvor für die Programme des *Cinestudios* soweit als möglich Filme anderer Filmarchive über die FIAF zugänglich zu machen. Er machte es jedoch deutlich, „dass [er] eine Bewerbung um Aufnahme als Mitglied der FIAF für unzumutbar [sic] halte und dass das Österreichische Filmarchiv sie als unfreundliche Handlung betrachten würde“²⁶⁴.

Der im Jänner 1964 bei der Sicherheitsdirektion Wien eingereichte Antrag auf Bildung des Vereins *Österreichisches Filminstitut* stieß zunächst – von nicht mehr ermittelbarer Seite –

²⁶⁰ Statuten Österreichisches Filmmuseum vom 1964, § 5 Abs. 3, Bundespolizeidirektion Wien.

²⁶¹ Interne Mitteilung Nr. 14 für den Arbeitsausschuß des Österreichischen Filmarchivs am 31.3.1964, AdR, 66.373/II-3/64.

²⁶² Vgl. „15 Jahre Österreichisches Filmarchiv“, *Filmkunst* Nr. 56, 1970, S. 13.

²⁶³ Interne Mitteilung Nr. 14 für den Arbeitsausschuß des Österreichischen Filmarchivs am 31.3.1964, AdR, 66.373/II-3/64.

²⁶⁴ Ebd.

auf Grund des Namens auf Widerstand. Laut österreichischem Vereinsrecht muss „der Name so beschaffen sein, dass er einen Schluß auf den Vereinszweck zulässt und Verwechslungen mit anderen Vereinen oder Einrichtungen ausschließt“²⁶⁵. In Konsens damit erklärt sich Heinrich Wille die Ablehnung damit, dass „ein Verein mit diesen Zielsetzungen nicht aus[reicht], dass man eine Institution ‚Institut‘ nennt, da es etwas Akademisches sein muss“²⁶⁶. Für die Beanstandung des Vereinsnamens kommen laut Gründer auch andere Motive in Frage: Laut Konlechner ist es nicht ausgeschlossen, dass das Bundesministerium den allgemeinen Namen „Filminstitut“ selber zu verwenden trachtete und daher nicht hergeben wollte,²⁶⁷ Kubelka geht von einem Einspruch „ähnlicher Institutionen“²⁶⁸ aus.

Von Ludwig Gesek stammte der Vorschlag den Verein *Österreichisches Filmmuseum* zu nennen,²⁶⁹ der auch von der Sicherheitsdirektion akzeptiert wurde. Für Peter Kubelka ein sehr willkommener Ratschlag, da er den Namen von Anfang gewünscht hatte, um in Analogie zu anderen Künsten arbeiten zu können. Er hatte es sich jedoch in keiner Weise erwartet, dass man ihm den Namen durchgehen lassen würde.²⁷⁰

Nach der Einreichung mit der Umbenennung ersuchten Kubelka und Konlechner nach einigen persönlichen Vorsprachen das *Bundesministerium für Unterricht* um finanzielle Unterstützung ihres Vorhabens. Dieses holte zunächst Stellungnahmen des Direktors der Theatersammlung der *Österreichischen Nationalbibliothek*, Dr. Franz Hadamovsky, der *Österreichischen Hochschülerschaft* sowie Ludwig Geseks ein.²⁷¹

Zu den Hindernissen, die Kubelka und Konlechner bereits vor der offiziellen Gründung in den Weg gelegt wurden, zählte ein langer Artikel in der *Österreichischen Film und Kino Zeitung* vom 8.2.1964 unter dem Titel „Hochstapelei amtlich gefördert“. Darin wurde beanstandet, dass das BMfU der Gründung des Filmmuseums zugestimmt hatte und auch dessen Subventionierung überlegt, während es das *Österreichische Filmmarchiv* durch unzureichende Geldmittel an der Ausübung seines Aufgabenkreises hindert und „weder leben noch sterben lässt“²⁷². Dass die jungen Gründer des Filmmuseums sich laut Statuten

²⁶⁵ VereinsGNov. 1962, BGBl. Nr. 102 §4 VG, Abs. 3, vgl. Fessler, Peter, *Österreichisches Vereinsrecht*, Wien: Hollinek 1965, S. 11.

²⁶⁶ Interview mit Heinrich Wille geführt am 17.2.2011.

²⁶⁷ Vgl. Interview mit Peter Konlechner geführt am 3.3.2011.

²⁶⁸ Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

²⁶⁹ Vgl. Presseaussendung zur Gründung des Filmmuseums vom 21.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

²⁷⁰ Vgl. Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

²⁷¹ Vgl. Interne Notizen des BMfU auf das Ansuchen des Vereins Österreichisches Filmmuseum um Unterstützung, 1964, AdR, 41.070/II-3/64.

²⁷² A.Z., „Hochstapelei amtlich gefördert“, *ÖFKZ* Nr. 915, 8.2.1964, S. 1.

die Bezeichnung Direktoren verliehen hatten, erschien dem Autor dabei als Hochstapelei und er plädierte stattdessen für eine bessere Unterstützung des Archivs:

„Das Unterrichtsministerium wäre wohl besser beraten, wenn es das bestehende Filmarchiv besser unterstützen würde, anstatt eine neue basislose Gründung zu finanzieren und damit die geringen vorhandenen Mittel zu zersplittern.“²⁷³

Auf eine angedachte Privatklage wegen Presseehrenbeleidigung²⁷⁴ wurde laut Erinnerungen Konlechners aus Geldmangel verzichtet, die Veröffentlichung des Artikels in der einzigen Filmfachzeitschrift noch vor der offiziellen Stellungnahme des Ministeriums drohte jedoch großen Schaden anzurichten. Dazu meinte Peter Konlechner:

„Das war ein unglaublicher Mordversuch. Wenn in der einzigen Fachzeitschrift der offiziellen Vertretung der Filmwirtschaft so was drinnen steht. Es war gedacht, dass das der Warhanek liest – dass es kein Geld mehr gibt. Man kann das nicht verantworten, wenn das die allgemeine Meinung über uns ist.“²⁷⁵

Nichtsdestotrotz erfolgte – nach kleineren Korrekturen bei den eingereichten Statuten – die Ausstellung der Nicht-Untersagung des Vereines von der *Sicherheitsdirektion Wien* am 18.2.1964.²⁷⁶

Nach der erfolgten Nicht-Untersagung konnte die Besprechung der weiteren Vorgehensweise zur Gründung des *Österreichischen Filmmuseums* nicht mehr bis zum Termin der nächsten Hauptausschusssitzung der ÖH warten. Daher wurde Heinzpeter Thiel als Vorsitzender des Zentralausschusses schriftlich über die maßgebenden Punkte der weiteren Zusammenarbeit mit der ÖH informiert: Als Weiterführung der Bestrebungen des *Cinestudios* sollte das Filmmuseum bis auf weiteres seinen Sitz in den Räumen der Hochschülerschaft haben und die Vorführungen in den Hörsälen der Technischen Hochschule stattfinden.²⁷⁷ Dafür schien es „notwendig, daß ein mit den Verhältnissen vertrautes Mitglied der ÖH an der TH Wien in dieser Hinsicht die Agenden des Filmmuseums wahrnimmt“²⁷⁸. Es war vorgesehen, dass die ÖH auch in dem neuen Gremium mitbestimmt, das nun „einen Teil der bisherigen Aufgaben des Cinestudios übernimmt“²⁷⁹.

²⁷³ A.Z., „Hochstapelei amtlich gefördert“, *ÖFKZ* Nr. 915, 8.2.1964, S. 1.

²⁷⁴ Privatanlage wegen Presseehrenbeleidigung und Antrag auf Beschlagnahme gegen Franz Bondi, verantwortlicher Redakteur der *Österreichischen Film und Kino Zeitung* vom 11.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

²⁷⁵ Interview mit Peter Konlechner geführt am 3.3.2011.

²⁷⁶ Vgl. Nicht-Untersagung des Vereins Österreichisches Filmmuseum vom 18.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, Bescheid, 305/3, Verein ÖFM.

²⁷⁷ Vgl. Konlechner, Peter, Brief an Heinzpeter Thiel vom 22.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd.

Die konstituierende Vollversammlung des *Österreichischen Filmmuseums*, die am 26.2.1964 zusammentrat, wählte Heinrich Wille zum Obmann, Hermann Kert von der *Österreichischen Hochschülerschaft* zum Obmannstellvertreter sowie Peter Konlechner und Peter Kubelka zu weiteren Vorstandsmitgliedern.²⁸⁰

Die Hochschülerschaft bemühte sich zunächst, ihren Einfluss auf das Filmmuseum und seine Leitung einzufordern, indem sie Parität der Stimmen, wenn nicht sogar die Mehrheit der Stimmen im Vorstand forderte. Laut Protokoll des Zentralausschusses wurde Heinrich Wille als weiteres Mitglied aufgenommen, um ebenfalls die Interessen der Hochschülerschaft zu vertreten.²⁸¹ Die ÖH betonte die Wichtigkeit, in den Presseaussendungen als gründendes Mitglied genannt zu werden,²⁸² doch im Großen und Ganzen war und blieb die Rolle der ÖH im Vorstand von geringer Bedeutung, dies v. a. begünstigt durch den raschen Abzug sowohl von Büro- als auch Vorführräumlichkeiten aus den Räumen der Hochschule, der mit Anfang 1965 ganz abgeschlossen war (vgl. Kapitel Die Spielstätten des Filmmuseums, S. 79).

Die Presseinformation zur Gründung des *Österreichischen Filmmuseums* erklärte den Leitgedanken der neuen Institution, die sich im Unterschied zu allen anderen dadurch auszeichnete, dass das Präsentieren der Filme im Vordergrund stehen sollte:

„Wir wollen gegen die noch immer herrschende Ansicht eintreten, daß Filmkunstwerke altern und aus der Mode kommen können. Die filmischen Kunstwerke sind ebenso zeitlos, wie etwa die Werke der Malerei und Musik. Wir wollen jedoch nicht nur in Beispielen die klassischen Filmwerke zeigen, sondern auch eine umfassende Information über das zeitgenössische Schaffen bieten. Unser Ziel ist es, einen Ort zu schaffen, an dem eine lebendige Pflege der Filmkunst stattfindet: das heißt, daß die wichtigen Werke der Filmgeschichte ständig der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Einen solchen Ort hat es in Wien bisher nicht gegeben.“²⁸³

Konlechner und Kubelka erwähnten jene Stellen, die in Österreich vor allem auf dem Gebiet der Filmarchivierung arbeiteten, etwa das *Österreichische Filmarchiv*, und brachten ihren Wunsch zum Ausdruck, der Staat solle die Berechtigung eines nationalen Filmmuseums erkennen und unterstützen.

Während einige wenige Medien, etwa die *Arbeiter-Zeitung* („wirklich aufsehenerregende Filmvorführungen“²⁸⁴) und Peter Hajek im *Kurier*,²⁸⁵ der Gründung eines zweiten Hauses

²⁸⁰ Vgl. Protokoll der konstituierenden Vollversammlung des Österr. Filmmuseums am 26.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

²⁸¹ Vgl. Protokoll des Zentralausschusses der Österreichischen Hochschülerschaft [Auszug] vom 23.5.1964, AdR, 102.155/II-3/64.

²⁸² Vgl. Kert, Hermann, Brief an Peter Konlechner und Peter Kubelka vom 29.6. 1964, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

²⁸³ Presseaussendung zur Gründung des Filmmuseums vom 21.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

²⁸⁴ „Klassiker des russischen Films“, *Arbeiter-Zeitung*, 1.3.1964.

positiv gegenüberstanden, war die allgemeine Stimmung verhalten, wenn nicht sogar feindlich:

„[V]on offizieller Seite gibt es ausschließlich Widerstand und Zurückhaltung. Unter anderem hat sich Dr. Herle in der ‚Furche‘ geweigert, einen Artikel über uns zuzulassen, da er in uns eine Konkurrenz für das bestehende (seit Jahren völlig inaktive) Österreichische Filmarchiv erblickt. Aus ähnlichen Motiven werden wir von allen ‚Fachleuten‘ angefeindet.“²⁸⁶

Auch Goswin Dörfler reagierte in *Neues Österreich* reserviert und erinnerte an die *Österreichische Kinemathek*, die „für alle Beteiligten (vom Besitzer bis zu den mitverwickelten offiziellen Stellen) eher peinliches und unrühmliches Ende gefunden hat“²⁸⁷. Das *Österreichische Filmarchiv* hatte „den bisherigen Ansprüchen vollauf genügt“, die Unterstützung des „konkurrenzierenden Unternehmens“ sei verwunderlich, so Dörfler weiter.²⁸⁸

Das *Österreichische Filmarchiv*, das in den Medien als mehr oder minder (durch Geldmangel bedingt) untätige Institution dargestellt wurde, reagierte mit einer Stellungnahme in der ÖFKZ und wies die Vermutungen zurück, es bemühe sich zu wenig darum, Archivfilme nach Österreich zu holen bzw. entsprechende Vorführungen zu unterstützen:

„Vom Österreichischen Filmarchiv wurden und werden sowohl für die Filmbildung an den Hochschulen wie für Zwecke der Filmerschulung Filme aus dem eigenen Bestand sowie aus Archiven des Auslandes laufend zur Verfügung gestellt. Auch für die gegenständliche Vorführung ebenso wie für frühere Vorführungen an der Technischen Hochschule wurden Archivfilme über das Österreichische Filmarchiv [...] zur Verfügung gestellt.“²⁸⁹

Sorgen über die wachsende Konkurrenz durch die neue Institution machte sich auch Sigmund Kennedy, der dabei war, die vierte *Viennale* zu planen. Die teilweise Terminkollision mit der ersten Veranstaltungsreihe des *Österreichischen Filmmuseums*, „Klassiker des russischen Films“, im März 1964 nahm er zum Anlass, Peter Konlechner in die Schranken zu weisen:

„Meine Kollegen und ich sind über die Ansetzung Ihres Termines unmittelbar vor dem Beginn unseres Festivals, ja, teilweise in Kollision mit diesem, umso verwunderter, als wir Ihnen im Verlaufe des vorigen Jahres mehrfach gesagt haben, dass wir die Ansetzung einer Woche von Ihnen knapp vor unserem Festival als eine Kampfansage auffassen müssten.“²⁹⁰

²⁸⁵ Vgl. Hajek, Peter, „Filmmuseum für Wien“, *Kurier*, 2.3.1964.

²⁸⁶ Kubelka, Peter, Brief an Friedrich Heer vom 1.4.1964, ÖFM, Hausarchiv, Korrespondenz 1964-1965, G-M.

²⁸⁷ Dörfler, Goswin, „Filmhistorisches Eigengoal“, *Neues Österreich*, 27.2.1964, S. 9.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ „Pläne für vermehrte Archiv-Film-Vorführungen“, *ÖFKZ* Nr. 919, 7.3.1964.

²⁹⁰ Kennedy, Sigmund, Brief an Peter Konlechner vom 21.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Konlechner.

Kennedy erinnerte dabei an seinen bisherigen freundlichen Beistand und der Verpflichtung der FIPRESCI-Mitglieder (zu welchen Konlechner seit 1963 zählte) „die Interessen des Verbandes nach Kräften zu fördern“²⁹¹. Die Terminkollision wurde als Störung empfunden und das *Kulturamt der Stadt Wien* über diese Vorgehensweise informiert. Konlechner bekräftigte, keinen „wie immer gearteten Kampf gegen [Kennedy] oder die Viennale führen, noch dem Verband der Filmjournalisten schaden [zu] wollen“ und bedauerte, dass nun auch Kennedy sich der „völlig ungerechtfertigten Kampagne gegen mich und das Filmmuseum anschließen wolle“²⁹². Kennedy hätte zuvor selber in einem Telefonat erklärt, „alte russische Stummfilme“ nicht als Konkurrenz zu empfinden.²⁹³

Friedrich Heer, Publizist und Chefdramaturg des Wiener Burgtheaters, ein Bekannter und Freund Peter Kubelkas, wurde gebeten, für die Unterstützung des Filmmuseums beim Unterrichtsministerium zu intervenieren. Aus dem an ihn verfassten Brief lassen sich bereits sehr konkrete Vorstellungen über die anstehenden Aufgaben des Hauses und die dazu notwendigen Schritte ablesen. Auch steht darin bereits der programmatische Leitsatz: „Der Ausstellungsort eines Filmmuseums ist die Leinwand.“²⁹⁴ In Rückgriff auf Konlechners und Kubelkas Vorstellung eines weitreichenden Filminstituts wurde eine große Anzahl an Aufgaben genannt:

„Sammlung, Aufbewahrung, Erhaltung, Vorführung und Zugänglichmachung von Filmen aller Art und Gegenständen, Dokumenten und anderen Dingen, die sich auf den Film beziehen, Förderung der Herstellung künstlerisch wertvoller Filme, Vorträge und Veranstaltungen, Herausgabe von Publikationen, Einrichtung einer einschlägigen Bibliothek.“²⁹⁵

Von Anfang an war das angestrebte Ziel, ein täglich wechselndes Programm zu bieten, das auch über das zeitgenössische Filmschaffen informiert.

Für die Realisierung dieser Ideen benötigten sie nach eigenen Angaben unter anderem ein eigenes Kino, einen klimageregelten Lagerbunker, Büro-, Archiv-, Bibliotheks- und Arbeitsräume sowie ein Gesamtbudget von etwa 1,5 Millionen öS. Es sollte noch einige Jahre dauern, bis auch nur Teile ihrer ambitionierten Pläne verwirklicht werden konnten.

Die intensiven Bemühungen, das Filmmuseum trotz Anfeindungen am Laufen zu halten, zwangen Peter Konlechner, der nicht mehr weit vom Abschluss seines Studiums der Nachrichtentechnik entfernt war, seine ganze Konzentration auf den neu gegründeten Verein zu lenken. Sein Studium blieb unbeendet. Noch dazu wurde zunächst wegen

²⁹¹ Kennedy, Sigmund, Brief an Peter Konlechner vom 21.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Konlechner.

²⁹² Konlechner, Peter, Brief an Sigmund Kennedy vom 22.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Konlechner.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Kubelka, Peter, Brief an Friedrich Heer vom 18.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Konlechner.

²⁹⁵ Ebd.

Mangels an Geldmitteln von der Entlohnung der Geschäftsführer abgesehen.²⁹⁶ Peter Konlechner arbeitete nach eigenen Angaben obgleich ganztägig und mit unzähligen Überstunden bis etwa 1966 ehrenamtlich.²⁹⁷ Peter Kubelka erhielt zunächst eine tägliche Aufwandsentschädigung von 20 öS²⁹⁸ und verdiente in späterer Folge, da er nur „nebenberuflich im Umfang etwa einer Halbtagsbeschäftigung“²⁹⁹ für das Filmmuseum arbeitete, nicht das gleiche Gehalt wie Peter Konlechner.

Die gefundenen Abrechnungen im *Archiv der Republik* können diese Angaben nur bruchstückhaft absichern, da Personalkosten nicht immer an- bzw. ausgeführt wurden. Erstmals wurden für Konlechner und Kubelka bei der Abrechnung der Eisenstein-Retrospektive jeweils 1.000 öS als Aufwandsentschädigung einkalkuliert.³⁰⁰ Bei der Aufstellung über die Verwendung der gewährten Subventionsbeträge im 1. Halbjahr 1966 wurden bei Konlechner ca. 2.400 öS monatlich angeführt.³⁰¹ Weiters besprachen die beiden Kuratoren in einer Korrespondenz von September 1966 eine Erhöhung des Gehalts von Konlechner auf 5.000 öS für die kommenden Monate.³⁰² Zwei Jahre später befand es sich bei der Aufstellung über die Verwendung der gewährten Subventionsbeträge für die Veranstaltungen im Jahr 1968 in etwa dieser Höhe.³⁰³ Kubelkas Gehalt war entsprechend um etwa 1.000 öS geringer.

Die Form der Zusammenarbeit der beiden, als gleichberechtigte Beteiligung, sah vor, dass keiner eine Entscheidung ohne den anderen fällen konnte. Dies wird auch in der erhaltenen Korrespondenz aus den späten 1960er Jahren deutlich, als Kubelka sich in Amerika aufhielt und sich die beiden regelmäßig brieflich über Programmierung, organisatorische Fragen und Neuigkeiten austauschten. Dennoch lag die praktische und tägliche Organisation hauptsächlich in Konlechners Hand. Für Peter Kubelka, der sich auch nach 1974 viel im Ausland aufhielt – etwa ab 1978 in Frankfurt am Main, wo er die Filmabteilung an der Staatlichen Kunsthochschule (Städelschule) aufbaute und von 1985

²⁹⁶ Vgl. Protokoll der 1. Vorstandssitzung des Österreichischen Filmmuseums am 26.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM sowie Unveröffentlichtes Interview mit Peter Kubelka geführt von Alexander Horwath, *FIAF Oral history project*, 2008.

²⁹⁷ Interview mit Peter Konlechner geführt am 3.3.2011.

²⁹⁸ Vgl. Protokoll der 1. Vorstandssitzung des Österreichischen Filmmuseums am 26.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

²⁹⁹ Aus den Erinnerungen von Heinrich Wille, unveröffentlichtes Manuskript, Teil 002602, Stand 02/2011 sowie Unveröffentlichtes Interview mit Peter Kubelka geführt von Alexander Horwath, *FIAF Oral history project*, 2008.

³⁰⁰ [Abrechnung der Eisenstein Retrospektive], AdR, 116.057/II-3/64.

³⁰¹ Aufstellung über die Verwendung der gewährten Subventionsbeträge im 1. Halbjahr 1966, AdR, 95.630/II-3/66.

³⁰² Kubelka, Peter, Brief an Peter Konlechner vom 9.9.1966, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Kubelka.

³⁰³ Aufstellung über die Verwendung der gewährten Subventionsbeträge für die Veranstaltungen im Jahr 1968, AdR, 150.265/II-3/69.

bis 1988 als Rektor tätig war – war rückblickend die Zusammenarbeit mit Konlechner ein ausschlaggebender Faktor für das Zustandekommen und den bleibenden Erfolg des Filmmuseums:

„I have to say right now, that although the concept and the philosophy came from my side, I would not have been able to do this without Konlechner, because he was the stabilizing factor, he stayed in Vienna, and he was pragmatic [...]“³⁰⁴

Die Führung des Filmmuseums oblag bis 2001 beiden Männern.

³⁰⁴ Unveröffentlichtes Interview mit Peter Kubelka geführt von Alexander Horwath, *FIAF Oral history project*, 2008.

5 Etablierungsjahre

5.1 Exkurs: FIAF

1938 wurde die *Fédération Internationale des Archives du Film* (FIAF) durch den Zusammenschluss der ersten vier Filmarchive (*Cinémathèque Française* in Paris, *Museum of Modern Art* in New York, *National Film Library* in London und *Reichsfilmarchiv* in Berlin) ins Leben gerufen. Vor allem in den Nachkriegsjahren wurden auf der ganzen Welt zahlreiche Filmarchive gegründet, sodass Ende 1959 bereits 33 Mitgliedsarchive zu verzeichnen waren.³⁰⁵ Peter Kubelka erinnert sich: „Wie wir eingetreten sind, war das ein Guerilla-Verband von Menschen, die ein leidenschaftliches Ziel hatten, nämlich den Film vor dem Untergang zu retten.“³⁰⁶ Die größte Gefahr für die Filme ging damals von den Produzenten selber aus, die die Filmkopien nach der Auswertung vernichteten: „[T]hey saw old films as merely a liability and an expense once they had made their initial theatrical runs.“³⁰⁷ So sind laut einer Studie von den zwischen 1910 und 1915 produzierten Filmen nur 10 Prozent erhalten.³⁰⁸ In den ersten Jahren war man bemüht, die Tätigkeiten der Vereinigung zu legitimieren, auch zum Schutz ihrer Mitglieder:

„Film production companies were obviously concerned that these new film archives were collecting films in which they owned copyright and were storing them to their constituencies.“³⁰⁹

Der Umstand, dass Copyright-Inhaber und Deponenten nicht zwangsläufig dieselben Personen bzw. Firmen sein müssen, erhöhte die Problematik. Das Interesse der Produzenten an der Wiederauswertung von Filmen erwachte erst mit dem Aufkommen des Fernsehens.

Das „Sammeln und Erschließen des kinematographischen Erbes der Welt“³¹⁰ auf nicht kommerzieller Basis sind die Hauptziele der FIAF, deren Gründungsmitglieder und nachfolgende Generationen jedoch oft sehr unterschiedliche Schwerpunkte hinsichtlich der „presentation“ und „preservation“ von Filmen setzten: Während Ernest Lindgren von der *National Film Library* des BFI seine Filmkopien schützte, indem er sie nicht für

³⁰⁵ Chronologie der FIAF-Geschichte vgl. <http://www.fiafnet.org/uk/members/fiafchronology.cfm>, 22.3.2012.

³⁰⁶ Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

³⁰⁷ Grant, Barry K. (Hg.), *Schirmer Encyclopedia of Film*, Volume 1, New York [u.a.]: Schirmer Reference 2007, S. 105ff.

³⁰⁸ Vgl. Francis, David, „From Parchment to Pictures to Pixels Balancing the Accounts: Ernest Lindgren and the National Film Archive, 70 Years On“, *Journal of Film Preservation* #71, S. 24.

³⁰⁹ Francis, David, a.a.O., S. 40.

³¹⁰ „40 Jahre Internationaler Verband der Filmarchive“, *Filmkunst* Nr. 80, 1978, S. 7ff.

Vorfürhungen freigab bis weitere Kopien davon vorhanden waren, ging es Henri Langlois darum, genau durch das Zeigen der Filme auf dieses Kulturerbe hinzuweisen, unabhängig davon, ob die Kopien durch das Zeigen Schaden nehmen könnten.³¹¹ Als die Fragilität und stufenweise Zersetzung von Nitrofilmen – die Grundlage von allen bis 1950 hergestellten Filmen – bekannt wurde, erhielten Techniken zur Erhaltung der Filme und zur Katalogisierung der Bestände Priorität.

Meinungsverschiedenheiten mit der *Cinémathèque Française* und ihrem Gründer Henri Langlois³¹² führten 1959 zu Spannungen innerhalb der Vereinigung und schließlich zum Austritt der *Cinémathèque Française* und einiger weiterer Archive aus der FIAF.³¹³

Vorwürfe der „Piraterie“ – der unrechtmäßigen Herstellung von Kopien – oder der Nicht-Rückgabe von Kopien an ausleihende Archive wurden von Langlois vorgebracht, doch auch er soll für die Vergrößerung seiner Sammlung nicht ganz unfragwürdige Methoden gehabt haben.³¹⁴ Diese frühen illegalen Praktiken zur Kopienbeschaffung sowie die wachsende Angst vor Rechteinhabern und vor dem Verlust der Integrität der Institution FIAF dominierten viele Jahre deren Selbstbild. Darauf zurückzuführen ist der enge Zusammenhalt der Mitgliedsarchive und die strengen Screening-Verfahren bei neuen Bewerbern. Das Vertrauen in die Archive, denen man Filme lieh, musste erst aufgebaut werden.

Die Vorführung von Filmen aus der eigenen Sammlung und von geliehenen Filmen wurde in Wahrung der Rechte der Copyright-Inhaber und im Kontext kultureller oder wissenschaftlicher Veranstaltungen ermöglicht, wenn diese nicht kommerziell ausgerichtet waren. Dies musste jedoch nicht bedeuten, dass sie kostenlos stattfinden mussten.

Die Zusammenarbeit zwischen den Archiven und der Austausch von Wissen wurden in regelmäßigen Kongressen gefördert.

³¹¹ Vgl. Enticknap, Leo, „Have Digital Technologies Reopened the Lindgren/Langlois Debate?“, *Spectator* Vol. 27.1 (Media Access: Preservation and Technologies), Hg. Lucas Hilderbrand, Los Angeles: USC 2007, <http://cinema.usc.edu/archivedassets/096/15669.pdf>, 16.8.2011, S. 10-20.

³¹² Näheres zu den Auseinandersetzungen kann man in den Langlois-Biografien erfahren: Langlois, Georges P./Glenn Myrent, *Henri Langlois. First Citizen of Cinema*, NY: Twayne, 1994, S. 200ff. sowie Roud, Richard, *A Passion for Films. Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, Baltimore [u.a.]: John Hopkins Univ. Press, 1999, S. 110ff.

³¹³ Vgl. „40 Jahre Internationaler Verband der Filmarchive“, *Filmkunst* Nr. 80, 1978, S. 7ff.

³¹⁴ Vgl. Enticknap, Leo, a.a.O., S. 13.

5.2 Aufnahme in die FIAF – Nach Moskau, nach Moskau, nach Moskau!

Konlechners und Kubelkas Enthusiasmus für das Medium Film wurde von den Archiven, die sie in den letzten Jahren als Filmemacher und Organisatoren kennen lernen konnten, positiv begrüßt und man sagte ihnen im Falle ihrer Bewerbung Unterstützung zu.³¹⁵

Anfang Februar 1964 stellten sie sich schriftlich Jerzy Toeplitz, dem damaligen Präsidenten der FIAF, vor und baten ihre Bewerbung um Aufnahme in die Fédération wohlwollend zu behandeln.³¹⁶ Toeplitz erachtete die angekündigten Tätigkeitsbereiche des Filmmuseums als den Voraussetzungen der FIAF entsprechend, wies jedoch darauf hin, dass die Gründung einer eigenen Filmsammlung ein Aufnahmekriterium darstelle. Er bot an, nach Erhalt aller relevanten Informationen die Kandidatur während der Sitzung des Executiv Committee in Zürich zwischen 13. und 16.3.1964 zu besprechen.³¹⁷ Die Bewerber erklärten ihre Absicht, „die gesamten klassischen Filme in Wien zu sammeln, auch die bedeutenden österreichischen Werke und die wichtigsten neu entstehenden Arbeiten“³¹⁸. Besonderes Interesse galt von Anfang an den Filmen der Avantgarde.

Die Rückmeldung nach der Zürcher Sitzung war durchaus positiv:

„Tous les membres du Comité Directeur ont exprimé leur vive sympathie pour vos efforts en vue de la création d’une archive et ont beaucoup apprécié les résultats de votre travail.“³¹⁹

Aus formalen Gründen konnte in Zürich noch nicht über die Aufnahme des Filmmuseums als provisorisches Mitglied entschieden werden: Das Ansuchen war unvollständig, die Sammlung wies nicht genügend Filme auf. Das *Staatliche Filmarchiv der DDR* und *Gosfilmofond* in Moskau, das sowjetische Staatsfilmarchiv, zeigten jedoch Bereitschaft als Aufbauhilfe dem *Österreichischen Filmmuseum* einige Filme aus ihrer Sammlung zu schenken. Als nächste Etappe für die Entscheidung über die Aufnahme wurde der Kongress in Moskau im Juni des gleichen Jahres anvisiert.

Konlechner und Kubelka hatten einige Kopien für ihr Archiv erstanden, so in Paris den Unterwasserfilm *Wonders of the Sea* (1922, John Ernest Williamson), einige 16mm-Filme von Privatsammlern oder Tandlern, etwa *A Film Johnnie* mit Charles Chaplin (1914, George Nichols). Dabei zählte weniger die Qualität der Filme als die Notwendigkeit einen

³¹⁵ Vgl. Konlechner, Peter, Brief an Donald Richie vom 1.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Konlechner.

³¹⁶ Vgl. ÖFM, Brief an Jerzy Toeplitz vom 6.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Konlechner.

³¹⁷ Vgl. Toeplitz, Jerzy, Brief an Peter Konlechner und Peter Kubelka vom 28.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, FIAF.

³¹⁸ ÖFM, Brief an Jerzy Toeplitz vom 11.3.1964, ÖFM, Hausarchiv, FIAF.

³¹⁹ Toeplitz, Jerzy an Peter Kubelka und Peter Konlechner vom 23.3.1964, ÖFM, Hausarchiv, FIAF.

[Übersetzung E.K.: Alle Mitglieder des Vorstands haben ihre tiefe Sympathie für Ihre Bemühungen im Hinblick auf die Gründung eines Archivs ausgedrückt und die Ergebnisse Ihrer Arbeit sehr gewürdigt.]

gewissen Grundstock aufzubauen. Sie konnten auch mit allen Filmen von Peter Kubelka aufwarten,³²⁰ waren aber dennoch besorgt, dass ihre Sammlung für einen Beitritt noch zu klein sein könnte. Toeplitz, der diesbezüglich keine exakte Zahl nennen konnte, beruhigte sie, dass die angekündigten Schenkungen genügen würden.³²¹

Nach den Regeln der *Fédération* musste im Fall, dass im Land bereits ein FIAF-Mitglied existiert, dieses nach seiner Meinung gefragt werden.³²² Die Bitte an das *Österreichische Filmarchiv* um Stellungnahme zum Aufnahmeantrag des Filmmuseums als provisorisches Mitglied der FIAF, kam für dieses unerwartet, war man doch dort nach den erwähnten Gesprächen im Jänner davon ausgegangen, dass Konlechner und Kubelka den Beitritt nicht forcieren würden. Da diese es für besser erachteten, diesen Schritt ohne vorheriges Einverständnis des *Österreichischen Filmarchivs* zu wagen, wurde nun aus Ludwig Geseks Sicht „eine innerösterreichische Angelegenheit vor ein Internationales Forum getragen“ und „die notwendige Vertrauensbasis für eine Zusammenarbeit sehr gefährdet“³²³. Seine Antwort an Toeplitz fiel unmissverständlich aus und zielte darauf ab, den Beitritt des Filmmuseums zu verhindern:

„Ich möchte die Tatsache unterstreichen, daß es sich hier keineswegs um Archive, sondern vielmehr um einen Kinoklub handelt. Die beiden Herren haben im Rahmen der Österr. Hochschülerschaft eine größere Anzahl von Kinovorstellungen organisiert, wo besonders wertvolle Filme vorgeführt wurden, was zum Teil nur dank der Hilfe des Österr. Filmarchivs möglich war. Um diesen Vorstellungen eine rechtliche Grundlage zu geben und um ihre Tätigkeit verstärken zu können, haben die Herren Konlechner und Kubelka einen Verein gegründet, den wir unterstützt haben und dem wir auch in Zukunft unsere ganze Unterstützung gewähren wollen. Es ist indessen notwendig klarzustellen, daß es sich nur um einen Verein handelt, der in Universitätsräumen Filme vorführt, wofür Eintrittsgeld bezahlt werden muß. Alles übrige [sic] ist bloß Hirngespinnst.“³²⁴

Gesek teilte weiters mit, dass die Leitung des Filmarchivs genötigt war, dem *Österreichischen Filmmuseum* mitzuteilen, die Gründung ihres Vereins zum gegenwärtigen Zeitpunkt als Filmarchiv sei nicht gerechtfertigt und „daß wir auf keinen Fall eine Wiederholung des Abenteuers mit der Österr. Cinematheque Herrn Hermann Biebers wünsch[en]“³²⁵.

³²⁰ Vgl. ÖFM über die derzeitige Situation und die geplanten Aktivitäten, Bericht an die FIAF [1964], ÖFM, Hausarchiv, FIAF.

³²¹ Vgl. Toeplitz, Jerzy, Brief an Peter Kubelka und Peter Konlechner vom 14.4.1964, ÖFM, Hausarchiv, FIAF.

³²² FIAF, Statutes and Rules, Stand 2009, Chapter II, Rule 12: „When a candidate for admission operates in a territory where one or more affiliates already exist, the Secretary-General shall request the written opinion of those existing affiliates on the merits of the application.“

³²³ Interne Mitteilung Nr. 14 für den Arbeitsausschuß des Österreichischen Filmarchivs am 31.3.1964, AdR, 66.373/II-3/64.

³²⁴ Gesek, Ludwig, Brief an Jerzy Toeplitz vom 24.4.1964, AdR, 66.373/II-3/64.

³²⁵ Ebd.

Diesem Brief nach zu urteilen beabsichtigte das Filmarchiv, das Filmmuseum weiterhin bei der Kopienbeschaffung bei FIAF-Mitgliedern zu unterstützen, aber längerfristig den Verein in das *Österreichische Filmarchiv* einzugliedern:

„Ich möchte nochmals die Tatsache unterstreichen, daß dieser Verein den Namen ‚Österr. Filmmuseum‘ keineswegs verdient, einen Namen, den ich selbst vorgeschlagen hatte im Hinblick auf eine beabsichtigte Eingliederung in das ‚Österr. Filmarchiv‘.“³²⁶

„Formell und mit aller Entschiedenheit“³²⁷ beantragte Gesek, die Entscheidung über die Aufnahme des *Österreichischen Filmmuseums* wenigstens bis zur Hauptversammlung 1965 nicht zu fällen. Seiner Ansicht nach hätte sich bis dahin herausgestellt, was die wahren Absichten von Konlechner und Kubelka wären. Er vermutete etwa ein getarntes kommerzielles Unternehmen, das den Satzungen der FIAF widersprochen hätte.

Die Ergänzungen des Aufnahmeansuchens an die FIAF seitens des Filmmuseums informierten bereits über den Besitz von 30 Lang- und 27 Kurzfilmen und von Verhandlungen mit dem Unterrichtsministerium über die Schaffung eines staatlichen Filmmuseums, wofür die Mitgliedschaft in der FIAF ein wichtiger Faktor gewesen wäre.³²⁸

Die Betonung, mit dem BMfU bereits in Gesprächen zu sein, war wohl auf taktische Überlegungen zurückzuführen und eher Schönfärberei, denn auch Warhanek, der Leiter der Filmabteilung, war von den Aussagen des *Österreichischen Filmarchivs* beeinflusst und zunächst nicht von der Entwicklungsfähigkeit des neuen Vereins überzeugt.³²⁹

Der Konflikt mit dem *Österreichischen Filmarchiv* kam zu keiner Entspannung. Ludwig Gesek lehnte nicht nur das Angebot ab, die vom Filmmuseum geplante Retrospektive zu Georges Méliès im Rahmen der *Internationalen Filmwissenschaftlichen Woche* stattfinden zu lassen, sondern auch eine – sehr vage formulierte – Erklärung für eine zukünftige Zusammenarbeit der beiden Vereine, die das Filmmuseum der FIAF vorlegte.³³⁰

Kubelka und Konlechner wurden von Gesek aufgefordert, ihren Antrag bei der FIAF zurückzuziehen und eine vom Filmarchiv ausgearbeitete Vereinbarung zu unterschreiben. Diese hätte die Zusammenarbeit in Form einer Unterstellung des Filmmuseums unter die Kontrolle des *Österreichischen Filmarchivs* bedeutet, bei der sämtliche Vorgänge dem Filmarchiv zur Kenntnis gebracht hätten werden sollen. Das *Österreichische Filmarchiv*

³²⁶ Gesek, Ludwig, Brief an Jerzy Toeplitz vom 24.4.1964, AdR, 66.373/II-3/64.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Vgl. ÖFM, Brief an die FIAF vom 1.6.1964, ÖFM, Hausarchiv, FIAF.

³²⁹ Ansuchen um Beihilfe zur Teilnahme an der Generalversammlung der Int. Vereinigung der Filmarchive v. 15. bis 21. Juni 1964 in Moskau, Interne Notizen des BMfU, AdR, 66.373/II-3/64.

³³⁰ Vgl. ÖFM, Brief ans Österreichische Filmarchiv vom 4.4.1964, Privatarhiv Gfätter: „Erklärung: Das OEFM verpflichtet sich, mit dem ÖFA zusammenzuarbeiten.“

hätte über „die derzeit schwebenden Verhandlungen und Vorbereitungen jeglicher Art in einer zusammenfassenden Darstellung“³³¹ unterrichtet werden müssen, außerdem von Briefen an auswärtige Stellen und Behörden sowie über die monatliche Gebarung. Die Veranstaltungen hätten vor ihrer Veröffentlichung wenigstens acht Tage vorher dem Filmarchiv schriftlich bekannt gegeben werden müssen.³³² Eine derartige Zusammenarbeit hätte nach Ansicht von Konlechner und Kubelka das Ende des Filmmuseums bedeutet.³³³

Wie aus internen Bemerkungen des *Bundesministeriums für Unterricht* zum Ansuchen des Filmmuseums um Reisezuschuss für die Reise nach Moskau hervorgeht, wurde eine Aufnahme des Vereins in die FIAF für äußerst unwahrscheinlich gehalten.³³⁴ Als Grund wurden Einwände sowie erwartete heftige Proteste von Seiten des *Österreichischen Filmarchivs* genannt, falls es zur Gründung eines zweiten Archivs kommen sollte. Da Vertreter des Filmarchivs bereits einen Kostenzuschuss für ihre Reise erhalten hatten, wurde dies den beiden Proponenten des *Österreichischen Filmmuseums* verwehrt.

Noch am 4.6.1964, kurz vor der Reise nach Moskau, trafen Konlechner, Kubelka und Gesek bei Warhanek zusammen. Das Filmarchiv beharrte weiterhin auf den Standpunkt, dass im Fall einer Zusammenarbeit der beiden österreichischen Institutionen eine Mitgliedschaft in der FIAF „überflüssig und schädlich“³³⁵ sei. Das Filmmuseum argumentierte mit der Aussicht auf Schenkungen für die Filmsammlung und war nicht bereit, den Antrag zurückzuziehen. Für Warhanek kam eine Förderung des neu gegründeten Vereins nur in Frage, wenn die beiden Vereine ein Arbeitsübereinkommen schlossen, welches Rechte und Pflichten abklärt und abgrenzt.

Peter Kubelka in lebhafter Erinnerung geblieben, jedoch undokumentiert, ist das im Laufe des Gesprächs gefallene Ultimatum, das erneut das Ende des Filmmuseums hätte bedeuten können. Nicht nur soll Gesek sein Missfallen an der Existenz des Filmmuseums offen und eindeutig erklärt haben („Wir wollen euch nicht!“³³⁶), es wurde Konlechner und Kubelka auch erklärt, dass das *Österreichische Filmmuseum* nicht mehr gefördert werden würde, sollten sie nach Moskau fahren.³³⁷ Nach längerem Abwägen verschiedener Vorgangsweisen und in Erinnerung an Kubelkas Erlebnis mit der Filmeinreichung für die

³³¹ ÖFA, Brief an Peter Konlechner und Peter Kubelka [1964], Privataarchiv Gfatter.

³³² Ebd.

³³³ Vgl. ÖFM, Brief an die FIAF vom 1.6.1964, ÖFM, Hausarchiv, FIAF.

³³⁴ Vgl. Ansuchen um Beihilfe zur Teilnahme an Generalversammlung der Int. Vereinigung der Filmarchive v. 15. bis 21. Juni 1964 in Moskau, Interne Notizen des BMfU, AdR, 66.373/II-3/64.

³³⁵ Interne Mitteilung Nr. 15 für den Arbeitsausschuß des Österreichischen Filmarchivs am 10.6.1964, AdR, 102.155/II-3/64.

³³⁶ Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

³³⁷ Vgl. Ebd.

Biennale 1956 – bei der der Erfolg die Tat rechtfertigte – entschieden sie sich, dennoch zu fahren.

Der Verlauf des 20. FIAF-Kongresses in Moskau, abgehalten zwischen 15. und 21.6.1964, lässt sich an Hand offizieller Protokolle und Berichte folgendermaßen darstellen: Zunächst wurden Ludwig Gesek, als Vertreter des *Österreichischen Filmarchivs* sowie die Geschäftsführer des *Österreichischen Filmmuseums* angehört. Geseks Haltung zum Auftrag war offiziell neutral, de facto stand er ihm allerdings ablehnend gegenüber. Er betonte das inkorrekte Verhalten von Konlechner und Kubelka, hinter seinem Rücken das Ansuchen gestellt zu haben. Gesek war von den Leitern des Filmarchivs ermächtigt, eine Erklärung abzugeben, die das geforderte Arbeitsübereinkommen zur Basis jeglicher Stellungnahmen machte:

„Die Absicht des ‚Österreichischen Filmmuseums‘ die Mitgliedschaft bei der FIAF zu beantragen wurde dem Österreichischen Filmarchiv von diesem nicht bekanntgegeben. Das Österreichische Filmarchiv erfuhr davon zum ersten Male durch die Anfrage des Präsidenten der FIAF. Der Arbeitsausschuss des Österreichischen Filmarchivs konnte daher zu dieser Frage nicht Stellung nehmen. Ein Arbeitsübereinkommen zwischen dem Österreichischen Filmarchiv und dem Österreichischen Filmmuseum besteht derzeit nicht. Dem Österreichischen Filmarchiv wurde vom Bundesministerium für Unterricht mitgeteilt, daß ein solches Arbeitsübereinkommen Bedingung für eine staatliche Förderung des Österreichischen Filmmuseums ist und es besteht die Absicht beider Partner über ein solches Übereinkommen Verhandlungen zu führen. Solange dieses Arbeitsübereinkommen jedoch nicht abgeschlossen ist, sieht sich das Österreichische Filmarchiv ausser [sic] Stande, zu dem Antrag des Österreichischen Filmmuseums auf Aufnahme in die FIAF Stellung zu nehmen.“³³⁸

Gesek wies in einem Bericht an das Bundesministerium darauf hin, dass er auch die Möglichkeit gehabt hätte, scharf zu opponieren und den Antrag „mit massiven Argumenten zu Fall zu bringen“³³⁹. Dies jedoch habe er aus Rücksicht, den Konflikt zwischen zwei österreichischen Institutionen nicht vor „einem internationalem zu einem beträchtlichen Teil aus Vertretern von Oststaaten zusammengesetzten Forum“³⁴⁰ auszutragen, unterlassen. Um also Streit zu vermeiden, habe er unter der Bedingung, dass ein Arbeitsübereinkommen getroffen werden müsse, nicht protestiert.

Nachdem auch Peter Konlechner und Peter Kubelka angehört worden waren, gab Jerzy Toeplitz eine Erklärung ab, bei der er die Arbeit des *Österreichischen Filmarchivs* als FIAF-Mitglied beanstandete und erklärte, dass ein (weiteres) aktives Mitglied in Österreich von Interesse für die Vereinigung sein müsse.³⁴¹ Das *Österreichische Filmarchiv* hatte

³³⁸ Interne Mitteilung Nr. 15 für den Arbeitsausschuß des Österreichischen Filmarchivs am 10.6.1964, AdR, 102.155/II-3/64.

³³⁹ ÖFA, Brief an Raimund Warhanek (BMfU) vom 3.8.1964, AdR, 102.155/II-3/64.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Vgl. ÖFM, Brief ans BMfU vom 2.7.1964, AdR, 102.155/II-3/64.

bereits an drei vorhergehenden FIAF-Kongressen, nämlich Belgrad, Rom und Budapest, gefehlt und war auch schon seit zweieinhalb Jahren den Mitgliedsbeitrag schuldig geblieben.³⁴² Das fehlende Interesse des Filmarchivs an den Aktivitäten der FIAF stand im Gegensatz zu den neuen Bewerbern: „Now we have two young people full of initiative – and such people we need“, stellte Toeplitz fest.³⁴³

Obgleich auch von Seiten Jerzy Toeplitz’ auf die Unkorrektheit des Vorgehens der Bewerber hingewiesen wurde, wurde das *Österreichische Filmmuseum* vom Direktorium mit Stimmenmehrheit zum provisorischen Mitglied gewählt.³⁴⁴ Außerdem wurde auch von Seiten der FIAF dem Wunsch Ausdruck verliehen, dass beide Vereine rasch ein Arbeitsübereinkommen abschließen.

Durch die gute Beziehung Peter Kubelkas zu Alexander Auer, dem österreichischen Kulturattaché in Moskau, erreichte das Filmmuseum, dass von der Botschaft in der UdSSR ein Schreiben an den Präsidenten der FIAF erging, in dem sie ihre Genugtuung über die Aufnahme Ausdruck verlieh.³⁴⁵

Alternative – zum Teil nicht offen ausgesprochene – Erklärungen, warum das *Österreichische Filmmuseum* von der FIAF so gefördert wurde, wurden von beiden Seiten vorgebracht. Das Filmarchiv führte etwa den zur selben Zeit herrschenden Konflikt der FIAF mit Henri Langlois von der *Cinémathèque Française* als Auslöser – es wurde gar von einer „Intrige“³⁴⁶ gesprochen – dafür an, dass die FIAF an Kubelka und Konlechner mit ihrer Unterstützung herangetreten war. Dies hätten sie in Gesprächen mit der Executive Committee erfahren:

„Das Österreichische Filmarchiv hat auf dem Kongress in Amsterdam versucht, zwischen der Gruppe um Präsidenten Toeplitz und Henri Langlois, dem Leiter der Cinémathèque Française, zu vermitteln. Da in der Folge Archive, die mit der Cinémathèque Française freundschaftlich verbunden waren, ihre Mitarbeit in der FIAF eingestellt haben, haben offenbar Mitglieder der FIAF mit der Möglichkeit gerechnet, daß das Österreichische Filmarchiv nicht bereit sein könnte, an Massnahmen [sic] gegen die Cinémathèque Française mitzuwirken. Als daher im Dezember vorigen Jahres das Experimentalfilmfestival, veranstaltet vom königlich belgischen Filmarchiv in Knokke le Zoute veranstaltet wurde, zu dem der Leiter des Österreichischen Filmarchivs, Professor Dr. Gesek, sehr dringend eingeladen war, an dem er aber aus zeitlichen Gründen nicht teilnehmen konnte, nahmen Vertreter der FIAF die Gelegenheit wahr, die aus Österreich zu dem Festival entsandten Teilnehmer

a) Herrn Peter Konlechner, der mit einer Empfehlung des Österreichischen Filmarchivs an die Archive Brüssel und London gewiesen war, und b) Herrn Peter Kubelka, der einen Experimentalfilm eingereicht hatte, auf die Möglichkeit der Gründung eines Filmarchivs in

³⁴² Vgl. ÖFA, Brief an Raimund Warhanek (BMfU) vom 3.8.1964, AdR, 102.155/II-3/64,

³⁴³ Vgl. Handschriftliches Protokoll der Sitzung am 13.6.1964 beim 20. FIAF-Kongress in Moskau, FIAF-Archive.

³⁴⁴ Die genauen Abstimmungsergebnisse lauteten: 60 for, 6 against, 3 abstentions. Vgl. Protokoll FIAF, XXth Congress and general meeting, 15-21 June 1964, Moscow, ÖFM, Hausarchiv, FIAF.

³⁴⁵ Vgl. Wolf, Karl, Brief an Jerzy Toeplitz vom 19.6.1965, FIAF-Archive.

³⁴⁶ ÖFA, Brief an Raimund Warhanek (BMfU) vom 3.8.1964, AdR, 102.155/II-3/64.

Österreich anzusprechen, und ihnen anzudeuten, dass die FIAF einen eventuellen Aufnahmeantrag wohlwollend behandeln würde. Das geschah, wie man mir im Gespräch sagte, weil man sich über die Stellung und die Aktivität des Österreichischen Filmarchivs in der FIAF nicht sicher fühlte.³⁴⁷

Die Überprüfung dieser Behauptung ist heute kaum mehr möglich. Der Konflikt und der Austritt Langlois' lagen zwar schon vier Jahre zurück, doch die juristischen Querelen dauerten noch an. Auf Grund dessen musste auch 1964 der Administrationssitz der FIAF von Paris nach Brüssel verlegt werden.³⁴⁸

Peter Kubelka sieht hingegen die ungewöhnliche Unterstützung damit begründet, dass das *Österreichische Filmarchiv* in der Vereinigung den „allerschlechtesten Ruf“ hatte:³⁴⁹ nicht nur wegen der auch offiziell erwähnten Inaktivität, sondern wegen der Vergangenheit Ludwig Geseks, dessen Karriere eng mit der austrofaschistischen Geschichte Österreichs verknüpft war. Er war von 1934 bis 1938 Leiter des *Instituts für Filmkunde*, welches ab 1935 auch bei den Entscheidungen des Wiener Zensurbeirates vertreten war und als die wichtigste filmpolitische Einrichtung des Austrofaschismus galt.³⁵⁰ Dieses Institut hatte den „Kampf um austrofaschistische Anständigkeit im Film“ zum Auftrag und beeinflusste alle Bereiche der Kino- und Filmwirtschaft, wie Mock ausführt.³⁵¹ Außerdem war Gesek von 1931 bis 1938 Chefredakteur der Zeitschrift *Der gute Film*, welche die Bewertungen der Filme durch das *Institut für Filmkunde* verbreitete. Von 1941 bis 1946 war er in der Wehrmacht und in Kriegsgefangenschaft.³⁵²

5.3 Arbeitsübereinkommen zwischen Filmarchiv und Filmmuseum

Die Gespräche über das von BMfU und FIAF geforderte Arbeitsübereinkommen begannen zwar schon im Sommer 1964, die Unterzeichnung fand jedoch erst knapp vor dem nächsten FIAF-Kongress statt, bei der über die Umwandlung der provisorischen in eine Vollmitgliedschaft entschieden werden sollte.

Als mögliche Zielsetzungen für das Übereinkommen wurden ein gemeinsames Filmlager, Erstellung eines gemeinsamen Filmkatalogs, Schaffung von Laborplätzen und die Sammlung der laufend erscheinenden österreichischen Filme angesprochen.³⁵³ Der Fokus lag jedoch zunächst auf der Form der Zusammenarbeit bzw. der Aufgabenteilung. Das

³⁴⁷ ÖFA, Brief an Raimund Warhanek (BMfU) vom 3.8.1964, AdR, 102.155/II-3/64.

³⁴⁸ Vgl. Houston, Penelope, *Keepers of the frame. The film archives*, London: BFI 1994, S. 65.

³⁴⁹ Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

³⁵⁰ Vgl. Mock, Hubert, „Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik“, Dipl.-Arb., Universität Wien 1986, S. 110ff.

³⁵¹ Vgl. Ebd., S. 114.

³⁵² Vgl. Kurzbiografie von Ludwig Gesek Vgl. *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikation und Medienforschung* Nr. 251, S. 3.

³⁵³ Vgl. ÖFA, Brief ans ÖFM vom 20.7.1964, AdR, 102.155/II-3/64.

Österreichische Filmarchiv hielt eine „möglichst klare Abgrenzung der Aufgabenbereiche und die organisatorische Regelung der Betreuung gemeinsamer Anliegen für vordringlich“³⁵⁴, umso mehr, da Verwechslungen und Verwirrungen auf Grund der ähnlichen Ausrichtung und Namensgebung befürchtet wurden. Als Verhandlungsgrundlage wurde zunächst von Gesek der Vorschlag gemacht, das Filmmuseum solle die Vorführung, das Filmarchiv das Sammeln der Filme übernehmen.

Das Verhandlungskomitee bestand für das *Österreichische Filmarchiv* aus Ludwig Gesek, Johann P. Haustein und Alfred Lehr, von Seiten des *Österreichischen Filmmuseums* waren Peter Konlechner, Peter Kubelka und Heinrich Wille beteiligt. Die Verhandlungen gerieten ins Stocken, das bürokratisch agierende Filmarchiv konnte Termine nur in sechs- bis achtwöchigen Abständen anbieten.³⁵⁵

Eine Möglichkeit, sich vorteilhaft präsentieren zu können, bot sich, da die nächste Arbeitstagung des Executive Committee der FIAF in der Zeit von 27. bis 31.3.1965 für Wien geplant war. Dies war die erste offizielle Veranstaltung in Österreich seit der Gründung der Fédération im Jahre 1938. Dem Filmmuseum kamen dieser Besuch und die Möglichkeit, die Idee der Filmarchive in Österreich bewerben zu können, sehr recht.

Mit der Organisation wurde zunächst nur das *Österreichische Filmarchiv* betraut, doch nachdem diese nur langsam ins Rollen kam, wurde informell das junge *Filmmuseum* gebeten, dies in Zusammenarbeit abzuwickeln.³⁵⁶ Da vom *Bundesministerium für Unterricht* eine Sondersubvention von 35.000 öS für die Unterbringung und Verpflegung der Teilnehmer aus 14 Staaten bewilligt worden war, kümmerten sich die Gastgeber um Unterbringung, Hilfe bei der Beschaffung der notwendigen Visa und die Bewirtung der Gäste. Das *Österreichische Filmarchiv* zeigte im *Palais Palffy* Filme aus seiner Sammlung und lud zum Essen, das Filmmuseum präsentierte in der Technischen Hochschule Filme aus der gerade laufenden Leacock-Maysles-Retrospektive und verköstigte in einem Heurigen in Nussdorf. Die Veranstaltung wurde in einem Bericht des Filmarchivs als eine der bestorganisierten bezeichnet.³⁵⁷

Für das *Österreichische Filmmuseum* bedeutete die Präsenz der Mitglieds-Archive die Hoffnung, nun größere Unterstützung von den Behörden erwarten zu können³⁵⁸ und es

³⁵⁴ ÖFA, Brief ans ÖFM vom 20.7.1964, AdR, 102.155/II-3/64.

³⁵⁵ Vgl. ÖFM, Brief an die FIAF vom 12.1.1965, ÖFM, Hausarchiv, FIAF.

³⁵⁶ Vgl. Ebd.

³⁵⁷ Vgl. Österreichisches Filmarchiv, Arbeitsbericht über das Jahr 1965, ÖFM, Hausarchiv, 308/2, ÖFA.

³⁵⁸ Vgl. ÖFM, Brief an Jerzy Toeplitz vom 9.4.1965, ÖFM, Hausarchiv, FIAF.

„trug wesentlich dazu bei, das Wohlwollen und die Hilfsbereitschaft der ausländischen Archive gegenüber den österreichischen Bemühungen um eine Angleichung des filmkulturellen Standards an das internationale Niveau zu stärken.“³⁵⁹

Die Vereinbarung zwischen Filmmuseum und Filmarchiv kam in seiner endgültigen Form am 25.3.1965 zur Unterzeichnung. Es sah die Schaffung eines staatlichen Filmarchivs als Ziel vor, für das beide Institutionen gemeinsam die Vorarbeit leisten sollten. Es wurde vereinbart „einander nicht zu konkurrenzieren und das freundschaftliche Verhältnis untereinander zu pflegen“³⁶⁰. Die Aufgabenteilung der beiden Vereine sah fürs Filmarchiv eher die Seite der „preservation“, für das Filmmuseum die „presentation“ vor, wobei die Sammlungstätigkeit schon auf Grund der Forderung der FIAF von beiden Institutionen ausgeübt werden musste:

„Der Schwerpunkt der Arbeit des Österreichischen Filmarchivs liegt in der Erhaltung, Sammlung und Restaurierung der für die Geschichte des Films und der Filmkunst wichtigen Filme, ihrer Katalogisierung und ihrer Erschließung für die wissenschaftliche Forschung und Lehre. Der Schwerpunkt der Arbeit des Österreichischen Filmmuseums hingegen liegt in der Errichtung einer österreichischen Sammlung der klassischen Filmwerke, deren Erhaltung, Zugänglichmachung und eine umfassende Informationstätigkeit sowie Vorführungen und Publikationen auf dem Gebiet des Films.“³⁶¹

Ein gemeinsames Vorgehen sollte dabei neben der Realisierung eines klimatisierten Filmlagers auch den Austausch von Informationen über durchgeführte Veranstaltungen, über die Beschaffung von Filmen aus ausländischen Archiven sowie das Sammeln sowohl österreichischer als auch ausländischer Filme umfassen.

Eine Zusammenarbeit wurde besonders bei österreichischen Filmen befürwortet und so sah die Vereinbarung vor, die Aufforderung an österreichische Verleiher und Produzenten, Filme zu hinterlegen, gemeinsam durchzuführen, v. a. um zu verhindern, dass es beim Herantreten an die Verleiher zu Doppelgleisigkeiten kommt. Daher sollten gemeinsam übernommene Filme auch gemeinsames Eigentum sein und bei einer späteren Gründung eines staatlichen Filmarchivs in dieses eingehen. Bei Erhalt von Filmen aus ausländischen Archiven war vorgesehen, dass die jeweils andere Institution informiert werden sollte. Es wurde ein Stichtag festgesetzt, ab dem die getroffenen Vereinbarungen bezüglich des Sammelns von Film wirksam werden sollten. Filme, die bereits im Besitz der Institutionen waren, waren nicht betroffen.

Welche anderen Interessenten in Österreich unter welchen Bedingungen mit Filmen versorgt werden könnten, wurde genauso festgehalten. Ein wesentlicher Punkt war auch

³⁵⁹ ÖFM, Brief ans BMfU vom 4.9.1965, AdR, 104.951/II-3/65.

³⁶⁰ Entwurf der Vereinbarung zwischen ÖFA und ÖFM, Punkt IV [1964], AdR, 102.155/II-3/64.

³⁶¹ Entwurf der Vereinbarung zwischen ÖFA und ÖFM, Punkt V, 2 & 3 [1964], AdR, 102.155/II-3/64.

hier das Informieren des Koordinationsausschusses – welcher Einspruch erheben konnte. Außerdem sollten die beiden Institutionen „bei ihren Ankündigungen öffentlicher Veranstaltungen auf ihre Zusammenarbeit hinweisen“ und „geplante Veranstaltungen so rechtzeitig einander bekannt geben, daß Terminüberschneidungen verhindert werden können“³⁶².

Nachdem die Forderung nach Abschluss eines Arbeitsübereinkommens erfüllt war, suchten Konlechner und Kubelka offiziell um die Verleihung der vollen Mitgliedschaft in der FIAF an, worüber beim Jahreskongress in Oslo vom 21. bis 27.6.1965 entschieden werden sollte. Diesmal erhielten die beiden Geschäftsführer einen Reisekostenzuschuss vom BMfU. Die internen Kommentare im Ministerium lassen jedoch den damaligen Status bzw. die Sicht der Beamten auf die jungen Museumsgründer deutlich werden, denn für ihre Beurteilung waren weniger die Fähigkeiten und der Erfolg ausschlaggebend, sondern ihr Alter und ihre Unerfahrenheit: „Ich kann nicht begreifen, wieso die beiden Einschreiter, jugendliche Studenten (!), a) 1. Klasse fahren müssen, b) ihre Diäten mit Dienstklasse IX (!) [Hervorhebung im Original] verglichen werden“.³⁶³

Bei der Sitzung in Oslo wurde das *Österreichische Filmmuseum* mit 48 Stimmen pro, 9 Stimmen contra und 12 Enthaltungen als Vollmitglied in die FIAF gewählt, obgleich es auf Grund der nicht ausreichenden Vergrößerung der Filmsammlung bzw. der Anzahl der konservierten Filme Bedenken gab. Das Filmmuseum konnte dennoch von der Verdoppelung seines Filmbestandes und einer Fotosammlung von 40.000 Stills berichten. Die Wichtigkeit des abgeschlossenen Arbeitsübereinkommens mit dem *Österreichischen Filmarchiv* für die Zuerkennung der Vollmitgliedschaft kann man durch den Vergleich mit der *Cinémathèque canadienne* erkennen, die mit ähnlichen Problemen zu kämpfen hatte: Die provisorische Mitgliedschaft wurde in Oslo aus Gründen der mangelnden Filmsammlung und eines fehlenden Übereinkommens mit dem zweiten kanadischen Archiv verlängert und nicht in eine Vollmitgliedschaft umgewandelt.³⁶⁴

³⁶² Beschlussprotokoll zwischen ÖFA und ÖFM vom 25.3.1965, AdR, 85.939/II-3/65.

³⁶³ Interne Notizen des BMfU/Abt. II-3 zu ÖFM, Brief an das BMfU vom 25. 5.1965, AdR, 78.161/II-3/65.

³⁶⁴ Vgl. FIAF (Hg.), *FIAF-Kongress 21 Oslo*. 2 Bde. Paris: FIAF 1965, S. 14.

5.4 Nationale und internationale Beziehungen

Das Arbeitsübereinkommen mit dem *Österreichischen Filmarchiv* blieb in den folgenden Jahren ohne Relevanz für die Tätigkeit der beiden Vereine, die Zusammenarbeit wurde keineswegs enger. In diversen Bereichen zeigte sich eher das Bemühen, sich vom Anderen abzugrenzen. Beispielsweise wurden zunächst getrennte Pläne zur Schaffung eines klimatisierten Filmlagers verfolgt und selbst nach Finalisierung des Standortes gewisse technische und bauliche Details, Vereinbarungen bezüglich Einlagerung etc. nur mühsam und zur Unzufriedenheit aller Beteiligten ausgehandelt (vgl. Kapitel 8.2 Filmlager, S. 119). Die unterschiedlichen Subventionssummen des BMfU, die 1971 zu Tage traten, sorgten ebenfalls für Streitigkeiten. Die zahlreichen Fusionierungsversuche, die zum Zwecke der Einsparung von amtierenden Unterrichtsministern geplant wurden, verliefen im Sand (vgl. Kapitel 7.3 Filmarchiv und Filmmuseum vor der Fusionierung, S. 109). Während Formverletzungen des Filmmuseums seit dem ersten FIAF-Ansuchen, das hinter dem Rücken der Filmarchiv-Leiter ablief, diesen ein Dorn im Auge war,³⁶⁵ bereiteten Konlechner und Kubelka die langwierigen bürokratischen Abläufe im *Österreichischen Filmarchiv* Verdruss.³⁶⁶ Dazu kamen die von Anfang an befürchteten Verwechslungen in der Öffentlichkeit auf Grund der ähnlichen Namen und Tätigkeitsfelder, die teils gravierende Nachteile brachten. Hier eine Schilderung aus Sicht des Filmarchivs:

„Bei der filmwissenschaftlichen Woche 1964 erhielt das Filmmuseum für einen französischen Gast die Subvention, die für das Filmarchiv angefordert und bereitgehalten wurde, weil das Institut Francais die beiden Einrichtungen für identisch hielt. Wiederholt wurde dem Filmarchiv berichtet, dass ihm Kopien übergeben wurden, die nie eingelangt waren.“³⁶⁷

Nicht eingelangte Kopien wurden auch auf Seiten des Filmmuseums vermeldet.³⁶⁸

Dahingegen hatte das *Österreichische Filmmuseum* in der FIAF und bei den internationalen Filmarchiven, aber auch bei vielen Journalisten von Anfang an einen guten Ruf und war für seine Gastfreundschaft und kulinarische Verköstigungen bekannt. Sowohl Kubelka als auch Konlechner waren als Gourmets bekannt.³⁶⁹

³⁶⁵ [Bericht des ÖFA über das Verhältnis Österreichisches Filmarchiv-Österreichisches Filmmuseum, 1964-1976], ÖFM, Hausarchiv, 308/2, Öst. Filmarchiv.

³⁶⁶ [Entwurf einer Schrift des ÖFM an den Herrn Bundesminister, 1971], ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

³⁶⁷ [Bericht des ÖFA über das Verhältnis Österreichisches Filmarchiv-Österreichisches Filmmuseum, 1964-1976], ÖFM, Hausarchiv, 308/2, Öst. Filmarchiv.

³⁶⁸ Vgl. Interview mit Edith Schlemmer geführt am 1.3.2011.

³⁶⁹ Diesbezüglich sei erwähnt, dass Helga und Peter Konlechner Restaurantkritiken verfasst haben. Peter Kubelka lehrte an der Staatlichen Kunsthochschule (Städelschule) in Frankfurt am Main die „Klasse für Film und Kochen als Kunstgattung“ und integrierte das Kochen in seine zahlreichen Lectures.

„Von Brecht heißt es, er habe sich dafür interessiert, was seine Theaterbesucher in den Pausen zu essen bekamen. Wenn Konlechner seine Besucher beim Menü berät, wendet er daran dieselbe professionelle Sorgfalt [an] wie wenn er bei einer Vorführung den Ton steuert. Den Brecht habe ich in dem Zusammenhang zitiert, damit, wenn ich wieder Konlechners Palatschinken lobe, die politischen Kostverächter still sind.“³⁷⁰

Diese Besonderheit war umso wichtiger, als auf Grund des ständigen Geldmangels weder ausreichende Gagen bei Besuchen noch adäquate Gegenleistungen bei großzügigen Sammlungsgeschenken möglich waren. P. Adams Sitney erinnerte sich:

„Andere Archive wurden auf den Elan und die Begeisterung der beiden aufmerksam und liehen ihnen Filme. Sie hatten nichts als Gegenleistung anzubieten, aber sie wurden berühmt für ihre Gastfreundschaft. In Filmmacherkreisen sprach man schon bald davon, mit welchem Können, mit wie viel Sorgfalt die Filme in Wien gezeigt wurden, vom Publikum, das hier heranreifte, und vor allem von der wunderbaren Behandlung, die einem als Gast des Filmmuseums zuteil wurde. Kubelka und Konlechner rückten in der Hierarchie der International Federation of Film Archives weit nach oben.“³⁷¹

1966 stellte Peter Kubelka seine Filme in der *Filmmakers' Cinematheque* in New York vor, ein Ereignis, das ihn nicht nur mit den Vertretern des *New American Cinema* zusammenbrachte, sondern seinen großen Erfolg als Filmemacher in Amerika begründete. Dazu kamen ab 1967 zahlreiche Lectures an amerikanischen Universitäten, die große Anerkennung fanden.

Kubelka hatte sich 1966 für die Stelle als Assistant Film Librarian bei den *United Nations* beworben und nach Einholung von Empfehlungsschreiben, etwa von Raimund Warhanek und Peter Konlechner, wurde ihm die Stelle zugesagt. Kubelka zeigte sich zuversichtlich, dass seine Berufung nach New York „zweifellos für die internationale Stellung des Österreichischen Filmmuseums von Vorteil sein [werde]“³⁷² und er wichtige Beziehungen herstellen würde. Er fing im März 1967 dort an, ging jedoch nicht davon aus, dass er mehr als ein Jahr dort bleiben würde.³⁷³ Auch in dieser Zeit war er als Kurator für das *Österreichische Filmmuseum* tätig und weiterhin von allen Abläufen informiert.³⁷⁴

1967, während seiner UNO-Tätigkeit, wurde Kubelka als erster Ausländer in den Vorstand der *Film-Makers' Cooperative* in New York gewählt,³⁷⁵ eines 1962 ins Leben gerufenen Verleihs für unabhängige Filme. Auf Wunsch Kubelkas, der für seinen Abgang von der

³⁷⁰ Patalas, Enno, „Hawks-Filme in Wien“, *Filmkritik*, Juni 1970.

³⁷¹ Sitney, P. Adams, „The Standing Ovation“, *Peter Kubelka*, Hg. Gabriele, Jutz/Peter Tscherkassky, a.a.O., S. 201.

³⁷² Kubelka, Peter, Brief ans BMfU vom 3.2.1967, AdR, 54.519-II/3/67.

³⁷³ Kubelka, Peter, Brief an Peter Konlechner vom 28.2.1967, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Kubelka.

³⁷⁴ Hievon zeugen zahlreiche erhaltene Korrespondenzen zwischen Konlechner und Kubelka im Hausarchiv des *Österreichischen Filmmuseums*.

³⁷⁵ Hajek, Peter, „New American Cinema‘ in Wien“, *Kurier*, 29.9.1967.

UNO triftige Gründe brauchte,³⁷⁶ rief ihn Konlechner 1968 „wegen der enormen Steigerung des Arbeitsumfanges, sowie wegen der Betreibung des Lagerbau-Projektes“³⁷⁷ nach Wien zurück. In der darauf folgenden Zeit machte Kubelka Lecture-Tours in Amerika und war dafür wieder monatelang unterwegs. 1970 kam es schließlich zur Gründung des *Anthology Film Archives* in New York mit dem von Kubelka konzipierten „Invisible Cinema“.

Die internationalen Erfolge, aber auch der Umgang der Filmmuseums-Kuratoren mit Produzenten und Rechteinhabern – Kubelka und Konlechner waren im Abklären aller Rechte sehr genau³⁷⁸ – verhalf Ihnen zu hohem Ansehen bei den FIAF-Mitgliedern. Davon zeugt auch der Umstand, dass Peter Kubelka 1969 ins Executive Committee und Peter Konlechner ab 1970 drei Jahre hintereinander zum Treasurer der Organisation gewählt wurde.³⁷⁹

1970 traf das Executive Committee der FIAF von 13. bis 16.3. in Wien zusammen, das *Österreichische Filmmuseum* hatte zum Missmut des Filmarchivs die Organisation allein übernommen.³⁸⁰ 1974 hatte man mit der Planung einer noch größeren Veranstaltung, einem FIAF-Kongress, für 1975 in Wien begonnen³⁸¹ – der Zeitpunkt markierte 25 Jahre Filmarchiv und 10 Jahre Filmmuseum – doch durch fehlende Förderzusagen durch das *Bundesministerium für Unterricht und Kunst* und der schwierigen budgetären Lage beider Filminstitutionen musste diese Einladung auf einen späteren Zeitpunkt verschoben werden.³⁸²

³⁷⁶ Kubelka, Peter, Brief an Peter Konlechner eingegangen am 22.1.1968, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Konlechner.

³⁷⁷ Konlechner, Peter, Brief an Peter Kubelka vom 23.1.1968, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Konlechner.

³⁷⁸ Vgl. Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

³⁷⁹ Vor den beiden Filmmuseumsgründern war bereits Agnès Bleier-Brody als erste Österreicherin 1958 und 1959 zum Mitglied des Comité directeur gewählt worden. Vgl. Auflistung verfügbar unter: <http://www.fiafnet.org/uk/members/pastexeccommittee.cfm>, 23.3.2012.

³⁸⁰ Vgl. Gesek, Ludwig, Brief an Jacques Ledoux vom 21.2.1970 sowie vom 5.3.1970, FIAF-Archive.

³⁸¹ Vgl. Gesek, Ludwig, Brief an Jacques Ledoux vom 14.2.1974, FIAF-Archive sowie Warhanek, Raimund, Brief ans ÖFM vom 5.4.1974, FIAF-Archive.

³⁸² Der erste FIAF-Kongress in Wien sollte erstmals 1984 stattfinden und wurde vom *Österreichischen Filmarchiv* und *Österreichischem Filmmuseum* gemeinsam organisiert.

6 Die Spielstätten des Filmmuseums

6.1 Das Filmmuseum auf der Technischen Hochschule Wien

Die Gründung des *Österreichischen Filmmuseums* im Februar 1964 und die Planung und Realisierung der ersten Retrospektiven blieben eng mit der Technischen Hochschule und der Österreichischen Hochschülerschaft verbunden. So bestand bis November 1964 der Arbeitsplatz des Filmmuseums in einem Schreibtisch innerhalb eines engen Büros der Hochschülerschaft. Gestört wurde die Arbeit von einem Herrn, „der immer ausgerechnet von ihrem Telephon irgendwelche Damen anrufen musste“³⁸³.

Auch die ersten unter dem Namen Filmmuseum gespielten Retrospektiven, „Klassiker des Russischen Films I + II“, eine verkürzte „Woche des griechischen Films“ sowie „Petit Festival Georges Méliès“ fanden in den schon zu *Cinestudio*-Zeiten verwendeten Hörsälen statt: entweder im HS 7, Karlsplatz 13, oder in HS III des Elektrotechnischen Instituts, Gußhausstraße 25. Auf Grund des Wiener Kinogetzes 1955 war in diesen Hörsälen für die Aufführung von Filmen keine Konzession notwendig:

„Aufführungen im Rahmen des Schulbetriebes, Aufführungen im Hörsaalunterricht an Volksbildungsanstalten oder solche an wissenschaftlichen Institutionen innerhalb ihres Aufgabenbereiches [...] fallen nicht unter dieses Gesetz.“³⁸⁴

Hatte man zwar schon zu Zeiten der Informationsprogramme eine Öffnung der Publikumsschichten thematisiert,³⁸⁵ so wünschte man mit der Gründung des Filmmuseums den Besucherkreis zu erweitern.

Von 13. bis 30.10.1964 fand im HS III eine Retrospektive mit dem Gesamtwerk Sergej Eisensteins statt. Die Erkenntnis bzw. der Hinweis, dass nun eine Zusatzkonzession notwendig war, kam für die Organisatoren am 19.10. zu spät. Obgleich ein Ansuchen um Erteilung der Konzession sowie eine Entschuldigung, dies bis dato verabsäumt zu haben, abgeschickt wurde,³⁸⁶ kam es wegen der Verwaltungsübertretung zur Verhängung einer Geldstrafe von 200 öS.³⁸⁷

³⁸³ Hajek, Peter, „Wien: Täglich Filmkunst“, *Kurier*, 24.11.1967.

³⁸⁴ Wiener Kinogesezt vom 21.10.1955, §1, Abs. 2.

³⁸⁵ Vgl. „Initiative Studenten“, *ÖFKZ* Nr. 867, 9.3.1963: „Mit diesem Programm soll eine Reihe von Vorführungen beginnen, die Werke der Filmgeschichte dem *Wiener Publikum* [Hervorhebung E.K.] zugänglich machen.“

³⁸⁶ Vgl. ÖFM, Brief an Müllner (MA7) vom 19.10.1964, ÖFM, Hausarchiv, Korrespondenz 1964-1965 G-M, M.

³⁸⁷ MA7 an Peter Konlechner, Strafverfügung vom 11.11.1964, ÖFM, Hausarchiv, Korrespondenz 1964-1965 G-M, M.

Um dieses Problem für die Zukunft zu vermeiden, wurde noch am 30.10.1964 um Erteilung „einer Konzession zur Vorführung von Normal- und Schmalfilmen aus Archivbeständen“³⁸⁸ bzw. fallweise von neuen Filmen, soweit sie nicht in Österreich im Verleih waren, für den Standort Elektrotechnisches Institut, HS III, gebeten. Konlechner und Kubelka baten darum, die Tätigkeit des *Österreichischen Filmmuseums* nicht als Konkurrenz zu den Lichtspieltheatern anzusehen, sondern eher als „wirksames Werbemittel zur Erschließung neuer Publikumskreise“³⁸⁹. Eine Reaktion auf dieses Ansuchen ist leider nicht überliefert.

6.2 Abstecher ins Nestroy-Kino

Die nächsten zwei Monate vergingen mit der Suche nach einer geeigneten Ausweichmöglichkeit, da die Vorführungen ab sofort in einem Kino stattfinden mussten, das bereits eine Konzession für öffentliche Vorführungen besaß. Die Suche war nicht einfach, da das noch junge Filmmuseum kein Geld hatte, um ein Kino zu kaufen. Die Kinobesitzer waren jedoch in der Kinokrise zumeist nicht an einer bloßen Vermietung ihrer Räumlichkeiten interessiert.³⁹⁰

Ohne Alternativen in der Inneren Stadt fand das Filmmuseum nur weiter auswärts im *Nestroy-Kino* auf der Praterstraße 34 im zweiten Wiener Gemeindebezirk seine Ausweichstelle. Das *Nestroy-Kino* war ein seit 1959 auf Western, Action und Abenteuerfilme spezialisiertes Nachspielkino.³⁹¹ Der Besitzer, Dr. Rudolf Mallek, stand Veränderungen abseits des regulären Spielbetriebes aufgeschlossen gegenüber (vgl. Kapitel 10.2 Exkurs: Action und Maraisiade, S. 153).

Beginnend mit der im Jänner 1965 an sechs Tagen abgehaltenen Retrospektive zu Robert J. Flaherty wurde die Mitgliedschaft im Verein des Filmmuseums als Voraussetzung für Filmbesuche auf den Programmzetteln vermerkt. Die Miete betrug für die erste dort abgehaltene Schau 9.000 öS und musste im Voraus ausgelegt werden.³⁹² Im Februar stand Charles Chaplin mit Filmen aus den Jahren 1914-1917 auf dem Programm. Die Schau „Cinéma Vérité / Living Cinema / Direct Cinema. Filme von Richard Leacock, Albert & David Maysles“ konnte in der Zeit vom 27.3. bis 3.4.1965 auf Grund der Erteilung einer

³⁸⁸ ÖFM, Brief an Müllner (MA7) vom 30.10.1964, ÖFM, Hausarchiv, Korrespondenz 1964-1965 G-M, M.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Vgl. Interview mit Peter Konlechner geführt am 3.3.2011.

³⁹¹ Stichprobenartige Analyse des Angebotes im Kinoteil der *Arbeiter-Zeitung* zwischen 1959 und 1966. Demnach wurde das *Nestroy-Kino* ab 11.7.1965 in *Action Nestroy* unbenannt und stellte seinen Spielbetrieb mit 1.11.1966 ein. Nach diesem Datum werden keine weiteren Spieltermine gelistet.

³⁹² Vgl. ÖFM, Brief an das BMfU vom 28.1.1965, AdR, 38.628/II-3/65.

befristeten Sonderkonzession „für die öffentliche Aufführung von Schmalfilmen, die einer neuen Stilrichtung angehören“³⁹³ wieder im Hörsaal VII der Technischen Hochschule stattfinden.

Da die Magistratsbehörde auf das Konzessionsansuchen für Vorführungen in der Gusshausstraße nicht reagierte, ging die Suche nach einer Vorführstätte mit bestehender Konzession weiter. Neben dem *Schönburg-Kino* in der Wiedner Hauptstraße 64, das schon Anfang Februar als möglicher Spielort angedacht wurde, interessierten sich Konlechner und Kubelka für den Ankauf der *Wiedner Lichtspiele* in der Favoritenstraße 32, beide im vierten Wiener Gemeindebezirk. Die Verhandlungen wurden mit dem Filmkaufmann Hanns Eckelkamp geführt, der zu der Zeit den Verleih *Atlas International* aufbaute und eine Reihe von Kinos gekauft hatte.³⁹⁴ Das Kaufangebot für die *Wiedner Lichtspiele* belief sich auf 300.000 öS. Zur Programmplanung – das Kino hätte den Namen *Österreichisches Filmmuseum* erhalten – gaben Konlechner und Kubelka folgendes an:

„Pro Jahr sollen circa 6 Sonderveranstaltungen mit Archivfilmen durchgeführt werden. Das reguläre Programm soll qualitativ gute und publikumswirksame Filme in Originalfassung beinhalten. Als Versuch für ein später zu erwerbendes Spezialkino führen wir eine Nachtvorstellung ein, bei welcher Western, Thriller, Curiosa etc. in Originalfassungen gespielt werden sollen.“³⁹⁵

Man hoffte, das Kino ertragreich führen zu können und durch die Sonderveranstaltungen, die in Anwesenheit ausländischer Gäste stattfinden sollten, genug Publicity auch für die regulären Veranstaltungen zu haben. Eckelkamp riet den beiden Gründern auf Originalfassungen zu verzichten, da das keinen Erfolg verspreche. Das Repertoire wäre dadurch nur eingeschränkt, da vieles schwer zu bekommen sei. Ein Kino in diesem Stil, das *Burgkino*,³⁹⁶ reiche aus. Für Wien empfahl er eher ein „konsequent geführtes Repertoire-Kino“,³⁹⁷ nach Vorbild etwa der *Filmbühne am Steinplatz* in Berlin oder dem *Studio für Filmkunst* in München.

Trotz der offenbar schon weit vorangeschrittenen Verhandlungen kam es zu keinem Geschäftsabschluss. Die genauen Gründe dafür lassen sich schwer eruieren – möglicherweise Geldmangel und divergierende Ansätze – schließlich verzichteten

³⁹³ Bescheid der MA7 ans ÖFM vom 9.2.1965, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 105/65.

³⁹⁴ Vgl. Interview mit Peter Konlechner geführt am 3.3.2011 sowie Biografie Hanns Eckelkamp, verfügbar unter: <http://www.hanns-eckelkamp-filmproduktion.de/biographie.htm>, 8.8.2011.

³⁹⁵ ÖFM, Brief an Hanns Eckelkamp (Atlas-Film GesmbH) vom 23.1.1965, ÖFM Hausarchiv, Mappe Korrespondenz 1964-1965 N-Z, W.

³⁹⁶ Das Burg-Kino in Wien spielte seit 1955 als einziges Kino Filme in der Originalfassung.

³⁹⁷ Eckelkamp, Hanns, Brief an Peter Konlechner und Peter Kubelka vom 3.2.1965, ÖFM, Hausarchiv, Mappe Korrespondenz 1964-1965 N-Z, W.

Konlechner und Kubelka zu Gunsten Rudolf Malleks auf den Kauf.³⁹⁸ Dieser richtete dort unter dem Namen *Action Wieden* ein Repertoiretheater für Actionfilme ein.³⁹⁹

Konlechner und Kubelka wussten, dass das Ausweichen in bestehende Kinos auf die Dauer keine Lösung sein konnte. Die Einmietungen hätten eine allzu langfristige Vorausplanung erfordert, außerdem eigneten sich normale Kinoräumlichkeiten nicht für Vorträge und Diskussionen. Im März 1965 suchten Kubelka und Konlechner erneut um Erteilung einer Erlaubnis zur Vorführung von Normalfilmen für den Standort Elektrotechnisches Institut, Hörsaal III, an. Sie wiesen darauf hin, dass die Vorführung auf Mitglieder beschränkt bliebe und „daß die Vorführung historisch oder künstlerisch bedeutender Filme vor einem speziell interessierten, geschlossenen Personenkreis die Hauptaufgabe eines Filmmuseums darstell[e]“⁴⁰⁰.

Von Kom.Rat Adolf Hauer, dem Vorstand der Fachgruppe Lichtspieltheater der *Kammer der gewerblichen Wirtschaft für Wien*, kamen einen Monat später Einwendungen:

„Eine Konzessionserteilung an die antragsstellende Stelle würde ein Präjudiz für andere Vereine darstellen und solcherart eine unwirtschaftliche Vermehrung von Lichtspieltheatern, bzw. eine Vermehrung des bestehenden Sitzplatzangebots darstellen.“⁴⁰¹

Er ging in Zeiten anhaltender Kinokrise davon aus, dass Vorführungen im Rahmen vorhandener Lichtspieltheater möglich sein müssten und Unwirtschaftlichkeit durch die Schaffung neuer Spielstätte zu vermeiden sei. Schon 1953 hatte Hauer die Neugründung von Kinobetrieben in Zeiten sinkender Nachfrage scharf kritisiert.⁴⁰²

Der Filmsaal in der Technischen Hochschule wäre auf Grund seiner mittlerweile guten technischen Ausstattung, den günstigen Bedingungen durch die Verbindung zur Hochschülerschaft, der guten Lage sowie auf Grund des großen Publikumsandrangs aus Studentenkreisen ein idealer Spielort gewesen.

Kubelka und Konlechner akzeptierten die Einwände des Fachverbandes, in der Zwischenzeit wurden sie aber auch auf den Filmsaal der *Albertina* als Spielort aufmerksam.

³⁹⁸ ÖFM, Brief an Robert Geyschläger vom 15.2.1965, ÖFM Hausarchiv, Mappe Korrespondenz 1964-1965 N-Z, W.

³⁹⁹ Vgl. „Repertoiretheater für Actionfilme“, *ÖFKZ* Nr. 983, 29.5.1965, S. 1.

⁴⁰⁰ ÖFM, Brief an MA7 vom 12.3.1965, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 1543/65.

⁴⁰¹ Hauer, Adolf (Fachgruppe der Lichtspieltheater), Brief an MA7 vom 21.4.1965, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 1543/65.

⁴⁰² „Schluß mit Kinoneugründungen“, *ÖFKZ* Nr. 384, 5.12.1953, S. 1.

6.3 Filmsaal in der Albertina

6.3.1 Exkurs: Die Entstehung des Filmsaales

Die bis heute bestehende *Graphische Sammlung Albertina* geht zurück auf die Kunstsammlung von Herzog Albert von Sachsen-Teschen und war seit Beginn des 19. Jahrhunderts in seinem Palais im Stadtzentrum von Wien untergebracht (siehe Abb. 1). 1919 gingen die Sammlung sowie das Palais in den Besitz der Republik Österreich über. Das Gebäude der *Albertina*, insbesondere die Eingangsfassade, wurde im Zweiten Weltkrieg, am 12.3.1945, durch einen amerikanischen Bombenabwurf schwer beschädigt⁴⁰³ (siehe Abb. 2). Der Wiederaufbau begann im Oktober 1949. Es war geplant, die ursprünglich bis zur Augustinerkirche lang gestreckte Auffahrt zur Albrechtsrampe zu verkürzen, „um die gefährliche S-Kurve der in die Augustinerstraße mündenden Verkehrslinie zu strecken“.⁴⁰⁴ Der Haupteingang wurde von der Rampe in das freigelegte zweite Kellergeschoss des Gebäudes verlegt, den nun „ein mächtiger Balkon im vormaligen Erdgeschoss des Palais sinnwidrig bekrönte“.⁴⁰⁵ Eine Adlerskulptur wurde über dem Eingang montiert. Die Albrechtsrampe wurde am 2.7.1952 für die Öffentlichkeit freigegeben.⁴⁰⁶ Das wieder aufgebaute Palais (siehe Abb. 3) teilten sich die *Graphische Sammlung Albertina*, die *Papyrussammlung* sowie die *Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* im vierten Stock, und (bis 1966) die *Österreichische Phonothek*. Weiters wurde im neu geschaffenen zweiten Kellergeschoss ein Vortragssaal für Lichtbild- und Filmvorführungen mit 218 Sitzen⁴⁰⁷ eingerichtet. Der damalige Direktor der *Albertina*, Otto Benesch, gegen dessen Willen der Saal eingebaut worden war,⁴⁰⁸ war nicht an der Verwaltung dieses Raumes interessiert und so wurde diese Aufgabe schließlich im Juli 1955 der *Bundesstaatlichen Hauptstelle für Lichtbild und Bildungsfilm* unter Leitung von Adolf Hübl übergeben.⁴⁰⁹

⁴⁰³ Vgl. Benedik, Christian, *Die Albertina. Das Palais und die habsburgischen Prunkräume*, Wien: Brandstätter 2008, S. 242.

⁴⁰⁴ „Die neue alte Albertina“, *Arbeiter-Zeitung*, 23.4.1950, S. 12.

⁴⁰⁵ Benedik, Christian, a.a.O., S. 243.

⁴⁰⁶ Vgl. „Eröffnung der Albrechtsrampe“, *Die Presse*, 2.7.1952, S. 2.

⁴⁰⁷ Vgl. Burghauptmann, Brief an Direktion der Graphischen Sammlung Albertina vom 30.7.1955 inkl. Protokoll der Übergabeverhandlung vom 2.7.1955, BHÖ, Abt. 201, Akt Filmmuseum, Zl. 1714/55. Von den hier genannten 200 Klappstühlen und 18 gepolsterten Stühlen wurden in späterer Folge insb. zur Zeit der Benützung durch das Filmmuseum nur mehr 213 verwendet. Vgl. SHB, Kinosaal des Albertinagebäudes [Sitzplan], ÖFM, Hausarchiv, 322/2, Saalumbau.

⁴⁰⁸ Vgl. Memo des Filmmuseums über die Saalbenützung in der Albertina [ca 1971], ÖFM, Hausarchiv, 322/2, SHB.

⁴⁰⁹ Vgl. Burghauptmann, Brief an Direktion der Graphischen Sammlung Albertina vom 30.7.1955 inkl. Protokoll der Übergabeverhandlung vom 2.7.1955, BHÖ, Abt. 201, Akt Filmmuseum, Zl. 1714/55.

Der Filmsaal wurde im Frühling 1956 eröffnet, eine der ersten dort abgehaltenen Veranstaltungen war die *II. Internationale Filmwissenschaftliche Woche*.⁴¹⁰ Es folgten ab 19.11.1956 monatlich einmal die Vorführungen des *Österreichischen Filmarchivs*. Zu den Nutzern des Saales gehörten daneben der *Österreichische Alpenverein/Sektion Austria*, der *Wiener Kulturkreis*, das *Reisebüro Tempo*, das Reisevorträge mit Vorführungen gestaltete, die *Sowjetische Gesellschaft*, die *Katholische Filmkommission*, die jeweils am ersten Mittwoch des Monats (die Sommermonate ausgenommen) eine Filmvorführung mit Diskussion im Filmsaal der *Albertina* veranstaltete, sowie die *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs*, die jeden Samstag (ausgenommen Feiertage) spielte.⁴¹¹ Die Vereine mieteten den Saal mehr oder weniger regelmäßig, einige wöchentlich, wieder andere nur monatlich oder zu bestimmten Anlässen. Die SHB stellte dabei den Vorführer und die Saalaufsicht und kümmerte sich um die Vermietung und Terminkoordination. Dazu war die Genehmigung durch das *Bundesministerium für Unterricht* notwendig.

6.3.2 Der Weg zum Alleinmieter

Schon im Rahmen des *Cinestudios*, als die Reihe „New American Film Exposition“ geplant wurde, war von Kubelka und Konlechner die Benutzung des Filmsaales in der *Albertina* angedacht (vgl. Kapitel 3.4 Erste Archivfilmvorführungen auf der THW, S. 49), jedoch auf Grund des Nichtzustandekommens der Schau wurde der Plan nicht weiter verfolgt. Der nächste Versuch, den Saal zu bespielen, fand im Juli 1964 bei den Vorbereitungen für die im Herbst geplante Eisenstein-Retrospektive statt: Diese wurde von einer Ausstellung zu dem graphischen Werk Eisensteins begleitet, das in der *Graphischen Sammlung Albertina* ausgestellt werden sollte. Dessen 1962 berufener Direktor Walter Koschatzky war mit Peter Kubelka bekannt und durch den Erfolg der Méliès-Retrospektive im Juni auf die beiden jungen Veranstalter aufmerksam geworden.

Ohne den bürokratischen Ablauf bei der Anfrage um Vermietungen zu kennen bzw. zu berücksichtigen, wandten sich Kubelka und Konlechner direkt an den Vorführer des Filmsaales und setzten ihn davon in Kenntnis, „daß das Österreichische Filmmuseum im Oktober für verschiedene Vorführungen den Kinosaal in der Albertina benötige, und zwar auch für Vorführungen, die erst um 21 Uhr beginnen“⁴¹². Der jugendliche Übermut ist durch einen Beschwerdebrief von Dr. Dipl. Ing. Paul Ullmann von der SHB an Warhanek

⁴¹⁰ Vgl. „Filmwissenschaftler des In- und Auslandes tagen in Wien“, *ÖFKZ* Nr. 515, 9.6.1956, S. 6.

⁴¹¹ SHB-Film, Brief ans BMfU Abt. II/3 vom 7.7.1965, AdR, 91.252/II-3/65.

⁴¹² Ullmann, Paul (SHB-Film), Brief an Raimund Warhanek (BMfU) vom 30.7.1964, AdR, 102.155/II-3/64.

dokumentiert.⁴¹³ Zusätzlich zur Umgehung der Direktion und dem Umstand, dass die Vorführungen so spät beginnen sollten, erachtete Ullmann die eigenmächtige Beauftragung einer Firma zur Verbesserung der Projektionsanlage als inakzeptabel. Die in der Albertina befindlichen Vorführgeräte, mit denen man lediglich mit einer Bildfrequenz von 24 Bildern pro Sekunde, nicht aber mit 16 vorführen konnte, was für das korrekte Abspielen von Stummfilmen notwendig gewesen wäre, sollten auf Wunsch der beiden abgeändert werden.

Ullmann erklärte Konlechner und Kubelka, keine die *Albertina* betreffenden Fragen mit ihnen erörtern zu wollen, solange das Arbeitsübereinkommen mit dem *Österreichischen Filmmarchiv* noch nicht abgeschlossen sei. Sein Brief ans Unterrichtsministerium schloss mit einem bitteren Urteil:

„Angesichts solcher erpresserischer Methoden vermag ich die beiden Herren Kronlechner [sic] und Kubelka lediglich als unzurechnungsfähige Abenteurer zu bezeichnen. Ich kann mir daher unter keinen Umständen vorstellen, daß zwischen dem Österreichischen Filmmuseum und der Hauptstelle eine ersprießliche Zusammenarbeit möglich erscheint. Persönlich muss ich jede Verantwortung ablehnen.“⁴¹⁴

Walter Koschatzky hingegen hatte im Zuge der erfolgreichen Eisenstein-Ausstellung gute Erfahrungen bei der Zusammenarbeit gemacht und als Unterstützung das Filmmuseum eingeladen, zwei kleine, im 1. Stock der *Albertina* gelegene Büroräume zu nutzen. Die einvernehmlich mit dem BMfU geschlossene Vereinbarung sah die unentgeltliche Nutzung der insgesamt 15m² großen Räume vor. Als Bedingungen wurden bloß vorgeschriebene Bürozeiten und die Lagerung des Filmmaterials in dem bereits bestehenden eisernen Schrank im Erdgeschoss festgehalten.⁴¹⁵

Der schlechte Start mit Ullmann zeigte noch einmal Anfang 1965 Wirkung, als ein erboster Brief bezüglich der nicht eingeholten Mitbenützungserlaubnis der Toilettenanlagen inklusive einem dafür rückwirkend verrechneten Pauschalpreis eintraf.⁴¹⁶

Im Laufe des Jahres 1965 hatte sich die Situation verändert: Dr. Franz Hubalek von der SHB wurde der neue Zuständige in Sachen Filmsaal in der *Albertina*. Im April 1965 ersuchte das Filmmuseum das BMfU diesen Saal als ständigen Vorführort für seine Veranstaltungen benutzen zu dürfen. Der ständige Wechsel der Spielstätten, zu dem man in

⁴¹³ Vgl. Ullmann, Paul (SHB-Film), Brief an Raimund Warhanek (BMfU) vom 30.7.1964, AdR, 102.155/II-3/64.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Vgl. Koschatzky, Walter, Vereinbarung mit Peter Konlechner und Peter Kubelka vom 25.11.1964, ÖFM, Hausarchiv, Mappe Albertina.

⁴¹⁶ Vgl. Paul Ullmann, Paul (SHB), Brief an Peter Konlechner und Peter Kubelka vom 15.2.1965, ÖFM, Hausarchiv, Mappe Korrespondenz 1964-1965 N-Z, S.

Ermangelung einer Kinokonzession gezwungen war, hatte sich negativ auf das Publikum ausgewirkt und der Verein konnte sich trotz der steigenden Bedeutung nicht entsprechend etablieren.⁴¹⁷ Neben dem Argument, auch das Sekretariat des Filmmuseums befände sich schon vor Ort, wurde die Kooperation mit der *Graphischen Sammlung Albertina* hervorgehoben, die es schon bei der Eisenstein-Retrospektive gegeben hatte. Koschatzky unterstützte das Anliegen, auch auf den Ruf der *Albertina* bedacht:

„Die kommerzielle Verwendung des Filmvorführsaales im Erdgeschoß der Albertina bietet zweifellos Anlaß zu laufendem Ärgernis. Nicht nur, daß die Vergabe und Führung des Saales, der jedoch trotzdem allgemein als ‚in der Albertina‘ bezeichnet wird, nicht dem Hause selbst zusteht, fordert das Bundesministerium für Handel- und Wiederaufbau eine gewinnbringende Führung des Saales. Die damit betraute bundesstaatliche Hauptstelle (SHB) ist also gezwungen, Konzessionen an Werbungsinteressen ebenso wie an den breiten Publikumsgeschmack zu machen. Dies führt zu Veranstaltungen, die dem Rang des Hauses nicht entsprechen und seinem Ansehen abträglich sind. Es muß daher im Interesse der Graphischen Sammlung Albertina und seiner vorgesetzten Dienstbehörde gelegen sein, diesen Saal ausschließlich kulturellen Verwendung zuzuführen, selbst auf die Gefahr hin, damit nicht mehr kostendeckende Einnahmen zu erzielen.“⁴¹⁸

Die Bedenken gegen die damalige Verwendung des Saales entstand auch aus Angst vor Einschleichdieben, die sich die „vielfach absolut kulturfremden Massenveranstaltungen“⁴¹⁹ zu Nutze machen könnten. In Zukunft sollten nach Wunsch der beiden Institutionen ausschließlich filmhistorisch und künstlerisch bedeutsame Filme gezeigt werden.

Beim Ansuchen um Erteilung einer Konzession im Mai 1965 hofften Kubelka und Konlechner, dass der Filmsaal der *Albertina* von der Fachgruppe akzeptiert werden würde. Eine Bewilligung schien nicht unrealistisch, da schon zahlreiche Vereine Vorführkonzessionen für die Nutzung im Saal erhalten hatten und keine neue Spielstelle dafür geschaffen werden musste.

Eingereicht wurde für fallweise Veranstaltungen, die vor Mitgliedern des *Österreichischen Filmmuseums* gezeigt werden würden. Diese sollten einen Jahresdurchschnitt von höchstens drei Mal wöchentlich nicht überschreiten. Trotz der Fürsprache des BMfU erhob Adolf Hauer von der Fachgruppe der Lichtspieltheater erneut Einwendungen, da das Filmmuseum Filme im Repertoire hätte, die auch die Wiener Lichtspieltheater führten und daher das Überangebot wirtschaftliche Nachteile bringen würde.⁴²⁰

Das Filmmuseum versuchte diese Einwände zu entkräften, indem es betonte, dass nur Filme gezeigt werden würden, die durch den kommerziellen Verleih nicht zu beziehen wären und zum großen Teil auch nie oder länger als 30 Jahre nicht in Österreich präsentiert

⁴¹⁷ Vgl. ÖFM, Brief ans BMfU vom 3.5.1965, AdR, 60.537/II-3/65

⁴¹⁸ Koschatzky, Walter, Brief ans BMfU vom 9.4.1965, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Vgl. Hauer, Adolf (Fachgruppe der Lichtspieltheater), Brief an MA7 vom 3.6.1965, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 1543/65.

wurden. Im Verleih stehende Filme würden nur in Ausnahmefällen, etwa bei der Präsentation eines zusammenhängenden Programms, gezeigt werden und auch das in Originalfassung. Von den bis dato gezeigten 120 Filmen wären bloß zwei im Verleih gewesen, stellten Konlechner und Kubelka fest.⁴²¹ Außerdem führten sie an, dass das *Österreichische Filmmuseum* schon deshalb als Konkurrenz für den kommerziellen Kinobetrieb ausscheide, da es seine Vorführungen nur vor eingetragenen Mitgliedern zeige. Die Programmgestaltung würde nicht nach kommerziellen, sondern nach wissenschaftlichen Standpunkten ausgewählt werden und das Publikum sei „zum größten Teil nicht mit dem normalen Kinopublikum identisch“⁴²². Konlechner und Kubelka wiesen darauf hin, dass „in keinem europäischen Land die Vorführungen der Filmmuseen als Konkurrenz für die Lichtspieltheater angesehen und von diesen bekämpft werden“⁴²³.

Die ablehnende Stellungnahme des Fachverbandes lässt trotz verständlicher Angst für die vom Kinosterben gefährdeten Lichtspieltheater auf eine sehr beengte Sicht der Dinge schließen: Das Filmmuseum hatte mittlerweile eine große Anzahl gut besuchter Retrospektiven mit viel Publikumszuspruch und medialer Resonanz hinter sich und stand kurz vor der Aufnahme als Vollmitglied in die FIAF.

Als Fürsprecher des *Österreichischen Filmmuseums* agierte schließlich Vizebürgermeister Heinrich Drimmel, der seine Bereitschaft, dem von ihm geschätzten Verein zu helfen signalisierte und damit wohl entscheidend zur positiven Erledigung des Ansuchens beitrug.⁴²⁴ Er hatte schon als Unterrichtsminister während der *Internationalen Kurzfilmwoche* die Gelegenheit gehabt, die Anliegen Konlechners zu fördern.

Schließlich zog im Juli 1965 der Fachverband seine Einwände unter der Bedingung zurück, dass die vom Filmmuseum genannten Einschränkungen in die Konzession einfließen mussten. Es wurde eine beschränkte Konzession für die fallweise öffentliche Aufführung von Normal- und Schmalfilmen mit der Gültigkeit bis 30.6.1968 verliehen.⁴²⁵

Die Beschränkungen lauteten wie von Hauer gefordert:

- 1) „An den Aufführungen dürfen nur eingeschriebene Mitglieder des Österreichischen Filmmuseums teilnehmen.

⁴²¹ Vgl. ÖFM, Brief an MA7 vom 16.6.1965, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 1543/65.

⁴²² Ebd.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Vgl. Drimmel, Heinrich, Brief an Hans Mandl vom 15.6.1965, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 1543/65 sowie Gapp, Brief an den Bezirksvorsteher für den I. Bezirk vom 6.10.1965, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 1543/65.

⁴²⁵ Vgl. Bescheid des Magistrats der Stadt Wien/MA7 an das ÖFM vom 12.7.1965, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

- 2) Zur Aufführung dürfen nur Filme gelangen, die nicht auf dem Programm der Kinos stehen (Filme die nicht in Österreich gezeigt bzw. länger als 30 Jahre nicht mehr gezeigt wurden).
- 3) Es dürfen keine Filme aufgeführt werden, die noch im Besitze eines österreichischen Verleihers, sondern nur solche, die sich meist in Verwahrung von staatlichen Archiven und Museen des Auslandes befinden.
- 4) Die Programmgestaltung muß nach rein wissenschaftlichen Gesichtspunkten vorgenommen werden.⁴²⁶

Weitere Probleme hatten sich bei der Planung der Einmietung ergeben.⁴²⁷ Das Filmmuseum veranstaltete zunächst einmal im Monat Retrospektiven von kleinerem Umfang, die an aufeinander folgenden Terminen gespielt wurden. Durch die Anzahl der Mitmieter und deren Reservierungen wurden die Wunsch-Spieltermine eingebremst und mussten außerdem sehr früh, ein halbes Jahr im Voraus, angemeldet werden. Um die gewünschten Termine erhalten zu können, baten Konlechner und Kubelka, dass bei der Reservierung zunächst filmbezogenen Einrichtungen – etwa dem *Österreichischen Filmarchiv*, der *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs* und dem Filmmuseum – der Vorzug gegeben werden sollte. Andere Einrichtungen sollten erst im Rahmen der verbleibenden Möglichkeiten Buchungen vornehmen, was natürlich für diese eine Reduktion bedeutet hätte.

Ein weiteres Hindernis bildete der Umstand, dass das Personal der SHB in erster Linie für Arbeiten in der Hauptstelle angestellt war und sich nur in der verbleibenden Zeit um die Vorführfähigkeit in der Albertina kümmern konnte. Aus diesem Grund konnte täglich nur eine Vorführung stattfinden, die um 21 Uhr beendet werden musste. Das Filmmuseum bot an, einen von ihnen schon oft herangezogenen und sehr zuverlässigen Filmvorführer zusätzlich selber anzustellen. Dieser war speziell für das Arbeiten mit Archivkopien eingeschult. Außerdem waren sie gewillt, auch Einlass- und Aufsichtspersonal zu stellen, damit zwei Vorstellungen pro Tag möglich werden könnten, die bis 22 Uhr dauerten. Das *Bundesministerium für Unterricht* hätte durch die Mehreinnahmen von diesen Maßnahmen profitiert.⁴²⁸

Bei der Reservierung der Termine für das erste Halbjahr 1966 zeigte sich bereits, dass es noch viele Schwierigkeiten zu überwinden gab: Konnten zwar alle gewünschten 39 Termine an das Filmmuseum vergeben werden, so musste die Anzahl der Vorstellungen auf eine täglich reduziert werden. Dies deutet darauf hin, dass von Seiten des Filmmuseums zunächst kein weiteres Personal aufgenommen werden konnte.

⁴²⁶ Bescheid des Magistrats der Stadt Wien (MA7) an das ÖFM vom 12.7.1965, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

⁴²⁷ Vgl. ÖFM, Brief an BMfU vom 19.5.1965, AdR, 60.537/II-3/65.

⁴²⁸ Vgl. Ebd.

Bei weiteren Terminvorsprachen ging es darum, trotz fixer Termine anderer Mieter eine gewisse Regelmäßigkeit der eigenen Spieltage erreichen zu können, um dem Publikum eine komplizierte Programmgestaltung transparenter zu gestalten: Die drei Wunschtage Mittwoch, Donnerstag und Freitag waren durch Reservierungen des *Alpenvereins*, der *Sowjetischen Gesellschaft* und der *Katholischen Filmkommission* nicht für jede Woche zu erhalten. Die einzigen stets freien Tage blieben Dienstag und Freitag. Um jedoch auf jeden Fall drei Tage in der Woche bespielen zu können wurde der Donnerstag (außer der erste des Monats) beim SHB beantragt.

Für die Miete wurden 500 öS pro zweistündiger Veranstaltung sowie weitere 50 öS für die Benützung der Garderobe vereinbart. Da der Umbau des Projektors durch Ullmann verhindert worden war, sahen sich Konlechner und Kubelka 1965 immer noch mit einem Apparat konfrontiert, der die Stummfilmvorführungen bei einer Vorführung in Lichttongeschwindigkeit und mit Lichttonbildausschnitt entstellte und so gar nicht dem Wunsch nach perfekter Projektion entsprach. So ersuchten sie darum, die Vorführmaschine umbauen lassen zu können und die Kosten dafür aus den Mieten des Filmmuseums zu decken,⁴²⁹ was geschehen sein dürfte, da im Tätigkeitsbericht von 1966 bereits die Möglichkeit mit verschiedenen Geschwindigkeiten abspielen zu können, erwähnt wurde.⁴³⁰ Ein weiteres technisches Problem, dessen Lösung sich länger als erhofft hinzog, stellte der unzureichende 16mm-Projektor dar. Dieser verursachte nicht nur materielle Schäden in den Kopien, sondern beschädigte laut Konlechner und Kubelka auch den guten Ruf des Hauses.⁴³¹

1967 brachte die Novellierung des Kinogesetzes aus dem Jahr 1955 eine Ergänzung im §1, Abs. 2: Fortan unterlagen Aufführungen im Rahmen wissenschaftlicher Vereinigungen innerhalb ihres Aufgabenbereichs nicht mehr der Konzessionspflicht.⁴³² Um diese Ausnahme für sich nützen zu können, nahm das *Österreichische Filmmuseum* im November 1967 zwei Ergänzungen seiner Statuten vor: Als Zweck des Vereines wurde nunmehr „die Verbreitung und Förderung der Filmkultur auf wissenschaftlicher Basis“⁴³³ genannt sowie weiters die Herausgabe wissenschaftlicher Publikationen hervorgehoben. Der Antrag auf Enthebung von der Konzessionspflicht wurde kurz darauf bei der

⁴²⁹ ÖFM, Brief an Franz Hubalek (SHB) vom 20.9.1965, ÖFM, Hausarchiv, Mappe Korrespondenz 1964-1965 N-Z, S.

⁴³⁰ [Tätigkeitsbericht des ÖFM über die Saison 1965/66], FIAF Reports XXII, Sofia, 30.5.-5.6.1966.

⁴³¹ ÖFM, Brief an Franz Hubalek (SHB) vom 23.1.1967, ÖFM, Hausarchiv, 322/2, SHB.

⁴³² Vgl. Landesgesetzblatt für Wien, ausgegeben am 16.1.1967 sowie „Die Änderungen im Wiener Kinogesetz“, *ÖFKZ* Nr. 1050, 10.9.1966, S. 1.

⁴³³ Statuten Österreichisches Filmmuseum, §2 Abs. 1 sowie §2 Abs. 2d, Änderungen vom 13.11.1967, Bundespolizeidirektion.

Magistratsabteilung 7 der Stadt Wien eingereicht. Die existierende Konzession hätte am 30.6.1968 verlängert werden müssen. Es wurde von Seiten des Filmmuseums darauf hingewiesen, dass ähnliche Institutionen im Ausland in den jeweiligen Ländern keine Kinokonzession benötigen.⁴³⁴

Die MA7 startete eine Untersuchung zur Feststellung, ob die vom *Österreichischen Filmmuseum* durchgeführten Filmaufführungen der Konzessionspflicht im Sinne des Wiener Kinogesetzes unterliegen. Eine große Anzahl von Institutionen wurde um Stellungnahme gebeten, ob das *Österreichische Filmmuseum* als wissenschaftliche Vereinigung anzusehen sei, unter anderem das BMfU, die *Akademie für Musik und darstellende Kunst* in Wien (Seminar für Filmgestaltung), der *Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs*, der *Verband der österreichischen Filmjournalisten* sowie Adolf Hauer von der *Fachgruppe der Lichtspieltheater*.

Die durchwegs positiven Antworten und Bestätigungen der Wissenschaftlichkeit zeugen von der gesicherten Stellung des Filmmuseums im Kulturleben Wiens, die es sich innerhalb von drei Jahren geschaffen hatte. So schrieb Fritz Drobilitsch-Walden als Obmann der FIPRESCI nicht nur von den Retrospektiven als „ständige[n] Glanzpunkt[en] der Viennale“, sondern bestätigte auch, „dass seine [des Filmmuseums, Anm. E.K.] Vorführungen und Publikationen in vorbildlicher Weise eine streng filmwissenschaftliche Tätigkeit darstellen, die aus dem filmkulturellen Leben Wiens heute nicht mehr wegzudenken wäre“⁴³⁵.

Einzig die *Fachgruppe der Lichtspieltheater* äußerte Bedenken hinsichtlich der missverständlichen Formulierung des Vereinszwecks:

„[W]enn nämlich hier als Vereinszweck die Vorführung von Filmen angegeben ist, so könnte mit einem Umkehrschluß eigentlich jedes Wiener Kino, das Filme vorführt – und das ist schließlich seine Aufgabe – die Bonifikationen, die das Österreichische Filmmuseum für sich in Anspruch nimmt, gleichfalls in Anspruch nehmen.“⁴³⁶

Weiters regte sie an zu überprüfen, ob die vorgeführten Filme tatsächlich aus dem eigenen Bestand stammten, denn die Fachgruppe hätte vernommen, dass das Filmmuseum in vielen Fällen die Filme in „gleicher Weise wie die übrigen Kinos im Wege eines Verleihs,

⁴³⁴ Vgl. ÖFM, Brief an MA7 vom 17.11.1967, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 4532/67.

⁴³⁵ Drobilitsch-Walden, Fritz (Fipresci), Brief an MA7 vom 7.12.1967, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 4532/67.

⁴³⁶ Hauer, Adolf/F. Neumann (Fachgruppe der Lichtspieltheater), Brief an MA7 vom 6.12.1967, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 4532/67.

teilweise sogar unter problematischer Ausschaltung inländischer Firmen⁴³⁷ bezogen. Ein weiterer Sorgenpunkt des Fachverbandes betraf die Finanzverwaltung. Er regte an zu erheben, welche Art Steuern das *Österreichische Filmmuseum* zahle und welche nicht.

Das Filmmuseum hatte die Möglichkeit nach Einsicht in die Erhebungsergebnisse zu den Anregungen der Fachgruppe Stellung zu nehmen. Deren Umkehrschluss wurde als unrichtig zurückgewiesen, da das Filmmuseum laut Statuten nicht auf Gewinn ausgerichtet war. Ein Kino hingegen gehört zu einem „zum Zwecke der Gewinnerzielung betriebene[n] Gewerbe-
zweig, der als kommerzielle Einrichtung nicht die Verbreitung und Förderung der Filmkultur beabsichtigt“⁴³⁸. Die Geschäftsführer erklärten erneut, dass sie die Filme nicht von österreichischen Verleihern bezogen, sondern durch den internationalen Tauschverkehr der Filmarchive, und dass sie den Vorwurf zurückweisen, keine guten Beziehungen mit den österreichischen Verleihfirmen zu haben. Auch über die Steuergebarung gaben sie Auskunft, obgleich dies nichts mit ihrem Ansuchen zu tun hatte.⁴³⁹

Da der gestellte Antrag auf Enthebung von der Konzessionspflicht dennoch als unzulässig angesehen und die Klärung immer dringender wurde, ersuchte das *Filmmuseum* den *Magistrat der Stadt Wien* um die Erlassung eines Feststellungsbescheides. Das Rechtsmittelbüro der MA7 stellte fest, dass dies

„[...] im vorliegenden Falle nach der Rechtssprechung des Verfassungsgerichtshofes entgegen der Judikatur des Verwaltungsgerichtshofes als notwendiges Mittel zweckmäßiger Rechtsverteidigung des Einschreitens zulässig und erforderlich [ist].“⁴⁴⁰

Es ergingen daher Anfragen zur Feststellung, „ob das Filmmuseum als wissenschaftliche Vereinigung anzusehen ist bzw. welche Kriterien für die Wissenschaftlichkeit einer Vereinigung maßgebend sind“⁴⁴¹, an die *Akademie der Wissenschaften*, die *Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft* und die *Österreichische Nationalbibliothek*. Die Nationalbibliothek und die *Akademie der Wissenschaften* beantworteten die Anfrage wohlwollend und bestätigten den wissenschaftlichen Charakter

⁴³⁷ Hauer, Adolf (Fachgruppe der Lichtspieltheater), Brief an MA7 vom 6.12.1967, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 4532/67.

⁴³⁸ ÖFM, Brief an MA7 vom 30.1.1968, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 4532/67.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Strassmann (Rechtsmittelbüro), Brief an MA7 vom 20.5.1968, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 4532/67.

⁴⁴¹ MA7, Brief an die Akademie der Wissenschaften vom 29.2.1968, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 4532/67.

der Publikationen und der Filmauswahl.⁴⁴² Bei der *Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft* wurde die Anfrage zunächst an mehrere ihrer ordentlichen Mitglieder, unter anderem an Prof. Dr. Margret Dietrich vom Institut für Theaterwissenschaft der Universität Wien und Prof. Dr. Kurt Paupie vom Institut für Zeitungswissenschaft der Universität Wien, weitergeleitet. Von diesen waren in der Mehrzahl jedoch keine Stellungnahmen eingelangt, „mit der Begründung, dass die Aktivität des Filmmuseums dem Befragten zu wenig bekannt sei.“⁴⁴³ Eine zurückgesandte Antwort, vermutlich von Alfred Lehr, beschrieb den Verein als eher „filmklubartige Einrichtung“⁴⁴⁴. In der offiziellen Version des Briefes an das Magistrat wurde den beiden Herren die Fähigkeit zugesprochen, „die wissenschaftlichen Ergebnisse der Filmgeschichte auf Auswahl und Gestaltung ihrer Programme anzuwenden“⁴⁴⁵. Die Vertreter der *Gesellschaft für Filmwissenschaft* vermochten zwar nicht zu beurteilen, ob das Filmmuseum als wissenschaftliche oder nur eine im „vorwissenschaftlichen Raum“⁴⁴⁶ handelnde Vereinigung zu gelten habe, gaben dennoch ein positives Urteil ab:

„Ausser [sic] Zweifel steht, dass die vom Österreichischen Filmmuseum durchgeführten Veranstaltungen vom Gesichtspunkt einer Pflege und Verbreitung der Filmkultur von Bedeutung sind und dass diesen Vorführungen neben der volksbildnerischen Bedeutung der Darbietung von filmkünstlerischem und filmgeschichtlichem Anschauungsmaterial in Originaldokumenten auch eine Bedeutung für die Filmwissenschaft zukommt.“⁴⁴⁷

Obgleich man im Magistrat einen strengen Maßstab setzen wollte, um Missbräuchen auf Grund der Kinogesetznovelle entgegenzutreten,⁴⁴⁸ konnte man gegen die Anzahl eingeholter positiver Gutachten, die dem Filmmuseum bescheinigte, dass dessen Filmaufführungen unter die Ausnahmebestimmungen des §1 Abs. 2 des Wiener Kinogesetzes fallen, nicht mehr viel ausrichten:

⁴⁴² Vgl. Generaldirektor der österr. Nationalbibliothek, Brief an MA7 vom 15.3.1968, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 4532/67 sowie Hunger, Herbert/Österr. Akademie der Wissenschaften, Brief an MA7 vom 10.4.1968, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 4532/67.

⁴⁴³ Gesek, Ludwig/Heinz Kindermann (Österr. Gesellschaft für Filmwissenschaft), Brief an MA7 vom 11.4.1968, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 4532/67.

⁴⁴⁴ Vgl. Lehr [?], Brief an Österr. Gesellschaft für Filmwissenschaft, eingegangen am 2.5.1968, ÖFA, Nachlass Dr. Gesek, W490, 1968, Sekretariat A-L.

⁴⁴⁵ Gesek, Ludwig/Heinz Kindermann (Österr. Gesellschaft für Filmwissenschaft), Brief an MA7 vom 11.4.1968, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 4532/67.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Strassmann (Rechtsmittelbüro), Brief an MA7 vom 20.5.1968, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 4532/67.

„Im gegenständlichen Fall wird man aber unter Bedachtnahme auf die eingeholten Gutachten nicht umhin können, den antragstellenden Verein als ‚wissenschaftliche Vereinigung‘ zu klassifizieren.“⁴⁴⁹

Der rechtzeitig vor Auslauf der alten Konzession am 24.5.1968 erteilte positive Bescheid hob jedoch hervor, dass „das Fehlen einer Konzessionspflicht [...] nicht dazu [führt], daß die Veranstaltungen des ‚Österr. Filmmuseums‘ überhaupt nicht unter die Bestimmungen des Wiener Kinogesetzes fallen“⁴⁵⁰.

Die Vorführungen im Filmsaal der Albertina waren vorerst gesichert, doch noch weit vom Ziel der täglichen Vorstellungen entfernt. Ende 1967 ergab sich jedoch eine neue Situation, die dem Filmmuseum half, diesem Vorsatz näher zu kommen. Der von der SHB gestellte Vorführer, mit dessen Arbeit auch Konlechner und Kubelka nicht zufrieden waren – so gab es immer wieder Auseinandersetzungen wegen der gewünschten Schärfe der Projektion⁴⁵¹ – wurde entlassen. Womöglich hatte dies mit der Änderung in der Entlohnung zu tun, da das Zentralbesoldungsamt für die dreistündige Arbeit des Vorführers nur mehr 70 öS refundierte.⁴⁵² Diese Summe war zu niedrig, um einen qualifizierten Vorführer zu halten bzw. zu bekommen. Hubalek sah einen Ausweg aus der Zwangslage, indem er die Verwaltung des Saales dem *Österreichischen Filmmuseum* anbot. Damit konnte dieses sämtliche Abendtermine von Montag bis Freitag – außer an Feiertagen – für die eigenen Vorführungen einplanen. Zugunsten des *Österreichischen Filmarchivs* wurde auf jeden ersten Montag des Monats verzichtet und der Samstag blieb der *Gesellschaft der Filmfreunde* vorbehalten. Auch die bereits zugesagten monatlichen Mittwoch-Termine der *Katholischen Filmkommission* und des *Alpenvereines* wurden bis Ende der Sommersaison 1969 eingeplant. Ein weiterer Termin, der in Kooperation mit dem Filmmuseum stattfand, war für den filmhistorischen Unterricht von Hans Winge – Montag oder Mittwoch, jeweils um 16.15 – reserviert.

Weitere Vereine konnten im Filmsaal der *Albertina* keine Veranstaltungen mehr abhalten. Laut Vereinbarung vom 21.12.1967 blieb die SHB im Auftrag des *Bundesministeriums für Unterricht* Verwalterin des Kinosaales, d. h. sie tätigte weiterhin die gesamte technische, personelle, organisatorische und finanzielle Aufsicht. Auch Terminanmeldungen aller Nutzer mussten zunächst dort angemeldet werden. Es wurde festgesetzt, dass

⁴⁴⁹ Strassmann (Rechtsmittelbüro), Brief an MA7 vom 20.5.1968, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 4532/67.

⁴⁵⁰ MA7, Brief ans ÖFM vom 24.5.1968, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 4532/67.

⁴⁵¹ Vgl. Interview mit Peter Konlechner geführt am 3.3.2011.

⁴⁵² Vgl. Memo des Filmmuseums über die Saalbenützung in der Albertina [ca. 1971], ÖFM, Hausarchiv, 322/2, SHB.

Vorführungen und sonstige Veranstaltungen des BMfU, etwa für Prädikatisierung oder den Kulturfilmpreis, und der SHB für Pressevorführungen und Lehrerschauen, stets bevorzugt zu berücksichtigen seien.⁴⁵³ Probeweise wurden auf die Dauer eines halben Jahres die Durchführung aller Veranstaltungen sowie die Verantwortung für den gesetzmäßigen Betrieb an das Filmmuseum delegiert. Es stellte somit fortan den Vorführer und die Aufsichtspersonen, die auch von ihm entlohnt wurden. Als Miete für die eigenen Veranstaltungen des Filmmuseums wurden 450 öS vereinbart. Die Summe beinhaltete bereits die gesamten Betriebskosten und war um die Honorare der Vorführ- und Aufsichtspersonen vermindert.

Für Fremdveranstaltungen war vorgesehen, dass die SHB die Saalaufsicht entlohne und das Filmmuseum die Vorführer. Bei Vorführungen für die Lichtbildstelle sollte dies jedoch nicht mehr als 70 öS übersteigen.

Ein weiterer Vorteil war, dass der Saal tagsüber für einen Pauschalbetrag von 400 öS vom Filmmuseum zur Katalogisierung und Programmerstellung genutzt werden konnte, ohne dies vorher ankündigen zu müssen. Außerdem wurde ein Teil der Garderobe als Kassenraum unentgeltlich zur Verfügung gestellt. Anderen Veranstaltern wurde die Nutzung einer fahrbaren Kassa verordnet.

Mit 1.1.1968 konnte das *Österreichische Filmmuseum* eine (fast) tägliche Vorführfähigkeit starten. Verbesserungen konnte es auch bei den technischen Geräten erreichen: Es wurde ein neues Tonsystem eingebaut, die Leinwand konnte vergrößert und erneuert werden.

Ab September 1968 überließ die *Graphische Sammlung Albertina* dem Filmmuseum prekaristisch einen weiteren – 33m² großen Büroraum – vormals als Tischlerei bezeichnet und zur Lagerung von Holz und Altmaterial verwendet. Durch Einbau einer zusätzlichen Tür war nun dieser mit den bisherigen Büroräumen verbunden, von den Abstellräumen der *Albertina* jedoch vollständig getrennt.⁴⁵⁴ Weiters erbat und erhielt das unter Raumnot leidende Filmmuseum 1970 ein an diesen Raum angrenzendes kleines Zimmer, das von der *Albertina* kaum benützt wurde.⁴⁵⁵

Alle Betriebskosten inklusive Telefon, Beheizung, Strom, anteiligen Reinigungskosten der Vorhalle sowie Anstriche, Reparaturen und notwendige Adaptierungen wurden vom *Österreichischen Filmmuseum* bezahlt.⁴⁵⁶

⁴⁵³ Vgl. Vereinbarung zwischen SHB und ÖFM vom 21.12.1967, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

⁴⁵⁴ Vgl. Vereinbarung zwischen ÖFM und Graphische Sammlung Albertina vom 17.9.1968, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

⁴⁵⁵ ÖFM, Brief an Walter Koschatzky vom 17.12.1970, ÖFM, Hausarchiv, Mappe Albertina.

⁴⁵⁶ Vgl. ÖFM, Brief an Franz Sitte (Rechnungshof) vom 3.5.1973, ÖFM, Hausarchiv, Mappe Albertina.

Die SHB sah sich im Laufe der nächsten Jahre immer größeren Problemen bei der Erhaltung des Saales gegenüber: Die Verwaltung konnte nur bis 1969 aus den eigenen Einnahmen für Saalvermietungen erhalten werden. Nach Änderungen des Modus durch die Buchhaltung des BMfU war man gezwungen, die Ausgaben aus den Budgetmitteln der eigenen Abteilung zu decken, was eine finanzielle Belastung bedeutete. Die Überlegung, auch die Verwaltung des Saales an das Filmmuseum abzugeben, tauchte noch im Laufe des Jahres 1970 auf – und kam diesem auch gelegen.

Eine sichere und ständige Spielstätte sowie eine Vereinfachung der Verwaltung waren sehr gewünscht. So mussten Konlechner und Kubelka bislang wegen der Erledigung einfachster Betriebsvorgänge die SHB aufsuchen und fanden es unsinnig, dass das staatlich geförderte Filmmuseum an den Subventionsgeber Miete entrichten musste für einen staatlichen Saal, für dessen Erhaltung keine Mittel zur Verfügung gestellt wurden.⁴⁵⁷ Außerdem verhinderte die Höhe der Miete die Abhaltung weiterer Vorführungen.

Heinrich Wille arbeitete einen ersten Vertragsentwurf aus, der vorsah, dass die Republik Österreich dem *Österreichischen Filmmuseum* das unentgeltliche Fruchtgenussrecht an dem im Gebäude der *Albertina* befindlichen Filmsaal einräumt. Das Filmmuseum hätte die Erhaltungskosten übernommen und weiterhin die Vorstellung der drei bisher eingemieteten Vereine, des BMfU und der SHB im unveränderten Umfang betreut. Es bat darum, den Vertrag mit 1.1.1972 in Kraft treten zu lassen. Es sollte jedoch noch drei weitere Jahre dauern, bis es zu einer diesbezüglich Vereinbarung kam.

Hubalek befürchtete unterdessen, dass die Bedürfnisse des BMfU und der SHB bezüglich Saalbenutzung bei einer Verwaltungsübergabe vom Filmmuseum nicht erfüllt werden würden, da schon jetzt Termine und andere Notwendigkeiten vorgeschoben wurden, um derartige Vorführungen nicht abhalten zu müssen.⁴⁵⁸ Er erkannte wohl als Erster, dass die beiden Museumsleiter die Ambition hatten, den Saal ausschließlich für das Filmmuseum zu nutzen.

Die *Burghauptmannschaft Österreich* machte schließlich darauf aufmerksam, dass der Abschluss vertraglicher Vereinbarungen mit privaten Organisationen ihrer Genehmigung bzw. der des *Bundesministeriums für Bauten und Technik* bedürfe.⁴⁵⁹ Damit begann eine längere Grundsatzdiskussion zwischen den Ministerien, bei der zur Klärung stand, ob überhaupt die Absicht bestand, den Kinosaal der *Albertina* „künftighin für den seinerzeit

⁴⁵⁷ Vgl. Memo des Filmmuseums über die Saalbenützung in der Albertina [ca. 1971], ÖFM, Hausarchiv, 322/2, SHB.

⁴⁵⁸ Vgl. Hubalek, Franz (SHB), Brief an Peter Konlechner vom 9.2.1972, AdR, 405.975/IV-4/71.

⁴⁵⁹ BHÖ, Brief ans ÖFM vom 15.3.1971, AdR, 405.975/IV-4/71.

vorgesehenen Zweck ‚kulturelle Vorträge und Kinovorführungen‘ zu verwenden⁴⁶⁰ oder ob die Verwaltung dem Filmmuseum übergeben werden solle.

Zwei Vorhaben von Konlechner und Kubelka führten zu einer weiteren Verzögerung der Anliegen: Sie versuchten das Konzept des unsichtbaren Kinos (vgl. Kapitel 3.1 Peter Kubelka, S. 40) im Saal der *Albertina* umzusetzen. Schon 1968 hatten sie Warhanek darum gebeten, Änderungen im Innenraum vornehmen zu dürfen, „im besonderen einen ‚Antireflection‘-Anstrich (lichtschluckendes Mattschwarz)“ anzubringen. Argumentiert wurde, dass dies unumgänglich sei, um die Archivfilme vor jedem Kontrastverlust zu bewahren. Das Scheitern dieser Bemühungen erklärte Kubelka mit dem Einspruch „subalternen Beamter der Burghauptmannschaft“⁴⁶¹. Doch auch ein weiterer Versuch, bereits nach der Eröffnung des „Invisible Cinema“ in New York 1970, die ein großes Presseecho erhielt, führte nur zu Verwirrungen und Einsprüchen. In *Die Presse* erschien im März 1972 ein Artikel, der Kubelkas Ansicht zitierte, es seien sowohl ein Umbau des Filmsaales im Sinne des „Schwarzen Kinos“ als auch eine Umgestaltung des Vorraumes „zu einer Art nicht kommerziellem Drugstore für Cinéasten“⁴⁶² mit Möglichkeiten des Beisammensitzens und des Verkaufs von Filmbüchern, Magazinen etc. dringend notwendig. Dabei hätte die untergebrachte Garderobe im Eingangsbereich einem Buffet- und Leseraum weichen müssen. Koschatzky war letzterem Vorschlag nicht abgeneigt, da er die Eingangshalle auf Kellerniveau für ungünstig hielt und eine Rückverlegung auf die Albrechtsrampe wünschte.

Hofrat Dr. Franz Grasberger von der *Österreichischen Musiksammlung* reagierte auf den genannten Artikel negativ; er hielt es nicht für richtig, dass bloß eine von vier in der *Albertina* untergebrachten Instituten Pläne entwickle, Foyer und Kinosaal umzugestalten. Er war für die Beibehaltung der vorhandenen Verhältnisse, d. h. Belassung des Haupteinganges in der Augustinerstraße 1.⁴⁶³ In einem Brief an das *Bundesministerium für Wirtschaft und Forschung* brachte er etliche Gründe vor, warum der Filmsaal nicht dem Filmmuseum überlassen werden sollte. So erschien es ihm „grundsätzlich zweifelhaft“⁴⁶⁴ an einem Ort, der mehrere Sammlungen beherbergt, abendliche Veranstaltungen durchzuführen. Als Grund gab er unter anderem die fehlende Disziplin des

⁴⁶⁰ Hubalek, Franz (SHB), Brief ans BMfUK vom 26.11.1971, AdR, 405.975/IV-4/71.

⁴⁶¹ *Apropos Film*, Regie: Helmut Dimko, Peter Hajek, ORF/ZDF, 13.10.1970.

⁴⁶² gob, „Das Kino hat wieder eine Chance“, *Die Presse*, 18.3.1972.

⁴⁶³ Vgl. Grasberger, Franz (Musiksammlung ÖNB), Brief an Peter Konlechner vom 20.3.1972, ÖFM, Hausarchiv, 355/4, Nationalbibliothek.

⁴⁶⁴ Grasberger, Franz (Musiksammlung ÖNB), Brief an Josef Zessner-Spitzenberg (BMfWF) vom 22.11.1972, AdR, 355.619/III-1/72.

Abendpublikums etwa bei der Einhaltung des Rauchverbots an. Die Bedenken bezüglich der abendlichen Filmveranstaltungen wurden vom BMfUK und BMfWF im Einvernehmen aufgegriffen und es wurde betont, keine Entscheidungen bezüglich Umbau ohne Absprache der Mieter und der zuständigen Stellen zuzulassen.⁴⁶⁵

In einem neuerlichen Mietantrag wiesen Konlechner und Kubelka darauf hin, dass der Umbau des Foyers zum gegenständlichen Zeitpunkt aus Geldmangel gar nicht stattfinden könne, aber dennoch in den Mietvertrag aufgenommen werden solle.

Die gesamte Einrichtung, darunter technische Geräte und die Bestuhlung des Saales, wurde bereits 1973 mit einem gesonderten Vertrag vom *Österreichischen Filmmuseum* erworben.⁴⁶⁶ Kubelka und Konlechner wünschten sich einen Mietvertrag auf unbestimmte Zeit mit einer Kündigungsfrist von fünf Jahren, auf Grund der Spielzeit jeweils zum 31.7. des Jahres. Dies begründeten sie mit der Amortisierung der bereits getätigten Investitionen und weil es im Falle einer Kündigung nicht einfach wäre, geeignete gleichwertige Räumlichkeiten zu finden:

„Das Filmmuseum kann nämlich nicht irgendein Kino, vielleicht in irgendeinem Außenbezirk von Wien, anmieten und dort seine Aktivität fortsetzen, da das Filmmuseum nicht in einem früher kommerziell geführten Kino seine Veranstaltungen abhalten kann, ohne nicht seinen Ruf schwer zu gefährden.“⁴⁶⁷

Auch wünschten sie, dadurch von den „Wechselfällen der politischen Tagesereignisse“⁴⁶⁸ abgesichert zu sein.

Im Jänner 1973 rückte der Wunsch nach Vertragsunterzeichnung in weite Ferne: In Berücksichtigung der Bedenken hinsichtlich einer möglichen Gefährdung der in der Albertina untergebrachten Sammlungen, die vom *Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung* (BMfWF) vorgebracht wurden, zog auch das *Bundesministerium für Unterricht und Kunst* seine Zusage, dem Filmmuseum das Fruchtgenussrecht einzuräumen, zurück. Die beiden Abteilungen waren inzwischen zur Auffassung gelangt, dass der Filmsaal der Albertina zu Gunsten der Nationalbibliothek oder der *Albertina* überhaupt aufgelassen werden sollte.⁴⁶⁹ Bis das Filmmuseum eine geeignete Ersatzmöglichkeit gefunden hatte,

⁴⁶⁵ Vgl. Stellungnahme bzgl. Überlassung des Filmsaales an das Österr. Filmmuseum vom 5.12.1972, AdR, 355.619/III-1/72.

⁴⁶⁶ ÖFM, Brief an BHÖ, [1973], Mietantrag zur Anmietung von Räumlichkeiten in der Albertina, ÖFM, Hausarchiv, 322/1, Saalumbau sowie Festlegung des Verkaufs-/Verkehrswertes der kinotechnischen Anlage vom 9.7.1973, ÖFM, Hausarchiv, 322/2, SHB.

⁴⁶⁷ ÖFM, Brief an BHÖ, [1973], Mietantrag zur Anmietung von Räumlichkeiten in der Albertina, ÖFM, Hausarchiv, 322/1, Saalumbau.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Abteilung Raum, Brief ans BMfBT im Jänner 1973, AdR, 355.619/III-1/72.

sollte ihm jedoch vorläufig auf ein Jahr die unentgeltliche Benützung möglich gemacht werden.

Auf diese Verschlechterung der Situation reagierten Konlechner und Kubelka mit der Bitte an das BMfU, gegenüber dem *Bundesministerium für Bauten und Technik* (BMfBT) zu betonen, dass es selbst weiterhin „fallweise einen repräsentativen Filmsaal für Kulturfilmpreisverleihungen und Probevorstellungen für den Minister und die Filmabteilung benötigt und daher nicht auf den Filmsaal im Gebäude der Albertina verzichten kann“⁴⁷⁰. Damit entspannte sich die Lage wieder und das BMfBT bot dem Filmmuseum den Mietvertrag auf unbestimmte Dauer an, jedoch unter der Bedingung einer sofortigen Mietverhältnis-Auflösung, sollten die Ministerien den Saal benötigen.⁴⁷¹

Weiters müsse die gänzliche oder teilweise Untervermietung, außer an die genannten Ministerien, ausgeschlossen sein. Konlechner und Kubelka bemerkten indes, dass die unbestimmte Dauer des Vertrages gegenstandslos würde „durch die Möglichkeit [der Ministerien], bei Eigenbedarf mit sofortiger Wirkung aufzukündigen“⁴⁷². Außerdem war es ihnen unverständlich, warum plötzlich das Wissenschaftsministerium „einen Rechtstitel auf die bisher dem BMfUK zustehenden Räume im Gebäude der Albertina“⁴⁷³ erhielt, obwohl der Saal seit dem Wiederaufbau der *Albertina* dem BMfUK zugehörig war. Wenn die von ihnen vorgeschlagene Lösung nicht möglich sein sollte, wünschten sie wenigstens eine Verlängerung der Kündigungsfrist auf zwei bis drei Jahre. Das *Österreichische Filmmuseum* bangte nun, kurz vor seiner 10-Jahres-Feier, um seine Existenzgrundlage.

Konlechner und Kubelka wandten sich nun an Dr. Fritz Herrmann vom BMfUK mit der Bitte als „Schutzmacht im Hause zu bleiben, um unsere Existenz gegenüber den Wünschen des BM für Wissenschaft und Forschung zu gewährleisten“⁴⁷⁴. Sie vermuteten, dass die Bemühungen sie aus der *Albertina* zu drängen von diesem Ministerium ausgingen. In der Innenstadt konnten sie keinen geeigneten Ersatzspielort finden, da alle in Frage kommenden Kinos „in festen Händen“⁴⁷⁵ und gewinnbringend waren.

Das Filmmuseum bat um einen gemeinsam Lokalausgleich mit allen Beteiligten, der schließlich am 8.5.1973 stattfand. Ministerialrat Dr. Zessner-Spitzenberg vom *Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung*, Abteilung Bibliothek und Ministerialrat Dr. Blaha vom *Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung*,

⁴⁷⁰ ÖFM, Brief ans BMfUK vom 13.2.1973, ÖFM, Hausarchiv, 322/2, SHB.

⁴⁷¹ Zimmel (BMfBT), Brief ans ÖFM vom 22.2.1973, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

⁴⁷² ÖFM, Brief an Franz Buchegger vom 2.3.1973, ÖFM, Hausarchiv, 322/2, SHB.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ ÖFM, Brief an Fritz Herrmann (BMfUK) vom 16.3.1973, ÖFM, Hausarchiv, 322/2, SHB.

⁴⁷⁵ Ebd.

Abteilung Museen und Sammlungen des Bundes, bezogen wohlwollend Stellung, indem sie mitteilten, dass eine Auflassung des Saales unrealistisch

„und es [...] daher besser [sei], ihn einer organisierten und, da finanziell weitgehend von der öffentlichen Hand (Bundesministerium für Unterricht und Kunst) abhängig, auch relativ leicht kontrollierbaren Institution zu überlassen, als ihn zeitweise oder ständig einem wenig oder überhaupt nicht kontrollierbaren, allenfalls sogar kommerziellen Unternehmen zu vermieten.“⁴⁷⁶

Koschatzky räumte Bedenken aus dem Weg, dass das Filmmuseum eine Gefährdung für die Bestände der *Graphischen Sammlung Albertina* darstelle, da alle vereinbarten Maßnahmen, etwa Saalaufsicht und Rauchverbot, genauestens eingehalten wurden.

Grasberger wiederholte seine Einwände gegen die baulichen Veränderungen im Foyer und die Befürchtung, dass die Einrichtung des „Schwarzen Kinos“ den Saal für andere Benützer unbrauchbar machen würde.⁴⁷⁷ Kubelka und Konlechner hatten nun die Möglichkeit, die diesbezüglich existierenden Bedenken zu zerstreuen. Sie erklärten, dass bloß Decke und Wände schwarz gestrichen werden würden, „um dem Zuschauer ein besonderes Erleben des Filmes zu ermöglichen“⁴⁷⁸. Dies würde keinesfalls andere Institutionen daran hindern, im Saal weiterhin Veranstaltungen abzuhalten. Sie beruhigten auch die Teilnehmer bezüglich der Änderungswünsche im Eingangsbereich, die so geringfügig wären, dass der bauliche Charakter der *Albertina* keinesfalls verändert werden würde. Herrmann, in Vertretung für Bundesminister Dr. Sinowatz, erklärte dem Filmmuseum seine volle Unterstützung, den Filmsaal zu erhalten. Abschließend wurde das Filmmuseum ersucht die genannten baulichen Umgestaltungen der Burghauptmannschaft bekannt zu geben. Danach erst sollten weitere Gespräche über den Mietvertrag stattfinden. Die Einwände gegen die langfristige Überlassung des Saales wurden damit ausgeräumt.

Das *Österreichische Filmmuseum* verfolgte nun erneut seinen Plan, statt der Garderobe einen Leseraum mit kleinem Buffet einzubauen, der allen Instituten des Hauses zur Verfügung stehen sollte, sowie einen Kassenschalter im Foyer zu installieren. Nachdem festgelegt wurde, dass gewisse Einschränkungen der Öffnungszeiten und den Verkauf (kein Alkohol, keine Speisen, die Gerüche entwickeln usw.) betreffend im Vertrag festgelegt werden sollten,⁴⁷⁹ erklärten alle betroffenen Institutionen ihre Einwilligung.

Der gewünschte Kassenschalter sollte dem Essensoraum vorgelagert sein. Möglichkeiten, zusätzliche Sicherungen für die Graphische Sammlung im Bereich des Stiegenhauses zu

⁴⁷⁶ Protokoll des am 8.5.1973 im Filmsaal der Albertina abgehaltenen Lokalaugenscheins, AdR, 352.909/73.

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Vgl. Ergebnisprotokoll der am 11.10.1973 durchgeführten Besprechung über die für den Abschluss eines Mietvertrages mit dem ÖFM betreffenden Fragen, BHÖ, Abt. 201, Akt Filmmuseum, Zl. 2496/73 – He/Jur.

konstruieren, wurden ebenfalls angesprochen. Als Architekt für den Espresso-Umbau war zunächst Hans Hollein angedacht, nach dessen Absage auf Grund von Zeitmangel arbeitete jedoch Dipl. Arch. Hermann Czech den Entwurf aus.

Für die Adaptierungsarbeiten ersuchte das Filmmuseum um einen Beitrag von 350.000 öS vom *Bundesministerium für Bauten und Technik*, der jedoch nicht bewilligt wurde.

Einen weiteren Rückschlag mussten die Pläne im Dezember 1973 einstecken, als bekannt wurde, dass die Musiksammlung der Nationalbibliothek den Bau eines Konzertsaaes plante und dafür die Zentralgarderobe im Foyer nutzen wollte. Es wurden verschiedene Pläne ausgearbeitet, die um Auflassung, Verlegung oder Beibehaltung der Zentralgarderobe kreisten.⁴⁸⁰ Erneut konnte der Mietvertrag für das *Österreichische Filmmuseum* nicht abgeschlossen werden, solange diese Frage nicht geklärt war. Erst Hubalek klärte die Beteiligten auf, eine Zentralgarderobe in diesem Sinne hätte niemals bestanden, die Garderobe gehöre zum Filmsaal und daher in den Verwaltungsbereich der SHB.

Der Mietvertrag zwischen dem Filmmuseum und der Republik Österreich, vertreten durch die mit Erlass des *Bundesministeriums für Bauten und Technik* ermächtigte Burghauptmannschaft in Wien, wurde schließlich am 22.11.1974 unterschrieben und trat mit 1.1.1975 in Kraft.⁴⁸¹ Das Mietverhältnis wurde wie gewünscht auf unbestimmte Dauer geschlossen, jedoch nur mit einer einjährigen Kündigungsfrist. Auch wurde im Vertrag erfasst, dass eine Aufkündigung möglich wäre, wenn der Saal für Zwecke des *Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung bzw. Unterricht und Kunst* benötigt würde. Als Mietzins wurden 1.400 öS monatlich exklusive Betriebskosten des Hauses vereinbart. Die Möglichkeit im Foyer einen Leseraum zu schaffen wurde vertraglich festgelegt, konnte jedoch aus Geldmangel nicht durchgeführt werden.⁴⁸² Die Untervermietung bzw. Aufnahme von Mitbenützern im Saal wurde verboten.

Auch wenn der Mietvertrag in vielen Punkten nicht den anfänglichen Wünschen des *Österreichischen Filmmuseums* entsprach, kam das Verbot der Untervermietung Konlechner und Kubelka sehr recht. So konnten endlich die täglichen Vorführungen in Angriff genommen werden.

Kurz nach Unterzeichnung des Mietvertrages wurden das *Österreichische Filmarchiv*, die *Katholische Filmkommission* und die *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs* über die

⁴⁸⁰ Vgl. Beier, Brief ans BMfBT eingegangen am 27.12.1973, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

⁴⁸¹ Vgl. Mietvertrag, Wien am 22.11.1974, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

⁴⁸² Erst 2003 eröffnete im Foyer des Filmmuseums eine von Erich Steinmayr und Fritz Mascher gestaltete Bar. Die Fläche wurde zuvor als Lagerplatz für die Bibliothek benutzt.

neuen Mietverhältnisse verständigt und die Leiter empfahlen diesen, sich bezüglich eines Ersatzspielortes an das *Österreichische Kulturzentrum im Palais Palffy* zu wenden. Da alle Vereine bereits Reservierungen für das kommende Jahr getätigt und Mieten bis Ende Juni bezahlt hatten, waren sie von dieser Mitteilung vor den Kopf gestoßen und wandten sich an die Burghauptmannschaft sowie an das *Bundesministerium für Unterricht und Kunst*, um eine Sonderregelung zu erwirken. Das BMfUK war daran interessiert, dass die Institutionen weiterhin den Filmsaal benutzen konnten, und das *Bundesministerium für Bauten und Technik* wurde ersucht, die Burghauptmannschaft mit der Abänderung des Mietvertrages in diesem Sinne zu beauftragen.⁴⁸³ Die Burghauptmannschaft wandte sich mit der Bitte an das Filmmuseum, die von der SHB zugesagten Termine in Anbetracht der knappen Frist weitgehend zu berücksichtigen, sah allerdings „keine Möglichkeit, den o.a. Mieter dazu zu verhalten, langfristige Bindungen mit Dritten einzugehen bzw. aufrechtzuerhalten“⁴⁸⁴. Das *Österreichische Filmmuseum* beharrte auf Grund des unterfertigten Vertrages darauf, keine Termine an andere vergeben zu können und die eigene Programmplanung schon in diesem Wissen erstellt zu haben. Dem von der Burghauptmannschaft erstellten Nachtrag zum Mietvertrag⁴⁸⁵ stimmten Konlechner und Kubelka nicht zu und wiesen darauf hin, dass es bei den jahrelangen Verhandlungen mehrmals Gesprächspunkt gewesen war, wer neben dem *Österreichischen Filmmuseum* den Saal benützen dürfe:

„Sowohl die Herren des BMUK, als auch die Herren des BM für Bauten und Technik, der Burghauptmannschaft und die anderen Herren der Albertina, haben niemals den Wunsch an uns herangetragen, andere Aufführungen, außer der dann im Vertrag festgelegten Institution, zu akzeptieren.“⁴⁸⁶

Auf Grund der bereits eingeplanten Filmaufführungen wäre es nicht mehr möglich, Abänderungen zu treffen und es sei ihnen bekannt, dass alle Institutionen bereits Ersatzspielstätten, etwa im *Palais Palffy*, in der Wiener Urania oder im *Museum des 20. Jahrhunderts*,⁴⁸⁷ gefunden hätten.

Um die verzwickte Lage zu lösen, wurde im April 1975 Unterrichtsminister Fred Sinowatz vermittelnd eingeschaltet, der das Filmmuseum ersuchte, „in amikaler Weise mit den bisherigen Benützern die Frage der Vorführungen am Wochenende zu regeln“⁴⁸⁸.

⁴⁸³ Vgl. Loicht (BMfUK), Brief ans BMfBT vom 10.12.1974, BHÖ, Abt. 201, Akt Filmmuseum.

⁴⁸⁴ BHÖ, Brief ans BMfUK vom 19.12.1974, BHÖ, Abt. 201, Akt Filmmuseum, Zl. 3369/74-M/Wg.

⁴⁸⁵ Vgl. BHÖ, Brief ans ÖFM vom 21.1.1975, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

⁴⁸⁶ ÖFM, Brief an BHÖ vom 30.1.1975, BHÖ, Abt. 201, Akt Filmmuseum.

⁴⁸⁷ Vgl. Haider, Hans, „Franz Josephs Gamsjagd auf Zelluloid“, *Die Presse*, 27.11.1975.

⁴⁸⁸ Sinowatz, Fred (BMfUK), Brief ans ÖFM vom 31.1.1975, BHÖ, Abt. 201, Akt Filmmuseum.

Daraufhin bot das Filmmuseum der *Gesellschaft der Filmfreunde* an, samstags um 16 Uhr Vorführungen durchzuführen, da es selber nicht auf die besonders gut besuchten Vorstellungen um 18 und 20 Uhr verzichten wollte. Die Gesellschaft nahm eine Mitgliederbefragung vor, die ergab, dass eine Verlegung der Beginnzeit auf den Nachmittag nicht gewünscht wurde.⁴⁸⁹ Konlechner und Kubelka wollten nicht einsehen, warum die besten Termine der Woche nicht dem Hauptmieter zur Verfügung stehen sollten. Der Wunsch der Gesellschaft nach Beibehaltung ihres 18.30-Uhr-Termins hätte gleich zwei Abendtermine des Filmmuseums durchkreuzt. Sie wiesen den Unterrichtsminister darauf hin, dass

„die Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs bereits seit Jänner 1975 den Filmsaal im Palais Palffy in Benützung [hat]. Das Beharren dieser Institution auf Spieltermine in der Albertina ist unserer Ansicht nach eine reine Prestigefrage und läuft auch eindeutig der von Ihnen seinerzeit ausdrücklich gewünschten Entflechtung der verschiedenen Institutionen zuwider (die Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs ist praktisch personenidentisch mit dem Österreichischen Filmarchiv).“⁴⁹⁰

Das *Österreichische Filmmuseum*, das bereits 11.000 Mitglieder aufweisen konnte und international Prestige genoss, hob seine Stellung hervor und erklärte,

„dass eine Cinemathèque eine wesentlich umfassendere Tätigkeit hat, als ein Filmklub, insbesondere einer, der synchronisierte Filme, die ohnedies in den Kinos zu sehen sind oder vor kurzem zu sehen waren, nochmals zeigt.“⁴⁹¹

Als äußerstes Zugeständnis boten sie der Gesellschaft einen Vorführtermin um 17.30 an, erhielten aber die Information, dass diese genauso wie die *Katholische Filmkommission* im Mittleren Saal der Urania bereits Vorführungen in Angriff genommen habe.

Das Filmmuseum war ab 1975 in der Lage die Anzahl seiner Vorführungen um 50% zu steigern und samstags zwei Vorstellungen einzuführen.⁴⁹²

⁴⁸⁹ Vgl. Stern, Robert (Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs), Brief ans ÖFM vom 11.6.1975, BHÖ, Abt. 201, Akt Filmmuseum.

⁴⁹⁰ ÖFM, Brief an Fred Sinowatz (BMfUK) vom 18.6.1975, BHÖ, Abt. 201, Akt Filmmuseum.

⁴⁹¹ Ebd.

⁴⁹² ÖFM, Brief ans BMfUK, Leistungsbericht des Österreichischen Filmmuseums für das Jahr 1975, ÖFM Hausarchiv.

7 Staatliche Hilfe und Hindernisse

7.1 Subventionen – Die Abhängigkeit vom Staat

Das *Österreichische Filmmuseum* war von Anfang an auf finanzielle Unterstützung vom Staat angewiesen und daher in einer gefährdeten Position. Das Budget für die Retrospektiven bzw. für die Saison wurde nicht zeitgleich mit Beginn der Vorbereitungen festgelegt. Man musste zwar schon Monate vorher anfangen zu planen, Verträge eingehen, monatliche Kosten wie Miete und Löhne zahlen, erfuhr jedoch erst im folgenden Jahr, welche Höhe die Subvention hatte und ob man richtig kalkuliert hatte. Die Angst vor Verschuldung bzw. der fahrlässigen Krida⁴⁹³ begleitete die Vorstandsmitglieder in all diesen Jahren.⁴⁹⁴

Für die Retrospektive zu Yasujiro Ozu im *Cinestudio* hatten Konlechner und Kubelka 10.000 öS Förderung vom BMfU erhalten. Mit der gleichen Summe wurden die allerersten Retrospektiven, „Klassiker des Russischen Films I und II“, unterstützt. Für die Méliès-Retrospektive inklusive Ausstellung erhielten sie 19.000 öS. Nach den ersten großen erfolgreichen Vorführreihen wurden für die Eisenstein-Retrospektive im Oktober 1964 bereits 40.000 öS in Aussicht gestellt.

Für das Jahr 1965 wurde die Planung von insgesamt acht Veranstaltungen in Angriff genommen. Diese zwischen Jänner und Mai bzw. Oktober und Dezember – angepasst an die Studiensaison – abgehaltenen Retrospektiven hatten bereits die Aufmerksamkeit des Ministeriums und es wurde intern die grundsätzliche Genehmigung ausgesprochen, diese mit einer Summe zwischen 40 und 45.000 öS pro Veranstaltung zu subventionieren. Dies geschah jedoch „nur unter der Voraussetzung [...], daß die Publikumsresonanz (auch Frequenz) eine Programmgestaltung in dem von Ihnen angegebenen Umfang rechtfertigt“⁴⁹⁵.

Für den neu gegründeten Verein, der gerade einmal über eine Halbtags-Sekretärin verfügte, war die vom BMfU geforderte Subventionsabrechnung nach jeder einzelnen Veranstaltungsreihe äußerst zeitraubend und führte zum Wachsen des Defizits, da zunächst die gesamte Bilanz des *Österreichischen Filmmuseums* bei der Abrechnung verlangt

⁴⁹³ Siehe § 159 StGB. Der Tatbestand der „Fahrlässigen Krida“ wurde im Jahr 2000 durch den Tatbestand der „Grob fahrlässigen Beeinträchtigung von Gläubigerinteressen“ ersetzt.

⁴⁹⁴ Vgl. „Ein Abend für Heinrich Wille“ am 22.12.2006 im Österreichischen Filmmuseum, Video-Aufzeichnung des ÖFM, 1698-DVD.

⁴⁹⁵ BMfU, Brief ans ÖFM vom 13.2.1965, AdR, 38.628/II-3/65.

wurde. Angestrebt wurde eine Änderung, die vorsah, dass nur Rechnungen in Höhe der gewährten Subvention nachgewiesen werden mussten:

„Da wir ausser [sic] den bei Retrospektiven eingehenden Regiebeiträgen keine Einnahmen haben und anderseits nicht alle notwendigen Aufwendungen in die Abrechnung für die Retrospektive einbezogen werden können, würde sich bei der bisherigen Art der Abrechnung zwangsläufig ein wachsendes Defizit in unserer Gebarung einstellen.“⁴⁹⁶

Es folgte die Abänderung des Subventionsmodus in der Form, dass das Filmmuseum „zwei Mal jährlich eine Pauschalsubvention für Veranstaltungen [erhielt] und sich dafür verpflichtet[e], jährlich mindestens sechs große Veranstaltungen im bisherigen Umfang zu organisieren“⁴⁹⁷. Die neue Gebarung brachte mehrere Vorteile für das Haus: Die Abrechnung musste nur mehr im Halbjahres-Abstand vorgelegt werden, was eine zeitliche Entlastung bedeutete. Außerdem musste man nicht mehr bis zum Eintreffen des Erlasses warten, um bindende Vereinbarungen treffen zu können, was bis dahin zu erheblichen Planungsschwierigkeiten geführt hatte. Das Filmmuseum wurde damit auch in die Lage versetzt, zwischen den großen Retrospektiven Einzelveranstaltungen zu organisieren,

„weil eben die vorhandenen Geldbeträge aus den ho. Beihilfen und aus den eigenen Einnahmen eine raschere und ökonomischere Disposition ermöglichen, als es der bisherige Verrechnungsmodus erlaubt hat, der jeweils nur von Fall zu Fall gegolten hat.“⁴⁹⁸

Für das erste Halbjahr 1965 wurde für drei geplante Retrospektiven eine Subvention von 120.000 öS angesucht und genehmigt. Im zweiten Halbjahr 1965 wurde ebenfalls eine Summe von 120.000 öS gewährt. Die internen Notizen des BMfU zeigen eine wohlwollende Haltung gegenüber den Tätigkeiten des *Österreichischen Filmmuseums*.

„Die Förderung des Filmmuseums in den abgelaufenen Jahren wie auch die geplante weitere Förderung in der nächsten Zeit geht von der Beurteilung aus, daß es sich bei der Tätigkeit des Filmmuseums um eine sehr positive Aktion zur Verbreitung filmkünstl. Leistungen auf internationalem Niveau handelt, wobei erfreulicherweise speziell ein Interesse junger Menschen an den Veranstaltungen des Filmmuseums zu konstatieren ist. Die Förderung der Aufführung künstlerisch bedeutsamer Filme durch das ho. Ressort stellt sohin eine weitere Maßnahme im Bemühen um die Durchsetzung des wertvollen Films und zur Zurückdrängung des Einflusses des schlechten Films dar.“⁴⁹⁹

Die Subvention für die Retrospektiven des Jahres 1966 wuchs auf insgesamt 320.000 öS an.

Schon bei der Gründung des *Österreichischen Filmmuseums* hatten Konlechner und Kubelka sehr konkrete Vorstellungen, welche Summe notwendig wäre, um den in den

⁴⁹⁶ ÖFM, Brief ans BMfU vom 15.1.1965, AdR, 38.629/II-3/65.

⁴⁹⁷ ÖFM, Brief ans BMfU vom 1.4.1965, AdR, 39.672/II-3/65.

⁴⁹⁸ Interne Notiz des BMfU, o.D., AdR, 39.672/II-3/65.

⁴⁹⁹ Interne Notiz des BMfU auf das Ansuchen des ÖFM an BMfU vom 19.11.1965, AdR, 121.355/II-3/65.

Vereinsstatuten niedergeschriebenen Tätigkeitsfeldern nachgehen zu können. Ihre Schätzung lag bei 1,5 Millionen öS.

Die Subventionssummen des BMfU hatten sich in den ersten zwei Jahren auf die Veranstaltungen konzentriert, andere Bereiche, etwa die Filmsammlung (vgl. Kapitel 8.1 Film- und Fotosammlung, S. 115), konnten nicht im gewünschten Maße erweitert werden. Die triste Situation schilderte Konlechner 1966 Unterrichtsminister Dr. Theodor Piffl-Percevic wie folgt:

„Wir haben, hochverehrter Herr Minister, keine Bearbeitungsgeräte, keine Mittel zur Erhaltung und zum Austausch der Kopien, kein ausreichendes Lager, ein winziges Sekretariat, keine Mittel für die notwendigsten Fachbücher, keine Arbeitskräfte zur Katalogisierung, keinen Ausstellungsraum. Unsere wertvolle und zur Arbeit wichtige Photosammlung mit über 40.000 Exemplaren befindet sich seit 15 Monaten unausgewertet und unbenützt in einem feuchten Raum.“⁵⁰⁰

Neben der finanziellen Unterstützung für die Retrospektiven wurden dem Filmmuseum 1966 somit weitere Sonderbeihilfen zuerkannt, etwa für Filmbearbeitungsgeräte, für die Nutzbarmachung des Filmlagers in der Löhr gasse 8 und der Räume zur Einrichtung der Technischen Abteilung, für den Kauf von Hängeschränken, für die Fotosammlung sowie insgesamt 150.000 öS für Tauschkopien.

Das Jahr 1967 lief positiver an, so wurden von den erbetenen 1,32 Millionen öS Subvention 1,3 Millionen öS gewährt. Es wurde jedoch gleich darauf hingewiesen, dass das Ausmaß der Unterstützung wegen der schwierigen Budgetlage – der Bau der Untergrundbahn hatte zu Budgetkürzungen geführt – keine Rückschlüsse auf die Gewährung des folgenden Jahres bieten sollte.⁵⁰¹

Obwohl die Übernahme der Betriebsführung des Filmsaals in der *Albertina* im darauf folgenden Jahr (vgl. Kapitel 6.3.2 Der Weg zum Alleinmieter, S. 84) und die damit verbundene erhöhte Veranstaltungsanzahl eine Summe von mindestens 1,47 Millionen öS erfordert hätte, wurde zunächst tatsächlich nur eine Summe von 1 Million öS gewährt. Das BMfU erklärte dies mit den gegenüber dem Jahr 1967 um rund 20% gekürzten Krediten für die Filmförderung und stellte eine Nachtragssubvention in Aussicht, wenn die Budgetlage es gestatten sollte.⁵⁰² Dazu kam es erst 1969 mit einer Summe von 125.000 öS.⁵⁰³

⁵⁰⁰ ÖFM, Brief an Theodor Piffl-Percevic (BMfU) vom 25.5.1966, ÖFM, Hausarchiv, 305/2, Unterrichtsministerium.

⁵⁰¹ Interne Notiz des BMfU auf das Ansuchen des ÖFM an BMfU vom 17.8.1967, AdR, 116.554-II/3/67.

⁵⁰² Interne Notiz des BMfU auf das Ansuchen des ÖFM ans BMfU vom 6.11.1968, AdR, 137.726-II/3/68.

⁵⁰³ Interne Notiz des BMfU auf das Ansuchen des ÖFM ans BMfU vom 10.12.1968, AdR, 153.263-II/3/68.

Noch schlimmer traf die Finanzkrise das Filmmuseum 1969, als das Bundesministerium zunächst gar keine Angaben über die Höhe der Gesamtsubventionierung machen konnte und es sich erst von Quartal zu Quartal zeigte, dass insgesamt nur eine Summe von 775.000 öS für das *Österreichische Filmmuseum* zur Verfügung stand. Finanzielle Schwierigkeiten waren die Folge:

„Dieser Umstand führte zu einer ersten Krise in der Gebarung des Österreichischen Filmmuseums, weil naturgemäß die Programme Monate im voraus erarbeitet werden müssen und das Österreichische Filmmuseum, nachdem es nun nachträglich zur Kenntnis nehmen musste, dass eine wesentliche Kürzung der Subvention für das Jahr 1969 vorgenommen wurde, das Jahr 1970 mit einem schwerwiegenden finanziellen Rückstand beginnen muss.“⁵⁰⁴

Konlechner und Kubelka wandten sich seit 1966 regelmäßig um Unterstützung an den Kulturstadtrat der *Stadt Wien*, „da die Resultate der Arbeit des Österreichischen Filmmuseums praktisch ausschließlich Wien zugute kommen“⁵⁰⁵ und die fehlende Unterstützung daher nicht verständlich war. Die erhoffte Förderung blieb mit wenigen Ausnahmen aus: 1966 erhielten sie einen Förderungsbeitrag von 30.000 öS und 1968 für den Ankauf österreichischer Filmdokumente 200.000 öS. Auch im Krisenjahr 1969 wurde ein Ansuchen um einen Überbrückungsbeitrag von 300.000 öS gestellt, jedoch abgelehnt. Man war der Ansicht,

„daß Subventionskürzungen des Bundes nicht durch Subventionserhöhungen eines Bundeslandes oder einer Gemeinde ersetzt werden könne[n], speziell dann nicht, wenn auch das Länderbudget von Kürzungen betroffen ist.“⁵⁰⁶

War das *Österreichische Filmmuseum* zwar als nichtkommerzieller Betrieb von Einkommens-, Gewerbe- und Umsatzsteuer freigestellt, musste es Opferfürsorgeabgabe und Vergnügungssteuer im Ausmaß von 20% leisten,⁵⁰⁷ was 1969 die Summe von über 22.000 öS ausmachte.⁵⁰⁸ In Anbetracht der miserablen Budgetlage bat das Filmmuseum um Feststellung der Vergnügungssteuerfreiheit seiner Vorführungen, da laut Vergnügungssteuergesetz Veranstaltungen mit wissenschaftlichen Zwecken von dieser Steuer befreit werden konnten.⁵⁰⁹ Die Feststellung des Filmmuseums als wissenschaftliche Vereinigung hatte schon 1968 im Zuge der bereits erörterten Konzessionsfreistellung stattgefunden. Konlechner und Kubelka versuchten zu vermitteln, dass die Feststellung von

⁵⁰⁴ ÖFM, Brief ans BMfU vom 19.12.1969, AdR, 151.355-II/3/69.

⁵⁰⁵ ÖFM, Brief an Gertrude Sandner vom 8.9.1969, ÖFM, Hausarchiv, 374/3, Kulturstadtrat der Stadt Wien.

⁵⁰⁶ Foltinek, Brief ans ÖFM vom 29.10.1969, ÖFM, Hausarchiv, 374/3, Kulturstadtrat der Stadt Wien.

⁵⁰⁷ Vgl. ÖFM, Brief an MA7 vom 30.1.1968, WStLA, M.Abt. 350, A5, Konzessionen Veranstaltungen: Zl. 4532/67.

⁵⁰⁸ Vgl. ÖFM, Brief an Gertrude Sandner vom 10.9.1970, ÖFM, Hausarchiv, 374/3, Kulturstadtrat der Stadt Wien.

⁵⁰⁹ Vgl. ÖFM, Brief an MA7 vom 11.9.1980, ÖFM, Hausarchiv, 374/3, Kulturstadtrat der Stadt Wien.

der Vergnügungssteuerfreiheit keinen Präzedenzfall bilden würde, höchstens vom *Österreichischen Filmarchiv* im Weiteren beansprucht werden könnte, was auch unwahrscheinlich sei,

„da das Österreichische Filmarchiv für seine sieben Veranstaltungen pro Jahr keinen Beitrag verlangt, sondern die Vorführungen im generellen Mitgliedsbeitrag enthalten sind und daher vermutlich überhaupt keine Vergnügungssteuer zu entrichten hat.“⁵¹⁰

Das Jahr 1970 brachte wieder einen finanziellen Aufschwung, da eine Fördersumme von 1,2 Millionen öS zugesagt wurde.

7.2 Politische Entwicklungen

Mit der Ernennung Bruno Kreiskys zum Bundeskanzler 1970 wurde im *Bundesministerium für Unterricht und Kunst* zunächst Leopold Gratz mit dem Ministerposten betraut, 1971 übernahm diesen Fred Sinowatz und wurde der längstdienende Unterrichtsminister der Zweiten Republik. Der politische Wechsel 1970 wurde für die Kulturpolitik als „Aufbruch eines Frühlings nach einer langen finsternen (schwarzen) Zeit“⁵¹¹ wahrgenommen, die rein auf Hochkultur ausgerichtete Politik der ÖVP-Regierung wurde gelockert, man wollte nun auch das zeitgenössische Kunstschaffen vermehrt fördern.

Hatte man bislang im Ministerium vermieden, die Höhe der vergebenen Subventionen öffentlich zu diskutieren, um keinen Neid entstehen zu lassen,⁵¹² ging man ab 1971 dazu über, jährlich einen Kunstbericht zu veröffentlichen, der die Höhe und die Art der Fördervergaben transparent darzustellen versuchte. Ein Filmförderungsgesetz, das von Kreisky schon in der Regierungserklärung von 1970 anvisiert wurde, wurde erst Ende 1980 verabschiedet.⁵¹³ Mit Juli 1973 wurde aber schon ein Filmbeirat eingesetzt, der bei der Förderung von Filmvorhaben der Ressortleitung Entscheidungshilfe leisten sollte.⁵¹⁴ Peter Konlechner zählte von 1973 bis 1977 zu den Mitgliedern dieses Filmbeirates.

⁵¹⁰ ÖFM, Brief an Bernd Gallob (Kulturamt der Stadt Wien) vom 9.2.1971, ÖFM, Hausarchiv, 374/3, Kulturamt der Stadt Wien.

⁵¹¹ Schrage, Dieter, „Der Frühling ist fern. Österreichische Kulturpolitik 1970-1985“, *Der österreichische Weg 1970-1985. Fünfzehn Jahre, die Österreich verändert haben*, Hg. Erich Fröschl/Helge Zoitl, Wien: Europaverlag 1986, S. 271.

⁵¹² So wurde etwa im Jänner 1969 die Frage der Filmmuseums-Besitzer nach der Höhe der Subvention ignoriert: „Wie hoch die vom Unterrichtsministerium zur Verfügung gestellte Subvention sei [...] wolle er nicht sagen, versichert Sektionschef Dr. Karl Haertl, der Leiter der Kunstsektion des Ministeriums, „um Eifersucht und Quertreibereien anderer subventionsempfangender Institutionen zu verhindern.[...]““. Vgl. „Keine Demokratie. Die Wiener Jungfilmer demonstrieren gegen das ‚undemokratische‘ Österreichische Filmmuseum“, *Die Wochenpresse*, 22.1.1969.

⁵¹³ Vgl. Österreichisches Filmförderungsgesetz, BGBl. Nr. 557/1980 vom 25.11.1980.

⁵¹⁴ Vgl. Kunstbericht des Bundesministeriums für Unterricht 1973, S. 22.

Als kulturpolitischer Berater diente beiden Ministern der Journalist Fritz Herrmann, bis er 1977 mit seinem Spottgedicht „Trara, trara, die Hochkultur“, veröffentlicht in *Neues Forum*, einen Eklat provozierte.⁵¹⁵ Als Verfechter einer „sozialistischen Kultur“⁵¹⁶ kritisierte er die weiterhin unverhältnismäßige Förderung der Hochkultur.

Die politischen Veränderungen dieser Jahre brachten das *Österreichische Filmmuseum* in Bedrängnis. Konlechner und Kubelka hatten sich nie einer Partei angeschlossen und wollten dies auch vermeiden, obwohl es gewisse Vorteile gehabt hätte. Kubelka dazu: „Das hat uns zwar viel Geld gekostet, wenn die einen am Ruder waren, aber es hat uns vor der Vernichtung bewahrt, wenn die anderen gekommen sind.“⁵¹⁷ Der ÖVP-Hintergrund des Obmanns Heinrich Wille, der 1962 der Partei beigetreten war und dessen politische Tätigkeit 1969 als Bezirksrat und später als Bezirksvorsteher-Stellvertreter im 4. Wiener Gemeindebezirk begann,⁵¹⁸ und seine Kontakte zu einigen maßgeblichen Männern der Partei führten nach eigenen Angaben zu keiner Verbesserung der Beziehungen zu den Fördergebern.⁵¹⁹ Als die finanzielle Situation um 1970 jedoch prekär wurde, entschloss man sich, im Vorstand gewisse Veränderungen vorzunehmen. Zunächst war geplant, Prof. Fritz Wotruba als anerkannte Persönlichkeit des Kunstlebens als ordentliches Mitglied aufzunehmen,⁵²⁰ doch der Wunsch einer politischen Ausbalancierung war stärker und ein Sozialist sollte in den Vorstand gewählt werden. Hermann Kert, der weiterhin mit der Vertretung der Interessen der ÖH im Filmmuseum betraut war, verzichtete auf den Sitz des Obmannstellvertreters. Seinen Platz nahm der Diplomat Dr. Ingo Mussi, der als Pressesekretär für Kreisky arbeitete, bis zu seiner Versetzung nach London 1973 ein.⁵²¹ Ihm folgte Dr. Thomas Nowotny, der ebenfalls als Sekretär für Kreisky arbeitete und im Vorstand des *Österreichischen Filmmuseums* blieb, bis er 1975 als Botschaftsrat an die österreichische Botschaft in Kairo wechselte.⁵²² Ob und inwieweit sieben Jahre mit

⁵¹⁵ Vgl. Wimmer, Michael, „Die Fähigkeit das Leben glücklich zu gestalten. Dr. Fred Sinowatz als der wegweisende Kulturpolitiker der Zweiten Republik“, *Brücken bauen*. *Fred Sinowatz zum 75. Geburtstag*, Hg. Niessl/Pelinka/Toth/Vranitzky, Graz: Edition Gutenberg in der Steirischen Verlagsgesellschaft, 2004, S. 93.

⁵¹⁶ Herrmann, Fritz, „Einen sozialistischen Kulturbegriff entwickeln“, *Rote Markierungen: Beiträge zur Ideologie und Praxis der österreichischen Sozialdemokratie*, Wien [u.a.]: Europa 1972.

⁵¹⁷ Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

⁵¹⁸ Vgl. Erinnerungen von Heinrich Wille, unveröffentlichtes Manuskript, Teil 002602, Stand 02/2011; sowie „Anwalt Wille Favorit für Wiener VP-Chef“, *Arbeiter-Zeitung*, 14.11.1990.

⁵¹⁹ Vgl. Erinnerungen von Heinrich Wille, unveröffentlichtes Manuskript, Teil 002602, Stand 02/2011.

⁵²⁰ Vgl. Protokoll der Vorstandssitzung des Österreichischen Filmmuseums vom 14.7.1971, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

⁵²¹ Ingo Mussi war von 10.9.1971 bis 15.9.1973 im Vorstand des *Österreichischen Filmmuseums*.

⁵²² Thomas Nowotny war von 16.9.1973 bis 4.3.1975 im Vorstand des Filmmuseums. Nach ihm wurde Ministerialrat Dr. Alfred Öhm in den Vorstand gewählt (5.3.1975 bis 31.1.1978), danach blieb der Posten unbesetzt.

sozialistischen Obmannstellvertretern einen Mehrwert für das Filmmuseum hatten, ist der Verfasserin nicht erschließbar.

7.3 Filmarchiv und Filmmuseum vor der Fusionierung

Schon 1967 schwebte Ministerialrat Warhanek aus ökonomischen Überlegungen „eine Form der Assoziierung von Filmarchiv und Filmmuseum vor“⁵²³, wie er in einem Interview bekannt gab. Anfang 1970, kurz nach Amtsantritt des neuen Unterrichtsministers Dr. Alois Mock, wurden erneut Pläne angesprochen, die beiden Vereine zu fusionieren. Man ging dabei auf die Vorwürfe des Rechnungshofberichts 1968 ein, der die Subventionierung des Filmarchivs für das Filmlager in Laxenburg kritisierte (vgl. Kapitel 8.2 Filmlager, S. 119). Das neue Kulturprogramm der ÖVP sollte die verworrene Situation um die beiden Institutionen auflösen.⁵²⁴ Die *Wochenpresse* stellte fest, dass das Ministerium private Vereine zwar nicht zur Fusionierung zwingen könne, jedoch „als Melkkuh über wirksame Druckmittel“⁵²⁵ verfüge. Auch Warhanek sprach in diesem Zusammenhang von einer baldigen Zusammenführung bzw. einer „organisatorischen und praktischen Zusammenarbeit“⁵²⁶ von Filmarchiv und Filmmuseum, da man Doppelgleisigkeiten vermeiden wolle.

Für das Jahr 1971 ersuchte das *Österreichische Filmmuseum* den Fördergeber um die Verdoppelung des letztjährigen Subventionsbetrages, musste jedoch mit Schrecken feststellen, dass bloß 1 Million öS gewährt wurden.

Leopold Gratz, der nach Mocks kurzer Amtszeit ab 21.4.1970 als Unterrichtsminister wirkte, ließ bezüglich Fusionierung der beiden Archive den Dingen ihren Lauf. Mit der Veröffentlichung des ersten öffentlichen Kunstberichtes im August 1971, welcher die genauen Subventionssummen aller geförderter Institutionen benannte, verschärfte er allerdings die angespannte Lage. So konnte man nun öffentlich über die Gelder diskutieren, die das Filmarchiv und das Filmmuseum vom Bund erhalten hatten:

„[D]as vom Subventionsgeber deutlich bevorzugte Filmarchiv konnte, laut Kunstbericht, 1970 nicht nur die vom Rechnungshof bemängelten zwei Millionen für den Laxenburger Bunker, sondern auch eine Subvention von 3,09 Millionen kassieren; das trotz unbestritten größerer Aktivität bescheidener dotierte Filmmuseum (Subvention 1,2 Millionen) hat sein internationales Ansehen in die Waagschale zu werfen: es gehört zu den drei bis vier führenden Filmmuseen in Europa, ist allerdings, verglichen mit der internationalen Konkurrenz, lächerlich dotiert.“⁵²⁷

⁵²³ Gesek, Lothar/Werner Mörixbauer“, Österreichs Filmarchiv“, *action* Nr. 3/67.

⁵²⁴ Vgl. „Doppelt hält besser“, *Wochenpresse*, 25.2.1970.

⁵²⁵ Ebd.

⁵²⁶ „Filmarchiv und Filmmuseum“, *ÖFKZ*, 9.5.1970.

⁵²⁷ „Die Heiratsvermittler“, *Wochenpresse*, 1.9.1971.

Mit Unterstützung der jeweiligen befreundeten Medienvertreter wurde nun begonnen mehr oder weniger offen zu polemisieren: So wurde die „bürokratische Umständlichkeit“⁵²⁸ des *Österreichischen Filmarchivs* seitens des Filmmuseums kritisiert und auf die gegensätzlichen Vorstellungen der Tätigkeiten hingewiesen:

„Man wird sich entscheiden müssen, ob wir ein funktionierendes Filmmuseum bleiben sollen oder nicht“, heißt die bittere Reaktion des Filmmachers Peter Kubelka. Zwar „spricht prinzipiell nichts dagegen“, doch habe die Gründung des Filmmuseums zu einer Zeit, als das Filmarchiv schon zehn Jahre alt war, natürlich „ganz konkrete Gründe“ gehabt.⁵²⁹

Gesek hingegen beschwerte sich über die mangelnde Kooperationsbereitschaft des *Österreichischen Filmmuseums*, stand aber dem Zusammenschluss gelassener gegenüber: Diesen habe er „von Anfang an für gut gehalten“⁵³⁰.

Öfters wurde in der medialen Debatte die untätige Rolle des Filmarchivs betont, das im Jahr durchschnittlich nur sieben Vorführungen organisierte und „unter Ausschluß der Öffentlichkeit zumeist künstlerisch weniger wertvolle alte österreichische Filme umkopiert und archiviert“⁵³¹. Die Befürchtung von Konlechner und Kubelka, das Filmmuseum müsse mit der geringen Summe, die es erhält, auf kurz oder lang zusperren, wurde von Peter Hajek im *Kurier* in die Welt getragen.⁵³² Der Unterrichtsminister reagierte darauf mit einem Leserbrief:

„Sehr geehrter Herr Hajek! Ihren Artikel ‚Muss das Filmmuseum sperren?‘ habe ich einerseits mit echtem Interesse, andererseits mit ein wenig lächelnder Verwirrung gelesen. Am Tag des Erscheinens ihres Artikels hatte ich nämlich ein Gespräch mit den Leitern des Filmmuseums, den Herren Kubelka und Konlechner, vereinbart. Bei diesem Gespräch wollten wir die Möglichkeit einer zusätzlichen finanziellen Unterstützung des Museums durchdiskutieren. Ich habe daher Ihren Artikel als durchaus willkommene publizistische Schützenhilfe aufgefasst.“⁵³³

Dem Filmmuseum habe Gratz mitgeteilt, dass die bisherige Benachteiligung des Hauses abgeschafft werden solle und für die Spielzeit 1971 eine weitere Subvention von 500.000 öS zugesagt werde.

Das *Österreichische Filmarchiv* reagierte auf die medialen Angriffe mit einer Berichtigung in den *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft*.⁵³⁴ Es wurden alle als ungerecht empfundenen erschienenen Passagen zitiert, in denen das Archiv als untätiger und kaum bekannter Verein dargestellt wurde. Außerdem wurde darauf

⁵²⁸ „Die Heiratsvermittler“, *Wochenpresse*, 1.9.1971.

⁵²⁹ Ebd.

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ „Die 5 Millionen des Filmarchivs“, *Arbeiter-Zeitung* Nr. 213, 14.9.1971, S. 9.

⁵³² Hajek, Peter, „Muss das Filmmuseum sperren“, *Kurier*, 14.9.1971.

⁵³³ Hajek, Peter, „Filmmuseum muß nicht sperren“, *Kurier*, 16.9.1971.

⁵³⁴ Vgl. *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft* Nr. 167, 24.09.1971.

aufmerksam gemacht, dass „Presseangriffe bereits im Juli d. J. von bestimmter Seite angedroht“⁵³⁵ und die Reihe von Falschmeldungen „von der Presse offenbar im Vertrauen auf die Glaubwürdigkeit der Information übernommen“⁵³⁶ wurden. Diese in den Raum gestellten Vorwürfe wurden jedoch nicht belegt oder weiter ausgeführt. Erst in einem (unveröffentlichten) Bericht über das Verhältnis beider Vereine aus dem Jahr 1976⁵³⁷ wurde vom Filmarchiv dezidiert ausgesprochen, dass diese Drohungen von Seiten des Filmmuseums bei den Verhandlungen der Einlagerungsbedingungen in Laxenburg gekommen waren. Eine „Pressekampagne“ mit „irreführenden Zahlen“ wäre die Folge gewesen, so das *Österreichische Filmarchiv* weiter.⁵³⁸ Die Anschuldigungen bleiben jedoch unüberprüfbar.

Das Filmarchiv stellte in seiner Richtigstellung von 1971 weiter fest:

„Im Jahre 1971 fanden bisher über 130 Filmvorführungen für die Öffentlichkeit statt. Die Veranstaltungen stellten einen geringen Bruchteil seiner Tätigkeit dar. Das Schwergewicht lag bei der Befundung, der Umkopierung gefährdeter Filme.“⁵³⁹

Außerdem legte das Filmarchiv das Budget der letzten Jahre offen, um aufzuzeigen, dass es gegenüber dem Filmmuseum sogar benachteiligt war. Für 1971 hätte es eine Subvention von 1,8 Millionen öS erhalten, eine Summe, aus der bereits der Betrieb der Filmlageranlage Laxenburg gedeckt werden musste.

„Das Österr. Filmmuseum hat also in den letzten drei Jahren laut Zeitungsmeldungen 3,6 Millionen Schilling für seine Veranstaltungstätigkeit erhalten. Das Österr. Filmarchiv erhielt in den letzten drei Jahren 3.300.000.- S für die Umkopierungsarbeit, für die Nutzbarmachung der Filme, für Ausstellung, Retrospektive und Betrieb der Filmlageranlage Laxenburg.“⁵⁴⁰

Die Kosten für den Bau des Filmlagers, etwa 5 Millionen öS, wurden zweckdienlich verwendet und „hatte[n] mit der laufenden Tätigkeit des Österr. Filmarchivs nichts zu tun“⁵⁴¹. Die Summe im Kunstbericht wäre fälschlich entstanden, da über mehrere Jahre vergebene Subventionen zu einer Summe zusammengerechnet wurden.⁵⁴²

Die ÖFKZ griff die Diskussion auf, ging aber eher auf die politische Färbung der Interpretationen ein: Die *Arbeiter-Zeitung*, Zentralorgan der SPÖ, habe die Förderungspolitik der VP-Verwaltung angeprangert, obwohl der Kunstbericht jenen

⁵³⁵ *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft* Nr. 167, 24.09.1971.

⁵³⁶ Ebd.

⁵³⁷ [Bericht des ÖFA über das Verhältnis Österreichisches Filmarchiv-Österreichisches Filmmuseum, 1964-1976], ÖFM, Hausarchiv, 308/2, Öst. Filmarchiv.

⁵³⁸ Ebd.

⁵³⁹ *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft* Nr. 167, 24.09.1971.

⁵⁴⁰ Ebd.

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Vgl. Annual Report ‚Österreichisches Filmarchiv‘, FIAF Report 1971/Bukarest.

Zeitraum umfasst, in dem Gratz von der SPÖ schon dem Ministerium vorstand.⁵⁴³ Kritisiert wurde im Artikel die Angewohnheit, Birnen mit Äpfeln zu vergleichen, denn Filmmuseum und Filmarchiv erfüllen ganz andere Aufgaben:

„Eines allerdings kann man nicht, und das sollten sogar die Kollegen in der Tagespresse erkennen: ein Veranstaltungszentrum mit einem Archiv in Vergleich setzen. Wenn das Filmarchiv filmhistorische Werke auf Sicherheitsfilm umkopiert, sichtet, archiviert, österreichischen und ausländischen Produzenten in Ausschnitten zur Verfügung stellt, in klimaregulierten Bunkern lagert, das Material pflegt, dann kostet dies sehr viel Geld und bietet keine Chance, sich spektakulärer Presseunterstützung zu versichern, wenn man einmal dort nicht über genügend Subvention verfügt.“⁵⁴⁴

Hinterfragt wurde ebenfalls, wie es Minister Gratz möglich gewesen sein soll, ohne genügend Zeit, sich Überblick zu verschaffen, dem *Österreichischen Filmmuseum* weitere 500.000 öS aus dem Budget zu überreichen. Erhofft wurde, dass bald die Mehrgleisigkeit der Vereine aufgegeben werde, denn „ebenso wie Filmvorführungen scheint uns nämlich auch die Erhaltung von Filmnegativen und Arbeitskopien notwendig“⁵⁴⁵.

Wilhelm Guha kritisierte ebenfalls den Zuschuss des Ministers an das Filmmuseum, da die Zusammenführung der beiden Vereine die Möglichkeit böte, sie sparsamer zu führen und es nur an ihm läge, dies durchzusetzen. Die Doppelgleisigkeit hätten die beiden Vereine im Zuge der öffentlich geführten Diskussionen selber zugegeben:

„Was man als Kenner der Materie erwartete hatte, trat denn auch ein. In einer Pressekonferenz informierte das Filmarchiv über die Anzahl der von ihm durchgeführten Filmveranstaltungen, Ausstellungen mit laufenden Filmvorführungen; das Filmmuseum wieder ließ unter Hinweis auf seine Statuten wissen, dass es auch über ein Filmarchiv verfüge, wo die gelagerten Filme wissenschaftlich bearbeitet werden, dass eine Fotosammlung und eine Bibliothek geschaffen wurde usw.“⁵⁴⁶

Die Überlegungen bezüglich Fusionierung waren vorangeschritten, diskutiert wurde die Möglichkeit einer neu gegründeten Stiftung, zu deren Gunsten beide Vereine aufgelöst und das beiderseitige Vereinsvermögen eingebracht werden sollte.⁵⁴⁷ Eine Förderungssumme seitens des Staates, welche keinen Kürzungen ausgesetzt wäre, stand dabei im Raum.

Aus einem nicht gesandten Brief des Filmmuseums an das Unterrichtsministerium lassen sich einige weitere Details herauslesen. So dürfte eine paritätische Geschäftsführung in Planung gewesen sein, welche jedoch auf Seiten Konlechners und Kubelkas vor allem auf Grund der unterschiedlichen Strukturen der Vereine auf Ablehnung stieß. Die

⁵⁴³ Vgl. „Der Herr Minister wünscht Diskussion“, *ÖFKZ* Nr. 1313, 25.9.1971, S. 1.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Ebd.

⁵⁴⁶ Guha, Wilhelm, „Subventionsberichte unter die Lupe genommen“, *Filmecho-Filmwoche* Nr. 59, 16.10.1971.

⁵⁴⁷ Vgl. Konlechner, Peter, Brief an Peter Kubelka vom 20.10.1971, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Kubelka.

„unbürokratische, moderne und bewegliche Organisation“ des Filmmuseums stand dem Filmarchiv gegenüber, das einen „Stil der ständigen Vorstandssitzungen, dutzender Protokolle und einer großen Aktivität am Papier“ pflege.⁵⁴⁸

„Das ÖFM möchte hier festhalten, dass der Vorschlag, verschiedene Mitglieder des ÖFA in den Vorstand der neuen Institution aufzunehmen, das Maximum dessen darstellt, was an Bürokratisierung hingenommen werden kann. Wenn die Geschäftsführung jedoch paritätisch erfolgte, würden Verhältnisse eintreten, die den in den bisherigen Jahren die nach aussen geführte Auseinandersetzung über die wünschenswerten Gestionen eines Filmmuseums- oder Archivs nach innen verlegen [sic] und die Arbeit vollkommen lähmen würde. [...] Trotz bewiesener Schlagkraft unsererseits glauben wir nach kürzester Zeit in diesem Bürokratismus unterzugehen.“⁵⁴⁹

Das Bundesministerium wurde vom *Österreichischen Filmmuseum* trotz laufender Verhandlungen ersucht, den Subventionsbetrag für 1972 zu gewähren, „mit der Einschränkung, daß zum Zeitpunkt der Fusionierung die zugesagten Mittel der neuen Institution zur Verfügung stehen“⁵⁵⁰. Angesucht wurde um 5 Millionen öS. Ein Memorandum erklärte die Notwendigkeit einer Erhöhung des Budgets und brachte Vergleichszahlen anderer europäischer Länder ähnlicher Größe: Belgien 5 Millionen öS, Dänemark 6 Millionen öS, Schweden 7,5 Millionen öS, England 45 Millionen öS.⁵⁵¹

Durch die schließlich vom BMfUK zugesagte Summe von 2,4 Millionen öS war „nicht nur die bloße Existenz gedeckt, sondern auch [...] eine Möglichkeit zur planvollen Ausweitung der Aktivitäten in Sicht“⁵⁵². Die Fusion der beiden Vereine wurde fortan nicht mehr diskutiert. Ob dafür auch andere Faktoren ausschlaggebend waren ist der Verfasserin nicht bekannt.

Die gleiche Subventionssumme von 2,4 Millionen öS erhielt das Filmmuseum 1973. Im kommenden Jahr sah man sich erneut vor der Schließung, da laut Budgetvoranschlag des Bundesministeriums für das Jahr 1974 „dem Österreichischen Filmmuseum eine so geringe Subvention zufallen [würde], dass Sinn und Existenz [...] ernsthaft in Frage gestellt werden“ würden.⁵⁵³ Konlechner und Kubelka entschieden sich, an die Öffentlichkeit zu gehen. Diesbezügliche Pressemitteilungen führten zu einer parlamentarischen Anfrage des FPÖ-Obmanns Friedrich Peter an Unterrichtsminister Sinowatz, der am 23.1.1974 zu den

⁵⁴⁸ [Entwurf einer Schrift des ÖFM an den Herrn Bundesminister, 1971], ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Vgl. ÖFM, Brief ans BMfUK vom 25.11.1971, AdR, 405.585/IV-4/71.

⁵⁵¹ Vgl. Memorandum des Österreichischen Filmmuseums [1971], AdR, 405.585/IV-4/71.

⁵⁵² L.R., „Silberstreif am Horizont. Das Österreichische Filmmuseum hat Grund zu Optimismus“, *Die Presse*, 8.2.1972.

⁵⁵³ ÖFM, „Filmmuseum: Zum Jubiläum vor der Schließung?“ [Anfang] 1974, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

Fördervorhaben des *Österreichischen Filmmuseums* Stellung nehmen musste. Wie dieser feststellte, handelte es sich jedoch nur um einen voreiligen Interpretationsfehler:

„[S]ie haben aus der ersten Einsicht in das Bundesbudget die neue Gliederung, die auch im Bereich des Filmwesens vorgenommen wurde, nicht richtig beachtet und haben den Eindruck gewonnen, dass nicht jene Beträge zur Verfügung stehen werden wie das bisher der Fall gewesen ist und haben sich deswegen sehr rasch nicht an mich, sondern an die Öffentlichkeit gewendet.“⁵⁵⁴

Die Subvention stieg letztendlich durch eine einmalige Zusatzsubvention sogar auf 2,9 Millionen öS an. Auch wurde das Filmmuseum seit 1971 mit einer jährlichen Förderung der Stadt Wien von etwa 100.000 öS unterstützt.

⁵⁵⁴ „Filmmuseum im Parlament“, *ÖFKZ* Nr. 1435/36, 2.2.1974, S. 1.

8 Sammlungen und Aufbewahrung

8.1 Film- und Fotosammlung

Zu den Vereinsaufgaben zählte das *Österreichische Filmmuseum* von Beginn an die „Sammlung, Aufbewahrung, Erhaltung, Vorführung und Zugänglichmachung von Filmen aller Art und Gegenständen, Dokumenten und anderen Dingen, die sich auf den Film beziehen“⁵⁵⁵. Für die Aufnahme in die FIAF, zu deren Bedingung eine Filmsammlung gehörte, musste bereits sehr früh die Sammeltätigkeit begonnen werden. Geplant war

„eine komplette Sammlung der klassischen Hauptwerke anzulegen. Außerdem sollte eine Sammlung zeitgenössischer Filme, hauptsächlich experimenteller Art, angelegt werden. Es sollten aber auch alle österreichischen Filme, die dokumentarischen oder künstlerischen Wert besitzen, gesammelt und konserviert werden.“⁵⁵⁶

Neben einigen Ankäufen bildeten die Kopiengeschenke des *Gosfilmofond* und des *Staatlichen Filmarchivs der DDR* den Grundstock der Sammlungen. Victor Privato, der damalige Direktor des *Gosfilmofond*, hatte dem Filmmuseum eine große Anzahl russischer Filmkopien übergeben. Die „Wunsch-Liste“ war mit Hilfe des Filmhistorikers Jay Leyda entstanden,⁵⁵⁷ den Konlechner und Kubelka während der Eisenstein-Retrospektive im Oktober 1964 kennen gelernt hatten. Konlechner erklärt sich die große Hilfsbereitschaft gerade dieser beiden Archive damit, dass sie als staatliche Filmarchive große Unterstützung genossen und wohlhabend waren.⁵⁵⁸

1969 wurden die neuen Mitgliedsarchive aufgefordert, ihre Meinung und Erfahrungen mitzuteilen, damit die FIAF in Zukunft junge Archive besser fördern könne.⁵⁵⁹ Einen wichtigen Hinweis gaben Konlechner und Kubelka bezüglich Kopiengeschenken: Neue Archive stünden durch die Kopiengeschenke der größeren Kollegen lange Zeit in deren Schuld, da sie keine Möglichkeiten hätten, diesen äquivalente Gegenleistungen zu bringen. Die jungen Archive besitzen zunächst nur sehr wenige Filme und kaum welche, die länger bestehende Archive nicht schon hätten. Ihr Vorschlag wäre, auch andere Tauschmittel zu akzeptieren, etwa Bücher, Zeitschriften, Fotos oder filmtechnische Geräte.⁵⁶⁰

⁵⁵⁵ Statuten Österreichisches Filmmuseum vom 18.2.1964, §2, Abs. 2a, Bundespolizeidirektion.

⁵⁵⁶ ÖFM über die derzeitige Situation und die geplanten Aktivitäten, Bericht an die FIAF [1964], ÖFM, Hausarchiv, FIAF.

⁵⁵⁷ Loebenstein, Michael, „Kulturdiplomatie der anderen Art“, *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*, Hg. Österr. Filmmuseum/Thomas Tode/Barbara Wurm, a.a.O., S. 53.

⁵⁵⁸ Vgl. Interview mit Peter Konlechner geführt am 3.3.2011.

⁵⁵⁹ Circular letter of April 1st, 1969, FIAF Report XXV/New York.

⁵⁶⁰ FIAF Report XXV/New York.

Schon bei der Gründung hatten Konlechner und Kubelka der Öffentlichkeit verkündet, dass sich mit einer jährlichen Förderungshilfe von 1,5 Millionen öS innerhalb von fünf Jahren Kopien der 200 wichtigsten Filmkunstwerke in Wien befinden könnten⁵⁶¹ – eine wichtige Grundlage für das Filmleben in Wien. Die FIAF-Mitglieder hatten dem Filmmuseum eine großzügige Aufbauhilfe angeboten: Neben den bereits erwähnten Geschenkkopien boten sie auch „die Möglichkeit, ohne Gegenleistung zum einfachen Herstellungspreis, die Kopien der klassischen Werke der Filmkunst zu bekommen“⁵⁶². Die dafür beim BMfU angesuchte Summe von 5 Millionen öS wurde zunächst jedoch nicht bewilligt. Erst 1965 wurden 150.000 öS – monatlich 10.000 öS – zur Herstellung von Tauschkopien gewährt. Das *Österreichische Filmmuseum* hatte darauf aufmerksam gemacht, dass Gegenleistungen an die helfenden ausländischen Archive notwendig werden würden und das Ende der erfolgreichen Vorführstätigkeit anstünde, „[w]enn von österreichischer Seite für diese Belastung keinerlei Entschädigung geboten werden kann“⁵⁶³.

„Der Tauschverkehr geht auf nichtkommerzieller Basis unter Ausschaltung direkter finanzieller Abgeltungen vor sich. Die Gegenleistungen an die ausländischen Archive müssen durch leihweise oder ständige Überlassung von Kopien geschehen. Das Österreichische Filmmuseum konnte bisher diesen international gebräuchlichen Regeln nicht entsprechen, da ihm kein, für ausländische Archive nützliches Material, zur Verfügung stand.“⁵⁶⁴

Die Leihkopien sollten in Wien gelagert werden und den Mitgliedsarchiven bei Bedarf für Vorführungen zur Verfügung stehen. Mit dem *Staatlichen Filmmarchiv der UdSSR* bestand zu Beginn der Zusammenarbeit für eine kurze Zeit eine besondere Regelung, wonach das Filmmuseum die erhaltenen Filme in Form von Rohfilm abgelden konnte.⁵⁶⁵

Mitte 1966 bestand die Filmsammlung bereits aus mehr als 250 Spielfilmen von historischem und künstlerischem Wert und einer Reihe bedeutender Filmdokumente zur Geschichte Österreichs und des Auslandes.⁵⁶⁶

Die nächsten wichtigen Anliegen des Museums lagen ab 1966 im Erwerb der für Konservierung und Bearbeitung notwendigen Gerätschaften sowie in der Aufarbeitung der Fotosammlung, die seit dem Erwerb Anfang 1965 unausgewertet und unbenutzbar in einem feuchten Raum untergebracht war. Aus Geldmangel konnten die notwendigen

⁵⁶¹ Hajek, Peter, „Filmmuseum für Wien. Vergangene Woche wurde der Verein ‚Österreichisches Filmmuseum‘ eingetragen“, *Kurier* (Morgenausgabe), 2.3.1964.

⁵⁶² ÖFM, Brief ans BMfU vom 9.7.1964, AdR, 102.155/II-3/64.

⁵⁶³ ÖFM, Brief ans BMfU vom 2.10.1965, AdR, 119.733/II-3/65.

⁵⁶⁴ ÖFM, Brief ans BMfU vom 9.2.1966, AdR, 119.733/II-3/65.

⁵⁶⁵ Vgl. Konlechner, Peter, Brief an Peter Kubelka vom 16.9.1966, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Konlechner.

⁵⁶⁶ Vgl. ÖFM, Brief ans BMfU vom 12.7.1966, AdR, 95.630-II/3/66.

Fachkräfte für die Restaurierung der Filme und Katalogisierung der Bestände nicht angestellt werden.

Eine Beihilfe für Stahlregistraturen zur fachgerechten Aufstellung der Fotosammlung wurde vom Unterrichtsministerium schließlich gewährt. Ab 1967 konnte Gottfried Schlemmer⁵⁶⁷ für die Aufarbeitung der Fotosammlung angestellt werden.

Der Jahresbericht 1967 meldete, dass die Filmsammlung seit der Gründung des Hauses erstmals merkbar vergrößert werden konnte:

„Durch die sich ständig verbessernden Kontakte mit den in- und ausländischen Institutionen, Produzenten und Verleihern konnten bedeutende Werke der Filmkunst in die Sammlung aufgenommen werden. [...] Österreichische Filmdokumente, sowohl aus der Stummfilmzeit wie auch neueren Datums, konnten ausfindig gemacht und erworben werden. Darunter Amateuraufnahmen des ehemaligen Bundeskanzlers Dollfuß, die Sondernummer der Deutschen Wochenschau über die Annexion Österreichs u. v. a. Eine grosse [sic] Bereicherung erfuhr die Sammlung des Österreichischen Filmmuseums durch die Übergabe von mehr als 1000 Wochenschauen (Austria-Wochenschau und Weltjournal) aus der Zeit von 1955 bis heute.“⁵⁶⁸

1968 wurde dem Filmmuseum von den FIAF-Mitgliedern weiterhin die Herstellung von Tauschkopien unter günstigen Bedingungen gewährt. Die Filmsammlung wuchs auf 520 Langfilme an. Diese Entwicklung hatte wohl auch mit dem neuen Sicherheitsfilmgesetz zu tun (vgl. Kapitel 8.2 Filmlager, S. 119), das viele Firmen und Verleihe zwang, ihre Nitrofilmbestände abzugeben. Nun wurde jedoch auch für das *Österreichische Filmmuseum* „die generelle Umkopierung des gesamten vorhandenen Nitromateriales und der Bau eines klimatisierten Filmlagers für die Lagerung der umkopierten Originale“⁵⁶⁹ zu einem dringenden Problem.

Ende 1969 erhielt Edith Schlemmer⁵⁷⁰ für die Betreuung der Filmkopien eine Halbtagsstelle. Die Kontrolle und Vorbereitung der Kopien für die Vorführungen wurde zuvor von den Vorführern selber durchgeführt, doch waren diese nicht ausreichend ausgebildet. Edith Schlemmer hatte durch ihre Arbeit in der Filmkopieranstalt der *Listo Film* entsprechendes Vorwissen erworben und übernahm im Laufe der Jahre immer

⁵⁶⁷ Gottfried Schlemmer, geboren 1934, studierte Theater-Regie, gründete 1962 zusammen mit Peter Schweiger die *werkstatt. Verein zur Förderung moderner Kunst*, deren Organisation er einige Jahre innehatte. Er war Filmemacher und Mitbegründer der *Austria Filmmakers Cooperative*. Er blieb bis 1984 Archivar im *Österreichischen Filmmuseum*, danach war er Geschäftsführer von *Synema - Gesellschaft für Filmtheorie* (später: *Gesellschaft für Film und Medien*) und Herausgeber zahlreicher Publikationen. Lehraufträge an der *Akademie der bildenden Künste Wien* und der *Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung, Linz* folgten.

⁵⁶⁸ Konlechner, Peter, Brief ans BMfU vom 28.2.1968, AdR, 78.546-II/3/68.

⁵⁶⁹ Konlechner, Peter, Brief ans BMfU vom 17.8.1967, AdR, 116.554-II/3/67.

⁵⁷⁰ Edith Schlemmer, Jahrgang 1944, ist bis heute als Konsulentin in der Filmsammlung des Filmmuseums tätig.

größere Aufgabenbereiche, bis sie schließlich die Leitung über das ganze Archiv innehatte.⁵⁷¹

1970 bemühten sich Konlechner und Kubelka um die Schaffung einer ausreichend großen Filmsammlung, die gewähren würde, die täglichen Vorführungen ohne ständige internationale Hilfe abzuwickeln. Sie begannen ihre Idee, die Filmsammlung auch anderen Bundesländern zugutekommen zu lassen, im Ministerium anzusprechen. Ein Verleih, der Universitäten und anderen Filmclubs Filme zur Verfügung stellt, hätte eine Vielzahl an 16mm-Kopien sowie den Erwerb der Rechte für nicht-kommerzielle Vorführungen außerhalb Wiens erfordert, für das nicht genügend Geld zur Verfügung stand.⁵⁷² Die ersten Subventionen zur Realisierung des Verleihs wurden vom BMfUK und vom *Kulturamt der Stadt Wien* jedoch erst 1975 gewährt.⁵⁷³

1970 wurde auch das erste Mal die Notwendigkeit angesprochen, durch die Herstellung von Negativen die bereits erworbene wertvolle Sammlung vor der Abnutzung zu bewahren.⁵⁷⁴ Diese Gefahr bestand, da das *Österreichische Filmmuseum* gezwungen war „wider archivarischer Grundsätze, die einzigen vorhandenen Kopien vorzuführen, wodurch sie in absehbarer Zeit zerstört werden“⁵⁷⁵.

In diesem Zusammenhang wurde das Bundesministerium der immer größer werdenden Sammlung gewahr und bewirkte, dass das Filmmuseum eine Erklärung unterschrieb, in der es sich verpflichtete, im Falle einer Veräußerung der im klimatisierten Lager befindlichen Filme diese zuerst dem BMfU anzubieten.⁵⁷⁶ Die dabei mitgeschickte Filmliste sollte auf Wunsch des Filmmuseums nach der ersten Einsicht versiegelt werden.

Vier Jahre später wurde als Bedingung für eine weitere Subvention sogar eine Statutenänderung gefordert, die festlegen sollte, dass „bei einer eventuellen Auflösung des Vereins an erster Stelle die Ansprüche des Bundes auf das Vereinsvermögen bis zur Höhe der Summe der bis dahin gewährten Subventionen anerkannt wird“⁵⁷⁷. Woran es genau lag,

⁵⁷¹ Vgl. Interview mit Edith Schlemmer geführt am 1.3.2011.

⁵⁷² ÖFM, Brief an Fred Sinowatz (BMfU) vom 28.5.1973, ÖFM, Hausarchiv, 305/2, Unterrichtsministerium.

⁵⁷³ 1975 wurde ein nicht-kommerzieller Verleih unter dem Namen *Österreichisches Filmmuseum, Filmverleih Gesellschaft m.b.H.* gegründet, der jedoch auf Grund der Rechtsform von der FIAF nicht akzeptiert wurde. 1977 kam es zur Auflösung der GmbH und zur Neugründung als Verein unter dem Namen *Filmmuseum. Verein zum Verleih von Studienkopien*. (Vgl. ÖFM, Brief an Jacques Ledoux vom 3.5.1977, FIAF-Archives sowie ÖFM, Brief an Jacques Ledoux vom 20.9.1977, FIAF-Archives.).

⁵⁷⁴ Vgl. ÖFM, Brief an Leopold Gratz (BMfU) vom 9.11.1970, AdR, 208.614-3/70.

⁵⁷⁵ ÖFM, Brief ans BMfUK vom 10.12.1970, AdR, 208.614-3/70.

⁵⁷⁶ Vgl. Erklärung des Österreichischen Filmmuseums ans BMfU [Februar 1966], AdR, 69.776-II/3/66.

⁵⁷⁷ Interne Notiz des BMfUK auf das Ansuchen des ÖFMs vom 10.12.1970, AdR, 208.614-3/70.

dass die gewünschte Statutenänderung erst 1978 erfolgte,⁵⁷⁸ das Filmmuseum aber weiterhin Subventionen erhielt, konnte von der Verfasserin nicht eruiert werden.

Die 1972 durchgeführte Restaurierungsarbeit an Dziga Vertovs Film *Entuziazm* (1930), bei der Peter Kubelka und Edith Schlemmer die Neu-Synchronisierung von Bild und Ton vornahmen, fand international große Beachtung. Die Fotosammlung hatte bereits einen Umfang von 80.000 Objekten erreicht, die auf 2.300 Titel angewachsene Bibliothek wurde von immer mehr Studenten, Journalisten und Künstlern benutzt. Die Filmsammlung konnte besonders nach der Erhöhung der Subvention auf über 2 Millionen öS erfolgreich ausgebaut werden: Betrug der jährliche Zuwachs in der Filmsammlung von 1964 bis 1971/72 nur etwa 130 bis 180 Filme, waren in den nächsten Jahren Zuwächse zwischen 250 bis 500 Titeln (exklusive Wochenschauen) zu verzeichnen.⁵⁷⁹

Genau wie bei den Vorführungen lag der Schwerpunkt in der Filmsammlung einerseits auf russischen Filmen, bedingt durch die großzügige Unterstützung des *Gosfilmofond* und die Erkenntnis, dass eine große Sammlung russischer Filme international eine große Chance darstellte. Kubelka realisierte nämlich, dass viele sowjetische Filmemacher, etwa Vertov und Dovženko, in Amerika kaum bekannt bzw. ungesehen waren.⁵⁸⁰ Andererseits konzentrierte man sich auf die Filme des *New American Cinema*, zu deren Vertretern sie durch die weitreichenden Kontakte von Peter Kubelka in Amerika eine sehr gute Basis hatten.

8.2 Filmlager

Das notwendig gewordene Filmlager suchten Konlechner und Kubelka zunächst unter anderem im leer stehenden Kommandoturm der Luftabwehr in Wien 3, Arenberg-Park, sowie im Flakbunker in Wien 21, Gerichtsgasse. Peter Kubelka vertrat die Meinung, dass Filmlager kriegssicher untergebracht werden sollten: „They should be in place which would survive bombings, revolutions, floodings, and so on.“⁵⁸¹ Es zeigte sich schon bei

⁵⁷⁸ Die gewünschte Statutenänderung erfolgte 1978 nach Kritik des Rechnungshofes und lautete (§26, Abs. 2): „Im Falle einer freiwilligen Auflösung hat die gleiche Vollversammlung über die Verwendung des Vereinsvermögens zu bestimmen. Dabei sind jedoch alle Gegenstände der Sammlung einer Verwendung durch die Öffentliche Hand zuzuführen, die ihre Erhaltung im Interesse der Forschung und Wissenschaft sicherstellt.“ Siehe: Tätigkeitsbericht des Rechnungshofes, Verwaltungsjahr 1977, S. 25ff. sowie Protokoll über die a.o. Vollversammlung vom 27. Juni 1978, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

⁵⁷⁹ Vgl. Annual Reports ‚Österreichisches Filmmuseum‘, FIAF Reports 1964-1974.

⁵⁸⁰ Vgl. Kubelka, Peter an Peter Konlechner vom 22.9.1966, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Konlechner.

⁵⁸¹ Vgl. Unveröffentlichtes Interview mit Peter Kubelka geführt von Alexander Horwath, *FIAF Oral history project*, 2008.

den ersten Besichtigungen, dass die Flakbunker für eine Filmlagerung nicht in Frage kamen.⁵⁸²

Ohne die notwendigen Zuschüsse für derartige Projekte mieteten sie schließlich im 15. Wiener Gemeindebezirk, in der Schweglerstraße 38, ein für Nitrofilm zugelassenes Filmlager. Dieses Lager war schon eine Zeitlang leer gestanden, davor hatte es Wilhelm Schiller vom *Metropol-Filmverleih* genutzt. Das Lager war im Dachgeschoss eines Wohnhauses ohne Lift untergebracht. Nach damaliger Meinung war das eine sichere Lösung, da bei einem möglichen Lagerbrand die Gefährdung von Bewohnern verhindert werden könnte. Nicht ganz durchdacht war jedoch, dass gerade in Dachgeschossen die starke Sonneneinstrahlung und steigende Temperaturen die Filmlagerung noch gefährlicher machten.⁵⁸³

Ogleich in Deutschland bereits 1957 ein Sicherheitsfilmgesetz in Kraft getreten war, das die Verwendung von Sicherheits- statt Nitrofilm vorsah und dessen Lagerung in Ausnahmefällen regelte,⁵⁸⁴ brauchte es in Österreich noch einige Jahre und einige Filmlagerbrände bis ein ähnliches Gesetz ausgearbeitet wurde. Zwei durch Selbstentzündung entstandene Filmlagerbrände in Wien im Juni 1965 zeigten erneut, dass „bereits eine nicht allzu große Erhöhung der Außentemperatur zu einer Explosion des alten Nitrofilmmaterials führen kann, wenn das Material in den traditionellen, nicht klimatisierten Lagerräumen untergebracht ist“⁵⁸⁵. Dies nahmen Kubelka und Konlechner zum Anlass, beim Ministerium um eine Beihilfe zur Errichtung eines klimatisierten Filmlagers anzusuchen. Dabei planten sie, das bestehende Lager in der Schweglerstraße zu isolieren und zu kühlen. Da weniger als die Hälfte des notwendigen Betrages genehmigt wurde, war es nur möglich, einen Raum des Filmlagers zu klimatisieren, in dem die Nitrofilme untergebracht waren. Die Arbeit an der Isolierung übernahmen unter anderem freiwillige StudentInnen.⁵⁸⁶

Ein weiteres Lager wurde Anfang 1967 in der Löhrgasse 8, in nächster Nähe der Schweglerstraße, gemietet, da „das bereits bestehende Lager in einem unverantwortlichen Maße überfüllt“⁵⁸⁷ war. Peter Konlechner beschrieb das Lager folgendermaßen:

„Es ist ein einstöckiger Bau im Hofe eines Hauses mit sehr guter Zufahrts- und Lademöglichkeit (Flugdach). Das Lager selbst ist ebenerdig und größer als in der Schweglerstraße und dürfte für etwa

⁵⁸² Vgl. Interview mit Peter Konlechner geführt am 10.3.2011.

⁵⁸³ Vgl. Ebd.

⁵⁸⁴ Vgl. „Deutsches Sicherheitsfilmgesetz in Kraft“, *ÖFKZ* Nr. 577, 17.8.1957.

⁵⁸⁵ ÖFM, Brief ans BMfU vom 8.7.1965, AdR, 90.576/II-3/65.

⁵⁸⁶ Vgl. Ebd.

⁵⁸⁷ ÖFM, Brief ans BMfU vom 11.11.1966, AdR, 140.752-II/3/66.

300 Azetatkopien zugelassen sein. Daneben befindet [sic] sich ein Packraum und eine Abteilung mit einem Gaszentralheizungskessel. Zum ersten Stock befindet sich ein kleiner Raum, der für einen Schneideraum sehr günstig wäre. Oberhalb des Lagers ist außerdem ein großer Raum (ca. 30m²), der derzeit als Umrollraum benützt wird.“⁵⁸⁸

Um das leer übernommene Lager in der Löhrgasse nutzen zu können, wurden mit einer Sondersubvention des Ministeriums eine Reihe kleinerer Umbauten und Adaptierungen durchgeführt. Verwendet wurde es für die Lagerung von Sicherheitsfilm.

Das Sicherheitsfilmgesetz vom 9.11.1966 sowie die Sicherheitsfilmverordnung vom 21.12.1966 regelten nun auch in Österreich die Verwendung von Filmmaterial. Die Lagerung von Nitrofilm konnte nur mehr in Einzelfällen stattfinden, „wenn es sich um die Lagerung von Laufbildern von dokumentarischem, künstlerischem oder wissenschaftlichem Wert handelt[e] und die Sicherheit der Lagerung von Nitrofilmen gewährleistet“⁵⁸⁹ war. Das Bundesgesetz trat mit Beginn 1969 in Kraft. Viele Verleihe wollten daraufhin ihre Nitrofilmbestände loswerden, was den Archiven zwar zu Gute kam, aber die Frage nach geeigneten Lagern verschärfte. So war für das Filmmuseum die Zeit bis zum Inkrafttreten des Gesetzes durch die Suche nach geeigneten Baugründen für einen klimatisierten Filmbunker bestimmt.

Bereits bei seiner Gründung 1964 hatten die Geschäftsführer des *Österreichischen Filmmuseums* das BMfU auf die Notwendigkeit eines klimageregelten Lagerbunkers aufmerksam gemacht, der den Empfehlungen der FIAF entsprechen solle.⁵⁹⁰

Ins Arbeitsübereinkommen von 1965 zwischen Filmarchiv und Filmmuseum wurde zwar das gemeinsame Anstreben und Projektieren eines klimatisierten Filmlagers aufgenommen, doch die Wege für dessen Realisierung wurden getrennt begangen.

Das *Österreichische Filmmuseum* suchte gemeinsam mit der SHB nach geeigneten bundeseigenen Grundstücken – angefragt wurde etwa bezüglich der Liegenschaft Sankt-Georgen-Berg in Wien 23, aber auch die Wien-Film-Gründe wurden in Betracht gezogen.⁵⁹¹

Erst als sich zeigte, dass diese Projekte nicht verwirklicht werden konnten, beauftragte das BMfU das *Österreichische Filmarchiv* Ende 1968 mit der Errichtung einer Filmbunkeranlage und unterstützte das Vorhaben mit 2 Millionen öS.⁵⁹² Das Filmmuseum ersuchte nun entweder

⁵⁸⁸ Konlechner, Peter, Brief an Peter Kubelka vom 8.9.1966, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Konlechner.

⁵⁸⁹ 264. Bundesgesetz vom 9.11.1966 (Sicherheitsfilmgesetz), §4, Abs. 2.

⁵⁹⁰ Kubelka, Peter, Brief an Friedrich Heer vom 18.2.1964, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Konlechner sowie ÖFM, Brief ans BMfU vom 9.7.1964, AdR, 102.155/II-3/64.

⁵⁹¹ Brief ans BMfU, o.D. [1968], Betreff: Bundeseigene Liegenschaft St. Georgen-Berg in Wien 23; sowie Hubalek, Franz (SHB), Brief ans BMfU vom 4.4.1968, ÖFM, Hausarchiv, 374/3, Lager, Klimatisiertes.

⁵⁹² [Bericht des ÖFA über das Verhältnis Österreichisches Filmarchiv-Österreichisches Filmmuseum,

in gleicher Weise wie das Filmarchiv gefördert zu werden oder jedenfalls gleichberechtigt in der zu gründenden Arbeitsgemeinschaft akzeptiert zu werden:

„Das Österreichische Filmmuseum bittet daher das Bundesministerium für Unterricht mit allem Nachdruck, diese Gleichberechtigung gegenüber dem Finanzministerium zum Ausdruck zu bringen, sodass bei Gewährung des in Aussicht genommenen Betrages von vornherein beide Vereine als gleichberechtigte Empfänger aufscheinen.“⁵⁹³

Zunächst wurde vom *Österreichischen Filmmuseum* für ein Filmlager um einen in Bundeseigentum befindlichen Grund in Blumau angesucht. Nach Bekanntgabe der Bauvergabe in Laxenburg an das *Österreichische Filmarchiv* wurden Depotzwecke als Grund angegeben:

„Die Photosammlung des Österreichischen Filmmuseums, die bereits heute 50.000 Photos umfasst, könnte dadurch viele zehntausende Filmphotos, die alljährlich in Wien vernichtet werden müssen, konservieren. Darüberhinaus soll die dortige Liegenschaft zur Aufnahme von filmtechnischen Geräten für ein künftiges Museum und zur Aufnahme von jeder Art Dokumentationsmaterial, das wegen der beengten Raumlage in der Albertina ansonsten nicht in die Sammlung aufgenommen werden könnte, dienen. Weiters bietet die Lokalität die Möglichkeit, Wissenschaftler die an besonderen Projekten arbeiten, zeitweise dort zu stationieren.“⁵⁹⁴

Das Filmmuseum hoffte, den niedrigen Pachtzins aus den Mitgliedsbeiträgen decken zu können. Das *Bundesministerium für Bauten und Technik* hatte bereits seine Zustimmung gegeben. Das *Bundesministerium für Finanzen* meldete jedoch Bedenken, da eine Vermietung als unzweckmäßig angesehen wurde und als „versteckte Subventionierung eines Vereines durch ein unzuständiges Ressort“.⁵⁹⁵ Da der vorgeschlagene Ankauf der Liegenschaft für das Filmmuseum aus finanziellen Gründen nicht in Frage kam, wurde auch diese Möglichkeit ad acta gelegt.

Das *Österreichische Filmarchiv* hatte 1962 einen Antrag auf Errichtung eines eigenen Gebäudes für ein Filmarchiv eingebracht, 1963 wurde ein Unterausschuss mit dem Projekt betraut.⁵⁹⁶ 1967 wurde ein Vorvertrag über die Gelände in Laxenburg abgeschlossen und der Antrag auf Förderung des Bauvorhabens im folgenden Jahr im Finanzministerium eingereicht, das diesen ablehnte. Begründet wurde dies damit,

„dass die relativ große Entfernung des Bauplatzes vom Stadtzentrum in der Folge weitere erhöhte Ausgaben für den Bund befürchten ließen. Insbesondere würde eine weitere Zersplitterung des Verwaltungsapparates erhöhte Kosten mit sich bringen.“⁵⁹⁷

1964-1976], ÖFM, Hausarchiv, 308/2, Öst. Filmarchiv.

⁵⁹³ ÖFM, Brief ans BMfU vom 9.12.1968, AdR, 153.264-II/3/68.

⁵⁹⁴ ÖFM, Brief ans BMfU vom 5.9.1969, AdR, 116.596-II/3/69.

⁵⁹⁵ Brief der Bundesgebäudeverwaltung II ans ÖFM vom 8.3.1971, ÖFM, Hausarchiv, 374/3, Lager, Klimatisiertes.

⁵⁹⁶ „Bauchronik der Filmlageranlage Laxenburg“, *Filmkunst* Nr. 58, 1972, S. 16.

⁵⁹⁷ Tätigkeitsbericht des Rechnungshofes, Verwaltungsjahr 1968: Ic, 18.1-5 „Österreichisches Filmarchiv – Filmbunkeranlage in Laxenburg“, S. 38f.

Auch gegen den abgeänderten Antrag, den Bau auf dem Gelände der *Wien-Film* zu verwirklichen, wurden Bedenken geäußert, da es dem Rechnungshof nicht richtig schien, die Bundesmittel für den Bau einem privaten Verein zukommen zu lassen, und nicht etwa der SHB. Dennoch wurde das *Österreichische Filmarchiv* am 20.12.1968 vom Unterrichtsministerium mit dem Bau beauftragt und mit 2 Millionen öS gefördert. Gleichzeitig wurde veranlasst, das Filmmuseum schon beim Bau der Anlage zu berücksichtigen. Der Rechnungshof kritisierte in seinem Tätigkeitsbericht des Jahres 1968:

„Das BM f. Unterricht hat trotz der vom RH geltend gemachten Bedenken 2 Mill. S anstatt für Bundeszwecke zu verwenden, einem privaten Verein gewährt, der auf bundesfremden Grund eine Filmbunkeranlage baut, in der überwiegend bundeseigenes Filmmaterial gelagert und gewartet werden soll, wodurch dem Bund zusätzliche Ausgaben für Miete und Wartung erwachsen.“⁵⁹⁸

1970 wurden weitere Mittel zur Fertigstellung des Lagers vom BMfU bewilligt.⁵⁹⁹

Mit dem Rechnungshofbericht startete eine erste große Diskussion in der Öffentlichkeit, die zusätzlich mit der Veröffentlichung des Kunstberichtes 1970/71 in dem Versuch mündete, Filmarchiv und Filmmuseum zu fusionieren (vgl. Kapitel 7.3 Filmarchiv und Filmmuseum vor der Fusionierung, S. 109).

Die Zusammenarbeit der beiden Vereine bei der Planung bzw. dem Bau der Bunkeranlage gestaltete sich beschwerlich. Das *Österreichische Filmarchiv* bemängelte, dass das Filmmuseum erst nach mehreren Anfragen über die Größe ihrer Bestände, insbesondere über die Anzahl an benötigten Bunkern, Auskunft geben konnte. Das *Österreichische Filmmuseum* wies darauf hin, dass die derzeit geplante Kapazität des Lagers nicht ausreiche,⁶⁰⁰ Bauweisen nicht den notwendigen Standards entsprächen, und wünschte einige Ausnahmeregelungen, etwa die Geheimhaltung seiner Filmbestände vor Filmarchiv und Ministerium.⁶⁰¹ Dies kam nach Angaben des *Österreichischen Filmarchivs* für das *Bundesministerium für Unterricht und Kunst* nicht in Frage und die Sondervereinbarung wurde daher abgelehnt.⁶⁰² Damit wurde die Ausarbeitung eines neuen Abkommens für die Zusammenarbeit beim Filmlager verzögert.

Obwohl die Anlage bereits seit Sommer 1971 in Betrieb war, wurde die Vereinbarung zwischen den beiden Institutionen über die Benützung der Filmlageranlage Laxenburg erst

⁵⁹⁸ Tätigkeitsbericht des Rechnungshofes, Verwaltungsjahr 1968: Ic, 18.1-5, *Österreichisches Filmarchiv – Filmbunkeranlage in Laxenburg*, S. 38f.

⁵⁹⁹ „Bauchronik der Filmlageranlage Laxenburg“, *Filmkunst* Nr. 58, 1972, S. 16.

⁶⁰⁰ ÖFM, Brief ans ÖFA vom 15.4.1969, ÖFM, Hausarchiv, 374/3, Lager, Klimatisiertes.

⁶⁰¹ ÖFA, Brief ans ÖFM vom 14.5.1971, ÖFM, Hausarchiv, 374/3, Lager, Klimatisiertes.

⁶⁰² [Bericht des ÖFA über das Verhältnis Österreichisches Filmarchiv-Österreichisches Filmmuseum, 1964-1976], ÖFM, Hausarchiv, 308/2, Öst. Filmarchiv.

am 22.11.1971 unterschrieben und trat mit 1.1.1972 in Kraft.⁶⁰³ Die Betriebsführung der Anlage übernahm das *Österreichische Filmarchiv*. Die Bestände nicht nur des Filmmuseums, sondern auch jene der *Bundesstaatlichen Hauptstelle für Lichtbild- und Bildungsfilm*, der *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs*, der *Österreichischen Gesellschaft der Filmwissenschaft*, der *Österreichischen Nationalbibliothek* und des *Volksbildungshauses Wiener Urania* wurden aufgenommen. Dem Filmmuseum wurden Kammern überlassen, in denen ausschließlich ihre Filme eingelagert wurden. Geregelt wurde der Zugang zu den Anlagen für die Mitarbeiter, Benützung gemeinsamer Arbeitsräume und es kam zu einem Zugeständnis ans Filmmuseum, Filme in allgemein zugänglichen Listen nicht mit Namen, sondern nur mit Kennnummern zu bezeichnen. Insgesamt erhielt das Filmmuseum im Nitrofilmbunker vier Lagerkammern, zwei Kammern für Sicherheitsfilm, zwei Lagerkammern als Depoträume zur alleinigen Benützung, einen Schneide- und Arbeitsraum, einen Büroraum mit Telefonanschluss sowie einige Räume, die für eine gemeinsame Nutzung vorgesehen waren (u. a. Umklimatisierungsraum, Nitrofilmhandlager). Es wurde vereinbart, dass dem *Österreichischen Filmmuseum* keinerlei Kosten für Betriebsführung oder Lagerung erwachsen würden, solange das Unterrichtsministerium diese Summen für das Filmarchiv bereitstellte bzw. refundierte:

„Falls diese Voraussetzung nicht mehr zutrifft, ist eine neue Vereinbarung über die Benützung der Anlage und über die Aufbringung der Kosten zu treffen, wobei dafür Sorge zu tragen ist, dass die beiderseitigen Lagerbestände nicht gefährdet werden.“⁶⁰⁴

1972 kam es erneut zu einem Zwist, als das Unterrichtsministerium mitteilte, von der für das Filmmuseum vorgesehen Subvention von 2,4 Millionen öS sei ein Teil von 700.000 öS trotz der anderlautenden Übereinkunft zweckgebunden als Beitrag für die Benützung der Filmlageranlage in Laxenburg zu verwenden.⁶⁰⁵ Daneben wurde das Filmmuseum vom Filmarchiv zum Mitzahlen der Betriebskosten aufgefordert.⁶⁰⁶ Konlechner wies auf oben zitierten Punkt des Vertrages hin, welcher vorsieht, dass das Filmarchiv zunächst einmal nachweisen müsste, „inwieweit eine oder eine ungenügende Subvention aus öffentlichen Mitteln erfolgt, so daß eine neue Vereinbarung über die Aufbringung der Kosten zu treffen

⁶⁰³ Vgl. Vereinbarung zwischen ÖFA und ÖFM über die Benützung der Filmlageranlage Laxenburg durch das Österreichische Filmmuseum vom 22.11.1971, ÖFM, Hausarchiv, 374/3, Lager, Klimatisiertes.

⁶⁰⁴ Punkt 21 der Vereinbarung zwischen ÖFA und ÖFM über die Benützung der Filmlageranlage Laxenburg durch das Österreichische Filmmuseum vom 22.11.1971, ÖFM, Hausarchiv, 374/3, Lager, Klimatisiertes.

⁶⁰⁵ Vgl. BMfUK, Brief an Sektionsrat Mayr vom 7.11.1972, AdR, 400.347/IV-4/73.

⁶⁰⁶ ÖFM, Brief ans ÖFA vom 28.2.1973, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

sein würde“⁶⁰⁷. Das *Österreichische Filmarchiv* argumentierte, die geforderte Summe sei eine Sicherheitsmaßnahme, denn da

„Ermessenskredite immer erst nach Beginn des Kalenderjahres bewilligt werden, stünden die für das Filmarchiv verantwortlichen Personen ständig vor der Gefahr, wegen fahrlässiger Krida belangt zu werden, wenn ein Politiker nicht zeitgerecht entscheidet.“⁶⁰⁸

Aus diesem Grund hätten sie vorsorglich Gebühren festgelegt, die alle Benützer des Lagers zu zahlen hätten, wenn keine Subventionen eintreffen sollten. Die „vorsorglich“⁶⁰⁹ verschickte Rechnung wurde laut Filmmuseum nach Ermahnung durch die Aufsichtsbehörde wieder zurückgezogen.⁶¹⁰ Konlechner und Kubelka wandten sich nach der Berichtigung an den Bundesminister für Unterricht und Kunst, Fred Sinowatz, und ersuchten die Bindung des Betrages für die Filmlagerung aufzuheben, „da es sich ja hiebei um einen wesentlichen Teil unserer ohnehin bei weitem nicht ausreichenden Subvention handelt“⁶¹¹. Kritisiert wurde ebenfalls die Höhe der für die Betriebsführung notwendigen Summe:

„Würden wir tatsächlich soviel für die Lagerhaltung zu bezahlen haben, könnte das Österreichische Filmmuseum für zwei bis drei Jahresbeiträge eine eigene, wirklich sichere, Bunkeranlage bauen, deren Betriebskosten die Größenordnung von S 150.000.- pro Jahr nicht übersteigen würde.“⁶¹²

Ende 1973 wurde die Bindung der Förderungssumme von Fred Sinowatz aufgehoben.

⁶⁰⁷ ÖFM, Brief ans ÖFA vom 28.2.1973, ÖFM, Hausarchiv, 305/3, Verein ÖFM.

⁶⁰⁸ Österreichisches Filmarchiv, „Wer stiehlt wem die Show?“, *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft und Filmwirtschaft* Nr. 188, Hg. ÖGFKM, 5.6.1973.

⁶⁰⁹ Ebd.

⁶¹⁰ Vgl. ÖFM, Brief an das Österreichische Filmarchiv, o.D. [beginnend mit „Mit Befremden haben wir von einem Schriftstück Kenntnis erhalten ...“], ÖFM, Hausarchiv, 308/2, Österr. Filmarchiv.

⁶¹¹ ÖFM, Brief an Fritz Herrmann (BMfUK) vom 21.5.1973, ÖFM, Hausarchiv, Mappe BMFU 12.1.1973 bis 21.12.1977.

⁶¹² Ebd.

9 Das Programm des Filmmuseums zwischen 1964 und 1974

9.1 Der Umgang mit Film

Konlechner und Kubelka stellten bei ihrer Tätigkeit den Respekt vor dem Film an erste Stelle. Sie entwickelten aus ihren früheren Erfahrungen (vgl. Kapitel 3 Die Gründer des Filmmuseums: Peter Konlechner und Peter Kubelka, S. 40) die Grundlagen für ihr Verständnis eines idealen Filmmuseums, das sich an ernstlich an Film Interessierte wendet. Einführende Vorträge, wie sie etwa vor den Vorführungen der *Gesellschaft der Filmfreunde* bzw. des Filmarchivs gehalten wurden – noch dazu von nicht filmkundigen Ministerialräten – lehnten Konlechner und Kubelka ab. So wurde es zu ihrem Prinzip, keine Einführungen zu halten und Diskussionen nach den Filmen nur durchzuführen, wenn der Filmmacher anwesend war und ein Gespräch wünschte. Dazu Konlechner:

„[...] wir empfinden es als eine unheimliche Anmaßung von Instituten und Institutionen, alle Dinge, mit denen sie zu tun haben, mit einer präfabrizierten Meinung auszustatten. Wir sind auch der Meinung, dass sehr viele unserer Mitglieder sich ohnehin auf einer sehr hohen Stufe mit den gezeigten Filmen auseinander setzen. [...] Wir sind dazu da, die elementaren Begegnungen mit einem Film zu vermitteln – alles Weitere soll vom Betrachter abhängen.“⁶¹³

Musikbegleitung bei Stummfilmen wurde von beiden als störend empfunden, so wurden sie im Filmmuseum stumm gespielt.

Konlechner hatte die Tücken einer schlechten Leinwandanlage im *Cinestudio* miterlebt und schon dort deren Verbesserung in die Wege geleitet – im Filmmuseum wurde die Beachtung des originalen Bildausschnittes zu einer der Prämissen der Präsentation. Kubelka hatte im Filmunterricht am *Centro Sperimentale de Cinematografia* in Rom ausgezeichnete Filmkopien zu sehen bekommen, während er in Wien den Eindruck gewonnen hatte, dass man sich auch mit schlechten Kopien zufrieden gab und nicht einmal vor der richtigen Abspielgeschwindigkeit Achtung hatte.⁶¹⁴ Während ganz Wien, von wenigen Ausnahmen abgesehen, von Synchronfassungen überschwemmt war und Verleiher sogar „die Filmtitel umdichtete[n]“⁶¹⁵, hatte er in Rom erfahren und verstanden, „die wirklichen Filme, die guten Filme, die kann man nur in der Originalfassung sehen, sonst versteht man sie nicht“⁶¹⁶. Untertitel waren den geforderten Prinzipien nach ebenso

⁶¹³ Vian, Walter, „Zum Beispiel: Das Österreichische Filmmuseum. Interview mit Peter Konlechner, dem Leiter des Österreichischen Filmmuseums in Wien“, *zoom-Filmberater*, 12/1974.

⁶¹⁴ Vgl. Interview mit Peter Kubelka am 27.4.2011 sowie unveröffentlichtes Interview mit Peter Kubelka geführt von Alexander Horwath, *FIAF Oral history project*, 2008.

⁶¹⁵ Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

⁶¹⁶ Ebd.

verpönt, da sie als stärkstes optisches Element im Bild von diesem ablenken, den Dialog nur unzureichend wiedergeben und noch dazu den Rhythmus des Films zerstören. Der Schnittrhythmus der Titel ist stärker als der der Bilder:

„Was Sie erhalten bei einem unvertitelten Film ist eigentlich etwas ganz Schreckliches. Sie sehen vom Film kaum etwas. Sie lesen nur eine Nacherzählung der Dialoge im Film. Und das ist für ein Filmmuseum nicht zulässig.“⁶¹⁷

Dazu kam die in der Gesellschaft und bei Amtsträgern immer noch für gültig erachtete Einstellung, Film sei keine ernst zu nehmende Kunstform. Die Gleichwertigkeit des Films mit anderen Künsten wurde zu einem zentralen Ausgangspunkt in der Arbeit mit dem Medium:

„Filme sind mit gleicher Obhut und gleichem Respekt wie Gemälde oder Plastiken zu sammeln, zu bewahren und zu präsentieren. Filmen gebührt der Stellenwert und die Behandlung von Kunstwerken. Filme sind spezifische Weisen des geschichtlichen Gedächtnisses. Sie müssen wie historisches Quellenmaterial, wie Dokumente bewahrt und gezeigt werden: unverfälscht, ungekürzt, unkommentiert, die Tonfilme unsynchronisiert in Originalsprache, die Stummfilme im stummen Zustand.“⁶¹⁸

Zu den Forderungen Konlechners und Kubelkas gehörte daher die Präsentation der Filme in originaler Geschwindigkeit. Eine besondere Herausforderung in der Realisation der geforderten und selbst auferlegten Standards war die Suche nach den bestmöglichen Kopien. Sie erforderte sehr genaue Recherchen und Kopienkontrollen und so kam es mitunter vor, dass jede einzelne erreichbare Kopie geprüft wurde. Wenn man sich das nicht leisten konnte oder nicht ausreichend Zeit zur Verfügung stand, war man auf Informationen aus anderen Archiven angewiesen und den Ruf des *Österreichischen Filmmuseums* als anspruchsvolle Institution.⁶¹⁹

Ebenfalls gehörte es zur neuen Art der Präsentation, Filme in bestimmten Zusammenhängen zu zeigen, etwa im Zusammenhang des Gesamtwerkes eines Regisseurs – noch dazu in chronologischer Reihenfolge. Dazu kamen Retrospektiven, die Zusammenhänge durch Genres, Bewegungen oder Länder herstellten, u. a. Retrospektiven zum Avantgarde-Film, zu „Propaganda und Gegenpropaganda im Film“ und zum *New American Cinema*. Diese waren nach Konlechner viel arbeitsintensiver und erforderten größere Geldbeträge, wodurch ihre Realisation oft nur im Rahmen der Viennale durchgeführt werden konnte, für die von der Stadt Wien zusätzliche Geldmittel zur

⁶¹⁷ Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

⁶¹⁸ „25 Jahre Österreichisches Filmmuseum“, Presseausendung, November 1989, ÖFM, Hausarchiv, 308/2, ÖFM Geschichte

⁶¹⁹ Interview mit Peter Konlechner geführt am 10.3.2011.

Verfügung standen⁶²⁰ (vgl. Kapitel 9.5 Retrospektiven im Rahmen der Viennale, S. 142).

Die Filmkritiker aus Deutschland und der Schweiz erkannten früh das Besondere an der Programmierung und Präsentation des *Österreichischen Filmmuseums*. Enno Patalas schwärmte etwa in der *Filmkritik*:

„An einem solchen Programm kann sich ein Filmbewußtsein wirklich entwickeln und eher könnte ein Wiener Cinephile auf alle Kinos der Stadt verzichten als auf die Programme des Filmmuseums – diese bedeuten keine historisierende Ergänzung zum Kinospiegelplan, sondern dessen positives Gegenmodell.“⁶²¹

Er lobte Konlechner und Kubelka für die Vollständigkeit der Programme, trotz aller Schwierigkeit, verstreute Quellen ausfindig zu machen und sich nicht nur auf einen „wohlgesonnenen Lizenzträger“⁶²² zu fixieren, wie etwa das *Münchner Stadtmuseum*.

„Und dann bieten sie ihrem Publikum auch nicht über Monate hin immer wieder dasselbe Programm, sondern wechseln, sobald die Interessierten Gelegenheit hatten, die Filme zu sehen; höchstens an drei Tagen wird ein Film gezeigt. [...] Undenkbar wäre es in Wien wohl, dass man, wie in München, über ein halbes Jahr hin nichts als Filme mit Sophia Loren oder Paul Wegener zeigen würde.“⁶²³

Gar als „das beste Kino zwischen Etsch und Belt: eine wirkliche Schule des Sehens“⁶²⁴ bezeichnete Patalas das Filmmuseum. Die *NZZ* stimmte in die Lobgesänge ein: „Ohne die rege, ganz und gar undogmatisch betriebene Arbeit des Österreichischen Filmmuseums, kein Zweifel, wäre die Stadt Wien fast so etwas wie eine Filmwüste.“⁶²⁵

Aber auch in Österreich waren die strikten Grundsätze des Filmmuseums geschätzt, etwa von Horst Dieter Sihler, der für die *FAZ* schrieb:

„Die Retrospektiven des Filmmuseums zeichnen sich durch Entdeckerlust und Sorgfalt in thematischer und technischer Hinsicht aus. [...] Wer gewohnt ist, alte Filme eben als alte Filme zu sehen, verregnet, mit krächzender Tonspur, womöglich noch unvollständig, in falschem Format oder falscher Geschwindigkeit – auch bei den Retrospektiven großer Festivals ist all das fast die Regel –, dem erscheinen die Vorführungen in der Wiener Albertina wie eine Offenbarung. Hier erstehen die Filme in ihrer Urfassung, frisch wie am ersten Tag. Wer das einmal erlebt hat, der begreift, daß technische Perfektion der Vorführungen eine Voraussetzung jedes ernsthaften filmkritischen und filmhistorischen Urteils ist.“⁶²⁶

Von Beginn an hatten die beiden Gründer im Sinn, außerhalb der Retrospektiven in einem zwei bis drei-jährigem Zyklus alle bedeutenden Werke der Filmgeschichte zu

⁶²⁰ Vgl. Vian, Walter, „Zum Beispiel: Das Österreichische Filmmuseum. Interview mit Peter Konlechner, dem Leiter des Österreichischen Filmmuseums in Wien“, *ZOOM-Filmberater*, 12/1974.

⁶²¹ Patalas, Enno, „Tagebuch“, *Filmkritik*, März 1968.

⁶²² Ebd.

⁶²³ Ebd.

⁶²⁴ Patalas, Enno, „Dreyer-Filme in Wien. Schule des Sehens“, *Die Zeit*, 29.1.1971.

⁶²⁵ H.H., „Fast eine Filmwüste. Zur Kinosituation in Wien“, *NZZ*, 3.5.1979.

⁶²⁶ Sihler, Horst Dieter, „Filmmuseum in der Wüste. Die österreichische Kinemathek in Wien“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.7.1976.

präsentieren,⁶²⁷ aber auch „eine umfassende Information über die neu entstehenden Filme [zu] geben“⁶²⁸.

9.2 Die Programme bis Oktober 1965

In der Anfangszeit des *Österreichischen Filmmuseums* wurde monatlich eine Retrospektive abgehalten, die etwa eine Woche dauerte. Die ersten beiden präsentierten im März und April 1964, also kurz nach der Gründung, „Klassiker des russischen Films“, darunter waren Werke von Vsevolod Pudovkin, Lev Kulešov und Aleksandr Dovženko. Sie wurden vom *Gosfilmofond* zur Verfügung gestellt und bei Werken von ein und demselben Regisseur bereits chronologisch angeordnet. Die *Volksstimme* würdigte den „großen Verdienst der jungen Filmenthusiasten“, sprach jedoch Bedenken wegen der terminlichen Kollision mit der Viennale aus:

„Das Jahr ist lang, derartige Unternehmungen sind rar, und Liebhaber wertvoller Filme könnten schließlich beiden Filmwochen beiwohnen wollen. Warum ist auf sie nicht Rücksicht genommen worden?“⁶²⁹

Dennoch dürfte die Veranstaltung von Erfolg gekrönt gewesen sein. Etwa 2.000 Personen besuchten die insgesamt zehn Vorstellungen.⁶³⁰

Die geplante große Schau zu den Werken von Len Lye – diesem wurde sogar die Ehrenpräsidentschaft des Filmmuseums angeboten⁶³¹ – konnte aus finanziellen Gründen zunächst nicht realisiert werden. Auch die Filme von Ferry Radax konnten nicht zur Aufführung gebracht werden, da ein Magnetton-Projektor fehlte.⁶³²

Im Mai 1964 wurden zwei „Beispiele aus der Entwicklung des griechischen Films“⁶³³ vorgestellt, obgleich die der Verfasserin noch auffindbaren Korrespondenzen auf die Organisation eines einwöchigen „Panorama of the Greek Film“ hinweisen. Nach Konlechners Erinnerungen wurden nach Sichtung der zur Verfügung gestellten Filme bloß zwei „halbwegs aushaltbare Filme gezeigt“⁶³⁴, der Rest hätte ihren Vorstellungen nicht entsprochen.

⁶²⁷ Vgl. Konlechner, Peter, „Das Österreichische Filmmuseum“, *Filmkunst* Nr. 53, 1969, S. 15f.

⁶²⁸ ÖFM über die derzeitige Situation und die geplanten Aktivitäten, Bericht an die FIAF [1964], ÖFM, Hausarchiv, FIAF.

⁶²⁹ G.R., „Viennale“, das Festival der Heiterkeit und sowjetische Stummfilme“, *Volksstimme*, 26.2.1964.

⁶³⁰ ÖFM, Brief ans BMfU vom 25.3.1964, AdR, 55.125/II-3/64.

⁶³¹ Vgl. ÖFM, Brief an Len Lye vom 30.1.1964, ÖFM, Hausarchiv, Korrespondenz 1964-1965 G-M.

⁶³² Vgl. ÖFM, Brief an Ferry Radax vom 14.4.1964, ÖFM, Hausarchiv, Korrespondenz 1964-1965 G-M.

⁶³³ Einladung des ÖFMs vom 27.4.1964 zur Österreichischen Erstaufführung zweier interessanter Beispiele aus der Entwicklung des griechischen Films am 4. und 5. Mai 1964.

⁶³⁴ Interview mit Peter Konlechner geführt am 3.3.2011.

Das „Petit Festival Georges Méliès“ wurde am 22.5.1964 in der *Galerie nächst St. Stephan* in der Grünangergasse 1, 1010 Wien, eröffnet. Die erst im Juni einsetzenden Filmprogramme wurden dort durch eine Ausstellung begleitet. Die Eröffnungsrede hielt Professor Albert Paris Gütersloh. Die Enkelin von Georges Méliès, Madeleine Malthête-Méliès, war ebenfalls anwesend. Dies verdankte das Filmmuseum einem Missverständnis, das dem *Institut Français* unterlaufen war: Die Subvention für einen französischen Gast, welche vom Filmarchiv für die *Internationale Filmwissenschaftliche Woche* angefordert wurde, wurde dem Filmmuseum ausgezahlt, da man „die beiden Einrichtungen für identisch hielt“⁶³⁵. Unter dem Titel „Georges Méliès – Dokumente, Graphiken, Entwürfe“ präsentierte die Ausstellung in „Photos, Skizzen und persönlichen Äußerungen von und über Méliès ein fülligeres Bild dieses ‚uranfänglichen Phantasten‘ (Gütersloh)“⁶³⁶. 25 Filme wurden in den Hörsälen der THW aufgeführt. In Anerkennung der abgehaltenen Schau verlieh die Vereinigung *Les Amis de Georges Méliès* dem *Österreichischen Filmmuseum* im folgenden Jahr eine Medaille der *Administration des Monnaies et Médailles de Paris*.⁶³⁷

Die nächste groß angelegte Retrospektive präsentierte das Gesamtwerk von Sergej Eisenstein gleichzeitig mit einer in der *Albertina* abgehaltenen Ausstellung zu dem graphischen Werk des Filmmachers. Diese wurden durch die Witwe Eisensteins, Pera Ataševa, in Moskau zusammengestellt. Sehen konnte man u. a. freie Zeichnungen, Studien, parodistische Zeichnungen sowie einige Dekorationsentwürfe, Kostümentwürfe und technische Skizzen, die auf seine Filme Bezug nahmen.⁶³⁸ An der Eröffnung nahmen 500 Personen teil. Die Ausstellung wurde als „originell“⁶³⁹ gelobt, bemängelt wurden dabei nur die Lichtverhältnisse in den neu adaptierten Ausstellungsräumen der *Albertina*, die ehemals als Depots verwendet wurden.⁶⁴⁰

Die Ankündigung der Retrospektive erhielt in den Medien großen Raum. Ganz besondere Erwähnung erfuhr die Präsentation des von dem Filmhistoriker und Eisenstein-Schüler Jay Leyda zusammengestellten Materials zu dem unvollendeten Film *Qué Viva México!* (1930-32). Das Publikum sollte dazu gebracht werden, während der Vorführung des

⁶³⁵ [Bericht des ÖFA über das Verhältnis Österreichisches Filmarchiv-Österreichisches Filmmuseum, 1964-1976], ÖFM, Hausarchiv, 308/2, Öst. Filmarchiv.

⁶³⁶ Breicha, „Uranfänglicher Phantast. Zur Georges-Méliès-Ausstellung in der Grünangergasse“, *Kurier*, 3.6.1964.

⁶³⁷ „Ehren für das Filmmuseum“, *ÖFKZ*, 9.1.1965.

⁶³⁸ Vgl. [Bericht des ÖFMs über die Ausstellung des graphischen Werkes S.M. Eisensteins, 1964], ÖFM, Hausarchiv, Mappe Albertina.

⁶³⁹ Vgl. H.St., „Der Architekturzeichner der Filmszene“, *Arbeiter-Zeitung*, 14.10.1964, S. 7.

⁶⁴⁰ Vgl. Ebd.

ungeschnittenen Materials zu kommentieren, zu fragen und zu kritisieren. Gerade diese beiden angekündigten Vorführungen – der Film wurde in zwei Teilen gezeigt – wurden von den Interessenten gestürmt. Eine um 22 Uhr angesetzte Wiederholung des Programms fand ebenfalls vor vollem Saal statt.⁶⁴¹

Auch die übrigen Vorstellungen waren ausverkauft, der Kurier berichtet von mindestens 100 Interessenten täglich, die keine Karten mehr zu den Vorführungen ergattern konnten.⁶⁴² Mehr als 5.600 Personen⁶⁴³ sollen es insgesamt gewesen sein, die der Retrospektive beiwohnten. Das *Österreichische Filmmuseum* gewann durch den großen Ansturm enormen Zuwachs an Interessierten und Mitgliedern, sodass Peter Kubelka optimistisch feststellte: „Es gibt in Wien mindestens 10.000 Leute, die sich für die Arbeit eines Museums, wie es unseres ist, interessieren.“⁶⁴⁴ Auch Paul Kruntorad schwärmte in der *Neuen Zürcher Zeitung* von der Eisenstein-Retrospektive, die „für Wien eine Sensation war und auch darüber hinaus ein filmisches Ereignis, wie das außerösterreichische Interesse an der Veranstaltung zeigte“⁶⁴⁵.

Es folgten die zuvor schon erwähnten Schwierigkeiten, eine geeignete Spielstätte mit vorhandener Konzession zu finden, welche erst im Jänner des nächsten Jahres gelöst wurden: Das *Nestroy-Kino* im zweiten Wiener Gemeindebezirk konnte für drei Retrospektiven gemietet werden (vgl. Kapitel 6.2 Abstecher ins Nestroy-Kino, S. 80). Die *Österreichische Film und Kino Zeitung* begrüßte ganz besonders, dass erstmals „eine filmkünstlerische Veranstaltung von Format linksseits des Donaukanals durchgeführt wird“⁶⁴⁶. Doch genau dies wurde zu einem Problem für die Veranstalter, da das Publikum nicht in dem erhofften Maße mitzog. Peter Kubelka führt dies auf ein typisch wienerisches Verhalten zurück: Das Publikum aus dem 1. Bezirk wäre nicht ins *Nestroy-Kino* gegangen, „nur deswegen, weil es über dem Donaukanal war“⁶⁴⁷.

Durch die vorgegebene Programmstruktur des Kinos wurden auch unter der Woche drei Vorstellungen pro Tag eingeplant, sodass bei der im Jänner 1965 stattfindenden Robert J. Flaherty-Schau vier Filme in insgesamt 16 Vorstellungen präsentiert wurden, einige davon schon um 16:30. Dennoch sahen insgesamt 1.135 Personen die Filme.⁶⁴⁸ Die vollständige Präsentation der (Lang-)Filme gelang diesmal nicht, da der Münchner Verleih, der die

⁶⁴¹ Rothmayer, Gerda, „Eisensteins unvollendeter Mexiko-Film als Studienobjekt“, *Volksstimme*, 24.10.1964.

⁶⁴² Vgl. „Wien: mehr als 150 Filmkunst-Fans...“, *Kurier*, 4.11.1964.

⁶⁴³ Vgl. ÖFM, Brief an Pera Ataševa vom 12.2.1965, ÖFM, Hausarchiv, Korrespondenz 1964-1965, A-F.

⁶⁴⁴ „Wien: mehr als 150 Filmkunst-Fans...“, *Kurier*, 4.11.1964.

⁶⁴⁵ Krd, „Eisensteins Gesamtwerk in Wien“, *NZZ*, 8.1.1965.

⁶⁴⁶ „Retrospektive des Filmmuseums“, *ÖFKZ* Nr. 965, 23.1.1965, S. 5.

⁶⁴⁷ Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

⁶⁴⁸ Vgl. ÖFM, Brief ans BMfU vom 4.9.1965, AdR,104.951/II-3/65.

Aufführungsrechte von *Man of Aran* (1932-34) erworben hatte, mit der nichtkommerziellen Aufführung im Rahmen der Retrospektive des Filmmuseums nicht einverstanden war.⁶⁴⁹

Mehr Ansturm hatte die an sieben Tagen durchgeführte Retrospektive „Charles Spencer Chaplin. Filme aus den Jahren 1914-1917“. Das erste Programm, das aktuelle Strömungen beleuchtete, war im März 1965 unter dem Titel „Cinéma vérité / Living Cinema / Direct Cinema“ wieder im HS7 der Technik gelaufen und präsentierte Filme Richard Leacocks sowie der Maysles Brothers. Die in Wien bis dato nicht bekannten Werke⁶⁵⁰ zogen wieder ein vor allem jugendliches Publikum an, das laut *Die Presse* „unerwartet viel Geduld und Ausdauer“⁶⁵¹ bewies. Das *Neue Österreich* bemängelte die Planung, da auch die *Festwoche des Tschechoslowakischen Films* in die gleiche Zeit fiel.⁶⁵²

Für die Retrospektive der Werke von Fritz Lang – man konzentrierte sich auf die deutschsprachigen Filme des Regisseurs – wickelte man wieder auf das *Nestroy-Kino* aus. Die Schau – wieder mit drei Vorstellungen pro Tag – wurde von knapp 4.000 Personen besucht. Die *Arbeiter-Zeitung* sprach von einer Zweiteilung des Publikums, bei der einerseits die ältere Generation die Filme wieder sehen wollte, andererseits die jungen Cinéasten die Werke das allererste Mal erlebten. Die Freude darüber, Fritz Langs Werke endlich wieder zu sehen, wurde dabei auch von einer gewissen Revision der Einschätzung begleitet:

„Tödlich ist das Gelächter der Zuschauer angesichts eines Films, der ernst gemeint ist. ‚Dr. Mabuse, der Spieler‘ ist heute ein ungelenk inszenierter und ekstatisch gespielter Streifen, der nur noch zum Lachen reizt, zu einem Gelächter, das alle bisher gelesenen Interpretationsversuche überstimmt.“⁶⁵³

Dies entsprach jedoch den Intentionen Peter Kubelkas, der erreichen wollte, dass Fritz Lang den „Heiligenschein verliert“⁶⁵⁴, da viele seiner Filme, etwa *Metropolis* (1927), eine „Nachahmung von Ereignissen in der Malerei sei[en], die aber im Film nur oberflächlich nachgeahmt wurden“⁶⁵⁵.

Die Zeit der Wandertätigkeit ging für das *Österreichische Filmmuseum* erfolgreich zu Ende – trotz des fehlenden fixen Spielortes sowie der strengen Vorführprinzipien deutete

⁶⁴⁹ Vgl. Krontorad, Paul, „Blick auf Robert Flaherty. Eine Veranstaltung des ‚Österreichischen Filmmuseums‘ in Wien“, *Süddeutsche Zeitung*, 27./28.2.1965.

⁶⁵⁰ Vgl. Hajek, Peter, „Erstmals in Wien: Cinema-Verité-Filme“, *Kurier* (Morgenausgabe), 23.3.1965.

⁶⁵¹ „Amerikas Dokumentaristen. Österreichisches Filmmuseum gibt Überblick“, *Die Presse*, 10./11.4.1965.

⁶⁵² Vgl. „Das Fest der ‚wahrhaften Kamera‘“, *Neues Österreich*, 26.3.1964.

⁶⁵³ G.P., „Zur Lang-Retrospektive des Filmmuseums: Eine Revision zwar, doch kein Verriß“, *Arbeiter-Zeitung*, 14.5.1965.

⁶⁵⁴ Interview mit Peter Kubelka geführt am 27.4.2011.

⁶⁵⁵ Ebd.

das rege Interesse des Publikums als auch der Presse auf einen weitreichenden Einfluss in der Wiener Kulturszene hin.

9.3 Die Programme von Oktober 1965 bis Ende 1967

Der Oktober des Jahres 1965 brachte zwei Entwicklungen, die sich im Programm widerspiegelten: Einerseits ermöglichte die Änderung des Subventionsmodus neben den großen Retrospektiven auch einzelne Sondervorführungen zu veranstalten, andererseits hatte man mit dem Filmsaal der Albertina eine fixe Spielstätte erhalten.

Bis 1966 versuchten Konlechner und Kubelka trotz der anderen Saalmieter und dem frühen Reservierungszwang (vgl. Kapitel 6.3.2 Der Weg zum Alleinmieter, S. 84) weiterhin thematisch zusammengehörige Filme in zeitlicher Nähe zueinander zu programmieren. Da Vorstellungen bis 22 Uhr beendet sein mussten, wurden die regulären Vorstellungen auf 19.30 Uhr gelegt. Eine zweite Vorführung war dadurch nur sehr früh, um 17.30 Uhr, möglich.

Die erste in der *Albertina* abgehaltene Retrospektive widmete sich dem Werk Aleksandr P. Dovženkos, das im deutschen Sprachraum zu einem großen Teil noch nie gezeigt worden war.⁶⁵⁶ Statt der zunächst angedachten Carl-Theodor-Dreyer-Schau im November 1965 – diese musste aus technischen und finanziellen Gründen verschoben werden⁶⁵⁷ – gab es Gelegenheit, fünf „klassische amerikanische Gangsterfilme“ in Originalfassung zu sehen. Diese Filme waren davor in Wien nur synchronisiert gezeigt worden.

Während die Zahl der gezeigten Themen monatlich anstieg, sank nach den ersten zwei Monaten sowohl die Anzahl der bespielten Tage als auch die der Vorstellungen insgesamt (vgl. Anhang 2: Liste aller zwischen 1964 und 1974 gezeigten Programme, S. 175). Die Vielfalt der Themen wuchs jedoch stetig, sodass Hans Winge über das Dezember-Programm voller Anerkennung schwärmte:

„Sie zeigen nicht mehr nur einen Zyklus wie bisher, sondern eine Varietät von Darbietungen, die für Wien ausnahmslos im besten Sinne sensationell sind. Leider haben nur wenige Personen Platz in der Albertina, wo die Filme laufen werden. Wie immer, wird der Andrang ebenso groß sein wie die Verzweiflung der Spätkommer, die ihre Karten nicht im voraus besorgt haben. Vielleicht wird man in Zukunft zu mehreren Vorstellungen übergehen können, um alle Interessenten unterzubringen.“⁶⁵⁸

Stan Brakhage besuchte im Dezember an zwei Tagen das Filmmuseum und sprach über seine Arbeiten. Diese Gelegenheit hatte sich ergeben, da das *Literarische Colloquium* ihn nach Berlin eingeladen hatte und dadurch der Besuch nach Wien nicht mit großen Kosten

⁶⁵⁶ Vgl. „Ein Pionier des realistischen Films: Aleksandr Dowschenko“, *Volkswille*, 2.10.1965.

⁶⁵⁷ Vgl. ÖFM, Brief ans BMfU vom 2.11.1965, AdR, 104.951/II-3/65.

⁶⁵⁸ Winge, Hans, „Avantgarde und Filmmusical“, *Die Presse*, 27.11.1965.

verbunden war. Durch Vermittlung des Filmsammlers und Kurators Raymond Rohauer wurden auch ausgewählte Werke von Busby Berkeley, Filmregisseur und Choreograph, in dessen Anwesenheit vorgesellt. Er und seine Frau Ruby Keeler, Star vieler seiner Musicals, waren gerade auf Europa-Tournee und wurden in Wien mit großer Begeisterung empfangen: „Das ausverkaufte Auditorium der Albertina bereitete dem Künstler und seinem Star Ruby Keeler Ovationen“, wusste *Die Presse* zu berichten.⁶⁵⁹

Doch auch die Besucher waren von der ihnen zuteilgewordenen Gastfreundschaft angetan:

„Your most thoughtful and gracious hospitality while in your beautiful city – we will never forget – we will treasure it all our lives and hold the memory very clear to our hearts.“⁶⁶⁰

Der dritte Besucher im Dezember war Stan Vanderbeek, der sich zu der Zeit in Österreich aufhielt und seine Filme dem *Österreichischen Filmmuseum* anbot. An zwei Abenden präsentierte er unter anderem sein *Expanded Cinema, Feedback Nr. 1*. Mit ihm und Brakhage zeigte das Filmmuseum erstmals zwei Vertreter des *New American Cinema*.

Im März konnte das Filmmuseum Luchino Visconti, der zur gleichen Zeit an der Staatsoper Verdis *Falstaff* inszenierte, als Gast begrüßen. Sein Gesamtwerk wurde in chronologischer Folge vorgeführt, eröffnet wurde „durch die fruchtbare Zusammenarbeit mit den österreichischen Verleihern“⁶⁶¹ mit der österreichischen Erstaufführung seines aktuellsten Filmes *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965).

Mit Oktober 1966 änderte sich die Programmstruktur insofern, als das Filmmuseum nun mit Ausnahme von Feiertagen jeweils drei Tage in jeder Woche fix für seine Veranstaltungen einplanen konnte. Die Vorführungen fanden dienstags, donnerstags und freitags statt, d. h. auch thematisch zusammenhängende Retrospektiven wurden nicht mehr in einem Block gezeigt, sondern auf den ganzen Monat verteilt. Auf diese Weise wurden zwischen 9 und 12 Tage im Monat vom Filmmuseum bespielt.

Vieles, was das *Österreichische Filmmuseum* auf seiner Leinwand präsentierte, war nie zuvor in Österreich gezeigt worden. So schrieb etwa Hans Winge über die Filme von Jean Vigo, die im November auf dem Programm standen: „Nicht nur die neue Generation von Filmfreunden sah sie zum erstenmal, kaum ein Österreicher hatte sie vorher sehen können, außer im Ausland.“⁶⁶² Das gleiche galt für die zahlreichen Beispiele des *New American Cinema*, die das Filmmuseum etwa im April 1967 präsentierte.⁶⁶³

⁶⁵⁹ Vgl. „Kitsch und Eleganz. Busby Berkeley im Österreichischen Filmmuseum“, *Die Presse*, 18.12.1965.

⁶⁶⁰ Berkeley, Busby und Etta, Brief ans ÖFM vom 5.1.1966, ÖFM, Hausarchiv, RV1/1/4, Berkeley.

⁶⁶¹ Konlechner, Peter, Brief ans BMfU vom 12.7.1966, AdR 95.630-II/3/66.

⁶⁶² Winge, Hans, „Das Geheimnis Jean Vigos. Filme, die Geschichte machten“, *Die Presse*, 21.11.1966.

⁶⁶³ Vgl. Winge, Hans, „Die Außenseiter. Filmmuseum im April“, *Die Presse*, 1.4.1967.

Im Mai 1967 standen Filme von Leni Riefenstahl auf dem Programm. Konlechner und Kubelka sahen es von Anfang an als ihre Aufgabe, über Film an sich zu informieren und „zeitpolitische Kriterien“⁶⁶⁴ dabei nicht zu beachten. Wie schon zuvor bei der Vorführung von Filmbeispielen des Dritten Reiches wurde eine Mitgliedersperre verhängt, „sodass nur unsere wirklich am Film in allen seinen Formen interessierten Mitglieder Zugang zu diesen Aufführungen haben“⁶⁶⁵. Auch wurde auf eine Pressekampagne verzichtet.⁶⁶⁶ Trotzdem wurden beim *Bundesministerium für Unterricht* Beschwerden gegen das Filmmuseum eingebracht, das sich dadurch für die „Aufführung von Nazi-Filmen“⁶⁶⁷ rechtfertigen musste. Peter Konlechner konnte mit zahlreichen Programmen angesehener Filminstitute belegen, dass „die gezeigten Filme [...] wegen ihres historischen Wertes und ihrer Bedeutung in der Filmgeschichte zum Standardprogramm der Filmmuseen“⁶⁶⁸ gehören. Weiters hob er hervor, dass das Filmmuseum „eine völlig unpolitische Organisation [sei], die Filme aus allen Zeiten und Stilrichtungen zeigt, sofern sie einen Platz in der Filmgeschichte beanspruchen dürfen“⁶⁶⁹. Das Ministerium konnte sich versichern, dass das *Österreichische Filmmuseum* genug geleistet hatte, um den „propagandistischen Mißbrauch“⁶⁷⁰ der Filme zu verhindern.

Im Herbst kam es durch vereinzelte zusätzliche Termine, etwa an einigen Samstag-Nachmittagen, zu einer weiteren Erweiterung des Programmangebotes. Im Oktober wurden in einer bereits erwähnten, groß angelegten Schau Werke des *New American Cinema* vorgestellt.

Die Schau mit insgesamt 54 Filmen, verteilt auf 14 Vorstellungen, war zu der Zeit die größte, die je außerhalb der Vereinigten Staaten zu sehen war.⁶⁷¹ P. Adams Sitney, Filmtheoretiker und Mitbegründer des *Anthology Film Archives*, kam als Sprecher nach Wien und stand bei einigen Vorstellungen für Fragen zur Verfügung. Die Beziehung des Filmmuseums zu den Filmemachern war durch Peter Kubelkas Aufenthalt in New York – inzwischen wurde er in den Vorstand des *Film-Makers' Cooperative* in New York gewählt – besonders gut. Sitney schrieb nach Wien:

⁶⁶⁴ Kubelka, Peter, Brief an Peter Konlechner vom 28.4.1967, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Kubelka.

⁶⁶⁵ Konlechner, Peter, Brief an Herbert Volkmann (Staatliches Filmarchiv der DDR) vom 17.2.1967, ÖFM, Hausarchiv, 322/3, Staatliches Filmarchiv der DDR.

⁶⁶⁶ Vgl. Ebd.

⁶⁶⁷ Interne Notizen des BMfU sowie an den Leiter der Abt. II/3 [Juli 1967], AdR, 110.055-II/3/67.

⁶⁶⁸ Konlechner, Peter, Brief ans BMfU vom 20.7.1967, AdR, 110.055-II/3/67.

⁶⁶⁹ Ebd.

⁶⁷⁰ Interne Notizen des BMfU [Juli 1967], AdR, 110.055-II/3/67.

⁶⁷¹ Vgl. Winge, Hans, „Ein Gast aus Amerika. Peter Kubelka in Wien“, *Die Presse*, 17.10.1967.

„Naturally you can have the New American Cinema Exposition any time you want it. I need not tell you that of all the film museums of the world the Österreichisches Filmmuseum is the closest to our hearts.“⁶⁷²

Die Situation in New York war dennoch angespannt und Kubelka, der das Programm mitkuratierte, stellte große Ansprüche:

„Brakhage ist aus der Coop ausgetreten aus Protest gegen allgemeine Politik und schlechte Filmmaker, die zahlreicher werden. Ich würde deshalb sehr gerne ein Musterprogramm machen, welches wirklich nur die guten Sachen herausstellt.“⁶⁷³

Obgleich Sitney hoffte, dass auch Kubelkas Filme ins Programm aufgenommen werden würden,⁶⁷⁴ entschied sich dieser dagegen.⁶⁷⁵ Dies sollte ihm später im Zuge der gegen das *Österreichische Filmmuseum* geäußerten Vorwürfe angekreidet werden (vgl. Kapitel 10.3 Demonstration gegen das Filmmuseum, S. 156). Das Interesse an den Filmvorführungen war groß – bereits am zweiten Tag waren die Vorstellungen ausverkauft.⁶⁷⁶

Im November 1967 fand an acht aufeinander folgenden Tagen die erste umfangreiche Retrospektive zum Werk Dziga Vertovs statt. Im Vorfeld sprach Konlechner von 22 verschiedenen Vertov-Programmen, die „gerade ausreichen, eine Information über seine Tätigkeit zu geben“⁶⁷⁷. Da sich bei der Filmbeschaffung Probleme ergeben hatten, wurden letztlich nur zehn Filme vorgestellt.⁶⁷⁸ Anlässlich der Retrospektive veröffentlichte das Filmmuseum eine Auswahl aus Vertovs Tagebuchaufzeichnungen. Konlechner berichtete dem Direktor des *Gosfilmofond*, Viktor Privato, von dem Erfolg der Schau:

„Die Wertow-Retrospektive war bei den Wiener Künstlern und Studenten ein großer Erfolg. Dem Thema entsprechend war das Publikum nicht so zahlreich, als etwa bei der Eisenstein-Veranstaltung, aber bedeutende Künstler, der Direktor des Museums des 20. Jahrhunderts, Journalisten, der berühmte Kunsttheoretiker Ernst Fischer sowie zahlreiche andere Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens besuchten die Vorführungen.“⁶⁷⁹

⁶⁷² Sitney, P. Adams, Brief an Peter Konlechner vom 23.5.1967, ÖFM, Hausarchiv, 322/2, Sitney.

⁶⁷³ Kubelka, Peter, Brief an Peter Konlechner vom 31.9.1967, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Kubelka.

⁶⁷⁴ Sitney, P. Adams, Brief an Peter Konlechner vom 6.9.1967, ÖFM, Hausarchiv, 322/2, Sitney.

⁶⁷⁵ Vgl. Kubelka, Peter, Brief an Peter Konlechner vom 31.9.1967, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Kubelka.

⁶⁷⁶ Vgl. Konlechner, Peter, Brief an Jay Leyda vom 6.10.1967, ÖFM, Hausarchiv, 374/4, Leyda.

⁶⁷⁷ Konlechner, Peter, Brief an Peter Kubelka vom 3.3.1967, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Kubelka.

⁶⁷⁸ Vgl. Konlechner, Peter, Brief an Peter Kubelka 30.8.1967, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Kubelka.

⁶⁷⁹ Konlechner, Peter, Brief an Viktor Privato (Gosfilmofond) vom 29.11.1967, ÖFM, Hausarchiv, 306/3, Gosfilmofond.

9.4 Die Programme von 1968 bis 1974

Nach der Weihnachtspause begann am 9.1.1968 die Ära der (fast) täglichen Vorführungen. Nach der Übernahme der Betriebsleitung für den Filmsaal der *Albertina* (vgl. Kapitel 6.3.2 Der Weg zum Alleinmieter, S. 84) konnte das *Österreichische Filmmuseum* ankündigen, ab nun von Montag bis Freitag um 19.30 Uhr seinen Mitgliedern Filme vorzuführen. Ausnahmen blieben dabei der erste Montag des Monats, der weiterhin vom *Österreichischen Filmarchiv* bespielt wurde sowie ein bis zwei vorher angekündigte Mittwoch-Termine, die die *Katholische Filmkommission* nutzte. Die Samstage blieben durch die Vorführungen der *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs* nicht bespielbar, ebenso wenig Sonn- und Feiertage. An Ostern und Weihnachten hatte man sogar bis zu einer Woche geschlossen. Dies führte dazu, dass zwar eine merkbare Steigerung an Vorstellungen zu vermerken war, diese jedoch noch weit von 30/31 Spieltagen pro Monat abwichen: Im Jahr 1968 hatte man im Dezember mit 11 die wenigsten Vorstellungstage, im Oktober mit 21 Tagen die Meisten.

Dennoch wurde die Nachricht über tägliche Vorführungen mit großer Begeisterung aufgenommen. Hans Winge sprach von einem

„hübsche[n] Bömbchen, dessen Knall man in ganz Europa hören wird, denn mit dieser Neuordnung tritt das junge Österreichische Filmmuseum an die Seite der Cinemathèque Française in Paris und des National Film Theatre in London, weltberühmter und großzügig operierender Institutionen.“⁶⁸⁰

Nach den guten Auslastungen der vorangegangenen Monate war im Jänner bei der Mizoguchi-Kenji-Retrospektive ein leichter Besucherrückgang zu vermerken, der auch in der Presse nicht unbemerkt blieb:

„Anstatt der ausverkauften Säle, die das Filmmuseum gewohnt ist, gab es, wohl zum ersten Male, auch leere Sitze. Es waren nur wenige; umso mehr fielen sie auf, vor allem dem Publikum, das sich bisher als eine verschworene Einheit gefühlt hatte und diese beinahe ‚gestört‘ sah. Mit schuld war freilich die Neueinführung der täglichen Vorführungen, die zweifellos viele Mitglieder vermuten ließ, daß sie sich mit dem Besuch Zeit lassen könnten, da ja die Filme bald wiederholt würden.“⁶⁸¹

Laut Winge war das „kulturell wohlerzogene Publikum“⁶⁸² des Filmmuseums auf eine harte Probe gestellt, einen ganzen Monat lang nur Mizoguchi-Filme im japanischen Original geboten zu bekommen.

Die Auslastung verbesserte sich in den kommenden Monaten allerdings wieder deutlich.⁶⁸³

⁶⁸⁰ Winge, Hans, „Filmmuseum täglich“, *Die Presse*, 25./26.11.1967.

⁶⁸¹ Winge, Hans, „Begegnungen mit Mizoguchi. Retrospektive der Filme des japanischen Regisseurs“, *Die Presse*, 3.2.1968.

⁶⁸² Ebd.

Im Oktober begann das Filmmuseum mit der Ankündigung seines schon vor Jahren angedachten Zyklus, der alle zwei bis drei Jahre Klassiker wiederholen sollte, um so einen Gesamtüberblick über die Filmgeschichte zu ermöglichen.⁶⁸⁴ „Es wird ab jetzt für jeden ständigen Besucher des Filmmuseums möglich sein, in zwei Jahren die wichtigsten Werke der Filmkunst zu sehen.“⁶⁸⁵ Kubelka und Konlechner planten monatlich vier bis sechs Filme in dem Zyklus zu präsentieren und bemühten sich, diese für die Sammlung zu erhalten.⁶⁸⁶ Dies wurde durch eine Erhöhung der Subvention von Seiten des Bundes möglich. Einen Teil der Filme hatte man bereits in den letzten Jahren als Teil von Retrospektiven oder im Rahmen von Einzelvorführungen gezeigt.

Im November begann das Filmmuseum mit einer weiteren Vorführungsreihe, bei der „Dokumente zur Österreichischen Geschichte“ in Chronologie präsentiert wurden. In Zusammenarbeit mit dem *Institut für Zeitgeschichte*, insbesondere Gerhard Jagschitz, und mit Hilfe von Studierenden wurde eine österreichweite Suche nach filmhistorischem Material begonnen, andererseits wurden auch in vielen ausländischen Archiven passende Filme gefunden.⁶⁸⁷

„Diese Dokumente wurden in mühevoller mehrjähriger Arbeit, teilweise aus Archiven des Auslandes, nach Wien gebracht. Manche Dokumente wurden von Beständen staatlicher Stellen, wie z. Bsp. der Bundesstaatlichen Hauptstelle für Lichtbild und Bildungsfilm bezogen, andere, sehr wertvolle Filmdokumente wurden bei einer Sammelaktion in allen Bundesländern neu entdeckt und von privaten Sammlern erworben.“⁶⁸⁸

Die Dokumente reichten von Aufzeichnungen Kaiser Franz Josephs aus dem Jahr 1910 bis zum Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich 1938. Das Interesse an der Vorführungsreihe war groß, das Filmmuseum konnte stolz den Gewinn eines weiteren Interessentenkreises vermelden und außerdem diverse Filmproduktionen mit Material versorgen. So konnte für die anlässlich der Republikfeiern von der Bundesregierung und dem Österreichischen Fernsehen hergestellten Beitrag „50 Jahre Republik Österreich“ wichtiges Material zur Verfügung gestellt werden, welches im Zuge dieser Aktion gesammelt wurde.⁶⁸⁹ In späterer Folge war auch der Historiker Peter Huemer mit der Aufarbeitung historischer Filmdokumente beschäftigt.

⁶⁸³ Vgl. ÖFM, Hausarchiv, Mappe Besucherstatistik.

⁶⁸⁴ Zur Länge des angedachten Zyklus gibt es unterschiedliche Angaben. Diese variiert zwischen zwei Jahren (Vgl. „Die Geschichte des Films. Fünfte Saison im ‚Filmmuseum‘“, *Die Presse*, 29.9.1968 sowie FIAF XXV, New York, 1969, Report of Activities 1968/69) und drei Jahren (vgl. ÖFM, Brief ans BMfU vom 9.5.1969, AdR 150.265-II/3/69).

⁶⁸⁵ „Die Geschichte des Films. Fünfte Saison im ‚Filmmuseum‘“, *Die Presse*, 29.9.1968.

⁶⁸⁶ Vgl. ÖFM, Brief ans BMfU vom 9.5.1969, AdR 150.265-II/3/69

⁶⁸⁷ Vgl. Report of Activities 1968/69 ‚Austrian Film Museum‘, FIAF Report XXV, New York/1969.

⁶⁸⁸ ÖFM, Brief ans BMfU vom 9.5.1969, AdR 150.265-II/3/69.

⁶⁸⁹ Vgl. ÖFM, Brief ans BMfU vom 9.5.1969, AdR 150.265-II/3/69.

Im Januar 1969 wurden erstmals in Österreich Werke des *Cinema Indipendente Italiano* vorgestellt. Zwei Vertreter, Alfredo Leonardi und Guido Lombardi, waren anwesend. Daraufhin kulminierte die Aufregung unter den österreichischen Filmemachern, deren Filme bis dato noch nicht im *Österreichischen Filmmuseum* gezeigt worden waren, in einer Demonstration gegen die Führungspolitik des Hauses von Peter Konlechner und Peter Kubelka am 14.1.1969. Auf die damals geäußerten Rufe nach Strukturänderungen und Rechenschaftsberichten wird später noch ausführlich eingegangen werden (vgl. Kapitel 10.3.1 Die Vorwürfe und Reaktionen im Detail, S. 160).

Im Februar 1969 sorgten Vorführungen der Filme von Werner Nekes für Aufregung, da die „pornographischen Exzesse“⁶⁹⁰ zu Beschwerden an das Bundesministerium führten:

„Gegenüber dem Bundesministerium für Unterricht wurde von maßgeblicher Seite das äußerste Befremden darüber zum Ausdruck gebracht, daß ,mit großzügiger Unterstützung des ho. Ressorts und damit aus Steuergeldern aller Österreicher Filmvorführungen finanziert werden, die den nicht nur in Österreich, sondern in jedem Kulturstaat geltenden Gesetzen und Normen von Sitte und Moral Hohn sprechen und die darüber hinaus im Falle einer Anzeige zweifellos einer strafrechtlichen Verfolgung unterliegen und zur Verurteilung der Verantwortlichen führen würden.“⁶⁹¹

Das BMfU entschied, Ausgaben, die für die Vorführung der Nekes-Filme getätigt wurden, in der Abrechnung der Subvention nicht anzuerkennen und man verlangte eine aufklärende Stellungnahme seitens des Filmmuseums. Neben der Erwähnung der Tatsache, dass Werner Nekes erst im Vorjahr den Bambi-Filmpreis als „bemerkenswerteste filmkünstlerische Leistung des Jahres“ erhalten hatte, wiesen Konlechner und Kubelka den Vorwurf, „Pornographie zu zeigen, mit Entrüstung zurück“:⁶⁹²

„Das Österreichische Filmmuseum hat niemals Werke aus anderen Erwägungen zur Aufführung gebracht, als der Absicht, den Film als Kunstgattung zu dokumentieren. [...] Der Irrtum in der Beschwerde entspringt offenbar der Ansicht, daß der Film nicht als Kunstgattung anzusprechen sei.“⁶⁹³

Aufgegriffen wurde damit die Aussage von Enno Patalas, der ein Gutachten zur Entkräftung dieser Vorwürfe erstellt hatte und ausdrücklich darauf hinwies,

„daß eine Betrachtungsweise, die lediglich auf den Gegenstand gerichtet ist und von der Form absieht, ein Kunstwerk natürlich allemal verfehlen muß. Rein inhaltlich betrachtet, ist jedes Aktbild Pornographie.“⁶⁹⁴

⁶⁹⁰ Vgl. Warhanek, Raimund (BMfU), Brief ans ÖFM vom 25.3.1969, ÖFM, Hausarchiv, 308/1, Nekes.

⁶⁹¹ Vgl. Ebd.

⁶⁹² ÖFM, Brief ans BMfU vom 30.4.1969, AdR, 77.878-II/3/69.

⁶⁹³ Ebd.

⁶⁹⁴ Patalas, Enno, Brief ans ÖFM vom 29.4.1969, AdR, 77.878-II/3/69.

Im Mai 1970 konnte das Filmmuseum unter Vorwand des Lenin-Gedenktages die Witwe von Dziga Vertov, Elizaveta Ignateva Svilova-Vertova, einladen, an dem sie über die Arbeit ihres Mannes sprach. Der Besuch war etwas Besonders, da das Aufeinandertreffen mit den Vertov-Enthusiasten Konlechner und Kubelka zur Übergabe der ersten Materialien aus Svilova-Vertovas Bestand führten. Diese bildeten den Grundstein für die große Vertov-Sammlung des Filmmuseums.⁶⁹⁵

Im Oktober 1970 fand die Vorführung der ersten Wiener Filmaufnahmen statt, die kurz zuvor im *Musée du Cinéma* in Lyon wiedergefunden worden waren. Zu diesem Anlass kam der Präsident des Museums, Paul Genard, nach Wien und führte die Lumière-Filme *Le Ring* (1896), *Vienne, l'entrée du cinématographe* (1896) sowie andere Produktionen aus seinem Archiv mit einem Originalprojektor vor.⁶⁹⁶

Das Jahr 1971 begann mit einer Retrospektive zu Carl Theodor Dreyer, die von einer Ausstellung in der Portikus-Halle der *Albertina* begleitet wurde. Diese präsentierte das Werk mit Fotos, Dekormodellen und Büchern sowie einer Filmdokumentation über Dreyers nie realisiertes Christus-Filmprojekt.⁶⁹⁷

Eine weitere Werkschau präsentierte aktuelle – zwischen 1950 und 1970 gedrehte – Avantgardefilme. Darunter waren Werke des *New American Cinema* sowie – erstmals in größerem Umfang – der österreichischen Avantgarde. Die *Arbeiter-Zeitung* sah darin eine Aussöhnung des Filmmuseums mit „zumindest einem nicht unwesentlichen Teil der einheimischen Filmavantgarde“⁶⁹⁸.

1972 wurden Filme von Roberto Rossellini, Buster Keaton, D.W. Griffith, Eddie Cantor und Dziga Vertov gezeigt. Eine Schau mit Tarzan-Filmen wurde genauso präsentiert wie die Filmemacher Jean Rouch und Eric Rohmer, die beide zu ihren Retrospektiven anwesend waren.

Das Jänner-Programm des Jahres 1973 begann trotz eines fehlenden Hauptthemas mit großem Erfolg: Laut Konlechner mussten 50 bis 100 Zuschauer täglich abgewiesen werden.⁶⁹⁹ Charakterisiert wurde die Auswahl als ein „mit bestem Gespür für Publikumsbedürfnisse zusammengestelltes Programm aus alter und neuer Avantgarde,

⁶⁹⁵ Vgl. Österreichisches Filmmuseum/Thomas Tode/Barbara Wurm (Hg.), *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*, a.a.O., S. 44 und 54.

⁶⁹⁶ Vgl. „Die ersten Wiener Filmaufnahmen. Nächste Woche im Österreichischen Filmmuseum“, *Wienerzeitung*, 10.10.1970.

⁶⁹⁷ Vgl. Grafe, Frieda, „Der Kadaver hinter der Tür. Das Gesamtwerk Carl Theodor Dreyers im Österreichischen Filmmuseum“, *Süddeutsche Zeitung*, 1.2.1971.

⁶⁹⁸ „Rockmusik im Filmmuseum und im Konzerthaus“, *Arbeiter-Zeitung*, 18.4.1971.

⁶⁹⁹ Vgl. Konlechner, Peter, Brief an Peter Kubelka vom 1.2.1973, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Kubelka.

populärer und historischer Kost⁷⁰⁰. Filme von Ernst Schmidt Jr. und Ferry Radax waren genauso zu sehen wie jene Erich von Stroheims, Federico Fellinis und Jean Genets. Eine viel beachtete Premiere stellte die Aufführung von Jean Eustaches „La Maman et la putain“ (1973) dar, der noch am Tag der Preisverleihung beim Filmfestival in Cannes im Filmsaal der *Albertina* gezeigt wurde:

„Warum der Film nach Cannes sofort – ausgerechnet – in Wien läuft? Eustache: ‚Ich mag das Filmmuseum, ich mag Peter Konlechner, und ich mag die Leute, die da hinkommen. Sie haben auch meine früheren Filme besser verstanden als viele Leute in Paris.‘“⁷⁰¹

Zur Feier des 10-jährigen Bestehens wurde am 16. und 17.2.1974 ein Vorführungs-marathon abgehalten (siehe Abb. 6 bis 11): Für Mitglieder kostenlos wurden 35 Filme, alle aus der Sammlung des *Österreichischen Filmmuseums*, fast durchgehend präsentiert. Konlechner und Kubelka spendierten nicht nur Würstel und Wein, sondern auch kostenlose Mitgliedschaften für Jugendliche zwischen 16 und 20 Jahren, „die vom Kommerzkino noch nicht fehlgeleitet wurden“⁷⁰². Dieses Angebot wurde von 400 jungen Menschen in Anspruch genommen, aber auch sonst war der Ansturm auf das festliche Programm enorm.⁷⁰³ Unter den Gästen waren zahlreiche Vertreter der Wiener Filmkultur: Hans Preiner, Peter Hajek, Helmut Dimko, Franz Grafl, Reinhard Pyrker, Kurt Schramek, Reinhard Priessnitz, Paul Krontorad, Fritz Herrmann und Herbert Krill.⁷⁰⁴ In einem Dankeschreiben an Hofrat Koschatzky beschrieben Konlechner und Kubelka, dass „trotz des schwierigen Programmes, das die volle Konzentration der Zuschauer erforderte, zu jeder Tages- und Nachtzeit der Saal voll besetzt mit begeisterten Menschen [war]“⁷⁰⁵. Begleitet wurde das Filmprogramm von einer Ausstellung im Foyer der *Albertina*, bei der Gertie Fröhlich jene Plakate präsentierte, die sie seit Eröffnung des Museums monatlich entworfen hatte (siehe Abb. 10).

Die gezeigten Filme der zwei Tage gaben einen guten Einblick in die Vorführfähigkeit des Filmmuseums der letzten zehn Jahre: Historische Filmdokumente und Beispiele zur Frühgeschichte des Films, russische Filme etwa von Sergej Eisenstein, Dziga Vertov, Aleksandr Dovženko, Vertreter des *New American Cinema*, der französischen Avantgarde,

⁷⁰⁰ „Filmmuseum, Jänner: Alles ausverkauft!“, *Arbeiter-Zeitung*, 30.6.1973.

⁷⁰¹ Hajek, Peter, „Liebe im Dreieck. ‚Maman et la putain‘ in Cannes und nächste Woche in Wien“, *Kurier*, 18.5.1973.

⁷⁰² Dimko, Helmut, „Das Fest der 35 Filme. Jubiläum: Marathonschau im ‚Filmmuseum‘“, *Neue Kronenzeitung*, 16.2.1974.

⁷⁰³ Vgl. „Filmmuseum: Jubiläum mit Würsteln“, *Bunte Österreich*, 28.3.1974.

⁷⁰⁴ Vgl. „10 Jahre Filmmuseum“, Ungeschnittenes Pos.-Material auf DVD, ÖFM, Hausarchiv.

Die Identifikation der Besucher erfolgte durch Edith Schlemmer.

⁷⁰⁵ ÖFM, Brief an Walter Koschatzky (Graphische Sammlung Albertina) vom 1.3.1974, ÖFM, Hausarchiv, Mappe Albertina.

Filmkomiker, z. B. die Marx Brothers, Karl Valentin, Charles Chaplin, Laurel & Hardy, Klassiker von Jean Renoir, Erich von Stroheim, Carl Theodor Dreyer wurden gezeigt und auch auf österreichische Avantgardefilmer nicht vergessen. Ernst Schmidt Jr., dessen Film *Bodybuilding* (1965-66) gezeigt wurde, war ebenfalls anwesend. Konlechner erklärte das Konzept des Abends:

„Die Vorführung in dieser massiven Form soll dem Betrachter die Möglichkeit geben, Vergleiche anzustellen, Zusammenhänge zu erkennen, Schlüsse zu ziehen. Besonders diese intensive Art des Filmsehens ermöglicht Einsichten, die sich sonst nicht ergeben. Wir wollen, daß sich die Leute möglichst nonstop dem Film hingeben, wer will, kann natürlich die eine oder andere Vorführung auslassen.“⁷⁰⁶

Fritz Herrmann, kulturpolitischer Referent aus dem Bundesministerium, hatte mit seinem Sohn der Veranstaltung beigewohnt und anschließend begeistert seinen Dank und seine positive Einstellung zum Haus ausgesprochen. Aus seinem Brief kann man viel von der Stimmung im Saal erahnen:

„Noch sind es keine acht Stunden nach Ihrer Monsterschau und noch leicht betäubt, aber ganz frisch unter dem Eindruck des Ganzen möchte ich Ihnen und Ihren Mitarbeitern gratulieren. [...] Es war ein außergewöhnliches Kollektiverlebnis. Ein vollgepfropfter Kinosaal, wo sich keiner von seinem Sitzplatz wegzurühren traut, weil er fürchtet, daß er draußen vor der Tür auf den Ärger der Wartenden, vom Paradies Ausgeschlossenen stoßt [sic] und nie mehr rein, geschweige denn auf einen Sitzplatz kann. [...] Die zwanzigeinhalbstündige Jubiläumsvorführung hat meine Ansichten über Ihr, also besser unser ÖFM ziemlich zementiert.“⁷⁰⁷

Ein weiteres Ereignis des Jahres 1974 war die Retrospektive zu Dziga Vertovs Werk, das diesmal von einer umfassenden Ausstellung begleitet war. Auch diesmal konnte Elizaveta Ignateva Svilova-Vertova sowie der Filmhistoriker Dr. Sergej Drobašenko nach Wien eingeladen werden.⁷⁰⁸

9.5 Retrospektiven im Rahmen der Viennale

Die Zusammenarbeit mit der *Viennale* brachte dem *Österreichischen Filmmuseum* ab 1966 neben der größeren nationalen wie internationalen medialen Präsenz auch den Vorteil einer weiteren finanziellen Unterstützung durch die *Kulturabteilung der Stadt Wien*. Dadurch konnte es einmal im Jahr Retrospektiven von größerem Umfang als sonst gestalten und begründete damit auch den Erfolg der *Viennale* mit. Horst Dieter Sihler geht sogar so weit zu behaupten, „die ‚Viennale‘ wurde dank ihrer vom Österreichischen Filmmuseum

⁷⁰⁶ Hajek, Peter, „Eine Roßkur in Sachen Film“, *Kurier*, 14.2.1974.

⁷⁰⁷ Herrmann, Fritz, Brief ans ÖFM vom 18.2.1974, ÖFM, Hausarchiv, RV1/1/2, Anerkennungsschreiben.

⁷⁰⁸ Vgl. Österreichisches Filmmuseum/Thomas Tode/Barbara Wurm (Hg.), *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*, a.a.O., S. 55.

durchgeführten vorzüglichen Retrospektiven international bekannt“⁷⁰⁹. Jedenfalls hätte das Filmmuseum zu zahlreichen „Arbeiten auf dem Gebiet der ohnehin knappen Filmliteratur“⁷¹⁰ beigetragen.

1963 hatte das Wiener Filmfestival die erste Retrospektive abgehalten und das *Österreichische Filmarchiv* mit der Durchführung beauftragt, ebenso wie die zwei darauf folgenden Jahre. Die mediale Resonanz blieb bescheiden,⁷¹¹ Hans Winge sprach von einer „unsachgemäßen Betreuung“ der Retrospektive, die „Kraut und Rüben zu bringen pflegte“⁷¹².

Die Ankündigung der Filme der Marx Brothers im März 1966 vermochte hingegen sowohl bei Kritik als auch Publikum Begeisterung auszulösen. So hatten Fachleute diese schon vorab als „das eigentliche Ereignis“⁷¹³ der *Viennale* betrachtet. Die Organisation hatte erstmals das *Österreichische Filmmuseum* übernommen. Bedauerlicherweise erkältete sich Groucho Marx, der Ehrengast der *Viennale* (siehe Abb. 4), bei der Eröffnung und konnte an den folgenden Tagen nicht an den Gesprächen zu den Filmen teilnehmen:

„Die Viennale wurde vom österreichischen Bundespräsidenten eröffnet, und die Veranstalter hatten den Einfall, die Festgäste vom Hotel weg zum Kino mit alten, aussen durch Photos aufgeputzten Strassenbahnen zu führen. Gerade als der einzige Star der Viennale, dessen Anwesenheit durch die Weltpresse ging, dem Bundespräsidenten vorgestellt werden sollte, fuhr der erste Wagen ein, und alles stürzte auf die Strassenbahn zu, um einen Platz zu bekommen, einschliesslich des Bundespräsidenten, der den eher unscheinbar und unkonventionell gekleideten Graucho mit dem Ellbogen zur Seite stiess. Graucho musste auf den zweiten Wagen warten, im eisigen Wind und, nach amerikanischer Gepflogenheit bei pressereifen Anlässen, ohne Mantel.“⁷¹⁴

Eine Woche lang wurden in 15 Vorstellungen 12 Filme der Marx Brothers im Mittleren Saal der Urania präsentiert. Bloß ihr letzter Film, *Love Happy* (1949, David Miller), konnte nicht gezeigt werden. Die Vorstellungen waren restlos ausverkauft, Hans Winge sprach von einer „rare Mischung“⁷¹⁵ im Saal, in dem das „Publikum der jungen Künstler aus dem Café Hawelka mit jenem der Philharmonischen Konzerte, bärtige Avantgardisten und wohlrasierte Diplomaten“⁷¹⁶ beieinander saß. Die hohen Erwartungen wurden erfüllt:

⁷⁰⁹ Sihler, Horst Dieter, „Held und Schurke der Pionierzeit“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.5.1973.

⁷¹⁰ Sihler, Horst Dieter, „Notizen zum Thema Film“, *Kärntner Tageszeitung*, 11.4.1970.

⁷¹¹ Vgl. Hochwimmer, Rita, a.a.O., S. 115.

⁷¹² H.W., „Das Festival ohne Heiterkeit. Festwoche des heiteren Films in Wien“, *NZZ*, 15.4.1966.

⁷¹³ Hitzenberger, Franz, „Triumph der Marx-Brothers. Glanzvolle Eröffnung der Retrospektive in der Urania“, *Neues Österreich*, 27.3.1966.

⁷¹⁴ Kruntorad, Paul, „Filmbrief aus Wien. Die Marx-Brothers und das ‚Festival der Heiterkeit‘“, *Tages-Anzeiger*, 4.5.1966.

⁷¹⁵ H.W., „Das Festival ohne Heiterkeit. Festwoche des heiteren Films in Wien“, *NZZ*, 15.4.1966.

⁷¹⁶ Ebd.

„Die Stimmung im Saal war unbeschreiblich, sie glich einem Rausch, der von Tag zu Tag tiefer und schöner wurde. Das brüllende Lachen hatte längst die Grenze des schönen Schmerzes überschritten.“⁷¹⁷

Zurück in Amerika bedankte sich Groucho Marx bei den beiden Organisatoren:

„It was very nice meeting both of you. You are both gentlemen of the old school or no school, I am not sure which. But it was a pleasure to know you both. My wife and I still talk about you and favourably too. I am sorry I got the flu while I was there but I had to get it somewhere so I blame the whole thing on Vienna.“⁷¹⁸

Mit dieser Retrospektive konnte das Filmmuseum sein Ansehen im In- und Ausland weiter ausbauen und die Neubewertung und Wiederentdeckung der Marx Brothers einläuten. Es folgten zahlreiche Fernsehausstrahlungen ihrer Filme, die zuvor im deutschen Sprachraum völlig unbekannt gewesen waren.⁷¹⁹

Für die nächste Retrospektive der *Viennale* wählte das *Österreichische Filmmuseum* im April 1967 die Filme von Karl Valentin und Liesl Karlstadt zum Gegenstand. Dieses versprach ein ebenso großer Erfolg zu werden wie im Vorjahr die Marx Brothers, da es sich um die erste zusammenfassende Präsentation ihrer Filme handelte. Es konnten für die Retrospektive drei verschollen geglaubte Werke wieder aufgefunden werden. Die Presse feierte Valentin als Triumph für die *Viennale*.⁷²⁰

Konlechner und Kubelka wollten die „Neubewertung des einzigen deutschen Filmkomikers ermöglichen, der sich mit den Größten dieser Kunst messen kann – mit Charlie Chaplin und den Marx Brothers“⁷²¹. Wie schon im Vorjahr war nach der Kinopräsentation das Interesse der Filmverleiher und Fernsehanstalten an den Komikern neu erwacht.

Eine Ausstellung in der *Galerie Würthle* begleitete die Schau, die sogar als die „lustigste der Welt bezeichnet“⁷²² wurde. Zu sehen bzw. zu hören gab es neben Originalplakaten, Fotografien und Diapositiven auch Tonaufzeichnungen:

„Es liegt im Wesen einer solchen Ausstellung, daß sie mehr illustratives als informatives Material bietet. Ihr reizvolles Eigenleben bezieht sie von zwei Attraktionen: vom Abspielen von Tonaufzeichnungen vieler Valentin-Karlstadt-Szenen und von der Vorführung von Karl Valentins

⁷¹⁷ H. W., „Das Festival ohne Heiterkeit. Festwoche des heiteren Films in Wien“, *NZZ*, 15.4.1966.

⁷¹⁸ Marx, Groucho, Brief an Peter Konlechner vom 2.5.1966, ÖFM, Hausarchiv, 355/2, Marx-Brothers-Retrospektive.

⁷¹⁹ Vgl. Konlechner, Peter, Brief ans BMfU vom 12.7.1966, AdR 95.630-II/3/66.

⁷²⁰ Vgl. u. a. Winge, Hans, „Verteidigung der Viennale. Humor ist, wenn man trotzdem lacht“, *Die Presse*, 22.4.1967; Hualla, Sissy, „Viennale 1967: Die lohnende Begegnung Ost und West. Die Zukunft liegt noch immer in der Vergangenheit“, *Oberösterreichische Nachrichten*, 29.4.1967; Höhn, Hans, „Wien, die Viennale und Karl Valentin“, *Die Glocke*, 25.4.1967; Grieser, Dietmar, „Münchenerische Viennale. Karl Valentin – Retrospektive in Wien“, *Frankfurter Rundschau*, 19.4.1967.

⁷²¹ „Valentin. Griaß Gott Herr Hitler“, *Der Spiegel*, 1.5.1967.

⁷²² Walden, Fritz, „Wien: Woche der lachenden Koexistenz“, *Arbeiter-Zeitung*, 16.4.1967, S. 3.

pointierten Text-Diapositiven, die in allen Farben des Humors schillern, vom bayrischen Blitzblau bis zum modernen Schwarz. Schon sie allein lohnen den Besuch und erweisen den 1948 Verstorbenen noch als überaus lebendig.“⁷²³

Etwa 200 interessierte Personen täglich brachten für die Galerien einen Besucherrekord.⁷²⁴

Die schlechte Stimmung, die nach der Gründung in bestimmten Kreisen gegen das *Österreichische Filmmuseum* verbreitet wurde, änderte sich zusehends mit dem internationalen Erfolg. „Gepriesen sei sein einst viel gescholtener Name“, schrieb etwa Fritz Walden.⁷²⁵

Die *Viennale* an sich ging 1967 mit weniger Zuspruch zu Ende und Konlechner und Kubelka vermuteten, dass „heftige Kämpfe hinter den Kulissen stattfinden“⁷²⁶ würden und es nicht einmal sicher sei, ob das nächste Jahr noch eine Ausgabe bringen würde. Es schien ihnen jedoch richtig, die Retrospektive weiter auszurichten und dafür „ehestens zu versuchen, dass die Devise keine Anwendung auf die Retrospektive findet“⁷²⁷.

Trotz dieses geäußerten Wunsches und des Umstandes, dass die *Viennale* ihr Motto „Festival der Heiterkeit“ im folgenden Jahr auf „Filme, die uns nicht erreichten“ änderte, blieb das Thema der Retrospektive 1968 weiter Komikern vorbehalten: Zur Aufführung gelangten 55 Filme von Stan Laurel und Oliver Hardy – eine davor völlig unerreichte Vollständigkeit der Präsentation.⁷²⁸ Das Filmmuseum wollte wie die Jahre zuvor bei den Marx Brothers und Karl Valentin die Neubewertung der Filme einläuten:

„Im Falle Laurel und Hardy ist man nicht müde geworden, die an und für sich schon doofe Floskel von ‚Dick und Doof‘ – was immer einem dabei auch gar so lustig erscheinen mag – zu bestätigen, wenn auf diese beiden Komiker die Rede kam. Durch Manipulation mit aus dem Zusammenhang herausgeschnittenen Klamaukszenen hat man es verstanden, dieses einmal gefällte Urteil zu bekräftigen, und die Synchronisation hat noch ein unnötiges Übriges dazu beigetragen, von der beliebten Witzelei der Kommentierung des Stummfilms einmal abgesehen.“⁷²⁹

Die Gesamtauslastung lag trotz ausverkaufter Abendvorstellungen auf Grund der schlecht besuchten 17-Uhr-Vorführungen nur bei 64 Prozent. Von der Kritik wurde die Retrospektive jedoch wieder sehr gut aufgenommen. Dazu Konlechner:

„In einem abschließenden Bericht im Fernsehen in der Sendung ‚Kultur-aktuell‘ wurde ein ausländischer Journalist gefragt, was er von der *Viennale* halte. Er meinte, dass sie für einen

⁷²³ a.w., „Der Valentin, der den Hobel hinlegte“, *Volksstimme*, 16.4.1967.

⁷²⁴ Vgl. Konlechner, Peter, Brief an Peter Kubelka vom 26.4.1967, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Kubelka.

⁷²⁵ Walden, Fritz, „Wien: Woche der lachenden Koexistenz“, *Arbeiter-Zeitung*, 16.4.1967, S. 3.

⁷²⁶ Vgl. Konlechner, Peter, Brief an Peter Kubelka vom 26.4.1967, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Kubelka.

⁷²⁷ Ebd.

⁷²⁸ Vgl. Konlechner, Peter, Brief an Peter Kubelka vom 2.4.1968, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Konlechner.

⁷²⁹ Hajek, Peter, „Stan und Charlie. Zur Stan-Laurel-Oliver-Hardy-Retrospektive anlässlich der ‚Viennale‘“, *Kurier*, 14.3.1968.

internationalen Festivalier nichts neues [sic] brächte. Darauf der Interviewer: „Warum sind Sie dann nach Wien gekommen?“ Antwort: „Ausschließlich wegen der Retrospektive“.⁷³⁰

1969 wandte man sich auch für die Retrospektive vom Thema der Komik ab und präsentierte 28 Werke von Luis Buñuel, von denen 14 Filme erstmals in Österreich präsentiert wurden.⁷³¹ Besonderes Interesse erlebte der über 30 Jahre verschollene und erst kurz zuvor wieder entdeckte Film *España leal en armas* (1937, Jean-Paul Le Chanois), zu dem Buñuel das Drehbuch verfasst hatte. Auch diesmal bewerteten internationale Journalisten die Retrospektive höher als die Hauptfilme der *Viennale*: Die *Neue Züricher Zeitung* sprach „dieser in ihrer Vollständigkeit wohl bisher einzigartigen Überschau“⁷³² das stärkste Interesse zu, für die *Neue Zeit* war sie gar das „Leckerbissen der Viennale“⁷³³. Für Wolfram Schütte gab jedenfalls die große Luis-Buñuel-Retrospektive den Anstoß, nach Wien zu reisen:

„Wenn man, ohne zu übertreiben, sagen darf, daß es immer lohnt, einen Film des mexikanischen Exilspaniers zu besuchen – und hätte man ihn schon mehrmals gesehen –, so lohnt noch mehr die Gelegenheit, wenn man sein Gesamtwerk fast lückenlos sehen kann. Diese Gelegenheit bietet sich nicht oft – wenn man nicht gerade in Paris wohnt und Langlois Cinémathèque Française vor der Tür hat.“⁷³⁴

Allein von Goswin Dörfler kamen bezüglich der Qualität der Filmkopien und der Organisation Beschwerden:

„[S]tatt der ungekürzten Originalfassungen nicht minder zensurierte fremdsprachige Versionen (siehe ‚Los olvidados‘), Kopien in einem derart desolaten Zustand, daß die hier im Verleih gezeigten Fassungen dagegen überkomplett waren (siehe ‚Robinson Crusoe‘), Filme, die nicht oder erst verspätet eintrafen (siehe ‚El río y la muerte‘ – und als Ergänzung dazu zur Verteilung gelangende ‚Informationszettel‘, deren wirklich informativer Wert mehr als zweifelhaft und deren dürftiger Inhalt [...] schlecht ausgewählt und abgeschrieben wurde.“⁷³⁵

Dabei sollte zur Beurteilung von Goswin Dörflers Objektivität vielleicht beachtet werden, dass die Beziehung zu den beiden Kuratoren des Filmmuseums – wie schon erwähnt – von Anfang an getrübt war. Außerdem hatte er nur knapp ein Monat vorher von Peter Konlechner einen Verweis erhalten, da er den Vorführer des Filmmuseums (nicht das erste Mal) aufgefordert hatte für ihn Filmkader aus dem Film zu schneiden und den Ton des

⁷³⁰ Konlechner, Peter, Brief an Peter Kubelka vom 2.4.1968, FM, Hausarchiv, 374/2, Konlechner.

⁷³¹ Vgl. „Die Wirklichkeit ist vielfältig. Zur Retrospektive Luis Buñuel des Österreichischen Filmmuseums“, *Volkszeitung Klagenfurt*, 29.3.1969.

⁷³² J.E.K., „Leben in dieser Zeit“ – Wiens Filmfestwoche“, *NZZ*, 26.4.1969.

⁷³³ Michl, Helmut A., „Ein großteils gelungener Besuch“, *Neue Zeit*, 21.3.1969.

⁷³⁴ Schütte, Wolfram, „Kleine Erfahrungen auf der Buñuel-Retrospektive während der Viennale“, *Frankfurter Rundschau*, 8.4.1969.

⁷³⁵ Dörfler, Goswin, „Außen Gold, innen hohl. Retrospektive Luis Buñuel bei der Viennale 1969“, *Die Furche*, 29.3.1969.

nächsten gespielten Filmes zu kopieren.⁷³⁶

1970 wurde eine Retrospektive zum Werk Howard Hawks' organisiert und nach Beendigung der *Viennale* für die Weiterführung in die *Albertina* übernommen: Insgesamt wurden 31 Filme präsentiert, davon entfielen 14 auf die *Viennale*. Die deutsche Presse⁷³⁷ war wieder einstimmig voller Begeisterung über den Umfang der aufgestellten Filme und sprach von einem „Triumph für Hawks“⁷³⁸. Hans Höhn verhielt sich neu erwachte Beschäftigung mit dem Regisseur,⁷³⁹ womit er Recht behalten sollte. Als Enno Patalas zwei Jahre später vom *Westdeutschen Rundfunk* beauftragt wurde, einen Film über Hawks zu machen, schrieb er an Peter Konlechner: „[D]as Verdienst am Zustandekommen dürfen Sie sich mit zuschreiben; ohne die Retrospektive vor zwei Jahren wäre es kaum dazu gekommen.“⁷⁴⁰ Gleichzeitig war es die erste Retrospektive, die beim Publikum auf nicht so gute Resonanz stieß. Die Gesamtbesucherzahlen für die 31 Vorstellungen lagen bei 4.012, davon entfielen 1.767 Besucher auf die Zeit der *Viennale*.⁷⁴¹ Während man in den Jahren zuvor vor ausverkauften Sälen spielte, musste man sich bei Hawks mit einer 55-prozentigen Auslastung zufrieden geben. Die ablehnende Haltung der „linken Experimentalfilmer“⁷⁴² gegenüber der „triviale[n] Kollektion“⁷⁴³ des Hawks'schen Werkes fand etwa in der *Süddeutschen Zeitung* ihren Widerhall:

„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 Kulturklima Wiens nicht so recht einzufügen.“⁷⁴⁴

Enno Patalas suchte die Schuld an der Misere bei den österreichischen Journalisten und deren fehlendem Professionalismus:

„Gerade bei einem Amerikaner, dessen Kino nicht von abendländischem Kulturprestige gedeckt wird, wären sie verpflichtet gewesen, den Lesern Hilfestellung zu geben. Naa, nix! Der Zustand des

⁷³⁶ Konlechner, Peter, Brief an die Gesellschaft der Filmfreunde vom 10.2.1969, ÖFM, Hausarchiv, 306/3, Gesellschaft der Filmfreunde.

⁷³⁷ Vgl. u. a. Walden, Fritz, „Filmglanz nur im Nachziehverfahren. Wiens ‚Viennale 1970‘ bestätigt wieder einmal eine typisch österreichische Misere“, *Kölner Stadtanzeiger*, 17.4.1970; Wulff, Reinhard, „Die Niederlage immer vor Augen“, *Münstersche Zeitung*, 16.5.1970.

⁷³⁸ „Ein Regisseur der Pointen. Filme von Howard Hawks – Eine Retrospektive in Wien“, *Saarbrücker Zeitung*, 17.4.1970.

⁷³⁹ Vgl. Höhn, Hans, „Das Alte war wieder das Beste. Viennale in Wien glänzte durch Howard Hawks-Retrospektive“, *Westdeutsche Allgemeine*, 9.5.1970.

⁷⁴⁰ Patalas, Enno, Brief an Peter Konlechner vom 18.4.1972, ÖFM, Hausarchiv, 354/1, Patalas.

⁷⁴¹ „Mehr als 10.000 Filmfans kamen“, *Rathauskorrespondenz* Bd. 4/1970, 13.4.1970, Blatt 959.

⁷⁴² Brustellin, Alf, „Geschichten aus zerstörerischen Zeiten. Die große Howard-Hawks-Retrospektive zur Viennale 1970“, *Süddeutsche Zeitung*, 14.4.1970.

⁷⁴³ Ebd.

⁷⁴⁴ Ebd.

Feuilletons in Wien ist wohl nicht schlechter als in Hamburg und Berlin, nur eben genauso trostlos.“⁷⁴⁵

Da 1971 die Urania als Hauptspielort der *Viennale* zugunsten des *Forum Kinos* aufgegeben wurde, wurden nun auch die Vorführungen der Retrospektive ganz in den Filmsaal der *Albertina* verlegt. An zehn Tagen wurden in 33 Vorstellungen unter dem Titel „Avantgardefilm 1920-1950“ insgesamt 146 Werke in chronologischer Folge präsentiert. Etwa 100 davon waren davor noch nie in Österreich gezeigt worden.⁷⁴⁶ Dabei fanden die letzten drei Tage bereits außerhalb der *Viennale* statt.⁷⁴⁷

Laut *Der Spiegel* wurde „durch [das] chronologisch geordnete Nebeneinander von Film-Qualität und Publikums-Quälerei“ eine unkritische Hommage vermieden und der Begriff der Avantgarde an sich in Frage gestellt,⁷⁴⁸ was auch laut Programmheft als Aufgabe der Präsentation betrachtet wurde.⁷⁴⁹ Die thematische Ausrichtung der Retrospektive begeisterte diesmal durchschlagend.⁷⁵⁰ Wendl lobte die chronologische Reihung, durch die man

„auch erkennen konnte, wie Anregungen und Weiterentwicklungen des Mediums Film aufgenommen oder verworfen wurden, und wie lange es mitunter dauerte, ehe Experimente weitergeführt wurden.“⁷⁵¹

Wilhelm Guha argumentierte für eine Verlegung der Retrospektive an den Abschluss der *Viennale*, um auch „normal berufstätigen Menschen“⁷⁵² die Möglichkeit zu geben, daran teilnehmen zu können:

„Die Darbietungen des Filmmuseums waren in der Auswahl der Filme größtenteils so interessant, daß selbst die Älteren unter uns verärgert das Programm neben sich liegen hatten, während sie auf der Schreibmaschine tippten, um die täglichen Brötchen zu verdienen.“⁷⁵³

Obwohl der Kinosaal laut eines Artikels „meistens gefüllt“⁷⁵⁴ war, reichten die Besucherzahlen – trotz verkleinertem Sitzplatzangebot in der *Albertina* – nur für eine etwa

⁷⁴⁵ Patalas, Enno, „Hawks-Filme in Wien“, *Filmkritik*, Juni 1970.

⁷⁴⁶ Vgl. Wendl, F.H., „Die Viennale des Avantgardefilms“, *Volksstimme*, 7.4.1971.

⁷⁴⁷ Vgl. „Viennale 71: Premiere, Avantgarde, Diskussion“, *Arbeiter-Zeitung*, 11.3.1971.

⁷⁴⁸ „Avantgarde. Große Schändung“, *Der Spiegel*, 12.4.1971.

⁷⁴⁹ Mitteilungen des Österreichischen Filmmuseums Nummer 2/1971, Sondernummer *Viennale*.

⁷⁵⁰ Vgl. „Filmmuseum: Sensationelle Schau“, *Arbeiter-Zeitung*, 11.3.1971: „[D]ie Retrospektive ist die eigentliche cinéastische Attraktion der Viennale“; „Rockmusik im Filmmuseum und im Konzerthaus“, *Arbeiter-Zeitung*, 18.4.1971: „grandiose Avantgarderetrospektive“; Sihler, Horst Dieter, „Die Viennale 1971 brachte wieder Retrospektive im Filmmuseum“, *Kärntner Tageszeitung*, 10.4.1971: „Die eigentliche Attraktion der Viennale war wie immer die Retrospektive des Filmmuseums obwohl dieses mit einem Bruchteil des Budgets auskommen muss.“; L.R., „Filmmuseum. Essay über die letzte Bastion des modernen Films in Österreich: ‚Das Filmmuseum‘“, *Ausblick* (Wien), Mai/Juni 1971: „Die Superschau stellte eine Rarität internationalen Filmgeschehens dar. Eine echte Sensation des österreichischen Kulturlebens.“

⁷⁵¹ Wendl, F.H., „Die Viennale des Avantgardefilms“, *Volksstimme*, 7.4.1971.

⁷⁵² Guha, Wilhelm, „Viennale 1971“, *ÖFKZ* Nr. 1289, 10.4.1971, S. 1.

⁷⁵³ Ebd.

60-prozentige Auslastung.⁷⁵⁵ Das Publikum bestand „aus eingefleischten Cineasten, Filmmachern oder Kritikern“⁷⁵⁶.

Im selben Jahr, welches auch das Jahr der finanziellen Krise für das Filmmuseum war (vgl. Kapitel 7.3 Filmarchiv und Filmmuseum vor der Fusionierung, S. 109ff.), machte man auch im Rahmen der *Viennale*-Berichterstattung auf gewisse Unverhältnismäßigkeiten, diesmal im Vergleich mit dem Budget des Hauptfestivals, aufmerksam: So wäre die Retrospektive mit einem Budget organisiert worden, „dessen Höhe etwa den Kosten für den offiziellen Empfang der Eröffnung der Viennale 1971 entsprach“⁷⁵⁷. Dabei waren die Vorarbeiten für die Retrospektive besonders aufwendig und liefen das ganze Jahr über. Da mehr Filme präsentiert wurden als jemals zuvor, mussten viele Filme ausfindig gemacht und bestellt sowie Informationsblätter für die Besucher redigiert und kopiert werden, ein enormer Aufwand, der ausschließlich von den wenigen Mitarbeitern des Filmmuseums getätigt wurde.⁷⁵⁸

Die folgende Retrospektive von 1972 widmete sich „Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945“ und wurde ein enormer Publikumsmagnet. Die schon nach wenigen Tagen ausverkauften Vorstellungen bewogen die Kuratoren, gleich im Anschluss an die *Viennale* fünf Tage lang einen großen Teil der Programme zu wiederholen. Insgesamt sahen über 8.000 Personen die Schau, deren Besonderheit in der Kombination verschiedener Anschauungen lag. Zuvor hatte man Propagandafilme, wenn überhaupt, dann nur getrennt präsentiert.⁷⁵⁹ Die kontrastierende Anordnung der Filme sollte „das Verständnis der manipulierten geschichtlichen Sachverhalte“⁷⁶⁰ offenbaren. Die Dokumentar- und Kompilationsfilme aus Deutschland, Großbritannien, den USA, der UdSSR und Frankreich – Spielfilme wurden dabei ganz ausgespart – hatten laut *Neue Zürcher Zeitung* den Sinn,

⁷⁵⁴ L.R., „Filmmuseum. Essay über die letzte Bastion des modernen Films in Österreich: ‚Das Filmmuseum‘“, *Ausblick* (Wien), Mai/Juni 1971.

⁷⁵⁵ Besucherzahlen und monatliche Auslastungen, ÖFM, Hausarchiv.

⁷⁵⁶ L.R., „Filmmuseum. Essay über die letzte Bastion des modernen Films in Österreich: ‚Das Filmmuseum‘“, *Ausblick* (Wien), Mai/Juni 1971.

⁷⁵⁷ H.G., „Avantgardefilm 1920-1950“, *Illustrierte Kronenzeitung*, 7.4.1971. Vgl. auch Guha, Wilhelm, „Viennale 1971“, *ÖFKZ* Nr. 1289, 10.4.1971, S. 1.

⁷⁵⁸ Vgl. Konlechner, Peter, Brief an Weissenberger (Viennale) vom 16.6.1971, ÖFM, Hausarchiv, 305/4, Viennale 1971.

⁷⁵⁹ Vgl. Patalas, Enno, „Propaganda. Eine Film-Retrospektive in Wien“, *Die Zeit*, 31.3.1972.

⁷⁶⁰ Mitteilung des Österreichischen Filmmuseums 4/1972. Sondernummer Viennale.

„gerade auch bei den Jüngeren, die hier eine Terra incognita betraten, hilfreiche Widerstände zu mobilisieren gegen die Bilderflut unserer Tage. Anders ausgedrückt: nicht widerstandslos alles in sich aufzunehmen, was Bildschirm und Leinwand anzubieten haben.“⁷⁶¹

Nach Peter Konlechners Bericht waren es vor allem junge Leute, keine „alten Kameraden“⁷⁶² oder Neonazis, die das Programm besuchten. Die Kritiker und (Film-) Historiker, als Vertreter der älteren Generation, wunderten sich vor allem über die Propagandamittel der Alliierten, deren Betrachtung ihnen bis dato verschlossen gewesen war.⁷⁶³ Auch Fred Sinowatz stattete dem Filmmuseum – als erster Bundesminister für Unterricht und Kunst seit dem Bestehen des Hauses – einen Besuch ab.⁷⁶⁴ Die internationale Bedeutung der Schau hob Konlechner hervor:

„Daß diese Leute kommen, ist sehr wichtig für die wissenschaftliche Auswirkung der Retrospektive, die ja mehr sein soll als nur eine lokale Angelegenheit. Diese Leute werden noch jahrelang in ihren Publikationen auf das zurückgreifen, was sie hier gesehen haben.“⁷⁶⁵

Die Kritik lobte die gleichzeitig herausgegebene informative Broschüre des Filmmuseums⁷⁶⁶ und „die aufklärende Bedeutung“⁷⁶⁷ der Retrospektive.

1973 präsentierte das Filmmuseum im Rahmen seiner Retrospektive „Der amerikanische Western 1898-1960“ insgesamt 73 Filme. In 67 Vorstellungen an 18 Tagen – davon zehn außerhalb der *Viennale* – versuchte man wie schon bei Howard Hawks einen Stoff, der als „Gebrauchsfilm“⁷⁶⁸ verschrien war, einer Neubewertung zu unterziehen und Motiv-Vergleiche zu ermöglichen. Der Western wäre in Wien nicht als Kunstform anerkannt – das wollten sie mit der Schau ändern, äußerte sich Konlechner.⁷⁶⁹

Trotz durchgehenden, sehr früh angesetzten Vorstellungen – bei vier Terminen am Tag wurden auch 15- und 17-Uhr-Vorstellungen gespielt – erreichte die Auslastung 79%. Mehr als 11.000 Personen, vor allem junge Menschen, sahen die Retrospektive (siehe Abb. 5). Obwohl der Western in den Sechzigerjahren einen Boom erlebt hatte, kam die Retrospektive ein Jahrzehnt später für Sihler nicht zu spät:

⁷⁶¹ H.H., „Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933 bis 1945. Zur Retrospektive über Propagandafilme an der Filmwoche Wien“, *NZZ*, 8.4.1972.

⁷⁶² Dimko, Helmuth, „Propaganda-Filme: Der große Kino-Hit“, *Illustrierte Kronenzeitung*, 26.3.1972.

⁷⁶³ Vgl. „Bombardiert die Deutschen noch und noch!“, *Der Spiegel*, 3.4.1972.

⁷⁶⁴ Vgl. Dimko, Helmuth, „Propaganda-Filme: Der große Kino-Hit“, *Illustrierte Kronenzeitung*, 26.3.1972.

⁷⁶⁵ gob, „Das Kino hat wieder eine Chance“, *Die Presse*, 18.3.1972.

⁷⁶⁶ Freundlich, Elisabeth, „Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945“, *Mannheimer Morgen / Schwetzingen Zeitung*, 28.3.1972.

⁷⁶⁷ Schwarzwälder, Rose-Marie, „Das schmutzige Geschäft mit der Dummheit“, *Basler Nachrichten*, 10.4.1972.

⁷⁶⁸ Mitteilung des Österreichischen Filmmuseums 4/1972. Sondernummer *Viennale*.

⁷⁶⁹ Vgl. Homan, Richard, „Tom Mix rides again to win over wary Viennese“, *The Guardian*, 13.4.1973.

„Warum also jetzt, wo sogar der Italowestern am Ende ist, noch eine Western-Retrospektive? Vielleicht, weil es schon genügt, zehn klassische Western, die in einem Zeitraum von fünfzig Jahren oder mehr entstanden, hintereinander zu sehen, um gewissen Vorstellungen von Wesen und Funktion dieser Gattung neuerlich zu revidieren. Weil das Genre, dessen Anfänge praktisch mit denen des Films überhaupt zusammenfallen, bei aller Klischeehaftigkeit seiner Regeln und Verhaltensmuster umfassend genug war, um historische Veränderungen der Gesellschaft in quasi mythologischer Form wiederzuspiegeln.“⁷⁷⁰

Hinzu kam, dass der Großteil der Western nur in Synchronfassung, wenn nicht gar in verstümmelt erschienenen Formen bekannt war und die Originalstimme etwa von John Wayne nun Begeisterung auslöste.⁷⁷¹ Bemängelt wurde von der katholischen Filmkritikerin und Medienpädagogin Erika Haala jedoch die fehlende Information über die Filme sowie deren weiter reichender Einfluss auf die Filmkultur des Landes:

„Es gab – so wie im Vorjahr – für die Zuschauer keine Unterlagen, Erklärungen, Handzettel oder dgl. mit Hinweisen auf Strömungen, Entwicklungen, wichtige Eigenheiten usw. Wer da nicht schon einiges Wissen zur Gattung mitbrachte, blieb hilflos auf der Strecke, dem Erlebnis des einzelnen Films ausgeliefert. – Das ließen belauschte Pausengespräche eindeutig erkennen. [...] Die Aufgaben des Filmmuseums lägen vor allem auf dem Gebiet der Bereitung eines Bodens für Filmkultur. Wien und Österreich haben eine solche Filmkultur nicht. Der Film spielt eine untergeordnete Rolle im Kunsterleben, in der kritischen Auseinandersetzung, im Gesellschaftsbetrieb, in den Spalten unserer Zeitungen. [...] In Wien sind die Vorstellungen des Filmmuseums zwar meist ausverkauft – aber geistige oder künstlerische Folgen hat das noch nicht gehabt.“⁷⁷²

Auch im nächsten Jahr beleuchtete man ein amerikanisches Genre: „Der amerikanische Gangsterfilm 1927-1960“ präsentierte an 16 Tagen 37 Filme. Den großen Erfolg – beinahe alle Vorstellungen waren ausverkauft – erklärte Wendl mit der zunehmenden Schwäche der Cinéasten fürs Triviale, die nun nach Wien reisen würden, um „ihre Lust nach Massenware zu befriedigen“⁷⁷³. Weniger polemisierende Journalisten sprachen von „wertvollen und neuen Aspekten“, die durch die Schau vermittelt werden konnten.⁷⁷⁴ Wie schon im Jahr zuvor waren wohl die in Originalfassung genossenen guten Filmkopien eine Entdeckung wert.

⁷⁷⁰ Sihler, Horst Dieter, „Held und Schurke der Pionierzeit“, *Frankfurter Allgemeine*, 8.5.1973.

⁷⁷¹ UPI, „Western film fest“, *Stars and Stripes*, 14.4.1973.

⁷⁷² Haala, Erika, „Eine Reise in den Wilden Westen“, *Neue Wege* Nr. 266, Oktober 1973.

⁷⁷³ Wendl, FH, „Schießen und geschossen werden. Große Schau amerikanischer Gangsterfilme bei der ‚Viennale‘“, *Westdeutsche Allgemeine*, 6.4.1974.

⁷⁷⁴ Vgl. Manola, Franz, „Von ‚Scarface‘ zu ‚Key Largo‘. Viele Bücher über Gangsterfilm wären nach der Wiener Retrospektive umzuschreiben“, *Die Presse*, 2.4.1974.

10 1969 – Das Jahr des Konflikts

10.1 Exkurs: Studentenbewegung und Wiener Aktionismus

Das Jahr 1968 brachte rund um die Welt Protestaktionen und ein Aufbegehren der Jugend mit sich, welches sich (grob gesprochen) gegen die festgefahrenen politischen und gesellschaftlichen Strukturen, den Vietnamkrieg und sexuelle Unterdrückung richtete. Aber auch spezielle nationale Schwerpunkte spielten eine Rolle, in Österreich und Deutschland vor allem die Nichtaufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit in der Eltern- und Großeltern-Generation. Paulus Ebner spricht in Zusammenhang mit der 68er-Bewegung in Österreich von einer „zahmen Revolution“⁷⁷⁵, da sie nicht mit jener Intensität wie etwa in Deutschland oder Frankreich stattgefunden hatte, aber dennoch spürbar war.

Die 1965 abgehaltenen Massendemonstrationen gegen bzw. für den „minderbelasteten“ ehemaligen Nationalsozialisten Taras Borodajkewycz, der in seiner Funktion als Professor an der *Hochschule für Welthandel* in seinen Vorlesungen offen antisemitische Bemerkungen einfließen ließ, die darauf folgenden Unruhen und der Tod Ernst Kirchwegers führten zu einer erwachten Wahrnehmung der „neuen nazistischen Gefahr“⁷⁷⁶ und Mobilisierung von Studierenden. Nach Anton Pelinka sind vor allem Sekundärwirkungen der Studentenbewegung zu beachten, nämlich die Öffnung Österreichs nach außen.⁷⁷⁷ Auch die Arbeiten der österreichischen Avantgardekünstler seit den 1950er Jahren, sowohl in der Literatur als auch in der Malerei, waren stark von dem restriktiven politischen und kulturellen Klima im Land beeinflusst.

Die *Wiener Gruppe* um Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener setzten sich mit der Sprache auseinander, die Vertreter des etwas später wirkenden *Wiener Aktionismus*, unter ihnen Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl und Rudolf Schwarzkogler, erweiterten die traditionellen bildnerischen Gattungen durch das

⁷⁷⁵ Ebner, Paulus/Karl Vocelka, *Die zahme Revolution: '68 und was davon blieb*, Wien: Ueberreuter 1998.

⁷⁷⁶ So Josef Hindels bei der Beerdigung Kirchwegers. Siehe „25.000 trauerten um Kirchweger“, *Arbeiter-Zeitung*, 9.4.1965.

⁷⁷⁷ Vgl. Pelinka, Anton, „Die Studentenbewegung der Sechziger Jahre in Österreich. 8 Thesen aus politikwissenschaftlicher Sicht“, *Demokratiezentrum Wien*, <http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/studentenbewegung.pdf>, 16.8.2011; (Orig. Schriftenreihe zur Lehrerbildung im berufsbildenden Schulwesen Heft 146, 1993).

„Einbeziehen von realen Körpern, Gegenständen und Substanzen“⁷⁷⁸. Die von ihnen durchgeführten Aktionen wurden vielfach mittels Fotografie und Film festgehalten.

Die Aktion „Kunst und Revolution“ am 7.6.1968 fand im Neuen Institutsgebäude der Universität Wien im studentischen Umfeld und unter Mitorganisation des *Sozialistischen Österreichischen Studentenbundes* (SÖS) statt und führte in Folge unter dem Namen „Uni-Ferkelei“ zu einem medial ausgeschlachteten Skandal mit strafrechtlichen Konsequenzen für die Agierenden.⁷⁷⁹ Die Anklage schilderte beim Gerichtsprozess die Darbietungen:

„Oswald Wiener hielt seinen Vortrag, den man nicht verstehen konnte, weil das tragbare Mikrophon, in das er sprach, nicht funktionierte, und währenddessen zog sich Brus nackt aus, verrichtete seine Notdurft und sang dabei die österreichische Bundeshymne, Otto Mühl veranstaltete ein ‚Wetturinieren‘ und schlug schließlich einen Masochisten, dessen Oberkörper entblößt und dessen Kopf verummmt war, mit einem Lederriemen auf den Rücken.“⁷⁸⁰

Günter Brus und Otto Muehl wurden zu Haftstrafen verurteilt, Oswald Wiener wurde freigesprochen. Bei der Aktion waren auch die Filmemacher Peter Weibel und VALIE EXPORT beteiligt. Sie begannen mit ihrem Konzept des *Erweiterten Kinos* „Film ohne Film zu machen“⁷⁸¹.

Im entscheidenden Jahr 1968 wurde von Weibel und EXPORT sowie von Kurt Kren, Ernst Schmidt jr, Hans Scheugl und Gottfried Schlemmer die *Austria Filmmakers Cooperative*, nach dem Vorbild der *Film-Maker's Cooperative* in New York, in die Peter Kubelka als Ko-Direktor gewählt worden war, gegründet. Diese war nicht nur als Vertriebsorganisation gedacht, sondern auch „als politisches Instrument, um bessere Rahmenbedingungen der sozialen und künstlerischen Lage der Filmer zu schaffen“⁷⁸².

10.2 Exkurs: Action und Maraisiade

Abgesehen von dem schon erwähnten *Museum des 20. Jahrhunderts*, wo etwa Filme von Kurt Kren vorgeführt wurden,⁷⁸³ gab es in Österreich respektive Wien wenige Möglichkeiten, die Filme der Coop-Mitglieder zu zeigen. Eine Plattform für junge Filmemacher bot ab 1967 der *Filmclub Action*, dessen Geschichte kurz umrissen werden soll.

⁷⁷⁸ Mumok (Hg.), *Rebellion & Aufbruch: Kunst der 60er Jahre; Wiener Aktionismus, Fluxus, Nouveau Réalisme, Pop Art*, Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung, Wien: Mumok 2002, S. 5.

⁷⁷⁹ Detaillierte Darstellung siehe Weibel, Peter/Valie Export, *Wien: Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, Frankfurt: Kohlkunstverlag 1970, S. 262ff.

⁷⁸⁰ „Skandal in Wiener Universität vor Gericht: Nur einer sagte ‚schuldig‘“, *Arbeiter-Zeitung*, 1.8.1968, S. 7.

⁷⁸¹ Lehner, Wolfgang/Bernhard Praschl, „Stellen Sie sich einen österreichischen Film vor!“, Fabris, Hans Heinz/Kurt Luger (Hg.), *Medienkultur in Österreich*, Wien [u.a.]: Böhlau 1988, S. 233.

⁷⁸² Ebd., S. 238.

⁷⁸³ Vgl. Scheugl, Hans, *Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre*, Wien: Triton 2002, S. 82.

Rudolf Mallek, der Besitzer des *Nestroy-Kinos*, beabsichtigte nach Erwerb der *Lichtspiele Wieden* in der Favoritenstraße 32, 1040 Wien, ab 1.6.1965 ein Repertoirekino einzurichten, das als *Action Wieden* bekannt wurde. Diesen Schritt der Spezialisierung wagte er, da er in der anhaltenden Kinokrise befürchtete, „dass gerade die mittleren und kleinen Theater bei Beibehaltung der bisherigen Spielpraxis als erste unter die Räder kommen“⁷⁸⁴. In täglichen Vorstellungen sollten Actionfilme gezeigt werden. Ab der gleichen Zeit wurde die Filmzeitschrift *action* herausgegeben, als deren Herausgeber Mallek bis Oktober 1965 verantwortlich zeichnete.⁷⁸⁵ Für die Zeitschrift schrieben neben Redakteur Helmut Blobner u. a. Hans Harapat, Herbert Holba, Werner Mörixbauer, Peter Spiegel und Goswin Dörfler. In der ersten Ausgabe wurden die Cine-Club-Vorbilder in Frankreich sowie die Aufgaben und das Konzept für das neue *Action-Kino* beschrieben. Den Ruf der verachteten Action-Filme wollte man mit einer neuartigen Programmierung, die Herbert Holba und Peter Spiegel übernahmen, ins Lot rücken:

„Das Programm ist weitgehend in Zyklen geordnet, bietet also die Möglichkeit, sich geschlossen orientieren zu können. Henry Hathaway und William Castle sind die ersten Regisseure, Pop-Film, Jugend und Verbrechen, Grusel-Thriller die wesentlichen Themen des Monats. Hinzu kommt die Serie ‚Film am Donnerstag‘: dieser Tag in der Woche bleibt dem ‚Guten Aktions-Film‘ vorbehalten; es sind dies außergewöhnliche Filme, die den Rahmen des Üblichen sprengen, deren wahrer Wert jedoch bisher weder von der Kritik noch vom Publikum so recht erkannt wurde.“⁷⁸⁶

Das *Nestroy-Kino*, das sich ab Juli 1965 nun mehr *Action Nestroy* nannte, wurde ebenfalls zum Ort für einzelne Retrospektiven, so etwa für eine Musical-Woche.⁷⁸⁷ Man war stolz, in dem sonst normalen Kino-Betrieb die Filme adäquat mit Einführungen vorstellen zu können und ohne Subventionen auskommen zu wollen.⁷⁸⁸

Mit November 1966 verschwanden beide *Action-Kinos* aus den Kinoprogrammen der Tageszeitungen,⁷⁸⁹ ihre definitive Schließung soll jedoch nach verschiedenen Quellen erst später stattgefunden haben.⁷⁹⁰ Mit November 1966 tauchte jedenfalls der *Action Filmclub* auf, der vor allem im *Palais Palffy* seine Vorführungen abhielt: So fand am 26. und

⁷⁸⁴ „Repertoiretheater für Actionfilme“, *ÖFKZ* Nr. 983, 29.5.1965, S. 1.

⁷⁸⁵ Als Herausgeber und Eigentümer folgte ab November 1965 Werner Mörixbauer, ab März 1968 bis zur Einstellung der Zeitschrift im Juni 1969 Helmut Pfandler.

⁷⁸⁶ „Schafft die Leichen fort!“, *action* Nr. 6/65, S. 2.

⁷⁸⁷ Blobner, Helmut, „Der Jammer mit dem deutschen Film [...]“, *action* Nr. 8/65, S. 1.

⁷⁸⁸ Vgl. Schwarz, Werner M., a.a.O., S. 147.

⁷⁸⁹ Laut stichprobenartiger Analyse des Angebotes im Kinoteil der *Arbeiter-Zeitung* und *Die Presse* zwischen 1965 und 1966.

⁷⁹⁰ Schwarz spricht von einer Schließung des *Nestroy-Kinos* im Jahr 1976 (vgl. Schwarz, Werner M., a.a.O., S. 199), das *Action-Wieden* soll laut Programmheften bis 1968 bespielt worden sein (Information laut Thomas Vavrinek, Grafiker des *action*).

27.1.1967 „ein sensationelles erstes Wiener ‚Film-Happening‘“⁷⁹¹ statt, bei dem Filme und Aktionen von Hans Scheugl, Peter Weibel und Kurt Kren zur Aufführung kamen.⁷⁹² Der Filmclub führte die Präsentation junger Filmemacher fort, so wurde im März 1967 das filmische Gesamtwerk Georg Lhotzkys, im April Filme von Ferry Radax vorgestellt. Konlechner beschrieb eine im Vergleich zu den eigenen Anforderungen „skandalöse“⁷⁹³ Vorführungsqualität, die ihm zu Ohren gekommen war:

„Alles unscharf, man begann ‚Sonne, halt‘ zu zeigen, plötzlich rief wer: ‚Es soll ja noch eine Rede gehalten werden.‘ Daraufhin wurde der Film unterbrochen und der etwas irre Produzent des NDF-Reports sprach Nonsense über die Schwierigkeit der Filmproduktion in Österreich. Dann wurde der Film an der gleichen Stelle, an der er unterbrochen wurde, weiter vorgeführt.“⁷⁹⁴

Neben Werken österreichischer Künstler kam es u. a. zur Aufführung von Diplomarbeiten der Prager Filmhochschule FAMU und zur Präsentation aktueller internationaler Filmwerke, etwa *L'année dernière à Marienbad* von Alain Resnais (1961).⁷⁹⁵

Diese Einzelprogramme zeigen eine Abkehr vom ursprünglichen Konzept, sich auf Actionfilme zu spezialisieren. 1968 fanden allerdings die letzten Veranstaltungen des *Action* statt,⁷⁹⁶ sodass die jungen österreichischen Filmemacher die Möglichkeit zur regelmäßigen Vorführungen ihrer Filme verloren.

Ein „Österreichisches Jungfilm-Festival“ mit dem Namen *Maraisiade* wurde im November des Jahres 1967 und 1968 von Félix Mautner, Herausgeber der Studentenzeitschrift *Le Marais*, veranstaltet. Ziel war die

„Intensivierung von Kontakten der Filmmakers untereinander und zur Presse, zu den subventionsvergebenden Stellen, den Film- und Fernsehgewaltigen, zum Publikum und generell zu allen jenen, die an einem modernen Filmschaffen interessiert sind.“⁷⁹⁷

Während die erste Veranstaltung nur einen langen Abend dauerte, ging die dreitägige 2. *Maraisiade* auf Grund der Skandale bei der Preisverleihung in die Geschichte der Österreichischen Filmavantgarde und den Lebenslauf vieler Künstler ein. Unter den acht Jury-Mitgliedern waren Peter Weibel und Ernst Schmidt jr., sodass Schiebung und Korruption vermutet wurden, da sämtliche Preisträger (Kurt Kren, Hans Scheugl, VALIE

⁷⁹¹ „Neues vom Action-Club“, *action* Nr. 2/67, S. 9.

⁷⁹² Vgl. Scheugl, Hans, a.a.O., S. 67ff.

⁷⁹³ Konlechner, Peter, Brief an Peter Kubelka vom 3.5.1967, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Kubelka.

⁷⁹⁴ Ebd.

⁷⁹⁵ „Neues vom Action-Club“, *action* Nr. 2/67, S. 9.

⁷⁹⁶ Ab 1976 Bespielung eines neuen Kinos: Zunächst wird der Name des *Neubauer Lichtspiele* in der Lerchenfelderstraße 75 beibehalten („*Action* im Repertoire-Kino Neubauer Lichtspiele“ stand auf den Programmheften), laut *Arbeiter-Zeitung* ab Mai 1978 Umbenennung in *Action Neubauer*, bespielt bis 30.4.1980. *Action Admiral* ebenfalls für etwa ein Jahr programmiert (Information nach Vavrinek).

⁷⁹⁷ „2. Maraisiade. Junger Film '68“, *action* Nr. 7/68, S. 16.

EXPORT, Gottfried Schlemmer, Otmar Bauer, Franz Fallenberg) Mitglieder der *Austria Filmmakers Cooperative* waren.⁷⁹⁸ Beschimpfungen, Stinkbomben, Schlägereien, Geschrei folgten. VALIE EXPORTs *Tapp und Tastkino*, das dort zum ersten Mal von ihr vorgeführt wurde, wurde beinahe von dem Schweizer Regisseur Georg Radanovicz zertrümmert. Wohl auch auf Grund dieser Ereignisse blieb diese *Maraisiade* die letzte ihrer Geschichte.

10.3 Demonstration gegen das Filmmuseum

In den ersten vier Jahren seines Bestehens kamen österreichische Filmemacher wie bereits dargestellt im Programm des Filmmuseums zu kurz: Ein geplanter Ferry-Radax-Abend im Gründungsjahr musste aus technischen Gründen verschoben werden.⁷⁹⁹ Kubelka und Konlechner überlegten für das Programm im Oktober 1967 „alle Österreicher von Kren bis Radax vielleicht auch den Raben vom Kudrunovsky“⁸⁰⁰ zu zeigen. Doch auch dies kam nicht zu Stande. Ein Jahr später fanden erneut Gespräche über Vorführungen statt – die wieder scheiterten. Die Gründe dafür erklärten beide Seiten unterschiedlich. Die Leiter des Filmmuseums betonten, dass sie bereit wären, österreichische Avantgardefilme zu zeigen, „daß sich Verhandlungen [jedoch] bisher immer zerschlagen haben, weil die Jungfilmer untereinander nicht einig waren, welche ihrer Filme gezeigt werden sollen“⁸⁰¹. Die Filmemacher hingegen sprachen von gestellten Bedingungen gewisse Filme nicht vorzuführen,⁸⁰² von „Zensurauflagen und Terminschwierigkeiten“⁸⁰³. Scheugl vermutete, dass Konlechner und Kubelka „in dem repressiven Klima, das nach ‚Kunst und Revolution‘ herrschte, nicht den Mut aufbrachten, mit unseren Filmen Aufsehen zu erregen“⁸⁰⁴.

Von österreichischen Filmen wurde allein Peter Kubelkas Gesamtwerk aufgeführt (1966). Sein Erfolg in Amerika sowie seine polemisierenden Aussagen gegen die europäische Avantgarde, vor der er nach eigenen Aussagen keinen Respekt hatte,⁸⁰⁵ führten zu einer weiteren Vertiefung der Kluft innerhalb der österreichischen Filmemacher-Szene:

„Und dann waren alle böse auf mich, wegen diesem Interview mit dem Jonas, wo ich gesagt habe, in *Europa* [Hervorhebung im Original] gibt es nichts, was mich interessiert. Es ging mir damals darum, gegen jene Gruppe zu polemisieren, die fälschlich als Avantgarde im Gespräch war, vor allem gegen

⁷⁹⁸ Vgl. Weibel, Peter/Valie Export, a.a.O., S. 289 sowie S. 292f.

⁷⁹⁹ ÖFM, Brief an Ferry Radax vom 14.4.1964, ÖFM, Hausarchiv, Korrespondenz 1964-1965, G-M.

⁸⁰⁰ Kubelka, Peter, Brief an Peter Konlechner vom 31.9.1967, ÖFM, Hausarchiv, 374/2, Kubelka.

⁸⁰¹ Sterk, Harald, „Österreichs Filmmuseum in Gefahr. Permanente Protestaktionen gefährden die Filmabende in der Albertina“, *Arbeiter-Zeitung*, 19.1.1969.

⁸⁰² Vgl. Tonbandaufzeichnung vom 17.1.1969, ÖFM Hausarchiv.

⁸⁰³ Weibel, Peter/Valie Export, a.a.O., S. 289.

⁸⁰⁴ Scheugl, Hans, a.a.O., S. 152.

⁸⁰⁵ Vgl. Mekas Jonas, „An Interview with Peter Kubelka“, *Film Culture* 44, 1967, S. 43.

die Nouvelle Vague. Diese Aussage muß man aus meiner damaligen Einstellung heraus sehen, weil ich es so schwer gehabt habe mit meiner eigenen Arbeit, und deswegen habe ich mich völlig darauf konzentriert. Nicht daß ich gegen irgend jemand war, aber mir hat anfangs überhaupt nichts gefallen, außer dem, was ich selber gemacht habe.“⁸⁰⁶

Als Mitte Jänner 1969 Filme des *Cinema indipendente italiano* vorgestellt werden sollten, trat der Konflikt mit den Filmemachern an die Oberfläche.⁸⁰⁷ Am Dienstag, dem 14.1.1969, um 18.30 Uhr begann die Schau vor halbvollem Saal. Vor der zweiten Vorstellung jedoch, die in Anwesenheit des Filmmachers Alfredo Leonardi stattfand, wurden Flugzettel verteilt und die Resolution eines provisorischen Aktionskomitees vorgelesen. Diese war von 40 Mitgliedern des *Österreichischen Filmmuseums*, Filminteressierten und Filmemachern formuliert worden und warf Konlechner und Kubelka vor, „ihre Funktion als Kuratoren eines von öffentlicher Hand subventionierten Instituts zu missbrauchen“⁸⁰⁸. Verantwortlich waren vor allem die Gründungsmitglieder der *Austria Filmmakers Cooperative*,⁸⁰⁹ Peter Weibel, VALIE EXPORT, Ernst Schmidt Jr., Hans Scheugl und Kurt Kren sowie Mitglieder des Filmclubs *Action* und nichtorganisierte Filmemacher und Filmjournalisten. Namentlich wurden in der folgenden Berichterstattung Oswald Wiener, Otto Muehl, Antonis Lepeniotis, Günter Brus sowie die Journalisten Peter Spiegel und Fritz Wendl genannt⁸¹⁰ (siehe Abb. 12 bis 14).

Konlechner und Kubelka waren unter der Hand von der Aktion verständigt worden und versuchten die in der *Albertina* befindlichen Mitarbeiter zu informieren und zu beruhigen, dass es „keine große Sache“ sei.⁸¹¹ In diversen Zeitungsberichten wurde von der Anwesenheit der Staatspolizei gesprochen – einem zufolge sollen vier Staatspolizisten bereits vor Beginn der Veranstaltung im Foyer postiert gewesen sein,⁸¹² andere meldeten

⁸⁰⁶ „Interview II. Wien, USA, Anthology Film Archives“, *Peter Kubelka*, Hg. Gabriele Jutz/Peter Tscherkassky, a.a.O., S. 37.

⁸⁰⁷ Die Beschreibung der Ereignisse vom 14.1.1969 folgt zum großen Teil veröffentlichten Zeitungsberichten, jene vom 17.1.1969 hauptsächlich der unveröffentlichten Tonbandaufzeichnung des Filmmuseums.

⁸⁰⁸ „Putsch in der Albertina. Kann K. u. K. Filmdiktatur demokratisiert werden?“, *action* Nr. 2/69, S. 26.

⁸⁰⁹ Das sechste Gründungsmitglied, Gottfried Schlemmer, war seit 1967 Angestellter des Filmmuseums und konnte laut Weibel/EXPORT aus „Gewissensgründen“ den Sitzungen nicht beiwohnen. (vgl. Weibel, Peter/Valie Export, a.a.O., S. 289.)

⁸¹⁰ Vgl. u.a. H.ST, „Wiener Jungfilmer protestierten. Sie blockierten eine Aufführung im Österreichischen Filmmuseum“, *Kärntner Tageszeitung*, 16.1.1969; o.T., *Express* (Morgenausgabe), 16.1.1969; „Keine Demokratie. Die Wiener Jungfilmer demonstrieren gegen das ‚undemokratische‘ Österreichische Filmmuseum“, *Die Wochenpresse*, 22.1.1969; H.Sp, „Wer ist der Klassenfeind? Der Wiener Cinéastenstreit“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1.3.1969.

⁸¹¹ Interview mit Peter Konlechner geführt am 10.3.2011.

⁸¹² Vgl. „Putsch in der Albertina. Kann K. u. K. Filmdiktatur demokratisiert werden?“, *action* Nr. 2/69, S. 26.

wiederum, dass sie erst im Laufe des Abends von den Kuratoren gerufen wurden.⁸¹³ Genauso könnten sie aber von Beamten der *Albertina* „zum Schutz ihrer Graphiksammlung“⁸¹⁴ gerufen worden sein, wie es in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* hieß. Nach eigenen Angaben aus der Erinnerung (2011) hatten weder Peter Kubelka noch Peter Konlechner die (Staats-)Polizei gerufen⁸¹⁵ – ihnen lag daran, die Situation nicht noch mehr aufzuheizen. Beamte in Zivil wären ihnen am Abend auch nicht aufgefallen.⁸¹⁶ Da niemand in das Geschehen eingriff, lässt sich kaum sagen, ob wirklich Polizeibeamte vor Ort waren, geschweige denn, wer sie zu welchem Zeitpunkt gerufen hätte.⁸¹⁷ Es wäre auch vorstellbar, dass nur kurze Zeit nach der Aktion „Kunst und Revolution“ die Staatspolizei, eine mögliche Wiederholung der „Uni-Ferkelei“ fürchtend, ihren Weg von alleine ins Gebäude der *Albertina* fand.

Kubelka und Konlechner wurden nach Verlesen der Punkte aufgefordert, Stellung zu beziehen, doch sie entschieden sich, keine Stellungnahme abzugeben. Sie bezweckten damit ihrerseits

„gegen die Art der Demonstration Protest einzulegen und zwar ebenso gegen die gewaltsame Verhinderung der Filmvorführung wie auch gegen die demagogische Weise, in der die Beschuldigungen vorgebracht wurden.“⁸¹⁸

Der Versuch, die angekündigten italienischen Filme zu zeigen, scheiterte am lautstarken Protest des Publikums. Alfredo Leonardi bat darum, seine Filme unter diesen Umständen nicht vorzuführen. Jener Teil, der gekommen war, um die Filme zu sehen, war aufgebracht und es entstand eine hitzige Diskussion, bei der den protestierenden Filmemachern auch persönliche Motive zu dieser Aktion vorgeworfen wurden. Die Direktoren schwiegen weiterhin, wofür sie von den Protestierenden noch mehr Kritik und Unverständnis ernteten: „Sie fühlten sich in ihrem ‚Privatraum‘ so sicher, daß eine ‚öffentliche‘ Diskussion sie nicht tangieren konnte.“⁸¹⁹

Nach zweieinhalb Stunden Protest wurden die angekündigten Filme vorgeführt – davor von den etwa 100 verbliebenen Zuschauern die Resolution unterschrieben. Für den

⁸¹³ Vgl. Gb, „Tumultszenen im Wiener Filmmuseum. Die Staatspolizisten wurden alarmiert“, *Oberösterreichische Nachrichten*, 16.1.1969.

⁸¹⁴ H.Sp., „Wer ist der Klassenfeind? Der Wiener Cinéastenstreit“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1.3.1969. In der FAZ schrieb man in diesem Zusammenhang bloß von „Polizei“.

⁸¹⁵ Interview mit Peter Konlechner geführt am 10.3.2011 und mit Peter Kubelka geführt am 6.6.2011.

⁸¹⁶ Vgl. Interview mit Peter Konlechner geführt am 10.3.2011.

⁸¹⁷ Die Glaubwürdigkeit der zitierten Zeitungsartikel ist demnach in dieser Hinsicht zu hinterfragen.

⁸¹⁸ Stellungnahme des Österreichischen Filmmuseums, verlesen am 17.1.1969 von Peter Konlechner.

⁸¹⁹ Scheugl, Hans/Ernst Schmidt jr./Peter Weibel, „Nicht politisch, sondern demokratisch oder: ‚Nicht mehr drin‘ – Zur Situation des Österreichischen Filmmuseums“, *Film 3*, 1969.

Abschluss der Vorführungsreihe am Freitag, 17.1., forderte man eine Diskussion mit den Kuratoren.

Dafür holten sich beide Seiten Verstärkung. Scheugl berichtete selbstkritisch, dass das Hinzuziehen von Günter Brus, Otto Muehl und Oswald Wiener auf die Seite der Demonstranten „außer aggressiven Auftritten wenig brachte“⁸²⁰. Weibel erinnerte sich an ein großes Aufgebot an Unterstützern auf Seiten des *Österreichischen Filmmuseums*:

„Kubelka und Konlechner boten alles auf, was in Wien Rang und Namen hatte, eine trostlose Bande von Arschlöchern, talentlosen Opportunisten, reaktionären Obskuranten, die voll ins Horn bliesen, um die Programmpolitik des Filmmuseums zu legitimieren.“⁸²¹

Berichterstattungen von der Aktion erwähnen namentlich lediglich Werner Hofmann, Direktor des *Museums des 20. Jahrhunderts*.⁸²²

Per Abstimmung wurde beschlossen, die Diskussion erst nach Vorführung der Filme durchzuführen. Nachdem diese beendet war, wurden zunächst die Resolution und die Forderungen des Aktionskomitees verlesen, danach nahmen die Kuratoren Stellung und es folgte ein höchst emotionaler Schlagabtausch. Dabei wurden zwar von den Kuratoren Erklärungen eingefordert, sie kamen jedoch kaum zu Wort oder konnten selten aussprechen.⁸²³

Der Protest richtete sich gegen die Struktur und Politik des Filmmuseums und sollte „die Interessen des Österreichischen Filmpublikums“ gegenüber dem „Vergeudungsbetrieb“ wahrnehmen.⁸²⁴ Die Vorwürfe umkreisten folgende Hauptpunkte:

- 1) „Feudale und elitäre Meinungsmonopolisierung
- 2) Verschleierte Finanzgebarung
- 3) Reaktionärer und unsachlicher Historizismus
- 4) Mißbrauch eines von öffentlicher Hand subventionierten Institutes zu privaten Interessen durch einen Kurator
- 5) Schädigung des österreichischen Filmschaffens“⁸²⁵

Die Protestierenden forderten „Mitbestimmung und Kontrolle, Demokratisierung der Leitung des Filmmuseums, Umfunktionierung der Statuten, Einberufung einer öffentlichen

⁸²⁰ Scheugl, Hans, a.a.O., S. 154.

⁸²¹ Weibel, Peter/Bert Rebhandl, „Wir fordern...“, *springer. Hefte für Gegenwartskunst*, Band III/2, 1997, S. 57.

⁸²² Scheugl, Hans/Ernst Schmidt jr./Peter Weibel, „Nicht politisch, sondern demokratisch oder: ‚Nicht mehr drin‘ – Zur Situation des Österreichischen Filmmuseums“, *Film* 3, 1969.

⁸²³ Vgl. Tonbandaufzeichnung vom 17.1.1969, ÖFM Hausarchiv.

⁸²⁴ Resolution des Aktionskomitees verlesen am 17.1.1969 im Filmsaal der Albertina, Tonbandaufzeichnung vom 17.1.1969, ÖFM Hausarchiv.

⁸²⁵ Ebd.

Vollversammlung“⁸²⁶. Sie erwarteten sich weiters Einblick in die Finanzgebarung, Rechtsverhandlungspraxis, Verleih- und Verkaufstätigkeit, Archivierung und Publikationstätigkeit, Personalstruktur sowie in die Kriterien der Programmgestaltung.⁸²⁷

10.3.1 Die Vorwürfe und Reaktionen im Detail

Die Teilnehmer kritisierten die „autoritäre Bevormundung“⁸²⁸ durch das „K und K-Museum“⁸²⁹, das über seine Mitglieder bestimmte. Man forderte mehr Rechte für die teilnehmenden Mitglieder, nicht nur das Recht auf Besuch der Vorführungen und verlangte Informationen über die Anzahl und Identität der ordentlichen Mitglieder, über das Vorhandensein eines Schiedsgerichtes sowie die Anzahl der abgehaltenen Vollversammlungen und Einsicht in die Protokolle. Kubelka und Konlechner gaben sich zurückhaltend, verwiesen jedoch auf die Akten der Vereinspolizei und auf den Umstand, dass es in Österreich für derartige Organisationen neben der Möglichkeit zu einer kommerziellen Firma keine andere Wege gäbe, als den, einen Verein zu gründen. Ansonsten stellten sie fest, dass alle notwendigen Vorgaben, etwa die statutenmäßige Vollversammlung, ordnungsgemäß erfüllt wurden und auch die finanzielle Gebarung unter strengster Überwachung vom BMfU stünde.

Die Sprecher des Komitees bemängelten weiters, dass die beiden Geschäftsführer den Zugang zu Geräten und Bibliothek verwehren würden und es ablehnten, die Bundesländer mit Filmen zu versorgen. Kubelka erklärte, dass die Summe von einer Million öS, die als unerhört hoch bezeichnet worden wäre, nicht ausreiche, um eine Leihbibliothek bzw. einen Verleih für die Bundesländer anzulegen. Es sei alles eine finanzielle Frage, da weder für den Ankauf von mehreren Buchexemplaren Geld vorhanden sei, noch für die Herstellung von 16mm-Kopien aus Filmen der Sammlung bzw. für den Erwerb der Vorführrechte. Dennoch sei die Bibliothek für jeden offen, der sie nutzen wolle – was schließlich auch Peter Weibel zugeben musste, der immer noch Bücher aus der Bibliothek zu Hause hatte.⁸³⁰

Weiters wurde die Subventionierung des Hauses sowie die Geschäftsgebarung in Frage gestellt, da mit Subventionen des Unterrichtsministeriums und beträchtlichen Eigeneinnahmen Programm hergestellt würde, „das ausdrücklich ihren privaten Interessen

⁸²⁶ Resolution des Aktionskomitees verlesen am 17.1.1969 im Filmsaal der Albertina, Tonbandaufzeichnung vom 17.1.1969, ÖFM Hausarchiv.

⁸²⁷ Ebd.

⁸²⁸ Ebd.

⁸²⁹ Ebd.

⁸³⁰ Tonbandaufzeichnung vom 17.1.1969, ÖFM Hausarchiv.

und nicht den Wünschen des Publikums und aktiven Filminteressenten folgt“ und „künstlerische Potenz [...] zur Abwanderung ins Ausland, zu Aufführungen im Ausland [zwingt]“⁸³¹.

Ein Zitat Kubelkas über das gute Verhältnis zu Produzenten, wurde als „opportunistische autoritäre Cliquenwirtschaft“⁸³² interpretiert. Das Filmmuseum würde von der Vermittlung von Archivfilmprogrammen an das Fernsehen profitieren. Konlechner und Kubelka versuchten zu erklären, dass derartige Geschäfte ohne ihr Zutun bzw. ohne Provision ablaufen würden.

Weitere Vorwürfe lauteten: US-Filme würden 70 Prozent der Vorführungen ausmachen, die größte Kollektion, die das *Österreichische Filmmuseum* besitze, seien sowjetische Stummfilme, der einzige gezeigte Österreicher Peter Kubelka selber. Die Geschäftsführung betonte bei der Auswahl der Filme nicht politische, sondern rein fachliche Gesichtspunkte zu erwägen. Den Vorwurf eines Boykotts der Jungfilmer wiesen die Kuratoren zurück, da sie Filme für die Sammlung angekauft und diese im Mai 1968 bei dem Kongress der Filmmuseen im *National Film Theatre* in London gezeigt hätten und weiteren Vorführungen offen gegenüberstehen würden.

Die Vorführungen des *New American Cinema* in Wien seien „ein Import-Export-Geschäft der Herren Mekas und Kubelka“⁸³³ gewesen, mutmaßte das Aktionskomitee. So sollen bei jeder Station der Europatournee des NAC die Filme Kubelkas als einzige Werke eines Europäers gezeigt worden sein, während sie in Wien ausgelassen wurden, damit niemand von diesen Geschäften erführe. Kubelka versuchte zu erklären, dass die erweiterte Schau in Wien bloß auf das gute Ansehen seiner Filme in Amerika zurückführbar sei und sie nur deswegen nicht im Filmmuseum gezeigt wurden, weil er sich nicht besonders hervorstellen wollte. Der Vorwurf, die Filme nur vorgeführt zu haben, um daraus persönlichen Nutzen in Amerika zu ziehen, erklärte er aus zwei Gründen für grotesk: Erstens habe sein Erfolg in Amerika bereits vor Gründung des Filmmuseums eingesetzt und zweitens wären die amerikanischen Filmmaker überhaupt nicht daran interessiert gewesen, in Europa gezeigt zu werden.⁸³⁴

Die verletzte Stellungnahme von Konlechner und Kubelka wies viele der Anschuldigungen – etwa „die vorgeschobenste Filiale des amerikanischen

⁸³¹ Resolution des Aktionskomitees verlesen am 17.1.1969 im Filmsaal der Albertina, Tonbandaufzeichnung vom 17.1.1969, ÖFM Hausarchiv.

⁸³² Ebd.

⁸³³ Ebd.

⁸³⁴ Peter Kubelka bei der Diskussion am 17.1.1969, Tonbandaufzeichnung vom 17.1.1969, ÖFM Hausarchiv.

Filmimperialismus“⁸³⁵ zu sein oder von den großen Produzenten Profit zu ziehen – als Verleumdung zurück:

„Wir haben niemals die Aktivität des Filmmuseums benutzt, um daraus irgendeinen persönlichen Vorteil zu ziehen, genauso wenig haben wir von irgendeiner Seite Zuwendungen welcher Art auch immer erhalten.“⁸³⁶

Weiters wurde von den Demonstranten die Einladung und Bewirtung gewisser Journalisten, etwa von Enno Patalas, die „manipulierte Artikel“⁸³⁷ schreiben würden, angesprochen. Kubelka versuchte im Lauf der Diskussion zu erklären, dass das *Filmmuseum* über ein Werbebudget verfüge und es notwendig wäre, Leute einzuladen und diese zu fördern, sonst würden sie nichts schreiben und das *Filmmuseum* hätte kein Publikum.

Konlechner und Kubelka wiesen auf die Gefahr hin, dass „fortgesetzte Unruhen trotz aller Bemühungen ein schnelles Ende der Vorführfähigkeit des Österreichischen Filmmuseums herbeiführen können“⁸³⁸.

10.3.2 Mediale Aufmerksamkeit

Die Protestierenden waren mit der verlesenen Erwiderung unzufrieden und sahen in ihnen keine adäquate Antwort auf ihre Forderungen.⁸³⁹

„Auch verlasen sie eine Erklärung, die die wesentlichen Anschuldigungen gar nicht berührte, Details verfälschte, sich in allgemeine Verwahrungen und Appellen erging und Floskeln verbreitete, die einem reaktionären Obskurantismus entspringen.“⁸⁴⁰

In der Berichterstattung über die Demonstrationen lassen sich mehrere Lager erkennen: einerseits Journalisten, die auf Seiten des Filmmuseums standen und auf die Gefahr hinwiesen, mit der Aktion Schaden anzurichten.⁸⁴¹ Auch die *Arbeiter-Zeitung* erklärte die Vorwürfe für unbegründet und verstand sie „als persönliche Aggressionen gegen

⁸³⁵ Peter Kubelka bei der Diskussion am 17.1.1969, Tonbandaufzeichnung vom 17.1.1969, ÖFM Hausarchiv.

⁸³⁶ Stellungnahme des Österreichischen Filmmuseums, verlesen am 17.1.1969 von Peter Konlechner.

⁸³⁷ Scheugl, Hans/Ernst Schmidt jr./Peter Weibel, „Nicht politisch, sondern demokratisch oder: ‚Nicht mehr drin‘ – Zur Situation des Österreichischen Filmmuseums“, *Film 3*, 1969.

⁸³⁸ Stellungnahme des Österreichischen Filmmuseums, verlesen am 17.1.1969 von Peter Konlechner.

⁸³⁹ Ernst Schmidt jr. bezeichnete die verlesene Erklärung als „ziemlich windig“. Vgl. „Keine Demokratie. Die Wiener Jungfilmer demonstrieren gegen das ‚undemokratische‘ Österreichische Filmmuseum“, *Die Wochenpresse*, 22.1.1969.

⁸⁴⁰ Scheugl, Hans/Ernst Schmidt jr./Peter Weibel, „Nicht politisch, sondern demokratisch oder: ‚Nicht mehr drin‘ – Zur Situation des Österreichischen Filmmuseums“, *Film 3*, 1969.

⁸⁴¹ Vgl. H.ST., „Wiener Jungfilmer protestierten. Sie blockierten eine Aufführung im Österreichischen Filmmuseum“, *Kärntner Tageszeitung*, 16.1.1969; Sterk, Harald, „Österreichs Filmmuseum in Gefahr. Permanente Protestaktionen gefährden die Filmabende in der Albertina“, *Arbeiter-Zeitung*, 19.1.1969.

Kubelka“.⁸⁴² Einige Medien beanstandeten die Art und Weise der Anklage,⁸⁴³ auch wenn sie gegenüber einigen Vorwürfen ein gewisses Verständnis einräumten.⁸⁴⁴ Die Haltung der *Volksstimme* wurde durch die Artikel Fritz Wendls, der gegen das Filmmuseum mitprotestierte, geprägt.⁸⁴⁵

In Berlin erlebten zur selben Zeit die *Freunde der Deutschen Kinemathek* ähnliche Proteste und Forderungen einer Demokratisierung. Im März 1969 schrieb die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* über den „Wiener Cinéastenstreit“:

„Wie der Wiener Cinéastenstreit beigelegt werden soll, ist nicht abzusehen. Die Cooperative fühlt sich durch bundesdeutsche Aktionen radikaler Gruppen, etwa gegen die ‚Freunde der deutschen Kinemathek‘, ermutigt. Für sie gibt es nur die Alternative ‚Auflösung des reaktionären Kunstbetriebes oder Umstrukturierung im demokratischen Sinn‘. Daß sich diese Forderung gegen eine der verdienstvollsten Institutionen dieser Stadt richtet, kümmert sie nicht. Die Mehrheit der progressiven Jugend steht auf der Seite des Filmmuseums, dem sie eine Fülle von Information und Anregung verdankt. Daß Kubelkas dynamische Persönlichkeit auch in der Programmauswahl zu sehr dominierte, bleibt unbestritten.“⁸⁴⁶

10.3.3 Die Auswirkungen der Proteste

Von den Besetzern angekündigte Aktionen gegen weitere Institutionen wie das Filmarchiv, die SHB-Film, die zur „Entmonopolisierung der Österreichischen Filmindustrie“⁸⁴⁷ beitragen sollten, wurden nicht weiter verfolgt. Auch für das Filmmuseum legte sich der aufgewirbelte Wind dieser beiden Abende schon relativ schnell. Weibel und EXPORT konstatierten 1970:

„Weitere Sitzungen und Diskussionen wurden ausgemacht, doch fanden nie statt. Die Presse reagierte negativ, viele Aktivisten der ersten Demonstration verloren das Interesse, die Coop resignierte.“⁸⁴⁸

Aufrufe an europäische Filmemacher, das *Österreichische Filmmuseum* zu boykottieren, wurden nicht befolgt.⁸⁴⁹

Vereinzelt wurde der Kampf weitergeführt: Peter Spiegel veröffentlichte in der *Österreichischen Film und Kino Zeitung* ein Jahr nach der Protestaktion ein „fiktives Interview“, in dem er die Vorwürfe gegen das Filmmuseum noch einmal zusammenfasste

⁸⁴² B.E., „Sinnlose Protestaktion im Österreichischen Filmmuseum: ‚Untergrund‘ gegen ‚Untergrund‘“, *Arbeiter-Zeitung*, 16.1.1969

⁸⁴³ Vgl. Gray, Eleonora, „Wieder Tumulte bei Jungfilmern“, *Kurier* (Morgenausgabe), 17.1.1969.

⁸⁴⁴ Vgl. W.G., „Österreichisches Filmmuseum“, *ÖFKZ*, 25.1.1969.

⁸⁴⁵ Vgl. „Filmer wehren sich. Eine erste Protestaktion im Österreichischen Filmmuseum“, *Volksstimme*, 16.1.1969.; Wendl, Fritz, „Liquidieren statt Demokratisieren? Zur Auseinandersetzung über das Österreichische Filmmuseum“, *Volksstimme*, 21.1.1969.

⁸⁴⁶ H.Sp., „Wer ist der Klassenfeind? Der Wiener Cinéastenstreit“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1.3.1969.

⁸⁴⁷ Resolution des Aktionskomitees verlesen am 17.1.1969 im Filmsaal der Albertina.

⁸⁴⁸ Weibel, Peter/Valie Export, a.a.O., S. 293.

⁸⁴⁹ Vgl. Scheugl, Hans, a.a.O., S. 152.

und die gestellten Forderungen bzw. Antworten auf offene Fragen als sein Recht als Steuerzahler und Mitglied des Filmmuseums einforderte – und zum Teil selber gab.⁸⁵⁰

Bezogen auf die Programmgestaltung des Hauses interessierte ihn der Schwerpunkt auf russischen Revolutionsfilm, auf den von 250 Spieltagen 31% entfallen wären und auf Produktionen des *New American Cinema*, die im bisherigen Spielplan 27% ausmachten. Spiegel vermutete, dass das Filmmuseum sich dem *Gosfilmofond* für die geschenkten Kopien erkenntlich zeigen müsse und die Beziehung und Stellung Kubelkas in Amerika zu der Programmauswahl führe. Spiegel vermisste im Programm den „heimischen Spielfilm“ sowie den Underground-Film, der in Österreich „ebenso gut oder schlecht, ebenso ‚riskant‘ vorzuführen [...] wie der ausländischer Provenienz ist“⁸⁵¹. Daneben hinterfragte er die Flugspesen und Aufenthaltskosten für die eingeladenen Filmemacher aus Amerika. Spiegel bezeichnete das Filmmuseum „als Versuchsballon für die kommerzielle Auswertung alter Filme“⁸⁵² aber auch des *New American Cinema*, dessen „Produkte in Hülle und Fülle“⁸⁵³ seit ihrer Entdeckung in Wien in bundesdeutschen Fernsehanstalten präsentiert werden würden.

Ohne auch nur auf eine der Antworten einzugehen, die Kubelka und Konlechner bei der Diskussion 1969 gegeben hatten, konstatierte er resümierend:

„Das Österreichische Filmmuseum betreibt eine einseitige [sic] ausgerichtete Filmpolitik. Diese ist konzeptlos und beschränkt sich auf die Führung eines im Grunde kommerziellen Kinos. Da es dem ÖF [sic] im Gegensatz zu ähnlichen europäischen Filmotheken bislang nicht gelungen ist, ein Zentrum der österreichischen Filmschaffenden und Filmfreunde (die Zusammenarbeit mit den Bundesländern wird strikte abgelehnt) zu schaffen, drängt sich die Frage auf: Werden von den beiden Kuratoren-Geschäftsführern Peter Konlechner und Peter Kubelka das Millionenbudget und die Einnahmen aus Mitgliedsbeiträgen und Eintrittskarten zweckdienlich verwendet?“⁸⁵⁴

Bei der *Viennale* 1970 organisierte das kurz zuvor gegründete *Kuratorium neuer österreichischer Film* eine Retrospektive, bei der auch die Filme Peter Kubelkas gezeigt werden sollten. Da in der Broschüre auch ein Bericht über die Protestaktion gegen das Filmmuseum enthalten war, zog Kubelka seinen Film zurück.⁸⁵⁵ Dies führte zu weiteren in der Öffentlichkeit ausgetragenen Angriffen. So wurde bei der *Viennale*-Veranstaltung ein Flugblatt unter dem Titel „Peter Kubelka – Nicht mehr drin“ von Hans Scheugl verteilt,

⁸⁵⁰ Spiegel, Peter, „Gedanken zum Filmmuseum“, *ÖFKZ*, 7.3.1970.

⁸⁵¹ Ebd.

⁸⁵² Ebd.

⁸⁵³ Ebd.

⁸⁵⁴ Ebd.

⁸⁵⁵ Scheugl, Hans, „Peter Kubelka – Nicht mehr drin“, Flugblatt, Hg. Kuratorium Neuer Österreichischer Film, [April] 1970.

das die Anschuldigungen des Vorjahres, an denen sich nichts geändert hätte, wiederholte und die aktuelle Problemlage in Bezug auf den zurückgezogenen Film ausdrückte:

„Diese Begründung zeigt wiederum die Verquickung von Kubelkas Position als Kurator und Filmemacher. Durch die Drohung, seine Filme nicht zu zeigen, will er jede Kritik am Filmmuseum unterbinden. Weiters zeigt sein Verhalten ein völliges Desinteresse am neuen Österr. Film. Oder glaubt Kubelka (als Kurator) sich eine Blöße zu geben, wenn er bei einer Veranstaltung, organisiert von Filmemachern, die er seit Jahren ignoriert und totschweigt, seine Filme zeigt?“⁸⁵⁶

Das als Herausgeber angeführte *Kuratorium neuer Österreichischer Film* distanzierte sich von der Form des von Scheugl eigenmächtig verfassten Textes und wies darauf hin, dass es sich um keine Stellungnahme des Kuratoriums handle.⁸⁵⁷

1970 wurde im *Anthology Film Archive* in New York Peter Kubelkas „Invisible Cinema“ eröffnet, das für Hans Scheugl nur zu deutlich machte, „wie weit seine Ansichten über den Film von unserer Auffassung von einem Erweiterten Kino entfernt waren“:

„Diesen schwarzen Raum mit seiner magisch beleuchteten Leinwand betritt man wie ein Sanktuarium, in dem sich die Epiphanie der reinen Kunst, aber ganz bestimmt kein Erweitertes Kino ereignen wird.“⁸⁵⁸

Ein weiterer öffentlicher Angriff der Filmemacher Scheugl, Schmidt und Weibel erfolgte im März 1969 in der Zeitschrift *Film*.⁸⁵⁹ Das Filmmuseum nütze den Widerspruch von Verein und staatlicher Institution aus, um je nach Gefallen auf das eine oder das andere zu insistieren, so der Vorwurf. Aufgewärmt wurden erneut die „autoritären“ Vereinsstrukturen, die vorsahen, dass zwei Personen über die ca. 7.000 teilnehmenden Mitglieder bestimmen und diesen keine Rechte einräumen, außer die Vorführungen zu besuchen. Auf der anderen Seite würden die Subventionsgelder zu einer unpolitischen Haltung führen:

„Beim Drängen auf eine progressive Filmpolitik wird auf die öffentlichen Normen des Kulturbetriebes verwiesen. Dadurch werden Filme wie z. B. die des NAC erst dann gespielt, wenn sie ohnehin schon ineffektiv, da integriert sind, nämlich 1968, während sie vor etwa 5 Jahren aus Rücksicht auf den Subventionsgeber ungezeigt zurückgeschickt wurden. So wurden auch Vlado Kristls Filme durch das Filmmuseum erst jetzt, um Jahre zu spät, dem Wiener Publikum vorgestellt.“⁸⁶⁰

⁸⁵⁶ Scheugl, Hans, „Peter Kubelka – Nicht mehr drin“, Flugblatt, Hg. Kuratorium Neuer Österreichischer Film, [April] 1970.

⁸⁵⁷ Vgl. Truger, Arno/Kuratorium Neuer Österreichischer Film, Wien, 8. April 1970, ÖFM, Hausarchiv, 374/3, Kuratorium Neuer Österreichischer Film.

⁸⁵⁸ Scheugl, Hans, a.a.O., S. 152.

⁸⁵⁹ Scheugl, Hans/Ernst Schmidt jr./Peter Weibel, „Nicht politisch, sondern demokratisch oder: ‚Nicht mehr drin‘ – Zur Situation des Österreichischen Filmmuseums“, *Film* 3, 1969.

⁸⁶⁰ Ebd. Die hier erwähnte nicht stattgefundenene Schau bezieht sich auf die Zeit des Cinestudios.

Die Idee zu einem regelmäßigen „Open House“-Programm, bei dem die neuesten österreichischen Filme vorgeführt und diskutiert werden sollten, wurde schon 1969 angesprochen. Zur Realisierung kam es jedoch erst 1975 auf Anregung von Ministerialrat Dr. Hermann Lein.⁸⁶¹ In unregelmäßigen Abständen, abhängig von den zur Verfügung stehenden Filmen wurden aktuelle Werke österreichischer Filmschaffender präsentiert.⁸⁶² Schon zuvor wurden jedoch vereinzelt Werke der österreichischen Avantgardefilmer im Filmmuseum gezeigt, etwa im April 1971.

Hans Scheugl betonte rückschauend, dass die Aktion gegen das Filmmuseum den Wiener Filmern nichts gebracht hätte und auch die „kleinen Zugeständnisse“, etwa das Open-House-Programm, zu der Zeit bedeutungslos geworden waren.⁸⁶³

⁸⁶¹ ÖFM, Brief ans BMUK [1975]: Leistungsbericht des Österreichischen Filmmuseums für das Jahr 1975, ÖFM, Hausarchiv, Ordner BMUK 12.1.1973 – 21.12.1977.

⁸⁶² Ebd.

⁸⁶³ Scheugl, Hans, a.a.O., S. 154.

11 Resümee

Neu aufkommende Generationen führen im kulturellen Bereich zu Neuorientierungen und Abgrenzungen von den vorherrschenden Gewohnheiten und Praxen. Werner M. Schwarz beschreibt die alternativen Kino-Bewegungen der 60er Jahre als eine ebenso vehemente Abgrenzung von ihren Vorläufern wie vom kommerziellen Kino: „Für sie waren diese [die Vorläufer, Anm. E.K.] Teil des autoritären und restriktiven gesellschaftlichen und kulturellen Klimas der Nachkriegszeit.“⁸⁶⁴ Für die Geschichte des Filmmuseums trifft dies in doppelter Hinsicht zu. Peter Konlechner und Peter Kubelka lehnten die ihnen bekannten Präsentationsformen von Film ab und schufen mit dem Filmmuseum eine Institution, die sich gegen die verbeamteten und erzieherischen Vorgänger richtete. Ihr Erfolg, vor allem bei den jungen Studenten, in einer Zeit der Kinokrise und andauernden Kinoschließungen, zeigt, dass sie nicht alleine waren mit ihrem Wunsch nach Abkehr von der alten Generation und der Hinwendung zum Film an sich. Die Vorführungen ohne Vorträge, ohne Musikbegleitung, ohne Untertitel und ohne verfälschende Darstellung grenzten sich von allem in Österreich bis dato Dagewesenen ab, auch wenn hier und da Ähnlichkeiten mit anderen (Vorgänger-)Institutionen aufblitzten: beispielsweise in der Art der Programmierung (z. B. des *Wiener Filmclubs*, der die monatlichen Zyklen „nach geistesgeschichtlichen oder ästhetischen Gesichtspunkten“⁸⁶⁵ zusammenstellte) oder im Versuch, Film als Kunst zu etablieren (z. B. mit der *Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs*). Der Name *Filmmuseum* war zwar schon vor 1964 für eine Wiener Institution in Verwendung, doch im Gegensatz zu Hermann Biebers einstiger Einrichtung bedurfte Kubelkas und Konlechners Konzept keiner anderen Ausstellungsfläche als der Leinwand. Die bereits seit Längerem etablierten Institutionen und deren Vertreter, mit ihren weit gestreuten und bis in die Bundesministerien und Kulturabteilungen der Stadt reichenden Verbindungen, duldeten die jungen „Eindringlinge“ nicht, fürchteten um Konkurrenz, ihre erkämpfte Stellung und um die geringe staatliche Subvention, mit der man im Bereich Film auskommen musste. Gegen diese Atmosphäre von Anfeindungen, es sei u. a. an die negativen Zeitungsberichte, die Einwendungen des Filmarchivs gegen den FIAF-Beitritt sowie deren Urgieren von Ultimaten im BMfU erinnert, musste das Filmmuseum zunächst ankämpfen. Das Verhältnis zu den Vorgängern und Mitstreitern, etwa zum *Österreichischen Filmarchiv*, blieb für Jahrzehnte getrübt.

⁸⁶⁴ Schwarz, Werner M., a.a.O., S. 108.

⁸⁶⁵ „Im Dienste des guten Films“, *Arbeiter-Zeitung*, 27.9.1959, S. 15.

Andererseits wurden in späterer Folge die Gründer des Filmmuseums selber zu Feindbildern der neuen Avantgarde-Szene, die sich unterrepräsentiert sah. Genauso wie Kubelka in den 1950er Jahren kaum Möglichkeiten und Plattformen in Wien fand seine Filme vorzuführen, war die nachfolgende Generation unzufrieden, keinen geeigneten Platz für sich reklamieren zu können und richtete diesen Zorn 1969 gegen die Filmmuseumsgründer. Peter Kubelka kann diesen Zugang nicht verstehen: „Ich habe immer gesagt, wenn man mit etwas unzufrieden ist, dann macht man selber etwas.“⁸⁶⁶ Die Aufregung ist symptomatisch für die Zeit, doch selbst Hans Scheugl gab später zu Protokoll, dass das Filmmuseum nicht der geeignete Ort für das neu entstehende *Erweiterte Kino* war.⁸⁶⁷ Die Konsequenzen für das Filmmuseum waren nach der Demonstration kaum spürbar – vielleicht verhalten gerade deshalb die Vorwürfe einiger Kritiker, etwa von Peter Weibel, bis heute nicht. Schwarz sieht im Filmmuseum eine für viele „ambivalent erinnerte“ Institution, die jedoch letztendlich in keiner „einschlägigen ‚Biografie‘ fehlt“⁸⁶⁸.

Dennoch wurde die Wichtigkeit des *Österreichischen Filmmuseums* als „Schule des Sehens“⁸⁶⁹ und für die Entwicklung einer zukünftigen Generation von Filmemachern früh anerkannt. Franz Manola schrieb schon 1974:

„Andererseits muss man kein Prophet sein, um schon heute feststellen zu können, daß in Österreich ein Wiederaufstehen eines filmischen Schaffens von internationaler Bedeutung nur von jenen jungen Leuten um die zwanzig bewerkstelligt werden können, die allabendlich die letzten fünfzehn Schilling zusammenkratzen, um sich von Peter Konlechner, Peter Kubelka und ihrem Mitarbeiterstab, hier sei besonders Reinhardt Pyrker erwähnt, wiederum ein Stückchen aus deren Schatztruhe vorspielen zu lassen.“⁸⁷⁰

Zahlreiche Künstler und Filmemacher sahen im Filmmuseum die Lehrstätte ihrer Filmbildung und einen Ort ausschlaggebender Begegnungen. Ferry Radax, der angab, im Filmmuseum am meisten gelernt zu haben,⁸⁷¹ und Peter Tscherkassky, der in seiner Biografie den Besuch einer fünftägigen Lecture-Serie von P. Adams Sitney im Filmmuseum im Januar 1978 als erste Begegnung mit dem avantgardistischen Film anführt,⁸⁷² seien nur exemplarisch genannt.

⁸⁶⁶ Interview mit Peter Kubelka geführt am 6.6.2011.

⁸⁶⁷ Scheugl, Hans, a.a.O., S. 152.

⁸⁶⁸ Schwarz, Werner M., a.a.O., S. 108.

⁸⁶⁹ Patalas, Enno, „Dreyer-Filme in Wien. Schule des Sehens“, *Die Zeit*, 29.1.1971.

⁸⁷⁰ Manola, Franz, „Vom Sterben in Schönheit. Zur Retrospektive des US-Gangsterfilms anlässlich der Viennale im Filmmuseum“, *Die Presse*, 9./10.3.1974.

⁸⁷¹ Vgl. Lehner, Wolfgang/Bernhard Praschl, a.a.O., S. 211.

⁸⁷² Vgl. Tscherkassky, Peter, „Die rekonstruierte Kinematografie. Zur Filmavantgarde in Österreich“, *Avantgardefilm. Österreich 1950 bis heute*, Hg. Alexander Horwath/Lisl Ponger/Gottfried Schlemmer, Wien: Wespennest 1995, S. 10f.

Auch für deutsche Filmmuseen wirkte die Ausrichtung des Wiener Hauses vorbildlich. Noch vor der Konstituierung des *Österreichischen Filmmuseums* im Jahre 1963 wurde in Deutschland das *Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum* gegründet. Der Filmkritiker Enno Patalas zeigte sich jedoch angesichts der Programmvielefalt im *Österreichischen Filmmuseum* dem stadt eigenen Haus gegenüber eher kritisch:

„Anders als die Filmabteilung des Münchner Stadtmuseums, deren Programme jeweils nur so gut sind wie das Angebot eines ihm wohlgesonnenen Lizenzträgers, suchen die Wiener zusammen, was ihnen zu einem Thema wesentlich erscheint, auch wenn die Quellen verstreut sind.“⁸⁷³

Schließlich übernahm Patalas ab 1973 selbst die Leitung des *Filmmuseums München* und veranstaltete nach in Wien erlebtem Vorbild große Retrospektiven zu Regisseuren, Ländern oder Genres in Originalfassungen.

Auch die in den folgenden Jahren bzw. Jahrzehnten gegründeten Alternativ-Kinos in Wien nahmen in gewisser Weise – ob in An- oder Ablehnung – auf das Filmmuseum Bezug. Beispielsweise wurde 1981 das *Stadtkino* gegründet, dessen Konzept das „Wiener Modell“ eines kommunalen Kinos vorsah, d. h. jenen Filmen eine Spielstätte zu geben, „die wegen ihrer Bildsprache, wegen ihrer Ästhetik, ihrer Inszenierungsform, ihres Themas oder wegen anderer filmbestimmender Faktoren Zeit und Engagement brauchen“⁸⁷⁴. Ein wichtiger Punkt war dabei die technisch einwandfreie Projektion und das Spielen von Originalfassungen, jedoch – in bewusster Abgrenzung zum Filmmuseum – mit Untertiteln.⁸⁷⁵

Das *Österreichische Filmmuseum*, das 2014 sein 50-jähriges Bestehen feiert, ist jedenfalls nach wie vor aus Wiens Kulturleben nicht wegzudenken. Mit einer Auslastung von fast 50 Prozent, die weit über jener aller anderen Kinosäle Österreichs liegt,⁸⁷⁶ beweist es die Wichtigkeit einer Institution, die „Professionalismus im Sehen und Hören ausbilde[t]“, wie Enno Patalas schon 1970 feststellte.⁸⁷⁷

⁸⁷³ Patalas, Enno, „Tagebuch“, *Filmkritik*, März 1968.

⁸⁷⁴ Schwartz, Franz, Brief an Franz Mrkvicka vom 11.12.1984, WSLA, 1.5.9.24.A13 Kino, Film und Fotografie 1977-1985.

⁸⁷⁵ Schwarz, Werner M., a.a.O., S. 178.

⁸⁷⁶ Österreichisches Filmmuseum, Jahresbericht 2010.

⁸⁷⁷ Patalas, Enno, „Hawks-Filme in Wien“, *Filmkritik*, Juni 1970.

Anhang 1: Abbildungen



Abbildung 1: Albertinaplatz mit Blick auf die Albrechtsrampe, um 1910



Abbildung 2: Zerstörte Albertina mit Rampe, 1945



Abbildung 3: Wiederaufgebaute Albertina, 1962



**Abbildung 4: Groucho Marx und Peter Konlechner, März 1966
im Urania-Kino**



**Abbildung 5: Kartenverkauf bei der Retrospektive
„Der Amerikanische Western 1898-1960“, April
1973 im Filmmuseum**



Abbildung 6: „10 Jahre Filmmuseum“, Filmsaal in der Albertina, Februar 1974



Abbildung 7: „10 Jahre Filmmuseum“, Februar 1974, Ernst Schmidt Jr. im Gespräch mit Peter Kubelka



Abbildung 8: „10 Jahre Filmmuseum“, Filmsaal in der Albertina, Februar 1974



Abbildung 9: „10 Jahre Filmmuseum“, Peter Kubelka und Peter Konlechner, Februar 1974



Abbildung 10: Gertie Fröhlich vor ihren Plakaten, Februar 1974



Abbildung 11: v.l.n.r.: Walter Koschatzky, Heinrich Wille, Thomas Nowotny zur Feier des 10-jährigen Jubiläums



Abbildung 12: v.l.n.r. Antonis Lepeniotis, Peter Weibel, Michael Prager, Peter Spiegel, Fritz Wendl und Kurt Kren, Jänner 1969



Abbildung 13: v.l.n.r.: Otto Muehl und Ossi Wiener, Jänner 1969



Abbildung 14: Peter Kubelka und Peter Konlechner, Jänner 1969

Anhang 2: Liste aller zwischen 1964 und 1974 gezeigten Programme

Jahr	Monat	Tage insgesamt	Vorstellungen insgesamt	Titel insgesamt	Programm	Gäste***
------	-------	-------------------	----------------------------	--------------------	----------	----------

1964	Mrz	5	10	5	Klassiker des russischen Films Teil 1	
	Apr	6	12	6	Klassiker des russischen Films Teil 2	
	Mai	2	2	2	Beispiele aus der Entwicklung des griechischen Films	
	Jun	4	8	25	Petit Festival Georges Méliès	Madeleine Malthete-Méliès
	Okt	16	16	8	Sergej Michailowitch Eisenstein. Das Gesamtwerk	Jay Leyda, Ion Barna, Achim von Heynitz

1965	Jan	6	16	4	Retrospektive Robert J. Flaherty	
	Feb	7	23	17	Charles Spencer Chaplin. Filme aus den Jahren 1914-1917	
	Mrz/Apr	7	11	11	Cinéma Vérité / Living Cinema / Direct Cinema. Filme von Richard Leacock, Albert & David Maysles	
	Mai	8	24	12	Filme von Fritz Lang	
	Okt	10	18	10	Die Filme von Aleksandr Dowschenko Frühe Chaplinfilme (Sondervorführung) Robert J. Flaherty (Sondervorführung)	
	Nov	14	14	6	Klassische Amerikanische Gangsterfilme in Originalfassungen Satyajit Ray (Sondervorführung)	
	Dez	9	12	15+?	Stan Brakhage. Experimentalfilme** Busby Berkeley. Film-Musicals der 30er Jahre Stan Vanderbeek* S. M. Eisenstein: Iwan der Schreckliche	Stan Brakhage Busby Berkeley, Ruby Keeler, Raymond Rohauer Stan Vanderbeek

1966	Jan	8	8	11	Filme von Wertov, Eisenstein, Dowschenko, Pudowkin, Kosintzew & Trauberg, Ekk, Renoir, Franju	Elia Kazan*
	Feb	6	6	17	Filme von Louis Feuillade, Humphrey Jennings, Len Lye	
	Feb/Mrz	10	10	10	Luchino Visconti. Das filmische Gesamtwerk in Originalfassungen Filme von Carl Theodor Dreyer, Stellan Rye	Luchino Visconti
	Mrz (V)	7	15	12	The Marx Brothers. Das filmische Gesamtwerk	Groucho Marx
	Apr	8	8	8	Beispiele zur Filmgeschichte des Dritten Reiches	

Mai	9	9	7	Filme von Sergej M. Eisenstein, Dsiga Wertow, Akira Kurosawa	
Okt	9	9	6+?	Filme von Erich von Stroheim, Roman Karmen, Wochenschauen**	
Nov	12	12	11+?	Filme von Jean Vigo, Richard Leacock, Don Allan Pennebaker, Kriegsdokumente, Wochenschauen**, The Marx Brothers, Erich von Stroheim	
Dez	9	9	24	Kriegsdokumente, Filme von Willard Van Dyke, Peter Kubelka, The Marx Brothers, Georges Méliès	Willard Van Dyke

1967	Jan	10	10	9	Filme von Mae West, Wladimir W. Majakowskij, Aleksandr P. Dowschenko, Sergej M. Eisenstein	
	Feb	12	12	16	Filme von Yakov Protazanov, Sidney Peterson, Walter Ruttmann, Karl Grune	
	Mrz	11	11	11	Carl Theodor Dreyer	Walter Slezak
	Apr (V)	7	14	16	Die Filme von Karl Valentin und Liesl Karlstadt	
	Apr	8	8	17	Filme von Sheldon Rochlin, Walter Ruttmann, Shirley Clarke, Sergej M. Eisenstein, John Grierson, Basil Wright, Harry Watt, Richard Massingham, Jonas Mekas, Adolfas Mekas, Robert Siodmak, Edgar Ulmer	
	Mai	9	9	12	Filme von Rene Clair, Marcel Duchamp, Man Ray, Luis Bunuel und Salvador Dali, Viking Eggeling, Jean Renoir, Leni Riefenstahl, Jonas Mekas*	Jonas Mekas
	Okt	14	14	54	New American Cinema: Anger, Baillie, Brakhage, Breer, Brooks, Conner, Conrad, Dorsky, Emshwiller, Hill, Jordan, Katz, Kuchar, Landow, Lane, Markopoulos, Mead, van Meter, Meyer, Nelson, Rice, Smith, Warhol, Zimmerman	P. Adams Sitney, Gregory Markopoulos
	Nov	14	14	16	Josef von Sternberg Retrospektive Dsiga Wertow	
	Dez	7	7	7	Filme von Josef von Sternberg, Lina Wertmüller, Robert J. Flaherty, Mae West, The Marx Brothers	

1968	Jan	16	16	9	Retrospektive Mizoguchi Kenji	
	Feb	18	18	23	Retrospektive Max Ophüls	
					Filme von Robert Nelson, Roberto Rossellini, Rene Clair, Marcel Duchamp, Man Ray, Luis Bunuel, Salvador Dali, Sergej M. Eisenstein, Erich von Stroheim	Robert Nelson
	Mrz	11	11	10	Filme von Luis Bunuel, Kurosawa Akira, Harry Smith, John Ford, Aleksandr Dowschenko, D.W. Griffith	
	Mrz (V)	7	19	55	Stan Laurel & Oliver Hardy. Retrospektive der Kurzfilme	

Apr	14	14	17	Retrospektive Robert Bresson Filme von Luis Bunuel, Carl Theodor Dreyer, Esfir Schub, Friedrich Wilhelm Murnau, Richard Leacock, Jonas Mekas, Laurel & Hardy	
Mai	19	19	18	Retrospektive Friedrich Wilhelm Murnau Filme von Andy Warhol, Stan Brakhage, Man Ray, Jean Vigo, Marcel Duchamp, Luis Bunuel, Salvador Dali, Rene Clair, Wsewolod Pudowkin	
Okt	21	21	37+?	Retrospektive Jean Renoir I Filme von Carl Theodor Dreyer, Societe Lumiere**, The Marx Brothers, George Melies, Michael Snow, Karl Valentin, Dsiga Wertow, Joyce Wieland	Michael Snow
Nov	18	18	64	Retrospektive Jean Renoir II Dokumente zur Österreichischen Geschichte	
Dez	11	11	36	Filme von James Broughton, Aleksandr Dowschenko, Vlado Kristl, The Marx Brothers, Karl Valentin, Dsiga Wertow Dokumente zur Österreichischen Geschichte (WH aus dem Novemberprogramm)	Vlado Kristl

1969	Jan	17	21	78	Cinema indipendente italiano: Bacigalupo, Bargellini, Baruchello, Bignardi, Brebbia, Capanna, Centazzo, De Bernardi, Dogliani, Epemian, Ferrero, Grifi, Janiro, Leonardi, Loffredo, Lombardi, Patella, Sarri, Turi, Vergine Dokumente zur österreichischen Geschichte 1923-1929 American Commercial Productions Filme von Frank Borzage, Luis Bunuel, René Clair, Henry Coster, Salvador Dali, Marcel Duchamp, S.M. Eisenstein, Kenji Mizoguchi, Man Ray, Victor Schertzinger, Orson Welles	Alfredo Leonardi, Guido Lombardi
	Feb	18	18	54	Joris Ivens Retrospektive I Werner Nekes/Dore O. Dokumente zur Österreichischen Geschichte 1929-1934 Filme von Stan Brakhage, Wsewolod Pudowkin, Erich von Stroheim, Jean Vigo	Werner Nekes, Dore O.
	Mrz	10	10	19	Retrospektive Joris Ivens II Filme von James Broughton, Jean-Luc Godard, Will Hindle, William Jersey, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, James McBride, Gunvor Nelson, Georg Wilhelm Pabst, Alains Resnais, Dorothy Wiley, Agnes Varda	
	Mrz (V)	11	25	28	Retrospektive Luis Bunuel	

Apr	16	16	33	Laterna Magica Projektionen Dokumente zur Österreichischen Geschichte 1933-1935 Filme von Stan Brakhage, Marcel Carné, Jean Cocteau, George Marshall, A. Medwedkin, Cecil B. DeMille, Georg Wilhelm Pabst, Karl Valentin, King Vidor	David Francis
Mai	8	8	13	Jacques und Pierre Prévert Retrospektive Jean-Marie Straub Dokumente zur Österreichischen Geschichte 1936 Filme von Marcel Carne, Jerome Hill, Gregory J. Markopoulos	Jean-Marie Straub, Daniele Huillet
Okt	21	21	27	Alfred Hitchcock - Retrospektive der englischen Tonfilme Dokumente zur Österreichischen Geschichte 1938 Filme von Pier Paolo Pasolini, Stan Brakhage, Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti, Roberto Rossellini Filme über Psychopathologie und Kunst	Dr. Alfred Bader
Nov	18	18	34	Retrospektive Sergej Michailowitsch Eisenstein I Retrospektive Karl Valentin Filme von Robert Beavers, Gregory J. Markopoulos, Pier Paolo Pasolini, Michael Snow, Billy Wilder	Robert Beavers, Gregory J. Markopoulos
Dez	15	15	21+?	Retrospektive Sergej Michailowitsch Eisenstein II Filme von Jean Cocteau, Luis Bunuel, Akira Kurosawa, Societe Lumiere**, The Marx Brothers, Georges Melies, Vsevolod Pudovkin	

1970	Jan	16	16	18	Filmdokumente zum Werk Bertolt Brechts: Filme von G.W. Pabst, Slatan Dudow, Alberto Cavalcanti, Manfred Wekwerth, Peter Palitzsch Filme von Rene Allio, Luis Bunuel, Carl Theodor Dreyer, Albert & David Maysles, Jonas Mekas, Cecil B. DeMille, Jean Vigo, Orson Welles	
	Feb	18	18	22	Retrospektive Aleksandr P. Dovshenko Kenneth Anger - Das Gesamtwerk Filme von Slatan Dudow, Leslie Fenton, Henry Hathaway, Albert & David Maysles, Jonas Mekas, Peter Palitzsch, Edward Sutherland, Manfred Wekwerth, Mae West	

Mrz	13	13	19	Klassische Horrorfilme I Cinema indipendente italiano Filme von Fellini, Dick Fontaine, Albert & David Maysles, Mike Myers, Denis Postle, Richard Stanley	Alfredo Leonardi Mike Myers, Denis Postle
Apr (V)	24	31	31	Retrospektive Howard Hawks (V)	
Mai	15	15	36	Klassische Horrorfilme II Filmdokumente über Lenin London Filmmakers Cooperative New American Cinema	Elizaveta Ignateva Svilova-Vertova, Sergej Drobaschenko Steve Dwoskin, Malcolm LeGrice Larry Kardish
Sep/Okt	23	23	29+?	Retrospektive Sam Peckinpah Retrospektive Jacques Becker I Le cinematographe Lumiere: Filme 1895-1900** Filme von Bruce Baillie, Luis Bunuel, Stan Brakhage, Rene Clair, Salvador Dali, Aleksandr P. Dovshenko, Marcel Duchamp, Man Ray, Jena Renoir, Jacques Rivette, Wesley Ruggles, Paul Sharits, Josef von Sternberg, Raoul Walsh, Mae West, Willy O. Zielke	Paul Genard Paul Sharits
Nov	19	19	19	Retrospektive Jacques Becker II Retrospektive Klassische Horrorfilme III: Filme von Charles Brabin, Tod Browning, Jack Conway, Rouben Mamoulian, Mark Robson, Jacques Tourneur Filme von Edward F. Cline, W. C. Fields, David Loeb-Weiß, Norman Mailer, Lionel Rogosin, Erich von Stroheim, Mae West	
Dez	14	14	16	Filme von Luis Bunuel, Edwar Buzzel, Alberto Cavalcanti, Salvador Dali, Rupert Julian, Robert Nelson, H. C. Potter, Vsevolod Pudovkin, Charles Riesner, Werner Schroeter, Hans-Christof Stenzel, Sam Wood	Werner Schroeter, Magdalena Montezuma

1971	Jan	15	17	17	Carl Theodor Dreyer - Das Gesamtwerk	
	Feb	18	18	30	Filme von Luis Bunuel, Charles S. Chaplin, S.M. Eisenstein, Karl Freund, D.W. Griffith, William S.Hart, Thomas H. Ince, Henry King, Jonas Mekas, Fred Niblo, Yasujiro Ozu, Edwin S. Porter, Mack Sennett	Jonas Mekas
	Mrz	13	13	18	Retrospektive Marcel Hanoun Filme von Aleksandr Dovshenko, John Ford, Werner Nekes, Dore O., Erich von Stroheim, Wolfgang Staudte	Marcel Hanoun
	Apr (V)	10	33	146	Avantgardefilm 1920-1950	

Apr	12	12	47	Filme von Kenneth Anger, Bruce Baillie, Stan Brakhage, Luis Bunuel, Tom Chomont, Gruppe Rosa-Grün-Blau, Jerome Hill, Karl Kases, Kurt Kren, Peter Kubelka, George Landow, Antonis Lopeniotis, Gregory J. Markopoulos, Werner Nekes, Robert Nelson, Franz Novotny, Dore O., Ferry Radax, Hans Scheugl, Ernst Schmidt, Harry Smith, Michael Snow, Peter Weibel, William Wiley	Jerome Hill
Mai	17	17	17	Retrospektive Elia Kazan	
Okt	18	18	24	Retrospektive John Ford (Teil I) Italienische Komödien 1930-1960 (Teil I): Filme von Goffredo Alessandrini, Guido Brignone, Mario Camerini Filme von Luis Bunuel, Aleksandr P. Dovshenko, S.M. Eisenstein, Jean Vigo, Frans Zwartjes	
Nov	19	19	21	Retrospektive John Ford (Teil II) Filme von S.M. Eisenstein, Jean Eustache, Federico Fellini, Kerry Feltham, Robert J. Flaherty, Akira Kurosawa, Nagisa Oshima, G.W. Pabst	Jean Eustache
Dez	14	14	26	Retrospektive John Ford (Teil III) Filme von Luis Bunuel, Leo McCarey, Robert Florey, Norman Z. McLeod, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Joseph Santley, Josef von Sternberg, James/John Sr./John Jr./ Michael Whitney	John Whitney Jr.

1972	Jan	15	15	25	Retrospektive John Ford (Teil IV) Filme von Kenneth Anger, Luis Bunuel, Grigorij Kozincev, Akira Kurosawa, Georges Melies, Kenji Mizoguchi, Leonid Trauberg, Dziga Vertov	
	Feb	19	19	23	Retrospektive John Ford (Teil V) Filme von Jack Cardiff, Jean Eustache, Federico Fellini, Lewis Foster, Lloyd French, Henry Hathaway, Lev Kuleshov, Fritz Lang, George Marshall, James Parrott, Agnes Varda	
	Mrz	9	9	16	Filme von Roberto Rossellini und von James Horne, Raymond McCarey, Jonas Mekas, James Parrott, Charles Rogers	
	Mrz (V) + WH	8+5	26+16	88	Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945	
	Apr	18	33	38	Raymond Rohauer presents: The Buster Keaton Retrospective Filme von Jonas Mekas und Jean Renoir Filme über den indisch-pakistanischen Konflikt	Raymond Rohauer
	Mai	18	18	22	Raymond Rohauer presents: The David Wark Griffith Retrospective Filme von James Broughton, Karl Freund, Marcel Hanoun, Howard Hawks, Sidney Peterson, George Waggner, Stuart Walker	

Okt	21	21	24	Retrospektive Dziga Vertov Retrospektive Tarzan Filme von Robert Beavers, Jerome Hill, Gregory J. Markopoulos, Kenji Mizoguchi, Herbert Jean de Grasse*	Herbert Jean de Grasse, Jerome Hill, Robert Beavers, Gregory J. Markopoulos
Nov	19	19	29	Retrospektive Jean Rouch Retrospektive Eddie Cantor Filme von Tony & Beverly Conrad, Walter Ruttman	Jean Rouch Tony & Beverly Conrad
Dez	8	8	12	Retrospektive Eric Rohmer	Eric Rohmer

1973	Jan	16	16	30	Filme von Aleksandr P. Dovshenko, Federico Fellini, Georges Franju, Jean Genet, Peter Hajek, Max Ophüls, Ferry Radax, Charles Ridley, Leni Riefenstahl, Ernst Schmidt Jr., Hans-Christof und Rosemarie Stenzel, Erich von Stroheim	Ernst Schmid Jr., Hans-Christof und Rosemarie Stenzel, Peter Hajek, DDr. Leo Navratil
	Feb	18	18	32	Retrospektive Jean Vigo Retrospektive Robert J. Flaherty Filme von Luis Bunuel, Alberto Cavalcanti, Rene Clair, Rene Clement, John Cook, Viking Eggeling, W & B Hein, Fernand Leger, Len Lye, Francis Picabia, Man Ray, Hans Richter, George Sidney, Harry Smith, Augusto Tretti	W & B Hein
	Mrz	17	27	28	Raymond Rohauer presents: The Douglas Fairbanks Retrospective	Raymond Rohauer
	Apr (V)	18	67	73	Der Amerikanische Western 1898-1960	
	Apr/Mai	24	24	36	Retrospektive Sergej Michailovitsch Eisenstein Filme von Luis Bunuel, Carl Theodor Dreyer, Jean Eustache, Dmitri Kirsanov, Andre Malraux, Max Ophüls, Man Ray, Jean Renoir, Paul Sharits	Paul Sharits
	Okt	21	21	37	Frühe Werke von Jean Renoir Retrospektive W.C. Fields I Filme von Robert Breer, Edward Cahn, John Ford, Len Lye, Aleksandr Medvedkin, Francois Reichenbach, Harry Smith	
	Nov	19	19	24	Retrospektive W.C. Fields II Filme von Robert Beavers, Luis Bunuel, Salvador Dali, Aleksandr P. Dovshenko, Gregory J. Markopoulos, Georges Melies, Kenji Mizoguchi, Jacques Rivette	Robert Beavers, Gregory J. Markopoulos
	Dez	15	15	26	Filme von Georges Franju und von Kenneth Anger, Norbert Beilharz, Alberto Cavalcanti, Carl Theodor Dreyer, Sergej Michailovitsch Eisenstein, Richard Leacock, Norman Z. McLeod, David Miller, Kenji Mizoguchi, Jerry Schatzberg	

1974	Jan	17	17	19	Retrospektive Mae West Filme von Ousmane Sembene Filme aus der Serie "Why We Fight"	
-------------	------------	----	----	----	---	--

Feb/Mrz	18+7	25	27	Retrospektive Satyajit Ray Bildband-Vorführung: An American Family Filme von Luis Bunuel, Nikolaj Ekk, Federico Fellini, Robert Florey, Akira Kurosawa, Jonas Mekas, David Miller, H.C. Potter, Francois Reichenbach, Joseph Santley, Jean Vigo, Stuart Walker	
Feb	2	2	35	10 Jahre Filmmuseum. Werke aus der Sammlung	
Mrz	16	37	37	Der amerikanische Gangsterfilm 1927-1960	
Apr	15	27	29	Retrospektive Jean-Marie Straub Retrospektive Dziga Vertov Filme von Luis Bunuel, Salvador Dali, Marcel Duchamp, Viking Eggeling, Jean Eustache, Bob Gardner, Michail Kaufman, Elia Kazan, Fernand Leger, Hans Richter, Walter Ruttmann, Jean Vigo	Jean-Marie Straub Elizaveta Ignatevna Svilova-Vertova
Mai	17	33	73	Hauptwerke des American Independent Cinema: Kenneth Anger, Bruce Baillie, Robert Beavers, Stan Brakhage, Robert Breer, James Broughton, Robert Frank, George Kuchar, George Landow, Alfred Leslie, Gregory J. Markopoulos, Jonas Mekas, Robert Nelson, Sidney Peterson, Ron Rice, Paul Sharits, Harry Smith, Michael Snow, Andy Warhol	
Okt	22	22	30	Filme von Nagisa Oshima Filme von Carl Theodor Dreyer, Bob Gardner, John Grierson, Humphrey Jennings, Henry King, Len Lye, Anthony Mann, Lupu Pick, Ken Russell, Harry Smith, Erich von Stroheim, Anthony Veiller, Harry Watt, Basil Wright	
Nov	18	18	20	Retrospektive Josef von Sternberg Filme von Jerry Bruck, Luis Bunuel, Jean Renoir	
Dez	15	15	24	Retrospektive Fridrich Ermler Filme von Kenneth Anger, Barbet Schroeder, Peter Davis, Kenji Mizoguchi, Max Ophüls Filme mit W.C. Fields	

* nicht im Programmheft angeführt

** Titel der gezeigten Filme nicht im Programmheft angeführt

*** Quelle: FIAF-Jahrbücher, ÖFM-Leistungsberichte und Programmhefte, Zeitungsartikel

V Viennale

Weitere Gäste des Filmmuseums zwischen 1964 und 1974 (ohne Anspruch auf Vollständigkeit):

Jay Leyda (1968/69), Pera Ataševa (o.D.), Ken Kelman (1968/69), Fritz Lang (1971), Agnès Varda (1973/74), Joris Ivens (o.D.), Ion Barna (1967/68), Jörn Donner (1973), Wolf Donner (o.D.), David Francis (1973), Frida Grafe (1967/68), Erika und Ulrich Gregor (o.D.), John Kobal (1974), Ib Monty (FIAF 1965; FIAF 03/1970), Jurij Nagibin (o.D.), Alfred Nemeczek (1970/71), Louise O'Konor (05/1967), Enno Patalas (1967/68; 1972, u. a.), Viktor Privato (FIAF 1965; 03/1970 FIAF), David Robinson (o.D.), P. Adams Sitney (1968/69; 1970/71; 1972/73; 1973/74), Jerzy Toeplitz (FIAF 1965; 03/1970 FIAF), Jan de Vaal (FIAF 1965; 03/1970 FIAF), Joseph Wechsberg (o.D.), Anna-Lena Wibom (1973, 1974), Piero Zanotto (o.D.), Dr. Alfred Bader (1970), Bohumil Breick[h?]a (1966/67), Yvette Biro (1966/67), Myrtil Frida (1966/67; 03/1970), Colin Ford (1967/68), Ivo Hepner (1967/68), Jean-Victor du Sepulcre (1967/68), Lilly Williams (1967/68; 1973/74); Nils Hugo Geber (03/1970 FIAF), Wolfgang Klaue (03/1970 FIAF), Jacques Ledoux (03/1970 FIAF), Ernest Lindgren (03/1970 FIAF), Yvette Moffat (03/1970 FIAF), Herbert Volkmann (03/1970 FIAF), Mr & Mrs. Einar Lauritzen (03/1970 FIAF), Larry Kardish (1969/70), Christian Ludwig Attersee (1970/71), Dr. Margot Berthold (1970/71), Klaus Eder (1970/71), Wilhelm Roth (1970/71), Kevin Gough-Yates (1973/74), Jeremy Boulton (1973/74), Colin Francis (o.D.), Vladimir Pogacic (03/1970 FIAF)

Abkürzungsverzeichnis

AdR	Archiv der Republik
AZ	Arbeiter-Zeitung
BFI	British Film Institute
BGBI	Bundesgesetzblatt
BHÖ	Burghauptmannschaft Österreich
BMfBT	Bundesministerium für Bauten und Technik
BMfU	Bundesministerium für Unterricht
BMfUK	Bundesministerium für Unterricht und Kunst
BMfWF	Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung
EI	Elektrotechnisches Institut
FAZ	Frankfurter Allgemeine Zeitung
FIAF	Fédération Internationale des Archives du Film
FIPRESCI	Fédération Internationale de la Presse Cinématographique
KdKÖ	Klub der Kinoamateure Österreichs
MR	Ministerialrat
NAC	New American Cinema
NZZ	Neue Zürcher Zeitung
ÖFA	Österreichisches Filmarchiv
ÖGFKM	Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung
ÖFKZ	Österreichische Film und Kino Zeitung
ÖFM	Österreichisches Filmmuseum
ÖHTHW	Österreichischen Hochschülerschaft der Technischen Hochschule Wien
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
ös	Österreichische Schilling
ÖStA	Österreichisches Staatsarchiv
ÖVA	Österreichisches Volkshochschularchiv
SHB	Bundesstaatliche Hauptstelle für Lichtbild und Bildungsfilm
StGB	Strafgesetzbuch
THW	Technische Hochschule Wien
TU	Technische Universität
UNO	United Nations Organization
VHS	Volkshochschule
WStLA	Wiener Stadt- und Landesarchiv

Bibliografie/Quellen

Apropos Film, Regie: Helmut Dimko, Peter Hajek, ORF/ZDF, 13.10.1970.

Benedik, Christian, *Die Albertina. Das Palais und die habsburgischen Prunkräume*, Wien: Brandstätter 2008.

Blaschitz, Edith, „Populärer Film und der ‚Kampf gegen Schmutz und Schund‘. Filmrezeption in Österreich zwischen Kontrolle, Identitätsfindung und Bildungsbemühen (1946-1970)“, Diss., Universität Wien 2009.

Blecha, Karl, *Rote Markierungen: Beiträge zur Ideologie und Praxis der österreichischen Sozialdemokratie*, Wien [u.a.]: Europa 1972.

Böhler, Bernhard A., *Monsignore Otto Mauer. Ein Leben für Kirche und Kunst*, Wien: Triton 2003.

Ebner, Paulus/Karl Vocelka, *Die zahme Revolution: '68 und was davon blieb*, Wien: Ueberreuter 1998.

Enticknap, Leo, „Have Digital Technologies Reopened the Lindgren/Langlois Debate?“, *Spectator* Vol. 27.1 (Media Access: Preservation and Technologies), Hg. Lucas Hilderbrand, Los Angeles: USC 2007, <http://cinema.usc.edu/archivedassets/096/15669.pdf>, 16.8.2011, S. 10-20.

Fabris, Hans H./Kurt Luger (Hg.), *Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik*, Wien [u.a.]: Böhlau 1988.

Fessler, Peter, *Österreichisches Vereinsrecht*, Wien: Hollinek 1965.

Francis, David, „From Parchment to Pictures to Pixels Balancing the Accounts: Ernest Lindgren and the National Film Archive, 70 Years On“, *Journal of Film Preservation* #71, S. 21-51.

Fröhlich, Gertie/Österreichisches Filmmuseum (Hg.), *Gertie Fröhlich: Plakate für das Österreichische Filmmuseum 1964-1984*, Wien: Galerie Ulysses 2005.

Fröschl, Erich/Helge Zoitl (Hg.), *Der österreichische Weg 1970-1985. Fünfzehn Jahre, die Österreich verändert haben*, Wien: Europa 1986.

Gesek, Ludwig, „... und so begann es“, *30 Jahre Österreichisches Filmarchiv*, Wien, Österr. Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung, (=Filmkunst Nr. 105, 1985).

Grant, Barry K. (Hg.), *Schirmer Encyclopedia of Film*, Volume 1-4, New York [u.a.]: Schirmer Reference 2007.

Grissemann, Stefan/Alexander Horwath/Regina Schlagnitweit, *Was ist Film. Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum*, Wien: FilmmuseumSynemaPublikationen 2010.

Hermann, Fritz, „Einen sozialistischen Kulturbegriff entwickeln“, *Rote Markierungen: Beiträge zur Ideologie und Praxis der österreichischen Sozialdemokratie*, Hg. Karl Blecha, Wien [u.a.]: Europa 1972, S. 79-105.

Hochwimmer, Rita, „Tendenzen und Brüche in der Entwicklung des Filmfestivals Viennale von 1960-1972 und ihre öffentliche Rezeption“, Diss., Universität Wien 2008.

Hoffmann, Hilmar (Hg.), „VII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. Bericht 1961“, Oberhausen: Karl Maria Laufen, 1961.

Hoffmann, Hilmar (Hg.), „VIII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. Bericht 1962“, Oberhausen: Karl Maria Laufen, 1962.

Horwath, Alexander/Lisl Ponger/Gottfried Schlemmer (Hg.), *Avantgardefilm. Österreich 1950 bis Heute*, Wien: Wespennest 1995.

Houston, Penelope, *Keepers of the frame. The film archives*, London: British Film Institute 1994.

Internationale Kurzfilmwoche 20.–27.10.1962, Programmheft, 1962.

Jutz, Gabriele/Peter Tscherkassky (Hg.), *Peter Kubelka*, Wien: PVS 1995.

Kollektiv der Anthology Film Archives, „Das unsichtbare Kino“, *Theorie des Kinos*, Hg. Karsten Witte, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 250-255.

Langer, Franz X., „Führer durch die erste historische Kino Ausstellung in Österreich, veranstaltet von der Österreichischen Kinemathek, Filmmuseum“, Ausstellungsführer, Wien 1950.

Langlois, Georges P./Glenn Myrent, *Henri Langlois. First Citizen of Cinema*, New York: Twayne 1994.

Lehner, Wolfgang/Bernhard Praschl, „Stellen Sie sich einen österreichischen Film vor! Zur Entwicklung des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms in der Zweiten Republik“, *Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik*, Hg. Hans H. Fabris/Kurt Luger, Wien [u.a.]: Böhlau 1988, S. 199-250.

Loebenstein, Michael, „Kulturdiplomatie der anderen Art“, *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*, Hg. Österreichisches Filmmuseum, Thomas Tode, Barbara Wurm, Wien: FilmmuseumSynemaPublikationen 2006, S. 51-62.

Melkonyan, Elisabeth, „Eine Untersuchung folgender Museen unter dem Aspekt der musealen Vermittlung: Museum of the Moving Image - MOMI, Deutsches Filmmuseum in Frankfurt am Main, Le Musée du Cinéma, Österreichisches Filmmuseum, Österreichisches Filmarchiv, Museumsquartier Wien (Projekt), Medienmuseum Wien (Projekt)“, Dipl.-Arb., Akademie der Bildenden Künste 1994.

Mock, Hubert, „Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik“, Dipl.-Arb., Universität Wien 1986.

Mumok (Hg.), *Rebellion & Aufbruch: Kunst der 60er Jahre; Wiener Aktionismus, Fluxus, Nouveau Réalisme, Pop Art*, Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung, Wien: Mumok 2002.

Österreichisches Filmmuseum/Thomas Tode/Barbara Wurm (Hg.), *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*, Wien: FilmmuseumSynemaPublikationen 2006.

Österreichische Hochschülerschaft/Hauptausschuss an der Technischen Hochschule Wien (Hg), „Studienführer. 1961/62-1964/65“, Wien 1961.

Pelinka, Anton, „Die Studentenbewegung der Sechziger Jahre in Österreich. 8 Thesen aus politikwissenschaftlicher Sicht“, *Demokratiezentrum Wien*, <http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/studentenbewegung.pdf>, 16.8.2011; (Orig. *Schriftenreihe zur Lehrerbildung im berufsbildenden Schulwesen* Heft 146, 1993).

Petrasch, Wilhelm, *Die Wiener Urania. Von den Wurzeln der Erwachsenenbildung zum lebenslangen Lernen*, Wien [u. a.]: Böhlau 2007.

Roud, Richard, *A Passion For Films. Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, Baltimore: John Hopkins Univ. 1999.

Scheugl, Hans, *Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre*, Wien: Triton 2002.

Scheugl, Hans (Hg.), *Ex Underground Kurt Kren. Seine Filme*, Wien: PVS 1995.

Scheugl, Hans, „Peter Kubelka – Nicht mehr drin“, Flugblatt, Hg. Kuratorium Neuer Österreichischer Film, [April] 1970.

Schlemmer, Gottfried, *Avantgardistischer Film 1951-1971. Theorie*, München: Carl Hanser 1973.

Schrage, Dieter, „Der Frühling ist fern. Österreichische Kulturpolitik 1970-1985“, *Der österreichische Weg 1970-1985. Fünfzehn Jahre, die Österreich verändert haben*, Hg. Erich Fröschl, Helge Zoitl, Wien: Europa 1986, S. 271-280.

Schrenk, Doris, „Kinobetriebe in Wien von den Anfängen bis zur Gegenwart“, Dipl.-Arb., Universität Wien 2009.

Schulte, Christian, „Erzählte Geschichte. Anmerkungen zur Oral History“, *FilmGeschichte* Nr. 16/17, 2002, S. 83-86; (=Zeitschrift des Filmmuseums Berlin - Deutsche Kinemathek).

Schwarz, Werner M., *Kino und Stadt. Wien 1945-2000*, Wien: Löcker 2003.

Sharp, Jasper, „Interview with Donald Richie“, *Midnight Eye. Visions of Japanese Cinema* 12.08.2003, http://www.midnighteye.com/interviews/donald_richie.shtml, 17.3.2012.

Steiner, Gertraud, *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1987.

Stifter, Christian H., „„Anschaulichkeit“ als Paradigma. Visuelle Erziehung in der frühen Volksbildung, 1900-1938“, *Spurensuche* 14/1-4, 2003, S. 68-82.

Stifter, Christian H., „Film als verfeinertes Kunstwerk‘. Entwicklung und Verbreitung des Kulturfilms durch Volkshochschulen in Österreich“, *Spurensuche* 15/1-4, 2004, S. 68-81.

Tscherkassky, Peter, „Die rekonstruierte Kinematografie. Zur Filmavantgarde in Österreich“, *Avantgardefilm. Österreich 1950 bis heute*, Hg. Alexander Horwath/Lisl Ponger/Gottfried Schlemmer, Wien: Wespennest 1995, S. 9-94.

Tscherkassky, Peter, *Kurt Kren. Tausendjahrekino*, Wien: Wiener Secession 1996.

Trimmel, Gerald, *Die Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs. Aus der Pionierzeit der Filmerziehung und Filmpädagogik in Österreich*, Wien: Ed. Unicum 1996, http://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/studium/kultur/film/filmfreunde_2001.pdf, überarbeitete Online Version 2011, 18.03.2012.

Unterweger, Heidrun, „Das schwarze Kino im Österreichischen Filmmuseum mit einer empirischen Studie zum Filmerleben im Schwarzen Kino“, Dipl.-Arb., Universität Wien 1993.

Weibel, Peter/Valie Export, *Wien: Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, Frankfurt: Kohlkunstverlag 1970.

Wiener Volksbildung im Studienjahr 1948/49, Bericht des Zentralsekretariates der Wiener Volkshochschulen, Wien: Volkshochschulen, 1949.

Wille, Heinrich, „Aus den Erinnerungen von Heinrich Wille“, Unveröffentlichtes Manuskript, Teil 002602, Stand 02/2011.

Wimmer, Michael, „Die Fähigkeit das Leben glücklich zu gestalten. Dr. Fred Sinowatz als der wegweisende Kulturpolitiker der Zweiten Republik“, *Brücken bauen‘. Fred Sinowatz zum 75. Geburtstag*, Hg. Niessl/Pelinka/Toth/Vranitzky, Graz: Edition Gutenberg in der Steirischen Verlagsgesellschaft, 2004, S. 91-104.

Witte, Karsten (Hg), *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972.

Archivarische und andere Quellen

Burghauptmannschaft Österreich (BHÖ), Abt. 201, Akt Filmmuseum.

Bundespolizeidirektion Wien.

Kunstberichte des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst zwischen 1970-71, <http://www.bmukk.gv.at/kunst/service/publikationen.xml#toc3-id1>, 18.03.2012.

Österreichisches Filmmuseum (ÖFM), Hausarchiv.

Österreichisches Filmmuseum (ÖFM), Schriftgutsammlung.

Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA), Archiv der Republik (AdR), Kunstsektion
Sammelmappe 190, Verein Filmmuseum.

Österreichisches Volkshochschularchiv (ÖVA).

Privatarchiv Gfatter.

Stenographisches Protokoll, 12. Sitzung des Nationalrates der Republik Österreich, 26.11.1959, S. 284,

http://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/IX/NRSITZ/NRSITZ_00012/imfname_156662.pdf#search=%22aktion%20%22der%20gute%20film%22%22, 18.3.2012.

Stenographisches Protokoll, 28. Sitzung des Nationalrates der Republik Österreich, 20.11.1963,

http://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/X/NRSITZ/NRSITZ_00028/imfname_154230.pdf#search=%22kultur groschen%22, 18.3.2012.

TU-Archiv, Rektoratsakten (Anfragen um Subventionen, Ehreenschutz, Überlassung von Hörsälen) aus 1962 bis 1965.

TU-Archiv, Jahrbücher der HTHW mit Tätigkeits-/Vorhabensberichten des Filmreferats.

TU-Bibliothek, Zeitschriften/Mitteilungsblätter der ÖH THW mit Filmprogrammen.

Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), M.Abt. 350, A5, Konzessionen
Veranstaltungen: Zl. 105/65.

Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), M.Abt. 350, A5, Konzessionen
Veranstaltungen: Zl. 1543/65.

Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), M.Abt. 350, A5, Konzessionen
Veranstaltungen: Zl. 2687/65.

Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), M.Abt. 350, A5, Konzessionen
Veranstaltungen: Zl. 4532/67.

Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), M.Abt. 350, A5, Konzessionen
Veranstaltungen: Zl. 6789/65.

Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), VWGr. 24 - Stadtrat Franz Mrkvicka, A13,
Kino, Film und Fotografie 1977-1985.

Interviews

Interview mit Heinrich Wille geführt von Eszter Kondor am 17.2.2011.

Interview mit Edith Schlemmer geführt von Eszter Kondor am 1.3.2011.

Interview mit Peter Konlechner geführt von Eszter Kondor am 3.3.2011 und 10.3.2011.

Interview mit Peter Kubelka geführt von Eszter Kondor am 27.4.2011 und 6.6.2011.

Interview mit Thomas Vavrinek geführt von Eszter Kondor am 10.5.2011.

Unveröffentlichtes Interview mit Peter Kubelka geführt von Alexander Horwath, *FIAPF Oral history project*, 2008.

Zeitungen und Zeitschriften

„Schafft die Leichen fort!“, *action* Nr. 6/65, S. 2.

„Neues vom Action-Club“, *action* Nr. 2/67, S. 9.

Gesek, Lothar/Werner Mörxbauer, „Österreichs Filmarchiv“, *action* Nr. 3/67, S. 6ff.

„2. Maraisiade. Junger Film ‚68“, *action* Nr. 7/68, S. 16.

„Putsch in der Albertina. Kann K. u. K. Filmdiktatur demokratisiert werden?“, *action* Nr. 2/69, S. 26.

„Die neue alte Albertina“, *Arbeiter-Zeitung*, 23.4.1950, S.12.

„Filmforum in Wien“, *Arbeiter-Zeitung*, 6.1.1952, S. 10.

„Im Dienste des guten Films“, *Arbeiter-Zeitung*, 27.9.1959, S. 15.

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

Glück, Lisl, „Unserem Jahrhundert endlich sein Museum“, *Arbeiter-Zeitung*, 23.9.1962.

„Klassiker des russischen Films“, *Arbeiter-Zeitung*, 1.3.1964.

H.St, „Der Architekturzeichner der Filmszene“, *Arbeiter-Zeitung*, 14.10.1964, S. 7.

„25.000 trauerten um Kirchweger“, *Arbeiter-Zeitung*, 9.4.1965.

G.P., „Zur Lang-Retrospektive des Filmmuseums: Eine Revision zwar, doch kein Verriß“, *Arbeiter-Zeitung*, 14.5.1965.

Walden, Fritz, „Wien: Woche der lachenden Koexistenz“, *Arbeiter-Zeitung*, 16.4.1967.

„Skandal in Wiener Universität vor Gericht: Nur einer sagte ‚schuldig‘“, *Arbeiter-Zeitung*, 1.8.1968, S. 7.

B.E., „Sinnlose Protestaktion im Österreichischen Filmmuseum: ‚Untergrund‘ gegen ‚Untergrund‘“, *Arbeiter-Zeitung*, 16.1.1969.

Sterk, Harald, „Österreichs Filmmuseum in Gefahr. Permanente Protestaktionen gefährden die Filmabende in der Albertina“, *Arbeiter-Zeitung*, 19.1.1969.

„Rockmusik im Filmmuseum und im Konzerthaus“, *Arbeiter-Zeitung*, 18.4.1971.

„Viennale 71: Premiere, Avantgarde, Diskussion“, *Arbeiter-Zeitung*, 11.3.1971.

„Filmmuseum: Sensationelle Schau“, *Arbeiter-Zeitung*, 11.3.1971.

„Die 5 Millionen des Filmarchivs“, *Arbeiter-Zeitung* Nr. 213, 14.9.1971, S. 9.

„Filmmuseum, Jänner: Alles ausverkauft!“, *Arbeiter-Zeitung*, 30.6.1973.

„Anwalt Wille Favorit für Wiener VP-Chef“, *Arbeiter-Zeitung*, 14.11.1990.

L.R., „Filmmuseum. Essay über die letzte Bastion des modernen Films in Österreich: ‚Das Filmmuseum‘“, *Ausblick* (Wien), Mai/Juni 1971.

„Filmmuseum: Jubiläum mit Würsteln“, *Bunte Österreich*, 28.3.1974.

„Valentin. Griaß Gott Herr Hitler“, *Der Spiegel*, 1.5.1967.

„Avantgarde. Große Schändung“, *Der Spiegel*, 12.4.1971.

„Bombardiert die Deutschen noch und noch!“, *Der Spiegel*, 3.4.1972.

Dörfler, Goswin, „Außen Gold, innen hohl. Retrospektive Luis Buñuel bei der Viennale 1969“, *Die Furche*, 29.3.1969.

Höhn, Hans, „Wien, die Viennale und Karl Valentin“, *Die Glocke*, 25.4.1967.

„Eröffnung der Albrechtsrampe“, *Die Presse*, 2.7.1952, S. 2.

Winge, Hans, „Der Information wird misstraut. Studio der Technischen Hochschule veranstaltet Filmreihe ohne Einleitungen“, *Die Presse*, 16./17.3.1963, S. 9.

Winge, Hans, „Informationsprogramm“, *Die Presse*, 15./16.6.1963, S. 9.

„Amerikas Dokumentaristen. Österreichisches Filmmuseum gibt Überblick“, *Die Presse*, 10./11.4.1965.

Winge, Hans, „Avantgarde und Filmmusical“, *Die Presse*, 27.11.1965.

„Kitsch und Eleganz. Busby Berkeley im Österreichischen Filmmuseum“, *Die Presse*, 18.12.1965.

Winge, Hans, „Das Geheimnis Jean Vigos. Filme, die Geschichte machten“, *Die Presse*, 21.11.1966.

Winge, Hans, „Die Außenseiter. Filmmuseum im April“, *Die Presse*, 1.4.1967.

- Winge, Hans, „Verteidigung der Viennale. Humor ist, wenn man trotzdem lacht“, *Die Presse*, 22.4.1967.
- Winge, Hans, „Ein Gast aus Amerika. Peter Kubelka in Wien“, *Die Presse*, 17.10.1967.
- Winge, Hans, „Filmmuseum täglich“, *Die Presse*, 25./26.11.1967.
- Winge, Hans, „Begegnungen mit Mizoguchi. Retrospektive der Filme des japanischen Regisseurs“, *Die Presse*, 3.2.1968.
- „Die Geschichte des Films. Fünfte Saison im ‚Filmmuseum‘“, *Die Presse*, 29.9.1968.
- gob, „Kühne Schritte in die Gegenwart. Gespräch mit dem an die Hamburger Kunsthalle berufenen Museumsdirektor Werner Hofmann“, *Die Presse*, 18./19.1.1969, S. 4.
- L.R., „Silberstreif am Horizont. Das Österreichische Filmmuseum hat Grund zu Optimismus“, *Die Presse*, 8.2.1972.
- gob, „Das Kino hat wieder eine Chance“, *Die Presse*, 18.3.1972.
- Manola, Franz, „Von ‚Scarface‘ zu ‚Key Largo‘. Viele Bücher über Gangsterfilm wären nach der Wiener Retrospektive umzuschreiben“, *Die Presse*, 2.4.1974.
- Manola, Franz, „Vom Sterben in Schönheit. Zur Retrospektive des US-Gangsterfilms anlässlich der Viennale im Filmmuseum“, *Die Presse*, 9./10.3.1974.
- gob, „Das Kino hat wieder eine Chance“, *Die Presse*, 18.3.1972. Haider, Hans, „Franz Josefs Gamsjagd auf Zelluloid“, *Die Presse*, 27.11.1975.
- „Sonst niemand“, *Die Wochenpresse*, 27.10.1962.
- „Keine Demokratie. Die Wiener Jungfilmer demonstrieren gegen das ‚undemokratische‘ Österreichische Filmmuseum“, *Die Wochenpresse*, 22.1.1969.
- Patalas, Enno, „Dreyer - Filme in Wien. Schule des Sehens“, *Die Zeit*, 29.1.1971.
- Patalas, Enno, „Propaganda. Eine Film-Retrospektive in Wien“, *Die Zeit*, 31.3.1972.
- o. T., *Express* (Morgenausgabe), 16.1.1969.
- Scheugl, Hans/Ernst Schmidt jr./Peter Weibel, „Nicht politisch, sondern demokratisch oder: ‚Nicht mehr drin‘ – Zur Situation des Österreichischen Filmmuseums“, *Film 3*, 1969.
- Mekas Jonas, „An Interview with Peter Kubelka“, *Film Culture* 44, 1967, S. 43.
- Guha, Wilhelm, „Subventionsberichte unter die Lupe genommen“, *Filmecho-Filmwoche* Nr. 59, 16.10.1971.
- Patalas, Enno, „Tagebuch“, *Filmkritik* (München), März 1968.
- Patalas, Enno, „Hawks-Filme in Wien“, *Filmkritik*, Juni 1970.
- Gesek, Ludwig, „... und so begann es“, *30 Jahre Österreichisches Filmarchiv*, Wien, Österr. Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung, (= *Filmkunst* Nr. 105, 1985), S. 7ff.
- [Österreichische Kinemathek], *Filmkunst* Nr. 9, 08/1952, S. 38.
- Haustein, Johann P., „Geschichte der kulturellen Filmarbeit in Österreich“, *Filmkunst* Nr. 15, 1954, S. 29.
- Warhanek, Raimund, „Kulturfilm – ein Anliegen der Kulturpolitik“, *Filmkunst* Nr. 31, 1960, S. 9.
- Konlechner, Peter, „Das Österreichische Filmmuseum“, *Filmkunst* Nr. 53, 1969, S. 15f.
- „Das Österreichische Filmarchiv. 1955-1975“, *Filmkunst* Nr. 70, 1975, S. 22f.
- „Das Österreichische Filmarchiv. Die Anfänge“, *Filmkunst* Nr. 71, 1975, S. 15f.
- Gesek, Ludwig, „Das Österreichische Filmarchiv. Aufgaben und Nutzung“, *Filmkunst* Nr. 71, 1975, S. 9.

„Das Österreichische Filmarchiv. Aus den Satzungen“, *Filmkunst* Nr. 80, 1978, S. 10
„Ausstellungen und Retrospektiven des Österreichischen Filmarchivs“, *Filmkunst* Nr. 80, 1978, S. 32.

H.Sp., „Wer ist der Klassenfeind? Der Wiener Cinéastenstreit“, *FAZ*, 1.3.1969.
Sihler, Horst-Dieter, „Wenn Film gefährlich wird“, *FAZ*, 11.4.1972.
Sihler, Horst Dieter, „Held und Schurke der Pionierzeit“, *FAZ*, 8.5.1973.
Sihler, Horst Dieter, „Filmmuseum in der Wüste. Die österreichische Kinemathek in Wien“, *FAZ*, 13.7.1976.

Grieser, Dietmar, „Münchenerische Viennale. Karl Valentin – Retrospektive in Wien“, *Frankfurter Rundschau*, 19.4.1967.
Schütte, Wolfram, „Kleine Erfahrungen auf der Buñuel-Retrospektive während der Viennale“, *Frankfurter Rundschau*, 8.4.1969.

H.G., „Avantgardefilm 1920-1950“, *Illustrierte Kronenzeitung*, 7.4.1971.
Dimko, Helmuth, „Propaganda-Filme: Der große Kino-Hit“, *Illustrierte Kronenzeitung*, 26.3.1972.

H.ST, „Wiener Jungfilmer protestierten. Sie blockierten eine Aufführung im Österreichischen Filmmuseum“, *Kärntner Tageszeitung*, 16.1.1969.
Sihler, Horst Dieter, „Notizen zum Thema Film“, *Kärntner Tageszeitung*, 11.4.1970.
Horst Dieter, „Die Viennale 1971 brachte wieder Retrospektive im Filmmuseum“, *Kärntner Tageszeitung*, 10.4.1971.

Walden, Fritz, „Filmglanz nur im Nachziehverfahren. Wiens ‚Viennale 1970‘ bestätigt wieder einmal eine typisch österreichische Misere“, *Kölner Stadtanzeiger*, 17.4.1970.

Hajek, Peter, „Filmmuseum für Wien. Vergangene Woche wurde der Verein ‚Österreichisches Filmmuseum‘ eingetragen“, *Kurier* (Morgenausgabe), 2.3.1964.
Breicha, „Uranfänglicher Phanast. Zur Georges-Méliès-Ausstellung in der Grünangergasse“, *Kurier*, 3.6.1964.
„Wien: mehr als 150 Filmkunst-Fans...“, *Kurier*, 4.11.1964.
Hajek, Peter, „Erstmals in Wien: Cinema-Verité-Filme“, *Kurier* (Morgenausgabe), 23.3.1965.
Hajek, Peter, „‚New American Cinema‘ in Wien“, *Kurier*, 29.9.1967.
Hajek, Peter, „Wien: Täglich Filmkunst“, *Kurier*, 24.11.1967.
Hajek, Peter, „Stan und Charlie. Zur Stan-Laurel-Oliver-Hardy-Retrospektive anlässlich der ‚Viennale‘“, *Kurier*, 14.3.1968.
Gray, Eleonora, „Wieder Tumulte bei Jungfilmern“, *Kurier* (Morgenausgabe), 17.1.1969.
Hajek, Peter, „Muss das Filmmuseum sperren“, *Kurier*, 14.9.1971.
Hajek, Peter, „Filmmuseum muß nicht sperren“, *Kurier*, 16.9.1971.
Hajek, Peter, „Liebe im Dreieck. ‚Maman et la putain‘ in Cannes und nächste Woche in Wien“, *Kurier*, 18.5.1973.
Hajek, Peter, „Eine Roßkur in Sachen Film“, *Kurier*, 14.2.1974.
Formann, Hans H., „Studentschaft als Bahnbrecher für internationale Leistung. Unerwarteter Andrang zum Kurzfilm“, *Linzer Volksblatt*, 23.10.1962.

Freundlich, Elisabeth, „Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945“, *Mannheimer Morgen / Schwetzingener Zeitung*, 28.3.1972.

Simmel, Lisa, „Wien erhält ein Filminstitut“, *Mein Film*, 5.3.1948, S. 13.

„Erster Österreichischer Filmclub gegründet“, *Mein Film* Nr. 39, 28.9.1951, S. 1.
„Eröffnung des Filmmuseums“, *Mein Film* Nr. 51/52, 1951, S. 2.

Mitteilungen des Österreichischen Filmmuseums, 1964-1974.

Mitteilungen der Wiener Urania, 1959-65.

Mitteilungen der Volkshochschule Volksheim Ottakring, Nr. 1-13, 1946/47.

Mitteilungen des Volksbildungshauses Volkshochschule Alsergrund (und der Volkshochschule Währing), Nr. 7, 3/1948; Nr. 10, 6/1948; Nr. 1/2, 9-10/1948 bis Nr. 5, 1/1949; Nr. 9, 5/1950.

Mitteilungsblatt der Österreichischen Hochschülerschaft, 1961-1964.

Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft und Filmwirtschaft, Nr. 188, 5.6.1973.

Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikation und Medienforschung, Nr. 251.

Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft, Nr. 167, 24.09.1971.

Mitteilungen über die 1. historische Kinoaustellung der Österreichischen Kinemathek im Hotel Münchnerhof [1950].

Wulff, Reinhard, „Die Niederlage immer vor Augen“, *Münstersche Zeitung*, 16.5.1970.

Dimko, Helmut, „Das Fest der 35 Filme. Jubiläum: Marathonschau im ‚Filmmuseum‘“, *Neue Kronenzeitung*, 16.2.1974.

Haala, Erika, „Eine Reise in den Wilden Westen“, *Neue Wege* Nr. 266, Oktober 1973.

Michl, Helmut A., „Ein großteils gelungener Besuch“, *Neue Zeit*, 21.3.1969.

Krd, „Eisensteins Gesamtwerk in Wien“, *NZZ*, 8.1.1965.

Winge, Hans, „Das Festival ohne Heiterkeit. Festwoche des heiteren Films in Wien“, *NZZ*, 15.4.1966.

J.E.K., „„Leben in dieser Zeit‘ – Wiens Filmfestwoche“, *NZZ*, 26.4.1969.

H.H., „Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933 bis 1945. Zur Retrospektive über Propagandafilme an der Filmwoche Wien“, *NZZ*, 8.4.1972.

H.H., „Fast eine Filmwüste. Zur Kinosituation in Wien“, *NZZ*, 3.5.1979.

Dörfler, Goswin, „Filmhistorisches Eigengol“, *Neues Österreich*, 27.2.1964, S. 9.

„Das Fest der ‚wahrhaften Kamera‘“, *Neues Österreich*, 26.3.1964.

Hitzenberger, Franz, „Triumph der Marx-Brothers. Glanzvolle Eröffnung der Retrospektive in der Urania“, *Neues Österreich*, 27.3.1966.

„Viennale 1967: Die lohnende Begegnung Ost und West. Die Zukunft liegt noch immer in der Vergangenheit“, *Oberösterreichische Nachrichten*, 29.4.1967.

Gb, „Tumultszenen im Wiener Filmmuseum. Die Staatspolizisten wurden alarmiert“, *Oberösterreichische Nachrichten*, 16.1.1969.

„Ziele und Pläne der ‚Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs‘“, *ÖFKZ* Nr. 9, 28.9.1946.
 „Katholische Filmkommission für Österreich“, *ÖFKZ* Nr. 63, 11.10.1947, S. 1.
 „Zwei Jahre Gesellschaft der Filmfreunde“, *ÖFKZ* Nr. 76, 10.1.1948, S. 2.
 „Programm der filmwissenschaftlichen Arbeitsgemeinschaft der Filmfreunde Österreichs“, *ÖFKZ* Nr. 124, 11.12.1948, S. 2/3.
 „Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs wählt neuen Vorstand“, *ÖFKZ* Nr. 141, 9.4.1949, S. 4.
 o. T., *ÖFKZ* Nr. 167, 8.10.1949, S. 6.
 o. T., *ÖFKZ* Nr. 195, 22.4.1950, S. 1.
 „Fünf Jahre SHB-Film“, *ÖFKZ* Nr. 205, 1.7.1950, S. 4.
 o. T., *ÖFKZ* Nr. 259, 14.7.1951, S. 4.
 „Der erste österreichische Filmklub“, *ÖFKZ* Nr. 265, 25.8.1951, S. 6.
 „Gesellschaft der Filmfreunde erstattet Bericht“, *ÖFKZ* Nr. 267, 8.9.1951, S. 4.
 „Neues Filmmuseum für Wien“, *ÖFKZ* Nr. 281, 15.12.1951.
 „Neue Filme im Filmmuseum“, *ÖFKZ* Nr. 297, 5.4.1952, S. 2.
 „Ein Jahr Filmclub-Tätigkeit in Wien“, *ÖFKZ* Nr. 299, 19.4.1952, S. 5.
 „Österreichische filmwissenschaftliche Gesellschaft gegründet“, *ÖFKZ* Nr. 302, 10.5.1952, S. 4.
 „Generalversammlung der Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs“, *ÖFKZ* Nr. 303, 17.5.1952, S. 4.
 „Jahresbericht des Österreichischen Filmclubs“, *ÖFKZ* Nr. 306, 7.6.1952, S. 9.
 „Schluß mit Kinoneugründungen“, *ÖFKZ* Nr. 384, 5.12.1953, S. 1.
 „Dr. Raimund Warhanek spricht über den österreichischen Film“, *ÖFKZ* Nr. 397, 6.3.1954, S. 1.
 „Die I. Internationale Filmwissenschaftliche Woche in Wien“, *ÖFKZ* Nr. 404, 24.4.1954, S. 1.
 „Das Jubiläum der Filmfreunde“, *ÖFKZ* Nr. 498, 11.2.1956, S. 4.
 „Filmwissenschaftler des In- und Auslandes tagen in Wien“, *ÖFKZ* Nr. 515, 9.6.1956.
 „Filmfreunde erhalten Subventionen“, *ÖFKZ* Nr. 534, 20.10.1956, S. 3.
 „Österreichisches Filmarchiv“, *ÖFKZ* Nr. 534, 20.10.1956, S. 3.
 „XII. Kongreß der Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF)“, *ÖFKZ* Nr. 536, 3.11.1956, S. 4.
 „Vorführungen des Österreichischen Filmarchivs“, *ÖFKZ* Nr. 538, 17.11.1956, S. 4.
 „Filmfreunde zeigen Filme des Monats“, *ÖFKZ* Nr. 546, 12.1.1957, S. 3.
 „Deutsches Sicherheitsfilmgesetz in Kraft“, *ÖFKZ* Nr. 577, 17.8.1957.
 „Synchronisation ja oder nein?“, *ÖFKZ* Nr. 645, 6.12.1958, S. 2.
 „Erstes Quartal 1959 – Zwei Millionen weniger Besucher“, *ÖFKZ* Nr. 671, 6.6.1959, S. 1.
 „Wiener Filmclub gegründet“, *ÖFKZ* Nr. 688, 3.10.1959.
 „Großangriff auf den Kulturgroschen“, *ÖFKZ* Nr. 727, 2.7.1960, S. 1.
 „Kopiengeschenk für Filmarchiv“, *ÖFKZ* Nr. 720, 14.5.1960.
 Dix, Robert, „Das Kinosterben setzt ein. Die Pressekritik mitverantwortlich für Kinokrise“, *ÖFKZ* Nr. 787, 26.8.1961, S. 2.
 „Internationale Kulturfilmwoche‘ in Wien“, *ÖFKZ* Nr. 816, 17.3.1962.
 „Initiative Studenten“, *ÖFKZ* Nr. 867, 9.3.1963.
 „Experimentalfilmschau“, *ÖFKZ* Nr. 900, 26.10.1963.
 „In ganz Österreich: Kinostreik am 22. und 23. November“, *ÖFKZ* Nr. 903, 16.11.1963.
 I.R., „Französischer Film von 1900 bis heute“, *ÖFKZ* Nr. 903, 16.11.1963, S. 2.
 „Abschluß der Wochen des französischen Films“, *ÖFKZ* Nr. 908/09, 21.12.1963, S. 9.
 A.Z., „Hochstapelei amtlich gefördert“, *ÖFKZ* Nr. 915, 8.2.1964, S. 1.
 „Pläne für vermehrte Archiv-Film-Vorführungen“, *ÖFKZ* Nr. 919, 7.3.1964.

- „Ehren für das Filmmuseum“, *ÖFKZ*, 9.1.1965.
- „Retrospektive des Filmmuseums“, *ÖFKZ* Nr. 965, 23.1.1965, S. 5.
- „Das Österreichische Filmarchiv dankt“, *ÖFKZ* Nr. 971, 6.3.1965, S. 2.
- „Repertoiretheater für Actionfilme“, *ÖFKZ* Nr. 983, 29.5.1965, S. 1.
- „Die Änderungen im Wiener Kinogesetz“, *ÖFKZ* Nr. 1050, 10.9.1966, S. 1.
- W.G., „Österreichisches Filmmuseum“, *ÖFKZ*, 25.1.1969.
- „25 Jahre Katholische Filmkommission“, *ÖFKZ* Nr.1369, 21.10.1969, S. 1.
- Spiegel, Peter, „Gedanken zum Filmmuseum“, *ÖFKZ*, 7.3.1970.
- „Filmarchiv und Filmmuseum“, *ÖFKZ*, 9.5.1970.
- Guha, Wilhelm, „Viennale 1971“, *ÖFKZ* Nr. 1289, 10.4.1971, S. 1.
- „Der Herr Minister wünscht Diskussion“, *ÖFKZ* Nr. 1313, 25.9.1971, S. 1.
- „Dr. Haustein gestorben“, *ÖFKZ* Nr. 1396/97, 5.5.1973, S. 3.
- „Filmmuseum im Parlament“, *ÖFKZ* Nr. 1435/36, 2.2.1974, S. 1.
- Weiss, Paul, „Kurz... und gut“, *Tagebuch*, 12/1962.
- Weiss, Paul, „Cinéstudio“, *Tagebuch*, 05/1963.
- „Ein Regisseur der Pointen. Filme von Howard Hawks – Eine Retrospektive in Wien“, *Saarbrücker Zeitung*, 17.4.1970.
- Weibel, Peter/Bert Rebhandl, „Wir fordern...“, *springer. Hefte für Gegenwartskunst*, Band III/2, 1997, S. 57.
- UPI, „Western film fest“, *Stars and Stripes*, 14.4.1973.
- Kruntorad, Paul, „Blick auf Robert Flaherty. Eine Veranstaltung des ‚Österreichischen Filmmuseums‘ in Wien“, *Süddeutsche Zeitung*, 27./28.2.1965.
- Brustellin, Alf, „Geschichten aus zerstörerischen Zeiten. Die große Howard-Hawks-Retrospektive zur Viennale 1970“, *Süddeutsche Zeitung*, 14.4.1970.
- Grafe, Frieda, „Der Kadaver hinter der Tür. Das Gesamtwerk Carl Theodor Dreyers im Österreichischen Filmmuseum“, *Süddeutsche Zeitung*, 1.2.1971.
- Kruntorad, Paul, „Filmbrief aus Wien. Die Marx-Brothers und das ‚Festival der Heiterkeit‘“, *Tages-Anzeiger*, 4.5.1966.
- Homan, Richard, „Tom Mix rides again to win over wary Viennese“, *The Guardian*, 13.4.1973.
- Schwarzwaelder, Rose-Marie, „Zehn Jahre Österreichisches Filmmuseum“, *Tiroler Tageszeitung*, 16.2.1974.
- G.R., „‚Viennale‘, das Festival der Heiterkeit und sowjetische Stummfilme“, *Volksstimme*, 26.2.1964.
- Rothmayer, Gerda, „Eisensteins unvollendeter Mexiko-Film als Studienobjekt“, *Volksstimme*, 24.10.1964.
- a.w., „Der Valentin, der den Hobel hinlegte“, *Volksstimme*, 16.4.1967.
- „Filmer wehren sich. Eine erste Protestaktion im Österreichischen Filmmuseum“, *Volksstimme*, 16.1.1969.
- Wendl, Fritz, „Liquidieren statt Demokratisieren? Zur Auseinandersetzung über das Österreichische Filmmuseum“, *Volksstimme*, 21.1.1969.
- Wendl, F.H., „Die Viennale des Avantgardefilms“, *Volksstimme*, 7.4.1971.

„Ein Pionier des realistischen Films: Aleksandr Dowschenko“, *Volkswille*, 2.10.1965.

Höhn, Hans, „Das Alte war wieder das Beste. Viennale in Wien glänzte durch Howard Hawks-Retrospektive“, *Westdeutsche Allgemeine*, 9.5.1970.

Wendl, FH, „Schießen und geschossen werden. Große Schau amerikanischer Gangsterfilme bei der ‚Viennale‘“, *Westdeutsche Allgemeine*, 6.4.1974.

Vian, Walter, „Zum Beispiel: Das Österreichische Filmmuseum. Interview mit Peter Konlechner, dem Leiter des Österreichischen Filmmuseums in Wien“, *ZOOM-Filmberater*, 12/1974.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1

Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Signatur 270.513-D

Abbildung 2

Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Signatur CRO 305W, Foto: Otto Croy

Abbildung 3

Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Signatur 196.993-D

Abbildung 4

Aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums, Foto: Hans Malek

Abbildung 5

Aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums, Foto: Pressebildagentur Votava

Abbildung 6

Aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums, Foto: Gerhard Heller

Abbildung 7

Aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums, Foto: Gerhard Heller

Abbildung 8

Aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums, Foto: Gerhard Heller

Abbildung 9

Aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums, Foto: Gerhard Heller

Abbildung 10

Aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums, Foto: Gino Molin-Pradel

Abbildung 11

Aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums, Foto: Pressebildagentur Votava

Abbildung 12

Aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums, Foto: Gertraude Wolfschwenger

Abbildung 13

Aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums, Foto: Gertraude Wolfschwenger

Abbildung 14

Aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums, Foto: Gertraude Wolfschwenger

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Gründungs- und Entwicklungsgeschichte des *Österreichischen Filmmuseums* in Wien, das 1964 von dem Studenten Peter Konlechner und dem Filmemacher Peter Kubelka gegründet wurde. Sie beleuchtet den Hintergrund und Antrieb der beiden Gründer und ihre ersten Erfahrungen im Bereich der Filmkuratierung, etwa im Rahmen des Filmclubs *Cinestudio*. Darüber hinaus wird auf die ersten zehn Jahre ihrer Zusammenarbeit und den Auf- und Ausbau des Filmmuseums eingegangen. Die internationalen Beziehungen im Rahmen der *Fédération Internationale des Archives du Film* (FIAF) sowie das Verhältnis zu dem ebenfalls in Wien beheimateten knapp zehn Jahre älteren *Österreichischen Filmarchiv* werden beleuchtet.

Die Schwerpunkte der Arbeit liegen auf den Spielstätten (insbesondere auf den Filmsaal der Albertina), den Ausbau der Filmsammlung und die zuteil gewordene staatliche Unterstützung, die allesamt die Programmierung des Hauses beeinflusst haben. In diesem Zusammenhang wird auch der Konflikt mit österreichischen Avantgardefilmemachern geschildert, der in einer Demonstration gegen das Filmmuseum im Jänner 1969 kulminierte.

My diploma thesis deals with the history and development of the *Austrian Film Museum* which was founded in Vienna in 1964 by Peter Konlechner, then a student, and the filmmaker Peter Kubelka. It deals with the background and motivation of the two founders, as well as their first experiences in the field of film curatorship, e.g. at the filmclub *Cinestudio*. In addition the first ten years of their collaboration and the establishment and expansion of the Film Museum will be detailed. The (international) relations with the members of the *Fédération Internationale des Archives du Film* (FIAF) and with the *Austrian Film Archive* will be examined.

My work focuses on the venues of the Film Museum, especially the lecture and film hall at the Albertina, the growth of the film collection and subsidies provided by the State. All these factors had an influence on the programming, which will also be described in detail. In this context, the conflict with a group of Austrian Avantgarde Filmmakers, which culminated in a demonstration against the politics of the curators in January 1969, will receive particular attention.

Lebenslauf

Name	Eszter Kondor
Geburtsort	Budapest / Ungarn
Geburtsdatum	18.02.1983

Ausbildung

Seit 10/2003	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
Seit 10/2002	Studium der Psychologie an der Universität Wien
1994-2002	Bundesgymnasium Wien 13 Fichtnergasse

Berufserfahrung

Seit 3/2009	Mitarbeiterin im <i>Österreichischen Filmmuseum</i>
2005-2009	Mitglied des Vereins <i>Independent Cinema</i> ; Mitorganisatorin des Internationalen Kurzfilmfestivals <i>VIS - Vienna Independent Shorts</i>
2005-2006	Praktikum im Studienzentrum des <i>Filmarchiv Austria</i>