



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„„blimp“ – Filmjournalismus und Filmengagement 1985 bis
2001“

Verfasserin

Dominique Gromes

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

DANK an

Elisabeth Streit und das Österreichische Filmmuseum
für die wissenschaftliche und darüber hinausgehende Unterstützung

meine Eltern

Attila

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	5
2. Prolog zur Gründung	6
2.1. Filmjournalismus in Österreich	6
2.1.1. Filmjournalismus in der Tages- und Wochenpresse.....	6
2.1.2. Filmjournalismus in TV und Radio	9
2.1.3. Filmjournalismus in Fachzeitschriften	13
2.2. Filmschaffen in Österreich vor 1981	23
2.3. Filmpolitik in Österreich vor und ab 1981	30
2.3.1. Subventionspolitik vor 1981	30
2.3.2. Die Filmpolitik der 1970er Jahre	31
2.3.3. Das Österreichische Filmförderungsgesetz	33
2.3.4. Das Film/Fernsehabkommen	36
3. Die Gründung von blimp: Vom Forum Stadtpark zur Grazer Filmwerkstatt	39
4. blimp – Zeitschrift für Film (1985-1993)	43
4.1. Film international	43
4.1.1. Kanon statt Aktualität	43
4.1.2. Filme machen statt Filmkritik	48
4.1.3. Filmpolitik andernorts	52
4.1.3.1. Auf der Suche nach alternativen Förderstrategien	52
4.1.2.2. Film unter anderen politischen Verhältnissen	54
4.2. Film national	57
4.2.1. Aus der Geschichte lernen: Ernst Schmidt jr. und die Anfänge der österreichischen Film-Avantgarde	57
4.2.2. Generationenwechsel: Peter Tscherkassky und die österreichische Filmgegenwart	62
4.2.3. „blimps“ Ideen zum Neuen Österreichischen Film	66
4.3. Film und Politik	70
4.3.1. „blimp“ und das Filmfördersystem	70
4.3.1.1. Nationale Probleme	70

4.3.1.2. Europäische Vorbilder	72
4.3.1.3. Die Grazer Lösung	74
4.3.2. „blimp“ im Kino	75
4.3.2.1. Das Sterben der Landkinos	75
4.3.2.2. Film im Wohnzimmer	77
4.3.3. „blimp“ auf Filmfestivals	79
4.3.3.1. Internationale Vorbilder	79
4.3.3.2. Exkurs: Ein Festival für den österreichischen Film ..	80
4.3.3.3. Nationale Turbulenzen	84
5. Epilog: „blimp“ im Wandel (1994-2001)	89
Apparat	95
Ausgaben „blimp – Zeitschrift für Film“	95
Bibliographie	96
Österreichische Filmmagazine seit 1945.....	100
Internet-Quellen/TV-Ausschnitte.....	101
Verzeichnis der angeführten „blimp“-Artikel	102

1. Einleitung

Drei junge Filmemacher aus Graz gründen 1985 ein Filmmagazin: „blimp“.

Der Blimp ist eigentlich ein Gegenstand aus der Filmtechnik und bezeichnet die schalldämmende Ummantelung einer Kamera, die dazu dient, das für Tonaufnahmen störende Laufgeräusch der Kamera zu unterdrücken. Das Filmmagazin „blimp“ versteht sich als ähnliches Werkzeug zur Filmherstellung. Unzufrieden mit der österreichischen Filmpolitik und der resultierenden schwierigen Arbeitsgrundlage für Filmschaffende, sieht sich „blimp“ als Kampforgan, das Wesentliches zur Änderung der Situation beitragen möchte: so beteiligt sich „blimp“ an der Diskussion um das österreichische Filmförderungsgesetz und macht jene Filmströmungen und Regisseure zum Inhalt des Magazins, die dem neuen österreichischen Filmschaffen Denkanstöße geben sollen.

Die vorliegende Diplomarbeit macht es sich zur Aufgabe, Geschichte und Werdegang von „blimp“ nachzuzeichnen, seine Programmatik und deren Auswirkungen herauszuarbeiten: beginnend mit dem filmpolitischen sowie filmpublizistischen Klima in den 1980er Jahren, das Wesentliches zur Gründung des Filmmagazins beigetragen hat, steht die inhaltlichen Schwerpunktsetzung von „blimp“ im Zentrum. Welche Aspekte des österreichischen Filmschaffens sind in der Zeitschrift vertreten und welche internationalen Arbeiten und Regisseure werden besprochen? Wie erklärt sich die Nähe zum österreichischen Experimentalfilm und welche Aspekte der internationalen Independent-Filmszene wurden thematisiert? Welche Ziele hat „blimp“ mit seinem kulturpolitischen Engagement verfolgt und konnten diese erreicht werden? Das Hauptaugenmerk dieser Analyse liegt auf den ersten neun Erscheinungsjahren, in denen das Magazin noch stark auf die österreichische Filmszene fokussiert. Ab Mitte der 1990er Jahre häufen sich die finanziellen Schwierigkeiten der Zeitschrift, sie erscheint nur noch unregelmäßig, teilweise auf englisch, und für die letzten drei Ausgaben kleinformatig.

In Bezug auf sein politisches Engagement und seinen Einsatz für österreichisches Filmschaffen ist „blimp“ jedoch bis heute einzigartig auf dem Sektor der Filmpublizistik.

2. Prolog zur Gründung

Die Filmzeitschrift „blimp“ erscheint erstmals 1985, kurz nach einem filmpolitischen Umbruch in Österreich: ein staatliches Filmfördergesetz wird Anfang der 1980er Jahre beschlossen. Damit steigt die Hoffnung auf und das Vertrauen in den Neuen Österreichischen Film. Auch können nun „Nebenprodukte“ des Filmwesens realisiert werden: Festivals, Publikationen und filmwissenschaftliche Forschung nehmen zu. Der Wunsch nach einer funktionierenden Filmbranche ist groß, waren doch die vorangegangenen Jahrzehnte eine Durststrecke, sowohl für Filmschaffenden wie für die Filmwirtschaft. Um den Impuls zur Gründung der Filmzeitschrift „blimp“ sowie seine inhaltliche Programmatik nachvollziehen zu können, ist zunächst ein kurzer Überblick über diese Jahre des filmischen, filmpolitischen und filmpublizistischen Vakuums notwendig.

2.1. Filmjournalismus in Österreich

2.1.1. Filmjournalismus in der Tages- und Wochenpresse

Kulturberichterstattung wird in der Tagespresse im Vergleich zu Ressorts wie Politik, Wirtschaft und Sport in den 1980er Jahren noch vergleichsweise gering gehalten, meist im hinteren Teil der Zeitungen angesiedelt und mit dem Serviceteil von Veranstaltungskalender und Fernsehprogramm kombiniert. Der Platz, der innerhalb der Kulturberichterstattung für filmspezifische Themen zur Verfügung steht, ist gegenüber Artikeln, die von „traditionellen“ Kulturereignisse berichten, nochmals geringer. So zeigt eine 1979 durchgeführte Untersuchung der auflagenstärksten Tageszeitungen in den Bundesländern („Krone“, „Kleine Zeitung“, „Salzburger Nachrichten“, „Tiroler Tageszeitung“, „Vorarlberger Nachrichten“) eine eindeutige Dominanz der Berichterstattung über klassische Musikkonzerte (25%), Theater (20%), Ausstellungen (15%), Oper und Operette (9%) sowie Literatur (8%). Diesen Zahlen steht ein Anteil von lediglich 1,5% für filmspezifische Themen gegenüber. Weniger wird nur noch über Kulturpolitik berichtet, die unter „Sonstiges“ fällt.¹

¹ Gstettner, Astrid: *Aktuelle Kulturberichterstattung in österreichischen Tageszeitungen*. Wien: Univ., Diss., 1980, S. 202f.

Als erste österreichische Tageszeitung macht der „Kurier“ Filmberichterstattung zu einem fixen Bestandteil seiner Kulturseiten. Ab Mitte der 1970er Jahre werden jeden Donnerstag – dem Vortag der Programmwechsel in den Kinos – die neu anlaufenden Kinofilme in kurzen Texten vorgestellt. Einige Jahre später schließt sich das Boulevardblatt „Krone“ dieser Idee an. Filmkritik, also eine kritische und analysierende Auseinandersetzung mit Film, wird jedoch von keinem der beiden auflagenstärksten Printmedien² betrieben. Vielmehr sind ihre Filmtexte faktenbasierte Kurznotizen, die den Inhalt des Films nacherzählen und die Mitwirkenden auflisten. Die Qualität der Filme wird mithilfe eines Punktesystems bewertet: ein Stern bezeichnet einen schlechten, fünf Sterne einen hervorragenden Film.³ Festivalberichte, Interviews mit Regisseuren, Reportagen zu filmischen Strömungen oder filmpolitische Diskussionen finden in diesen Massenmedien keinen Platz.⁴

1977 entsteht aus der Wiener Subkultur- und Arena-Besetzungs-Szene die Stadtzeitung „Falter“ und verbessert so zumindest in der Bundeshauptstadt die filmjournalistische Landschaft. Nach Vorbildern aus Berlin und Amsterdam bringt der „Falter“ Nachrichten im Rhythmus von 14 Tagen, in Kombination mit einem ausführlichen Kulturführer für Wien. Aus derselben Subkultur-Bewegung entsteht im selben Jahr der „Filmladen“, der als Verleih gegen das kommerzielle Monopol der Filmwirtschaft antreten möchte, und es eröffnet das auf Filmklassiker spezialisierte „Starkino“ (Burggasse 71, 1070 Wien⁵) sowie das Programmkino „Action“ (Wiedner Hauptstrasse 64, 1040 Wien⁶).⁷ Die politische Haltung der „Falter“-Redakteure ist geprägt vom Streben nach finanzieller und politischer Unabhängigkeit, inhaltlich verstehen sie sich als subversive Kulturkritiker. Sie beschäftigen sich mit Themen, die in keinem anderen Medium Platz finden (u.a. mit den Gefahren atomarer Energie, der Frauenbewegung, Homosexualität) und tun dies weniger über reine Faktenvermittlung als durch Satire, Essays und Kommentare. Kulturkritik wird verstanden als Haltung zur Wirklichkeit, in der zwischen Hoch- und Massenkultur nicht

² Steinmaurer, Thomas: *Konzentriert und verflochten*. Innsbruck: Studienverlag, 2002, S. 16.

³ Hausberger, Barbara: *Die österreichische Filmzeitschrift vom Stummfilm bis zur Gegenwart*. Wien: Univ., Diss., 1996, S. 115f.

⁴ Ernst, Gustav (Hg.): *Film Kritik Schreiben*. Wien: Europa Verlag, 1993, S. 71f.

⁵ Schrenk, Doris: *Kinobetriebe in Wien, von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 2009, S. 96.

⁶ Schrenk, Doris: *Kinobetriebe in Wien, von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 2009, S. 93.

⁷ Praschl, Bernhard: *Die „Falter Verlags Ges.m.b.H.“*. In: Fabris, Hans Heinz (Hg.): *Die vierte Macht*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991, S. 309ff.

unterschieden wird und Kultur nicht autonom für sich steht, sondern ein Aufeinandertreffen unterschiedlicher sozialer Erscheinungsformen bedeutet.⁸ So nehmen die „Falter“-Mitarbeiter, die anfangs als gleichgestellte Zeitungsherausgeber agieren, auch kulturpolitische Aufgaben wahr, indem sie diverse Initiativen unterstützten oder initiieren, wie die Forderung nach einem Kommunikationszentrum im leerstehenden Semperhaus (1977), die Unterstützung der Burggartenbewegung (1979), die den städtischen Rasen öffentlich machen möchte, und die Organisation von Filmprogrammen. So veranstaltet das „Action-Kino“ im Jänner 1980 eine Filmwoche, die von Hans Hurch und Armin Thurnher (beide für den „Falter“ tätig) kuratiert wird, und die dem „fremden deutschen Film“ gewidmet ist (dazu zählen Regisseure wie Hellmuth Costard, Rudolf Thome, Harun Farocki, Jean-Marie Straub und Danièle Huillet). Die Filmwochen sind regelmäßig ausverkauft. Eine ausführliche Filmberichterstattung versteht sich demnach für den „Falter“ von selbst. Persönliche Stellungnahmen zu Filmen, ausführliche Festival-Besprechungen sowie Interviews und Reportagen zu Regiearbeiten nehmen einen festen Bestandteil in der Kulturberichterstattung ein.⁹

Währenddessen folgen Neuerungen auf dem Tageszeitungssektor erst zehn Jahre später. Ab Mitte der 1980er Jahre werden zahlreiche parteizugehörige Tageszeitungen eingestellt, da sie mit den sich verändernden Marktbedingungen nicht mehr Schritthalten können. Die unabhängige Presse gewinnt dadurch an Leserschaft.¹⁰ Oscar Bronner, der in den 1970er Jahre bereits die Politik- und Wirtschaftsmagazine „profil“ und „trend“ gegründet hat, startet am 19. Oktober 1988 die Tageszeitung „Der Standard“. Der Markt soll damit um eine Qualitätszeitung bereichert werden.¹¹ Der Werbeslogan lautet: „Der Standard – Die Zeitung für Politik, Kultur und Wirtschaft“. Diese Drittelung erfolgt zwar nicht zu gleichen Teilen – dem Kulturressort stehen maximal 1 ½ bis 2 Seiten pro Ausgabe zur Verfügung - doch liegt der Fokus dabei auf neuen kulturellen Strömungen, Kulturpolitik, Film und Populärmusik. Statt bloßem Ankünder-Journalismus setzt „Der Standard“ auf ausführliche Berichterstattung.¹²

⁸ Praschl (1991): *a.a.O.*, S. 307ff.

⁹ Praschl (1991): *a.a.O.*, S. 314.

¹⁰ Kittner, Daniela: *Presse unter Stress*. Wien: Univ., Diss., 1993, S. 128ff.

¹¹ Pürer, Heinz: *Presse in Österreich*. Wien: Verband Österreichischer Zeitungsherausgeber und Zeitungsverleger, 1990, S. 14f.

¹² Zitiert nach: Schöngrundner, Petra: *Kulturberichterstattung des „Standard“*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 1995, S. 77ff.

Dies hat zur Folge, dass kurze Zeit später auch das Konkurrenzblatt, die ebenfalls großformatige Qualitätszeitung „Presse“ ihre Ressorts für Politik, Wirtschaft und Kultur erweitert. Auch die „Salzburger Nachrichten“, „Vorarlberger Nachrichten“, „Oberösterreichische Nachrichten“, „Neue Vorarlberger Tageszeitung“, „AZ“ und „Volkszeitung“ ziehen nach.¹³ 1993 startet der „Kurier“ einen Relaunch, um sich deutlicher von der „Krone“ abzuheben, und setzt nun vermehrt auf Populärkultur. Das Kulturressort erhält dadurch zwar mehr Seiten pro Ausgabe, an der inhaltlichen Herangehensweise, auf den Kinostart einzelner Filme mittels Inhaltsangaben und Punktebewertung hinzuweisen, ändert dies jedoch nichts.¹⁴

Auch der Markt der Wochen- und Monatsmagazine bleibt fast unverändert. In den 1980er Jahren erscheinen in den Bundesländern noch vermehrt Bezirksblätter und Kirchenzeitschriften, die sich jedoch auf regionale Berichterstattung spezialisieren.¹⁵ Zu den auflagenstärksten überregionalen Magazinen zählen das Nachrichtenmagazin „profil“, die „Wochenpresse“ (1994 umbenannt in „Wirtschaftswoche“) und das Boulevardmagazin „Basta“ (1983-1994). Nur „profil“ legt Wert auf ausführliche Filmberichterstattung und kulturpolitische Themen¹⁶.

2.1.2. Filmjournalismus im TV und Radio

Fernsehen und Radio wird in den 1980er Jahren in Österreich lediglich vom ORF bedient.¹⁷ Als staatliche Rundfunkanstalt muss sich der ORF an das Rundfunkgesetz halten, das neben einer Verpflichtung zu umfangreicher politischer, wirtschaftlicher, kultureller und sportbezogener Information auch einen Kulturauftrag beinhaltet: dazu zählt Volks-, Jugend- und Erwachsenenbildung sowie die Vermittlung und Förderung traditioneller und aktueller Strömungen in Kunst und Wissenschaft.¹⁸

Der ORF unterscheidet dabei zwischen Kultursendungen im engeren Sinn - als Teil der Nachrichtensendungen - und solchen in weiterem Sinn - als Spartenprogramme. Im Rahmen der täglichen Nachrichtensendungen fokussiert der ORF auf traditionelle

¹³ Pürer (1990): *a.a.O.*, S. 14f.

¹⁴ Blumencron, Britta: *Zeiten im Wandel der Zeit am Fallbeispiel des neuen „Kurier“*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 1994. S. 48ff.

¹⁵ Pürer (1990): *a.a.O.*, S. 49f.

¹⁶ Knoll, Sabine: *Kulturjournalismus in österr. Magazinen*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 1991. S. 63.

¹⁷ erst ab 1995 gibt es in Österreich Privatradiosender, 1997 folgt das Privatfernsehen (Steinmaurer (2002): *a.a.O.*, S. 40.)

¹⁸ *ORF-Almanach 1986/87*: Wien: Gisteldruck, Redaktionsschluss: 01.12.1986, S. 461ff.

Kulturbereiche wie Theater, (klassische) Musik und Bildende Kunst. Kulturelle Randbereiche (wie Film) werden vorwiegend in Spezialprogrammen thematisiert.¹⁹ Im ORF Radio macht die Kulturberichterstattung in den Nachrichten Mitte der 1980er Jahre einen Anteil von 6 bis 8 Prozent aus.²⁰ Als Sonderprogramm sendet der Radiosender Ö1 seit 1970 einmal wöchentlich die 30minütige Reihe „Pro und Kontra – Unser Filmgespräch“, in der drei bis vier Redakteure über aktuelle Kinofilme diskutieren.²¹ Die Sendung wird 1983 eingestellt.²² Im Mai 1984 startet das von Hans Langsteiner herausgegebene Ö1-Programm „Synchron – Das Filmmagazin“. Von nun an werden Kritiken, Interviews und Hintergrundberichte zu aktuellen Kinofilmen geboten, und Portraits zu Regisseuren, Festivalreportagen sowie filmwirtschaftliche und -wissenschaftliche Beiträge erhalten ihren Platz.²³ Ein besonderes Augenmerk auf Filmschaffen aus Österreich legt Langsteiner jedoch nicht. Dafür werden neben aktuellen Themen auch filmtheoretische Serien produziert (z.B. über Filmmusik). Auch formal gibt sich „Synchron“ abwechslungsreich und präsentiert seine Beiträge als Interviews, Reportagen, in kurzen Segmenten mit viel Musik oder als einzelnes Gespräch zu einem Thema. Langsteiner möchte sich mit „Synchron“ an ein dezidiert filminteressiertes bis cinephiles Publikum richten.²⁴ Bis zu seiner Pensionierung 2009 ist er leitender Redakteur der Sendung.

Im ORF Fernsehen startet 1968 die Sendereihe „Apropos Film“: Helmuth Dimko und Peter Hajek präsentieren in jeweils fünf- bis zehnminütigen Kurzbeiträgen neu im Kinos anlaufende Filme. Gezeigt werden Szenenausschnitte, zu denen ein Sprecher den Filminhalt sowie Informationen zu den Dreharbeiten und der Besetzung liefert. Ergänzt wird dies durch Interviews sowie Hintergrundberichten zum Film-land, der verwendeten Technik u.ä.. Abschließend erfolgt eine Qualitätsbewertung des Films.²⁵ Die Schwerpunktsetzung liegt auf US-amerikanischen Filmen und europäischen Großproduktionen. Unabhängiges oder österreichisches Filmschaffen finden in dieser Servicesendung für ein breites Publikum kaum Platz. 1970 steigt das ZDF als

¹⁹ Nell, Gabriele: *Die Kulturberichterstattung des österreichischen Hörfunks im Überblick*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 1989. S. 65.

²⁰ Nell (1989): *a.a.O.*, S. 9f.

²¹ Hausberger (1996): *a.a.O.*, S. 112.

²² lt. Antwortschreiben Ö1 Kundenservice vom 28. März 2008

²³ Hausberger (1996): *a.a.O.*, S. 112.

²⁴ Nell (1989): *a.a.O.*, S. 44ff.

²⁵ *Apropos Film*: ORF-Erstaussstrahlung vom 25.04.1989: http://www.youtube.com/watch?v=_7m0iDAXQiw sowie ORF-Erstaussstrahlung 1985, *"The Purple Rose of Cairo"*: http://www.youtube.com/watch?v=tB_UF2LbWY (Stand Mai 2012)

Koproduzent mit ein, und sechs Jahre später gründen Dimko und Hajek eine eigene Produktionsfirma, die die Sendung fortan herstellt. „Apropos Film“ wird an wechselnden Wochentagen im Hauptabendprogramm ausgestrahlt, später verschiebt sich der Sendeplatz auf 22.00 Uhr und landet schließlich im Nachtprogramm. In den 1990er Jahren wird die Sendezeit zudem von 45 auf 30 Minuten gekürzt. 2002 stellen Dimko und Hajek die Sendung mit der Begründung ein, dass die Einflussnahme der Verleihfirmen eine unabhängige Berichterstattung zunehmend erschwert.²⁶

1970 bis 1972 kommt es für die Fernsehreihe „Filmgeschichte(n) aus Österreich“ zur Zusammenarbeit zwischen dem ORF und dem Filmarchiv Austria. Informativ und unterhaltsam zugleich soll in zehn Folgen von je 55 Minuten österreichische Filmgeschichte von der Stummfilmzeit bis zur Gegenwart vermittelt werden. Basis ist die umfangreiche Materialiensammlung des Filmarchivs, zahlreiche Filmausschnitte sowie aktuelle Interviews mit Produzenten, Regisseuren und SchauspielerInnen.²⁷ Der Fokus der „Filmgeschichte(n)“ liegt dabei tatsächlich auf Vergangenen. Erst mit Folge acht ist man beim Filmschaffen der Nachkriegsjahre angekommen. Den „Rotwildrevuen“ (© Filmkritiker Fritz Walden) und Heile-Welt-Filmen sind die Folgen 8 und 9 gewidmet: während Produzenten, Regisseure und SchauspielerInnen von einer finanziell zwar schwierigen, in Bezug auf die Publikumsbegeisterung jedoch sehr erfolgreichen Zeit berichten, äußern sich die Sendungsmacher selbst äußerst kritisch zu dieser Periode: in der Rubrik „Film Anderswo“ wird (nicht unironisch) auf den zeitgleich präsenten Neorealismus in Italien, die Anfänge der Nouvelle Vague in Frankreich sowie die Filme Ingmar Bergmans aus Schweden hingewiesen. Auch schließen diese Folgen mit Beiträgen zum österreichischen Avantgardefilm. In Folge 9 nimmt der Moderator der Sendung, der Regisseur Axel Corti, zu entsprechenden Publikumsreaktionen Stellung:

„Der Eindruck könnte entstehen, hier in dieser Sendung würde nur gemosert und sich lustig gemacht über die jüngere Vergangenheit des heimischen Films. Das stimmt nicht. So lustig war der österreichische Film jüngst nämlich gar nicht. Nur wenn es so wirkt, wie es wirkt, heute, dann liegt das doch nicht an den bösen Menschen, die diese Beispiele heute zeigen. Unkritisch läßt sich eine Geschichte österreichischen Films nicht gestalten. Und daß eine Kritik ausgerechnet in dem Augenblick halt machen sollte, wo sie sich dem

²⁶ Reufsteck, Michael und Niggemeier, Stefan: *Das Fernsehlexikon*. München: Goldmann, 2005, S. 84

²⁷ Hausberger (1996): *a.a.O.*, S. 113ff.

Heute nähert, das wäre wohl zu einfach. Auch wenn man uns das vielfach nahe gelegt hat.“²⁸

Die zehnte und letzte Folge von „Filmgeschichte(n) aus Österreich“ beschäftigte sich schließlich mit der aktuellen Situation österreichischen Filmschaffens – und der Filmpolitik. Berichtet wird, im Stil einer Nachrichtensendung, über die erste vom Bundesministerium (SPÖ) einberufene Filmenquete im Jahr 1972. Es kommen Vertreter der Regierung, der Produzenten und der Filmemacher in ihren unterschiedlichen Positionen zu Wort (von Peter Kubelka bis Franz Antel). Axel Corti ist in dieser Folge nicht als Moderator, sondern als engagierter Redner an der Enquete zu sehen. Das Ende der Sendereihe bildet ein direkter Appell Cortis in die Kamera: der kulturelle Blick dieses Landes könne sich nicht länger rückwärts wenden, ein Filmfördergesetz müsse Wirklichkeit werden.²⁹

1975 startet das Filmmagazin „Trailer – Tips für Filmfreunde“ im ORF Fernsehen. Die Sendung ist als Brückenschlag zwischen leichter Unterhaltung und cinephilen Interessen gedacht. Dies wird bereits in der Signation deutlich, in der auf verschiedene Arten mit dem Material Film experimentiert wird (die Tonspur eines Filmstreifens ist zu sehen, verschiedenfarbige Einzelkader, Performationslöcher, positiv-negativ Varianten usw.).³⁰ Der Burgschauspieler Frank Hoffmann ist Moderator und Aushängeschild der Sendung, die er anfangs einmal monatlich für 60 Minuten, schließlich wöchentlich 30 Minuten lang präsentiert. Es werden vier bis sechs Filme pro Sendung besprochen sowie dazugehörige Bücher und Soundtracks vorgestellt. Jede Folge endet mit einer Quizfrage. Im Unterschied zu „Apropos Film“ trennt „Trailer“ die Szenenausschnitte von den Filmbesprechungen: die Sendung beginnt mit einer einleitenden Moderation von Frank Hoffmann, der in einem Fernsehstudio sitzt und sich frontal an die Kamera und damit direkt an die Zuschauer wendet. Es folgen ein bis zwei längerer Filmausschnitte, die ohne Kommentar aus dem Off präsentiert werden. Erst anschließend liefert der Moderator unterhaltsame wie informative Erklärungen dazu. Der Fokus liegt auch hier auf dem Inhalt der Filme, auf der Nennung der Schauspieler und der Regisseure. Die Ausschnitte sollen

²⁸ Zitiert nach: *Filmgeschichte(n) aus Österreich*, Wien: ORF-Produktion 1972, Folge 9, Moderation Axel Corti, 30:00-32:00 min.

²⁹ *Filmgeschichte(n) aus Österreich*, Wien: ORF-Produktion 1972, Folge 10.

³⁰ Signation *Trailer* unter: <http://www.youtube.com/watch?v=y47uTkYe8RI> (Stand Mai 2012)

für sich sprechen, auf eine direkte Bewertung wird verzichtet. Sie findet sich höchstens in den augenzwinkernden Andeutungen Frank Hoffmanns wieder:

„Der Film „Piraten“ wurde heuer in Cannes erstmals präsentiert, und von der Kritik nicht ganz so bejubelt, wie sich das sein Regisseur Roman Polanski vorgestellt hat. Und da wir hier in „Trailer“ einer lieben Gewohnheit folgend die Filme, die wir vorstellen, weder loben noch tadeln, kann ich nur jedem raten, ins Kino zu gehen und sich selbst eine Meinung zu bilden.“³¹

„Trailer“ beschäftigt sich jedoch nicht nur mit Mainstreamkino, sondern hat auch für sogenannte Spartenfilme und Filme, die nur mit Untertiteln in ausgewählten Kinos zu sehen sind, Sendeplatz übrig.³² Als Frank Hoffmann die Sendung 1994 verläßt, läuft sie unter dem selben Namen, jedoch ausschließlich mit Bild- und Tonmaterial der Verleihfirmen weiter. Im Zuge der ORF-Reform wird „Trailer“ 1995 eingestellt.³³

2.1.3. Filmjournalismus in Fachzeitschriften

Viele Filmzeitschriften, die seit den 1960er Jahren in Österreich entstehen, tun dies aufgrund privater Initiativen und persönlicher Interessen. Diese Zeitschriften erhalten kaum Subventionen und können nur begrenzt Einkünfte aus Werbeeinnahmen lukrieren. Alleine auf Geld aus dem Verkauf der Filmmagazine angewiesen, ist vielen von ihnen nur eine kurze Lebensdauer bestimmt.

Bereits 1940 wird die „Wiener Filmzeitung mit dem Wiener Kinoprogramm-Anzeiger“ von Karl Lenz herausgegeben und verlegt. In ihrer Aufmachung gleicht sie einer Tageszeitung und kündigt einmal wöchentlich die Filme der laufenden Spielwoche an, wobei sich diese Informationen aus den Credits sowie dem Filminhalt zusammensetzen. Auf eine Analyse sowie eine Bewertung der Filme wird verzichtet. Der Schwerpunkt liegt bei österreichischen bzw. österreichisch-deutschen (Ko) Produktionen, also bei den vielproduzierten „Heimatfilmen“ dieser Jahre. In den kurzen Rubriken „Hier spricht Hollywood“, „Neues vom englischen Film“ und „Frankreich berichtet“ werden internationale Großproduktionen und Schauspieler

³¹ Zitiert nach: *Trailer*: ORF-Erstaussstrahlung am 20.09.1986, <http://www.youtube.com/watch?v=j0H0QBOym98> (Stand Mai 2012) 05:40 - 06:05 min

³² Siehe unter anderem *Trailer*: ORF-Erstaussstrahlung am 20.09.1986, <http://www.youtube.com/watch?v=fXiK4YKj-mQ&feature=relmfu> (Stand Mai 2012)

³³ Hausberger (1996): *a.a.O.*, S. 113ff.

vorgestellt. Mit den sinkenden Produktions- und Zuschauerzahlen der Heimatfilme wird auch die „Wiener Filmzeitung“ 1967 eingestellt.

1946 geht die „Österreichische Film- und Kino-Zeitung“ erstmals in Druck. Ebenfalls einmal wöchentlich und im Tageszeitungs-Layout ist diese Zeitschrift als „offizielles Organ des Gremiums der Lichtspielunternehmer Österreichs“ vor allem ein internes Branchenblatt. Auf wenigen Seiten werden Kinobesitzer über neue Filmproduktionen und Nachrichten aus (vorwiegend deutschsprachigen) Filmstudios informiert. Auch kinorelevante Werbeanzeigen und Jobangebote finden sich hier, sowie komplette inhaltliche Auflistung der letztwöchigen „Wochenschauen“. Die eigentliche „Film-Kritik“ wird als Beilage publiziert und beschreibt Filme anhand von Prädikatisierung, Jugendschutz, Credits, Inhalt, Sujet, Gestaltung und „Unsere Prognose“. Letzteres bezieht sich auf die Einschätzung der Blattmacher, wie gut sich ein Film an den Kinokassen verkaufen lässt, ist also als Serviceleistung und Entscheidungshilfe für Kinobetreiber gedacht. Diese „Prognosen“ lauten unter anderem:

„Ein für breiten Einsatz geeigneter, doch nicht sehr erfolgsversprechender Streifen.“

über CASSIDY DER REBELL (Jack Cardiff und John Ford, USA, 1965).

„Ein Streifen, der guter Werbung bedarf, um ein an Gruseleffekte gewohntes Publikum zu interessieren“

über IRRWEGE DER LEIDENSCHAFT (John Guillermin, USA, 1965).

„Durch die Jugendbegutachtung ein geschäftlicher Erfolg zu erwarten, wenn die Besucher Nestroy noch nicht kennen; die Freiheit der Regie nahm sich diesmal nicht gut aus.“³⁴

über LUMPAZIVAGABUNDUS (Edwin Zbonek, Österreich, 1965).

Die Zeitschrift wird in „Österreichische Film- und Kinozeitung“ umbenannt und zum „Zentralorgan der österreichischen Filmwirtschaft“. Ihre „offiziellen Nachrichten des Verbandes der Filmindustrie und der Lichtspieltheaterverbände, sowie der Beilage Film-Kritik“ bleiben programmgebend. Die Zeitschrift erscheint bis 1974.

³⁴ Zitiert nach: *Österreichische Film- und Kinozeitung*, Nr 643 (1966), Beilage *Film-Kritik*, S. 1.

Seit 1948 besteht die „Filmwissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft der Gesellschaft der Filmfreunde“, die ab dem darauffolgenden Jahr die Zeitschrift „Filmkunst“ herausgibt. 1952 erfolgt die Umbenennung in „Österreichische Filmwissenschaftliche Gesellschaft“, später in „Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung“. Ziel ist, zentrale Forschungsstelle für den österreichischen Film zu werden.³⁵ 1954/55 entsteht daraus das „Österreichische Filmarchiv“ mit den Arbeitsbereichen „Geschichte des österreichischen Films“, Erstellung des „Kleinen Lexikon des österreichischen Films“, Aufbau eines Dokumentationszentrums und einer Fachbibliothek, um nur einige zu nennen.³⁶ Das viermal jährlich erscheinende Fachblatt „Filmkunst – Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft“ wird in eben diesen Dienst von Dokumentation, statistischer Veröffentlichung und lexikalischer Publikation gestellt.

„Die Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung hat sich die Erforschung des Films und Fernsehens in allen Erscheinungsformen und Beziehungen, insbesondere der Geschichte, Phänomenologie, Ästhetik, Psychologie, Publikumspsychologie, Wirtschaft usw. und die mögliche Koordinierung aller in Österreich betriebenen filmwissenschaftlichen Forschungen und Studien, die Zusammenfassung der auf diesem Gebiet tätigen Wissenschaftler und die Pflege der Verbindungen der gleichartigen Einrichtungen des Auslandes zwecks Austausch von Forschungsergebnissen zum Ziel gesetzt.“³⁷

„Filmkunst“ wird vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst gefördert und jahrzehntelang von Ludwig Gesek als Chefredakteur geleitet. Jede Ausgabe ist einem Thema gewidmet (z.B.: Personenportraits, Kinohäuser während der Stummfilmzeit, Filmproduktion in Wien in der Zwischenkriegszeit), zu dem wissenschaftliche Texte publiziert werden. Auch wird über die Forschungsarbeit im „Filmarchiv“ berichtet sowie jährliche Produktionslisten zum aktuellen Filmschaffen veröffentlicht.

³⁵ Bezeichnenderweise ist der erste Präsident dieser Arbeitsgemeinschaft der Theaterwissenschaftler Dr. Heinz Kindermann. Kindermann war ab 1933 Mitglied der NSDAP und verfaßte während des Zweiten Weltkriegs zahlreiche rassenideologische Theaterschriften. Seit 1943 war er dann auch ordentlicher Professor am neu gegründeten Institut für Theaterwissenschaft in Wien. 1945 musste Kindermann zwar aufgrund des NS-Verbotsgesetzes den Lehrstuhl räumen, erhielt diese Position jedoch noch vor dem Abzug der Besatzungsmächte 1954 zurück. Die Leitung des Instituts für Theaterwissenschaft hat er bis zu seiner Emeritierung 1966 inne.

(siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Heinz_Kindermann_%28Theaterforscher%29 (Stand Mai 2012))

³⁶ „30 Jahre“. In: *Filmkunst*, Sondernummer 1982, S. 2ff.

³⁷ Zitiert nach: *Filmkunst*, Nr. 109 (1986), S. 19.

Das erste österreichische Magazin für alternative Filmkultur wird vom Avantgardefilmmacher Ernst Schmidt jr. herausgegeben. Schmidt jr. hat sich von Anfang an nicht nur mit dem Herstellen von Filmen, sondern auch mit dem Schreiben über Film beschäftigt und tut dies in diversen Filmmagazinen, mit der Herausgabe von Filmlexika und als Filmkritiker für den „Falter“. Für den Herbst 1965 plant er, eine Filmzeitschrift unter dem Titel „Kinema“ zu publizieren. Schlußendlich heißt sie jedoch „Caligari – Zeitschrift für Filmkunst“ und erscheint bereits im Oktober 1964. „Caligari“ versteht sich nicht nur als Zeitschrift für und über Avantgardefilm, sondern liefert auch Auseinandersetzungen mit aktuellen (sogar kommerziellen) Kinofilmen (etwa einer detaillierten Besprechung des letzten Eddie Constantin-Films) und österreichischer Filmpolitik.³⁸ Zudem kommentiert „Caligari“ die Situation der Filmkritik im eigenen Land: da die Journalisten jeder Art von Avantgarde, z.B. auch den Filmen Godards gegenüber, eine ignorant-unwissende Haltung an den Tag legen, widmet Ernst Schmidt jr. jeweils eine Seite den Zitaten aus ihren Verrissen.³⁹ Die zweite Ausgabe von „Caligari“ erscheint im November 1964 unter der Mitarbeit von Peter Weibel. Danach scheitert das Projekt am Finanziellen.⁴⁰

Auf eine längere Laufzeit bringt es das Filmmagazin „Action“ (1965-1969). Gegründet als Monatsheft des Wiener „Action-Kino“, besteht es anfangs lediglich aus maschinengeschriebenen A4-Blättern, die ohne Bilder oder graphische Elemente Begleittexte zum aktuellen Spielplan des Programm- und Genrekinos liefern. Aus diesen fotokopierten und zusammengehefteten Zetteln wird innerhalb von nur zehn Monaten ein professionell gestaltetes und inhaltlich fundiertes Filmmagazin mit Vertrieb in ganz Österreich. Die Schwerpunktsetzung liegt auf unabhängigem europäischen und amerikanischem Kino, Genrefilmen sowie themenverwandter Filmgeschichte. Rezensiert werden aktuelle Filme mit Kinostart in Österreich, ergänzt durch Berichte von europäischen Filmfestivals. Mit Heft Nr. 11 (1965) kündigt Herausgeber Werner Mörixbauer einen inhaltlichen Relaunch an: „Action“ will sich nun vermehrt mit österreichischem Film befassen, um diesem einen positiven Anstoß zu geben.⁴¹ Eine neue Riege an Mitarbeitern, die ihre Arbeit als „private Mission

³⁸ Scheugl, Hans: *Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre*. Wien, Triton, 2002, S. 43f.

³⁹ Scheugl, Hans (2002): *a.a.O.*, S. 82.

⁴⁰ Scheugl, Hans (2002): *a.a.O.*, S. 43.

⁴¹ Werner Mörixbauer: *Offen gesagt*. In: *action*, November 1965, S. 1.

filmbegeisterter Journalisten“⁴² verstehen, nimmt sich vermehrt Reportagen zum aktuellen Filmschaffen, Drehberichten, Interviews mit Regisseuren und Texten zu filmrelevanten Institutionen an. Auch die Kritiken sind in den darauffolgenden Jahren immer stärker geprägt von persönlichem Erleben und den privaten Meinungen dieser Autoren. Objektive Analysen treten zurück hinter wortgewaltige Pamphlete, sarkastische Glossen und zynische Beschimpfungen. Gleichzeitig wird den filmtheoretischen Texten in zahlreichen Leserbriefen vorgeworfen, sie seien zu elitär und nur für ein Fachpublikum geschrieben.⁴³ Begünstigt wird dieser „Trend“ ab 1969 durch den neuen Herausgeber Helmut Pfandler.⁴⁴ Pfandler, selbst Filmemacher, verstärkt den Fokus auf österreichisches Filmschaffen und Filmpolitik noch mehr. Sein journalistischer Ton ist dabei nicht gerade zurückhaltend:

„Es ist nach wie vor meine entschiedene Absicht, ACTION als Instrument und Waffe im Kampf um eine gesetzliche Regelung des österreichischen Filmwesens zu verwenden, und es mehren sich bereits die Stimmen, die diesen meinen Dienst an der allgemeinen Sache anerkennen. Ab der nächsten Nummer werde ich mich diesem Teil unserer Aktivitäten persönlich annehmen und unseren Lesern einen rückhaltlosen Einblick in die Zusammenhänge gewähren, die eine Lösung des Problems Film in Österreich bisher verhindert haben. Gleichzeitig werde ich mich an alle maßgebenden positiven Kräfte wenden und sie zu Kontaktgesprächen einladen, die letzten Endes dazu dienen sollen, die fachlichen Grundlagen zu schaffen, auf welchen das komplizierte Gebäude eines österreichischen Filmgesetzes aufgebaut werden soll, das so bald wie möglich vom Nationalrat beschlossen werden muß.“⁴⁵

Weit kommt Pfandler mit seinem Engagement jedoch nicht. Heft 5 (Mai/Juni 1969) ist die letzte Ausgabe. Vorwiegend privat und über den Magazinverkauf finanziert, kann sich „Action“ nur vier Jahre auf dem Zeitungsmarkt halten.⁴⁶

Von 1970 bis 1980 wird kein Filmmagazin in Österreich herausgegeben.

⁴² Zitiert nach: Helmut Blobner: *Kommentar*. In: *action*, Oktober 1965, S. 2.

⁴³ Pfandler, Helmut: *Brief des Herausgebers*. In: *action* Heft 2 Februar 1969, S. 3; Pfandler, Helmut: *Brief des Herausgebers*. In: *action* Heft 4 April 1969, S. 3; Pfandler, Helmut: *Vorspann*. In: *action* Heft 5, Mai/Juni 1969, S. 1.

⁴⁴ Pfandler, Helmut: *Vorspann*. In: *action* Heft 5, Mai/Juni 1969, S. 1.

⁴⁵ Zitiert nach: Helmut Pfandler: *Brief des Herausgebers*. In: *action*, Heft 4, April 1969, S. 3.

⁴⁶ Hausberger (1996): *a.a.O.*, S. 170ff.

Erst im November 1981, fast ein Jahr nach in Kraft treten des Filmfördergesetzes, entsteht eine neue Filmzeitschrift. Herausgegeben vom „Verein Österreichische Filmtage“ - der seit 1977 einmal jährlich eine Werkschau aller in Österreich entstandenen Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilme präsentiert⁴⁷ - erscheint nun einmal pro Monat die „Filmschrift“. Das Hauptaugenmerk des Magazins liegt auf österreichischen Produktionen und dem Neuen Österreichischen Film. Auch das Filmfördergesetz, seine Auswirkungen und Anfangsschwierigkeiten fließen kontinuierlich in die Berichterstattung mit ein. Bemerkenswert ist, dass „Filmschrift“ als einziges österreichisches Filmmagazin ausschließlich positiv über das Gesetz berichtet. „Mit uns muß man Geduld haben“⁴⁸, wird etwa der erste Geschäftsführer des Filmförderungsfonds, Gerhard Schedl, zitiert. Und auch dem österreichischen Filmschaffen steht „Filmschrift“ sehr positiv gegenüber. Die Arbeiten von Franz Novotny, Wolfram Paulus jr., Michael Pilz, Fritz Lehner, Walter Bannert und anderen werden regelmäßig besprochen. Gleichzeitig kommt auch das Hollywood-Kino nicht zu kurz. Texte zu Filmtheorie und Filmgeschichte werden aus wissenschaftlichen Publikationen übernommen. „Filmschrift“ stellt sein Erscheinen nach nur elf Nummern aus finanziellen Gründen ein.⁴⁹

„Retro – das Filmjournal“ versucht sein Glück ebenfalls Anfang der 1980er Jahre auf dem österreichischen Zeitschriftenmarkt. Gegründet 1980 in Deutschland und für den dortigen Markt konzipiert, übersiedelt „Retro“ mit Heft Nr. 19 (1983) in Bezug auf Herausgeberschaft und Redaktion nach Österreich. Der neue Verleger heißt Wolfgang Alber. Da das Magazin keine Förderungen erhält und auch der Anzeigenverkauf gering ist, muß ein neues Publikum erschlossen werden: Im Zentrum des ehemaligen Cinephilie-Magazins, das weiterhin zweimonatlich erscheint, stehen nun US-amerikanische Blockbuster samt ihrer Filmstars. Neu ist immerhin die mehrseitige Rubrik „Filmszene Österreich“, die aktuelle Produktionen, Regisseure und den Kampf um mehr Filmförderung medial begleitet. Nach fünf Ausgaben ist das „Experiment Österreich“ jedoch beendet. Das Editorial von Nr. 24 schreibt bereits wieder der ehemaligen Herausgeber Jürgen Wehrhahn aus Deutschland:

⁴⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichische_Filmtage (Stand Mai 2012)

⁴⁸ Zitiert nach: Geyrhofer, F.: *Mit uns muß man Geduld haben*. In: *Filmschrift*, Nr. 10 (1982), S. 23f.

⁴⁹ Hausberger (1996): *a.a.O.*, 191ff.

„RETRO ist in seine „Vaterstadt“ zurückgekehrt. Die mehr als einjährige österreichische Episode ist damit zu Ende. (...) Keiner der Verleger und Redakteure, - die RETRO doch eigentlich retten wollten -, war bereit, die Mit-Verantwortung zu übernehmen, nachdem die Herstellungskosten um ein Vielfaches in die Höhe getrieben waren. Ich will Sie nun nicht mit den finanziellen Sorgen eines „Feierabend-Verlegers“ langweilen, doch bitte ich um Verständnis für notwendige Sparmaßnahmen. In der gegenwärtigen Situation ist auch die zweimonatige Erscheinungsweise gefährdet. Möglicherweise erscheint die Nr. 25 erst ca. August/September, Nr. 26 dann im Dezember. Ohne einen „Salto mortale“ begehen zu wollen, werde ich ab sofort wieder eine Annäherung an mein früheres RETRO-Konzept vornehmen. Filmhistorische Beiträge bekommen mehr Platz, neue Autoren erhalten eine Chance, ihre Beiträge neben denen der Profis zu veröffentlichen, der Leser kommt wieder zu Wort (...).“⁵⁰

Die Nummer 28 ist die letzte des dünnseitig gewordenen „Retro“-Filmjournals.

Im März 1985 ist es dann soweit, und die erste Nummer von „blimp“ liegt vor. Jedoch erscheint im selben Frühling desselben Jahres auch eine andere Filmzeitschrift zum ersten Mal: das „FILMLogbuch“. Sechsmal jährlich möchte die „Österreichische Gesellschaft für Mediendiskurs und Analyse“ mit dieser Zeitschrift Stellung zur Kunstgattung Film beziehen. In Bezug auf das inhaltliche Programm sind die Unterschiede zwischen „FILMLogbuch“ und „blimp“ deutlich auszumachen.

Das „FILMLogbuch“ wird von einer losen Gruppe junger Filmjournalisten und Filmtheoretiker in Wien herausgegeben (u.a. Gabriele Brandner, Georg Haberl, Reinhard Jud, Alexander Horwath, Manfred Kriegleder, Hans-Christian Leitch, Christian Mikunda), die ihre Zielsetzungen folgendermaßen darlegen:

„Es gibt verschiedene Wege, über Film nachzudenken. Über Film zu schreiben oder Filme zu machen, sind nur Bezeichnungen für ein und dieselbe Sache. Es gilt der filmischen Geographie auf die Spur zu kommen. Filmesehen ist wie Reisen und Filmkultur ist für manche eine Wüste, für andere, die Bildersüchtigen, ein Paradies, für das sie alles zu tauschen bereit sind. Wir wollen versuchen, diesen Kosmos zu erforschen, Querverbindungen herzustellen zwischen einzelnen Filmen und Gattungen, Spuren zu sichern, Fundstücke zu sammeln. Einen Weg zu finden durch die Traditionen und (Seh-)Gewohnheiten des Kinos ist unser Ziel. Wir wollen Rituale zeigen und Neues, uns

⁵⁰ Zitiert nach: Wehrhahn, Jürgen: Editorial. In: *Retro – das Filmjournal*, Nr. 24 (1984), S. 2.

einlassen auf die unterschiedlichsten Filme und Sehweisen. Gemeinsam mit Ihnen möchten wir diese Reise antreten und gemeinsam soll über die jeweiligen Ziele entschieden werden. Wir alle haben Landkarten in uns mit den Reliefs unserer Vorlieben, den Routen, die wir für gewöhnlich gedankenlos befahren. Diese Landkarten haben wir nun vor uns ausgebreitet ...“⁵¹

Als Themen zeigen diese „Landkarten“ vor allem US-amerikanische und europäische Independent-(Spiel)Filme. Jim Jarmusch, Wim Wenders, Chris Marker und David Lynch sind einige der Regisseure, die in der ersten Nummer besprochen werden. Ein weiterer Schwerpunkt gilt dem Genrekino, später wird um Video- und digitale Kunst erweitert. Auch der österreichische Film kommt nicht zu kurz, jedoch weniger in Form von Filmbesprechungen als mittels Texten über das Filmwesen in Österreich. Auch werden die Namen jener Filmprojekte veröffentlicht, die Fördergelder erhalten. Die (problematische) Ausbildungsstätte Filmakademie wird ebenso besprochen wie die Positionierung des ORF zwischen Filmkunst und Kommerz. Zudem wird in ausführlichen Specials über die „Österreichischen Filmtage“ berichtet und dabei auch der Avantgardefilm nicht außer Acht gelassen. „Am Zustand der Filmkritik kann man auch den Zustand der Filmkultur ablesen“, ist man beim „FILMLogbuch“ überzeugt und meint weiter: „Die österreichische ist denkbar schwach.“⁵² Um dem Kritikverständnis des Boulevard entgegenzuwirken, das „unzureichend und ideologiegeladen“⁵³ ist, setzt das „FILMLogbuch“ auf Diskurs:

„Es gilt die Vieldeutigkeit des Werkes zu transportieren, erst in der Weitergabe auch der Widersprüchlichkeit der Anschauung und Betrachtungsweisen wird der gesellschaftliche Diskurs eingebunden. Filmkritik und Filmemachen sind keine grundsätzlich getrennten Bereiche, dort wo traditionelle Filmkritik endet, beginnt der eigentliche Diskurs, beginnt die Wechselwirkung zwischen den Filmtexten und den Texten über Film.“⁵⁴

In der Praxis des „FILMLogbuch“ heißt das, dass mehrere Autoren über einen Regisseur oder Film schreiben bzw. in einer Art moderierten Diskussionsrunde sämtliche Autoren des Magazins zu Wort kommen. Filmkritik ist für das

⁵¹ Zitiert nach: Editorial. In: *FILMLogbuch* Nr. 1/1985: S. 3.

⁵² Zitiert nach: Horwath, Alexander: *Finding it at the movies*. In: *FILMLogbuch* Nr. 11/1987: S. 26.

⁵³ Zitiert nach: Horwath, Alexander: *Finding it at the movies*. In: *FILMLogbuch* Nr. 11/1987: S. 26.

⁵⁴ Zitiert nach: Haberl, Georg: *Vom Dilemma zum Diskurs. Wie adäquat kann Filmkritik sein?* In: *FILMLogbuch* Nr. 1/1985: S. 5.

„FILMLogbuch“ der erste Schritt zu einer Diskussion zwischen Filmemachern und Filmrezipienten. Über das österreichische Filmschaffen meinen sie:

„(...) jene österreichischen Filmemacher nämlich, die nicht a priori davon überzeugt sind, daß ihre Filme ohnehin die besten aller möglichen sind, erwarten sich Feedback zu ihrer Arbeit: Hilfestellung zur Kurskorrektur. Der Film wird als Frage aufgefaßt, dessen Antworten der Filmkritiker als geschulter Rezipient gibt.“⁵⁵

Entsprechend hart wird mit dem österreichischen Film zu Gericht gegangen:

„Es ist völlig belanglos, ob ATEMNOT irgendwie melodramatisch, MORGENGRAUEN Science Fiction und ICH ODER DU⁵⁶ gar ein „Großstadtwestern“ ist, das sind bloße Behauptungen. Es reicht nicht aus, das Triviale zu behaupten, es muß eingelöst werden. (...) Genrefilme müssen sich ihrer Tradition bewußt sein. Wenn diese aber bloß bis zum Bauerntheater, Kabarett und Theatercafé reicht, wird man sich der fehlenden Wurzeln österreichischer Trivialkultur bewußt. Die Tradition volkstümlichen, geradlinigen Erzählens ist dabei nicht einmal in Ansätzen entwickelt. Der Plot ist gleichnishaft, die Dramaturgie jener von Nummernrevuen angepaßt und ein akzeptabler Stil nicht vorhanden.“⁵⁷

„Die Eintönigkeit des Neuen Österreichischen Films ist bereits im Drehbuch angelegt. Oftmals werden Details, die für den Erzählverlauf unbedeutend sind, mit Akribie geschildert. Statt zeitverkürzt zu erzählen, Spannungsbögen und Expositionen zu setzen, werden Banalitäten des Alltags geschildert. Und so wird selbst das Aufwischen von übergekochtem Kaffee zum tragischen Ereignis.“⁵⁸

„Wo liegt also die Zukunft des österreichischen Films? Sie liegt dort, wo seine Thematik und Handschrift nicht aus der Neurose schöpft, sondern orientiert ist am Wunsch, das Medium Film zu handhaben, seine Möglichkeiten auszukosten und weiter zu entwickeln, freilich ohne dabei die kulturelle Identität zu verleugnen.“⁵⁹

⁵⁵ Zitiert nach: Mikunda, Christian: *Geschlossene Gesellschaft – Einblick verboten*. In: *FILMLogbuch* Nr. 1/1985: S. 4.

⁵⁶ ATEMNOT (Käthe Kratz, 1984), MORGENGRAUEN (Peter Sämman, 1984), ICH ODER DU (Dieter Berner, 1984)

⁵⁷ Zitiert nach: Haberl, Georg und Jud, Reinhard: *Die Tücken des Trivialen*. In: *FILMLogbuch* Nr. 3/1985: S. 22f.

⁵⁸ Zitiert nach: Mikunda, Christian und Lorenzoni, Brigitta: *Zerklüftete Seelen*. In: *FILMLogbuch* Nr. 5/1986: S. 51.

⁵⁹ Zitiert nach: Mikunda, Christian und Lorenzoni, Brigitta: *Zerklüftete Seelen*. In: *FILMLogbuch* Nr. 5/ 1986: S. 52.

Im Vergleich zu „blimp“ sieht das „FILMLogbuch“ das Problem des österreichischen Films weniger in zu geringer Filmförderung, als bei den Filmschaffenden selbst. Filmkunst statt Filmpolitik steht deshalb im „FILMLogbuch“ im Zentrum des kritischen Interesses. In späteren Ausgaben verlagert sich das Magazin immer mehr in Richtung (US-amerikanisches und asiatisches) Genrekino und popkulturelle Themen (Comics, Pornographie). Sogar eine Rubrik für aktuelle Musikrichtungen wird inkludiert. Auch das „FILMLogbuch“ muss jedoch sein Erscheinen nach nur vier Jahren aufgrund finanzieller Schwierigkeiten einstellen.⁶⁰

Einige Jahre bleibt „blimp“ alleine auf dem österreichischen Filmmagazine-Markt. Erst 1995 erscheint die nächste Fachzeitschrift, herausgegeben von PVS Verleger und gegründet von Filmwissenschaftlern (Claus Philipp und der Mitarbeit von Christian Cargnelli, Birgit Flos, Stefan Grisseemann, Alexander Horwath, Bert Rebhandl, Isabella Reicher u.a.), um Bücher, Zeitschriften und Kataloge rund um Film, Kino und Medien zu publizieren. „Meteor. Texte zum Laufbild“ erscheint quartalsweise und versteht sich als auf filmtheoretischer Basis agierendes Crossover-Diskurs-Medium zwischen Film und Malerei, Fotografie, Literatur, Theater und Musik. Im Zentrum steht internationaler Film, wozu auch international bekannte Autoren wie Elfriede Jelinek, Salman Rushdie und Serge Daney Texte beitragen. Österreichischer Film wird nur ein Mal zum Thema, in der gleichlautenden Sondernummer 1998. Im darauffolgenden Jahr wird „Meteor“ eingestellt.⁶¹

Nachdem seit Beginn der 2000er-Jahre einige Hochglanz-Filmmagazine eine Brücke zwischen Filmkritik und Society-News zu schlagen versuchen („Celluloid“, „ray“, „the gap“), ist aktuell nur „kolik.film“ (erscheint seit 2004 zweimal jährlich) um filmtheoretischen Diskurs in Österreich bemüht.

⁶⁰ Zitiert nach: Ernst, Gustav; Haberl, Georg; Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Film Kritik Schreiben*. Wien: Europa Verlag, 1993, S. 83.

⁶¹ <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8155> (Stand Mai 2012)

2.2. Filmschaffen in Österreich vor 1981

Auszug aus einem Interview mit dem Schriftsteller und Drehbuchautor Gustav Ernst:

„Nach dem Krieg, nach den Filmen der Wien-Film, nach den Heimat- und Moserfilmen gab es keine andere Apparatur und filmische Infrastruktur als für eine solche Art von Filmen [Avantgardefilmen]. Der Avantgardefilm, würde ich kursorisch sagen, hat auf diese ökonomische Enge reagiert. Er hat nicht viel gekostet. Er war aber auch eine ästhetische Reaktion auf den Faschismus, auf die lange Pause und Absenz von der internationalen Kunstszene und Avantgarde (...). Der neue österreichische Spielfilm, der dann in den siebziger Jahren entstanden ist, speist sich aus vielen Quellen. (...) Er war eine Reaktion auf den Avantgardefilm, der offenbar allein zur Erkenntnis, zur Darstellung der Wirklichkeit nicht ausreicht, der bestimmte filmische Bedürfnisse der einzelnen Leute nicht befriedigte; eine Reaktion auf den Faschismus – nicht umsonst waren es linke Filme, die gedreht wurden; eine Reaktion auf diese alten, identitätsstiftenden und auch notwendigen Filme der Nachkriegszeit; eine Reaktion, wenn ich an die Autoren denke, auf die damalige Literatur.“⁶²

Ohne einen Blick zurück erzählt der österreichische Film nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die 1960er Jahre hinein von einer glücklichen Zukunft, die er zu einer unbeschwerten Gegenwart macht.⁶³ Fröhlich-singende Menschen wandern durch sonnige Naturkulissen, in der Tourismus und Wirtschaft aufblühen und nach kurzen Verwirrspielen jeder eine passende Heiratskandidatin findet. RENDEVOUS IM SALZKAMMERGUT (Alfred Stöger, 1948), DER FÖRSTER VOM SILBERWALD (Alfons Stummer, 1954), IM PRATER BLÜH'N WIEDER DIE BÄUME (Hans Wolff, 1958), und IM SINGENDEN RÖSSL AM KÖNIGSSEE (Franz Antel, 1963) sind als Filme (wie als Filmtitel) beispielgebend für die „Heimatfilmwelle“ dieser Jahre.⁶⁴

Überhaupt versteht sich das österreichische Filmwesen dieser Zeit vornehmlich als Film-Industrie, also als ein nach finanziellen Kriterien agierender Wirtschaftszweig. Nicht zuletzt durch das Fehlen staatlicher Subventionen sind Produktionsfirmen darauf angewiesen, dass ihre Investitionen, die Filme, Gewinne abwerfen. So

⁶² Büttner, Elisabeth und Dewald, Christian: *Anschluß an Morgen*. Salzburg, Residenz Verlag, 1997, S. 215f.

⁶³ Büttner/Dewald (1996): *a.a.O.*, S. 12ff.

⁶⁴ Büttner/Dewald (1996): *a.a.O.*, S. 88ff.

entscheiden sie sich bald für eine regelmäßige Zusammenarbeit mit Koproduzenten aus der Bundesrepublik Deutschland, da diese 75% der Herstellungskosten übernehmen und für Vertrieb im Nachbarland sorgen.⁶⁵ In der Nachkriegszeit wird außerdem auf das altbewährte Studio-System zurückgegriffen, in dem in gebauten Dekors gedreht wird und die Film-Mitarbeiter Festangestellte der Studios sind, die sie zu Kameramännern, Tontechnikern und SchnittmeisterInnen ausbilden.⁶⁶ Diese geregelte Arbeitssituation ist auch ein Grund dafür, dass Experimentierfreude und das Verlassen erprobter Bahnen bei der Filmarbeit so gut wie nicht vorkommt.⁶⁷

Die Rechnung mit der heilen Welt auf der Leinwand geht auf. Filmproduktionen wie Kinobesuche steigen bis Ende der 1950er Jahre unaufhörlich an. Das Jahr 1958 gilt bis heute als Rekordjahr der österreichischen Filmindustrie, in dem 122 Millionen Kinobesuche verzeichnet werden. Das macht bei der damaligen Einwohnerzahl Österreichs von 7 Millionen Menschen einen Pro-Kopf-Kinobesuch von 17,42 mal pro Jahr.⁶⁸ Seit Kriegsende wurden rund 22 Spielfilme pro Jahr produziert.⁶⁹

Eine andere Form von Kino kann neben dieser großangelegten Unterhaltungsmaschinerie kaum bestehen. Dennoch gelingt einigen Filmautoren ein kleiner Ausbruch auf dem Gebiet des neoveristischen Films. ASPHALT (Harald Röbbeling, 1951) ist der erste seiner Art, der das Filmstudio verläßt und auf den Straßen der Stadt, ohne konkretes Drehbuch und weitgehend mit Laien versucht, die Realität der Zeit einzufangen.⁷⁰ Die Kritik nimmt ASPHALT jedoch nicht gut auf, „spekulativ“, „trostlos“, „unappetitlich“⁷¹ lauten die Vorwürfe. Ähnlich ergeht es WIENERINNEN (Kurt Steinwendner, 1952), der ebenfalls in Episoden und mit erklärendem Off-Kommentar aus den Leben von Frauen der Wiener Unterschicht erzählt. In der Bildsprache dieser Filme, ihrem harten Schwarzweiß und der vom Stativ befreiten Kamera, vermischt sich Spielfilm erstmals mit Elementen des Experimentellen.⁷²

Zur selben Zeit dreht Kurt Steinwendner gemeinsam mit Wolfgang Kudrnofsky den ersten Experimentalfilm der Nachkriegszeit: DER RABE (1951). Bezeichnend ist,

⁶⁵ Zitiert nach: Steiner, G.: *Die Heimat-Macher*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1987, S. 88.

⁶⁶ *Gespräch mit den Cutterinnen Paula Dvorak und Annemarie Reisetbauer*. In: Büttner/Dewald (1996): *a.a.O.*, S. 366ff.; sowie: *Gespräch mit dem Kameramann Walter Partsch*. In: Büttner/Dewald (1996): *a.a.O.*, S. 425ff.

⁶⁷ Büttner/Dewald (1996): *a.a.O.*, S. 148.

⁶⁸ Ungerböck, Andreas: *Film und Kino. Eine Nahaufnahme*. In: Steinmaurer (2002): *a.a.O.*, S. 95.

⁶⁹ gemäß: *Österreichische Filmographie 1945–1996*: Büttner/Dewald (1996): *a.a.O.*, S. 440ff.

⁷⁰ Büttner/Dewald (1996): *a.a.O.*, S. 376.

⁷¹ zitiert nach: Büttner/Dewald (1996): *a.a.O.*, S. 399.

⁷² Büttner/Dewald (1996): *a.a.O.*, S. 398ff.

dass die meisten dieser an neuen Formen interessierten jungen Filmemacher nicht aus der Filmindustrie kommen, sondern ihren Weg über andere Kunstrichtungen ihren Weg gefunden haben. So kommt Kurt Steinwender von der Malerei und Bildhauerei, Ferry Radax von der Fotografie.⁷³ Gemeinsam ist ihren Arbeiten die Entwicklung einer neuen Filmsprache. Der Ton wird vom Bild getrennt und als eigenständige Ebene aufgefasst. Die Kamera wird aus den Angeln gehoben, gekippt, gerissen und gegen den Himmel geschwenkt. Die Bilder erzählen keine Geschichten, sondern Ideen und Emotionen.⁷⁴ Finanziert werden die Filme mit den geringen Mitteln des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. Für SONNE HALT! (1959) etwa erhält Ferry Radax den bescheidenen Betrag von 5.000 Schilling. Ein längerfristiges Arbeiten wird unter solchen Bedingungen erschwert. Kurt Steinwendner liefert nur noch mit FLUCHT INS SCHILF (1953) eine ähnliche Arbeit ab. Radax verdient sein Geld daraufhin mit dokumentarischen Auftragsarbeiten für den ORF. Herbert Vesely (UND DIE KINDER SPIELEN SO GERN SOLDATEN (1951), AN DIESEN ABENDEN (1951/52)) wechselt als Werbefilmer nach Deutschland.⁷⁵

Einzig Peter Kubelka gelingt im Anschluss an erste Filmversuche mit Ferry Radax (MOSAIK IM VERTRAUEN, 1955) eine Karriere als Experimentalfilmer. ADEBAR (1957), SCHWECHATER (1958) und ARNULF RAINER (1960) gelten als Meilensteinen des strukturellen, des „metrischen“ Films, wie Kubelka seine Arbeiten nennt.⁷⁶ In den 1960er Jahren verläßt jedoch auch Kubelka das Land und geht nach New York, wo er im Kreis der US-amerikanischen Avantgardisten rund um Jonas Mekas internationale Erfolge feiert.⁷⁷

1956 startet in Österreich der regelmäßige Fernseh-Betrieb. In den Kino sinken daraufhin die Besucherzahlen - bis 1963 auf 84 Millionen, Mitte der 1970er Jahre stagnierte die Zahl bei 18 Millionen Kinobesucher pro Jahr.⁷⁸ Die Produktionsfirmen wechseln zu Auftragsarbeiten für den ORF oder versuchen, ihre Vormachtstellung

⁷³ Tscherkassky, Peter: *Die rekonstruierte Kinematographie*. In: Horwath, Alexander; Ponger, Lisl; Schlemmer, G. (Hg.): *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*. Wien, Wespennest, 1995, S. 15.

⁷⁴ Büttner/Dewald (1996): *a.a.O.*, S. 48ff.

⁷⁵ Büttner/Dewald (1996): *a.a.O.*, S. 71ff.

⁷⁶ Tscherkassky, Peter: *Die rekonstruierte Kinematographie*. In: Horwath/Ponger/Schlemmer (1995): *a.a.O.*, S. 113ff.

⁷⁷ Scheugl (2002): *a.a.O.*, S. 152

⁷⁸ Schedl: *Die österreichische Filmförderung*. In: Ernst, Gustav und Schedl, Gerhard (Hrsg.): *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*. Wien: Europaverlag, 1992, S. 177ff

gegenüber dem Fernsehen durch opulente Ausstattungsstücke zu behaupten.⁷⁹ Werden 1960 noch 19 Kinofilme produziert, sind es 1969 nur noch vier.⁸⁰ Nun gibt es auch die Möglichkeit des Koproduzierens mit Deutschland nicht mehr. Das 1962 in der Bundesrepublik in Kraft getretene Filmfördergesetz sieht Subventionen nur dann vor, wenn nicht aus dem Ausland mitfinanziert wird.⁸¹ Die Filmzeitschrift „Action“ titelt in ihrer resignierenden letzten Ausgabe mit „Requiem für eine Leiche“:

„Ohne viel Zeremoniell ward sie zu Grabe getragen, Totenfeier und Leichenschmaus fielen aus. Die wenigen Hinterbliebenen hatten sich zum Teil rechtzeitig ins Ausland abgesetzt, zum Teil auch neuen Umgang gefunden. Unbeachtet von der breiten Öffentlichkeit, der sie als Gespielin manch anregender Stunde gedient hatte, verstarb die österreichische Filmindustrie, zugleich ihr besseres Ich: die österreichische Filmkunst. Todesursache: galoppierende Schwindsucht.“⁸²

Zur selben Zeit befindet sich der Avantgardefilm im Aufschwung. BLACK MOVIE von Kurt Kren und Marc Adrian (1957) arbeitet mit vorhandenem Vorspannmateriale, das gemäß einer bestimmten Partitur aneinandergesetzt wird. Aus den abgefilmten Happenings der Wiener Aktionisten lassen Kurt Kren und Ernst Schmidt jr. eigenständige Filme entstehen. Geprägt sind diese Werke von der Knappheit an Material und Geldmitteln. Subventionen gibt es für die Experimentalfilmer keine.⁸³ Zudem beschäftigen sich die Avantgardisten mit Film, indem sie darüber schreiben. Ernst Schmidt jr., Peter Weibel und Hans Scheugl verfassen ab 1966 aktuelle Filmkritiken sowie filmhistorische Beiträge für „Action“ und das deutsche Magazin „Film“.⁸⁴ Um die eigene Medienpräsenz ist es hingegen schlecht bestellt. Sofern Tageszeitungen berichten, sind die Artikel geprägt von Unkenntnis und Vorurteilen der Journalisten. So schreibt Hans Winge 1965 in der „Presse“ über eine Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts:

„Krens Filme scheinen zu stottern; daß hängt gewiß damit zusammen, daß er, auch nach acht Jahren, noch am Anfang steht. Ihm fehlt

⁷⁹ Büttner/Dewald (1996): a.a.O., S. 188

⁸⁰ Siehe: Österreichische Filmographie 1945-1996. In: Büttner/Dewald (1996): a.a.O., S. 438ff

⁸¹ Steiner (1987): a.a.O., S.219.

⁸² Zitiert nach: action Nr. 5 (Mai-Juni 1969): S. 9

⁸³ Horwath/Ponger/Schlemmer: a.a.O., S. 46ff

⁸⁴ Scheugl (2002): a.a.O., S. 59ff

offenbar die Möglichkeit, sich eingehend mit seinen großen Vorgängern zu beschäftigen, also mit Fernand Leger, René Clair und Sergej Eisenstein, die im Stummfilm experimentell schon viel weiter waren als Kren jetzt.“⁸⁵

Die „Kleine Zeitung“ berichtet 1967 über eine Filmvorführung im Forum Stadtpark:

„Das Unbehagen, das sie [Kren, Scheugl, Schmidt jr., Weibel] damit dem Publikum bescherten, war mehr ein physisches als ein kulturelles oder psychisches: Den Ton vernahm man ebenso stark wie durch die Gehörgänge durch das Beben des gesamten Hauses, und die verfilmten Materialaktionen (eine speziell Wiener Art des Happenings) provozierte ähnlich unangenehme Effekte wie das Fliegen durch Luftlöcher.“⁸⁶

Die Filmemacher übernehmen selbst die theoretische Aufarbeitung ihrer Werke. Allmählich machen sich auch Erfolge, vor allem auf internationalen Festivals, bemerkbar.⁸⁷ 1968 gründen die Experimentalfilmer ihr eigenes Vertriebsbüro, die als Verein geführte „Austrian Filmmakers Cooperative“. Im selben Jahr findet die skandalträchtige Veranstaltung „Kunst und Revolution“ an der Universität Wien statt, die für Otto Mühl, Günter Brus, Oswald Wiener und Peter Weibel mit Gerichtsstrafen endet. Die Presse fühlt sich in ihren Negativberichten bestätigt. Brus und Wiener verlassen das Land.⁸⁸ Die „Austrian Filmmakers Cooperative“ existiert in ihrer ursprünglichen Form keine zwei Jahre. 1969 wird daraus jedoch das „Kuratorium Österreichischer Film“, dessen Leitung aus einer neuen Generation aufstrebender Filmemacher besteht (Franz Fallenberg, Karl Kases, Walter Bannert, Reinhard Pyrker, Hubert Sielecki u. a.).⁸⁹

In den 1970er Jahren schafft es auch der Spielfilm wieder zu einem Aufschwung. Die Experimentalfilmer haben dabei wesentlichen Anteil an der Entwicklung des Neuen Österreichischen Films, wie etwa die Langfilme von Valie Export zeigen (MENSCHENFRAUEN (1979/80), PRAXIS DER LIEBE (1984/85)).⁹⁰ Eine zweite Strömung der 1970er Jahre ist das minoritäre Kino von John Cook, Manfred

⁸⁵ Zitiert nach: Scheugl (2002): *a.a.O.*, S. 82

⁸⁶ Zitiert nach: Scheugl (2002): *a.a.O.*, S. 81.

⁸⁷ Scheugl (2002): *a.a.O.*, S. 84ff.

⁸⁸ Scheugl (2002): *a.a.O.*, S. 130ff.

⁸⁹ Scheugl (2002): *a.a.O.*, S. 158ff.

⁹⁰ Horwath/Ponger/Schlemmer (1995): *a.a.O.*, S. 67ff.

Kaufmann, Andreas Gruber, Wolfram Paulus u.a. Die eigene Biographie, die Suche nach Identität und das Sezieren der (Un)Möglichkeiten innerhalb der Gesellschaft rücken Randfiguren ins Zentrum der Leinwand. Arbeitslosigkeit, Psychiatrie und Konflikte mit der Justiz sind die nicht unpolitischen Themen dieser Filme.⁹¹

Die nach wie vor schwierige finanzielle Situation der Filmemacher lässt sich anhand der Produktionsgeschichten von John Cooks Filmen feststellen.⁹² Cook erhält zwar – nach mehreren Anläufen - Subventionen vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst, sein letztes Projekt scheitert jedoch (nach zweijährigen Bemühungen) an der Kofinanzierung des ORF. Und das, obwohl es SCHWITZKASTEN (1978) zuvor bis auf die Berlinale und ins französische Kino geschafft hat und der Film in Österreich das Prädikat „sehenswert“ erhält.⁹³ John Cook geht daraufhin frustriert nach Frankreich. Seine Filmkarriere ist beendet.⁹⁴

Als 1981 das österreichische Filmfördergesetz in Kraft tritt, sollen diese Probleme ein Ende haben. Und es gelingt tatsächlich, die Produktion innerhalb der folgenden zehn Jahre auf durchschnittlich 15 Spielfilme pro Jahr zu steigern.⁹⁵ Eine Vielzahl neuer Regisseure beginnt zu arbeiten: Franz Novotny (EXIT, 1980), Paulus Manker (SCHMUTZ, 1986) und Niki List (MÜLLERS BÜRO, 1986) experimentieren mit anarchistischen Energieentladungen der Jugend und versuchen sich an Genrefilmen. Der Neue Heimatfilm findet seine Vertreter in Leopold Huber (HIRNBRENNEN, 1982), Michael Pilz (HIMMEL UND ERDE, 1982) Christian Berger (RAFFL, 1984) und Wolfram Paulus (HEIDENLÖCHER, 1986). Erstmals werden auch die gesellschaftlichen Nachwirkungen des Zweiten Weltkriegs (KASSBACH, Peter Patzak, 1979; DIE AUSGESPERRTEN, Franz Novotny, 1982) thematisiert.

In der Filmavantgarde ist inzwischen die „dritte Generation“ am Werk und wechselt zum 8mm-Format. Dietmar Brehm, Linda Christanell und Peter Tscherkassky zählen zu ihren international erfolgreichsten Vertretern. Lisl Ponger und Mara Mattuschka arbeiten mit Video und Martin Arnold widmet sich dem found footage. Indirekt profitieren auch die Experimentalfilmer vom Filmfördergesetz. Da diese

⁹¹ Rebhandl, Bernd: *Nachsaison*. In: Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Der neue österreichische Film*. Wien: Wespennest, 1996, S. 36ff.

⁹² Cook, John: *The Life*. In: Omasta, Michael und Möller, Olaf (Hg.): *John Cook. Viennese by Choice, Filmemacher von Beruf*. Wien: Österreichisches Filmmuseum/SYNEMA, 2006, S. 122ff.

⁹³ Omasta, Michael: *Eine Frage des Vertrauens*. In: Schlemmer (1996): *a.a.O.*, S. 49ff

⁹⁴ Omasta/Möller (2006): *a.a.O.*, S. 118f.

⁹⁵ gemäß den Angaben aus: *Österreichische Filmographie 1945-1996*. In: Büttner/Dewald (1997): *a.a.O.*, S. 460ff.

Subventionen für Kinofilme vorgesehen sind, sind die Gelder des Ministerium für Unterricht und Kunst von nun an ausschließlich für nicht-kommerzielle Kurz-, Dokumentar- und Experimentalfilme reserviert.⁹⁶

Zusätzlich können in diesem (finanziellen) Windschatten des Filmfördergesetzes und der allgemeinen Aufbruchsstimmung auch „Nebenprodukte“ des Filmschaffens entstehen. Dazu zählen die „Filmtage“, neue Programmkinos, alternative Verleih- und Produktionsfirmen sowie die Gründung der „Gesellschaft für Filmtheorie“ – die „Stunde Null der Filmtheorie in Österreich“⁹⁷, wie der Filmkritiker Michael Omasta meint. Bis zu diesem Zeitpunkt ist es allein das „Filmarchiv“, dass sich mit österreichischer Filmgeschichte beschäftigt, und auch an den Universitäten fehlt ein Lehrstuhl für Film. So gründeten 1981 Gottfried Schlemmer, Bernhard Riff, Karl Sierek, Elisabeth Wiesmayr u. a. die „Gesellschaft für Filmtheorie“. Schlemmer wird Geschäftsführer dieses Vereins, der ab 1984 Subventionen vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst erhält.⁹⁸ Ihre Aufgaben versteht die „Gesellschaft“ wie folgt:

„Untersuchungen der Bedingungen der Filmproduktion und -rezeption, der Theorie und Methodik der Filmanalyse, der Geschichte und Ästhetik des Films, Kinos, Fernsehens etc. sollten in Form von Vorträgen, Seminaren und Publikationen veröffentlicht und in Form von Projekten gefördert werden.“⁹⁹

Neben einer kontinuierlichen Zusammenarbeit mit der Universität für Angewandte Kunst Wien liegt der Schwerpunkt auf der Förderung filmtheoretischer Forschungsprojekte, die in Vorträgen, Publikationen und Tagungen präsentiert werden. In den Anfangsjahren entstehen so Texte zu „Genre und Typus. Versuch einer (sanften) Taxonomie nebst einigen Ausflügen in die Produktion „Wiener Filme“ zwischen 1929 und 1938“ von Karl Siereck, „Elektronisches Kino“ von Peter Weibel und „Béla Balázs und das frühe Kino“ von Gertrud Koch. Die Diskussionsreihe „Gespräche über die Filmarbeit“ diente dem Praxisbezug und lud Regisseure zu Fragestunden ein, die Serie „Sehen und Schreiben“ bat Filmkritiker aufs Podium. Eines der größten

⁹⁶ Horwath/Ponger/Schlemmer (1995): *a.a.O.*, S. 69ff.

⁹⁷ Zitiert nach: Omasta, Michael: *Zum Thema Forschen über den österreichischen Film*. In: Bono, Francesco (Hg.): *Austria (in)felix. Zum österreichischen Film der 80er Jahre*. Graz: edition blimp; Rom: Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai, 1992, S. 75.

⁹⁸ Omasta: *Zum Thema Forschen über den österreichischen Film*. In: Bono (1992): *a.a.O.*, S. 76ff.

⁹⁹ Zitiert nach: Schlemmer, Gottfried: *Descriptions of Institutes*. In: *Film Theory*. Schriften des Münsteraner Arbeitskreises. Nr. 1/1987, S. 31.

Projekte stellt die Verwaltung und Aufarbeitung des Nachlasses von Ernst Schmidt jr. dar.¹⁰⁰ Der Verein ist bis heute unter dem neuen Namen „SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien“ tätig.

2.3. Filmpolitik in Österreich vor und ab 1981

2.3.1. Subventionspolitik vor 1981

Vor dem Inkrafttreten des Filmfördergesetzes sind Subventionen zur Filmherstellung lediglich durch die allgemeine Kunstförderung des Bundes möglich. Dort werden jedoch erst 1973 die im zuständigen Beirat tätigen Beamten durch Kunst- und Filmexperten ersetzt und diesen der dezidierte Auftrag erteilt, Ansuchen nach rein künstlerischen Kriterien zu beurteilen. Erst ab diesem Zeitpunkt werden auch Filme von Ernst Schmidt Jr. (WIENFILM, 1977) und Valie Export (UNSICHTBARE GEGNER, 1977) gefördert und die Experimentalfilmemacher erhalten erstmals die Chance, auch Langfilme zu produzieren.¹⁰¹ Allerdings sieht das Bundesministerium für Unterricht und Kunst seine Hauptaufgabe weiterhin in der Unterstützung von Archiven, Kunst- und Programmkinos, Filmwochen und in Ankäufen für die eigene Sammlung. Nach dem Inkrafttreten des Filmfördergesetzes schränkt das Ministerium seine Herstellungsförderung auf Dokumentar-, Experimental-, Avantgarde- und innovative low budget-Filme (bis 2 Mio. öS) ein.¹⁰²

1976 gründet die Stadt Wien, als erstes und lange Zeit einziges Bundesland, den Wiener Filmförderungsfonds, um programmfüllende, wirtschaftlich verwertbare Spiel- und Dokumentarfilme zu unterstützen. Bis 1988 vergibt dieser Fonds jährlich vier bis fünf Millionen Schilling. Längerfristig soll er sich aus Rückflüssen selbst finanzieren, was aufgrund der geringen Einspielergebnisse jedoch nie möglich wird. 1989 werden seine Richtlinien dahingehend geändert, dass ein Wien-Bezug der eingereichten Filme zwar weiterhin Voraussetzung ist, dieser jedoch auch gegeben ist, wenn Wien als Drehort die Bekanntheit und das Image der Stadt fördern. Vor allem ausländische Produktionen sollen so gewonnen werden. Das Budget wird auf 30 Mio

¹⁰⁰ Omasta: *Zum Thema Forschen über den österreichischen Film*. In: Bono (1992): *a.a.O.*, S. 78ff.

¹⁰¹ Haberl, Georg und Schlemmer, Gottfried: *Filmförderung beim Bundesministerium für Unterricht und Kunst*. In: Ernst/Schedl (1992): *a.a.O.*, S. 233ff.

¹⁰² Schranz, Harry: *Rosa-rote Kader? Lucubratorische Betrachtungen zu Filmschaffen u. Filmförderung im sozialdemokratischen Österreich*. Wien: Univ., Diss., 1988. S. 136.

öS., später auf 65 Mio öS erhöht und der Fernsehspielfilm miteinbezogen. Bedingung für den Erhalt dieser Fördergelder ist, dass die eineinhalbfache Fördersumme in die Stadt rückinvestiert wird.¹⁰³

2.3.2. Die Filmpolitik der 1970er Jahre

Die österreichische Politik hatte bereits in den 1960er Jahren eine Umsetzung des von den Filmemachern so vehement geforderte Filmförderungsgesetz in Aussicht gestellt. Als die SPÖ 1970 die Führung des Landes übernimmt, meint Bruno Kreisky in seiner ersten Regierungserklärung:

„Dem sich neu formierenden österreichischen Film wird ein Filmförderungsgesetz die notwendige Basis geben müssen.“¹⁰⁴

Für Fred Sinowatz, von 1971 bis 1983 Bundesminister für Unterricht und Kunst, ist Kulturpolitik eng mit Bildungs- und Sozialpolitik verbunden. Film sei Mittel zur Meinungsbildung, bedeute aber auch Arbeitsplatzsicherung und fördere indirekt den Fremdenverkehr. Anlässlich der Ersten Filmenquete – die erst zwei Jahre nach der euphorischen Regierungserklärung, am 22. März 1972, stattfindet – leitet der Vorsitzende Sinowatz mit den Worten ein:

„Was ist geschehen? Nicht allzu viel von uns, das ist einerseits negativ, andererseits aber auch positiv, da nichts geschehen ist, was unter Umständen schlecht sein könnte.“¹⁰⁵

Sinowatz sieht Film der Kunst wie dem Kommerz zugeordnet und hält daher eine Aufteilung der Kompetenzen für das zukünftige Filmförderungsgesetzes auf das Ministerium für Unterricht und Kunst sowie das Handelsministerium für sinnvoll. Für die Filmemacher, die „ihre“ Förderung nur nach künstlerischen Kriterien beurteilt wissen wollen, ist dies keine erfreuliche Nachricht.¹⁰⁶

¹⁰³ Mokre, Monika; Novotny, Franz; Wagner, Michael: *Das Modell FILM AKTIV*. In: Ernst/Schedl (1992): *a.a.O.*, S. 242ff.

¹⁰⁴ Zitiert nach: Kreisky, Bruno: *Regierungserklärung vom 27. April 1970*. Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1970, S. 27.

¹⁰⁵ Zitiert nach: Fritz, Walter: *Im Kino erlebe ich die Welt*. Wien: Verlag Christian Brandstätter, 2007, S. 271.

¹⁰⁶ *Filmkunst* Nr. 60 (1972/73): S. 5.

Die Mühlen der SPÖ-Regierung mahlen jedoch sehr langsam, und so wird erst 1973 eine Medienkommission eingerichtet, die sich (unter anderem) mit Film beschäftigt. Aus einer Analyse des österreichischen Filmwesens sollen Zielsetzungen für das geplante Filmförderungsgesetz abgeleitet werden. Das Resultat dieser Analyse: das größte Problem wird in der Abhängigkeit der Produzenten von ausländischen Auftraggebern, dem ORF und vom bundesdeutschen und US-amerikanischen Verleih und Vertrieb gesehen. Auch re-investierten sie ihre Gewinne kaum in neue Projekte oder in die Weiterbildung ihres Fachpersonals. Die behördliche Konzessionsvergabe für die Ausübung der Produzententätigkeit wird als Hürde für den Nachwuchs angesehen. Kritisiert wird außerdem die Kompetenz-Aufteilung auf die drei Ministerien für Unterricht, für Handel und für Finanzen sowie die fehlende Koordination der Fördertätigkeiten von Bund, Ländern und Gemeinden. Als ein Grund für die Krise wird außerdem das Fehlen einer Infrastruktur für Produktion, Verleih und Vertrieb genannt. Ein Filmförderungsgesetz sollte daher neben Projekt- und Autorenförderung auch Verleihgarantien, Exportförderung und die Bereitstellung von Produktionsstätten beinhalten. Finanziert werden soll dies alles durch Geld von Bund und Ländern, dem ORF, den Verleihern und dem „Kinoschilling“, einer Ein-Schilling-Abgabe aus dem Ticket-Verkauf. Als 1974 Filmproduktion zu einem gebundenen Gewerbe wird, also nur noch ein Befähigungsnachweis zur Ausübung notwendig ist, bleibt dies jedoch der einzige Punkt des Medienkonzepts, der umgesetzt wird.¹⁰⁷

Bald nachdem Kreisky 1970 das Filmförderungsgesetz angekündigt hat, entstehen erste Interessensvertretungen, die daran arbeiten, dass ihre Ideen und Konzepte in das neue Gesetz aufgenommen werden. Den ersten Maßnahmenkatalog entwirft 1971 das Handelsministerium, das in der Filmindustrie einen Wirtschaftszweig sieht, den es zu beleben gilt. Die Förderung soll nach rein kommerziellen Gesichtspunkten erfolgen. Der Plan, das Budget aus dem „Kinoschilling“ und über Ausgleichszahlungen von im Fernsehen gesendeten Kinofilmen zu lukrieren, stößt jedoch auf heftigen Protest bei Lichtspieltheatern wie beim ORF. Das Unterrichtsministerium schlägt vor, die wirtschaftliche Förderung von der künstlerischen zu trennen, was wiederum die Filmindustrie für nicht zielführend hält. Zumindest beinhaltet dieses Konzept bereits Drehbuchprämien und Nachwuchsförderung.

¹⁰⁷ Wohlgenannt, Anna Katharina: *Die Entstehung des österreichischen Filmförderungsgesetzes im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 2007, S. 40ff.

Um letzteres sind auch der „Arbeitskreis Österreichischer Filmemacher“ (dem hauptsächlich Spielfilm-Regisseure angehören) und das „Kuratorium Neuer Österreichischer Film“ (die Vereinigung der Avantgarde-Filmemacher) bemüht, und so schließen sich die beiden Gruppen zur „Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Filmemacher“ zusammen. Im Monat ihrer Konstituierung, im April 1972, löst sie sich aufgrund künstlerischer Differenzen jedoch auch wieder auf. Filmemacher um den Kulturpolitiker Dieter Schrage gründen daraufhin den „Filmpool Wien“ und arbeiten weitere Schritte zu den Themen Produktion und Vertrieb aus, die unter anderem die Gründung eines Filminstituts beinhaltet. Ende der 70er Jahre konstituierte sich noch der „Verband der Kameralleute“, der der Gewerkschaft Kunst, Medien und freie Berufe nahe steht und das Filmförderungsgesetz als Wirtschaftsgesetz sieht. Eine davon unabhängige künstlerische Förderung soll sich auf den professionellen Film beschränken. Gegenteilige Ziele verfolgt das „Syndikat der Filmschaffenden Österreichs“. 1976 von Michael Pilz und Bernhard Frankfurter gegründet, macht es den freischaffenden Filmemacher zum Ausgangspunkt der Überlegungen und möchte Film als Weg zu gesellschaftlichen Umbrüchen verstanden wissen.

Eingang in den endgültigen Gesetzestext findet jedoch kaum eines dieser Konzepte. Das Finanzministerium legt 1979 einen Gesetzesentwurf vor, der (kaum verändert) am 1. Jänner 1981 als österreichisches Filmförderungsgesetz in Kraft tritt.¹⁰⁸

2.3.3. Das Österreichische Filmförderungsgesetz

“§ 1. Zur Förderung der Herstellung und Verbreitung österreichischer Filme, zur Hebung der Qualität und zur Ermöglichung der Erfüllung der kulturellen Funktion des Films ist der „Österreichische Filmförderungsfonds“ (...) einzurichten”.¹⁰⁹ Mit diesen Worten beginnt der vielerwartete Gesetzestext. Dieser Fonds ist dem Bundesministerium für Unterricht und Kunst unterstellt, wird jedoch als eigene Rechtspersönlichkeit angesehen. Er hat daher auf Wirtschaftlichkeit zu achten und bezieht sein Jahresbudget vom Finanzministerium. Die Aufgaben des Fonds sind Projekt- und Berufsförderung, wobei sich erstere in Konzepterstellung, Herstellung und Verwertung unterteilt. Das Kuratorium bildet das oberste Organ, beraten von der

¹⁰⁸ Wohlgenannt (2007): *a.a.O.*, S. 45ff.

¹⁰⁹ Zitiert nach: 557. Bundesgesetz vom 25. November 1980 über die Förderung des österr. Films: <http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10009500> (Stand Mai 2012)

Auswahlkommission. Der Geschäftsführer ist an dessen Beschlüsse gebunden und sitzt mit zwei weiteren Mitgliedern in der Gemeinsamen Kommission des Film/Fernsehabkommens.

Projektförderungen können amortisationsbegünstigende, zinsbegünstigte oder zinslose Darlehen sowie nicht rückzahlbare Zuschüsse sein. Für die Berufsförderung gilt nur letzteres. Der Fonds kann sich vorbehalten, Teile der Fördermittel direkt an die Dienstleister (Kopieranstalt, Tonstudio, Atelier) auszusahlen. Der Förderwerber muß österreichischer Staatsbürger sein und über 20% Eigenmittelanteil verfügen. Außerdem muß das Projekt einen österreichischen Film betreffen, die künstlerisch und organisatorisch Hauptbeteiligten müssen Österreicher sein, die Endfassung muss in deutscher Sprache sein, der Film in Österreich gedreht werden (Ausnahmen bilden thematische Notwenigkeiten). Koproduktionen werden nur unter bestimmten Bedingungen gefördert, TV-Produktionen gar nicht. Die Drehbuchförderung gilt nur für Langfilme (ab 79 Minuten) und muß die Nutzung österreichischer Infrastruktur bedingen. Konzept- und Berufsförderung sind auf je 1%, die Verwertungsförderung auf 5% des Jahresbudgets beschränkt. Der Großteil des Budgets soll der Herstellungsförderung dienen.¹¹⁰

Im ersten Jahr erhält der Fonds ein Budget von 26,4 Mio öS. Während der Fonds-Geschäftsführer Gerhard Schedl gleich zu Beginn von einer nötigen Erhöhung auf 60 Mio öS spricht, um eine eigenständige Filmkultur entstehen und eine potente Filmindustrie wachsen lassen zu können, wird das Budget im Gegenteil in den ersten vier Jahre auf 15 Mio öS reduziert.¹¹¹

Von Anfang an kritisieren die Filmmacher die deutliche Positionierung des Gesetzes auf wirtschaftlicher Seite.¹¹² Selbst die SPÖ bezeichnet das Filmförderungsgesetz als “die Optimierung des derzeit Möglichen.”¹¹³ Der Einfluss von Wirtschaftskammer und Gewerkschaftsbund etwa hat dazu geführt, dass die Sicherung von Arbeitsplätzen und filmtechnischen Betrieben wesentlicher Bestandteil des Gesetzes wurde. Weniger

¹¹⁰ Wohlgenannt (2007): *a.a.O.*, S. 37f.

¹¹¹ Schranz (1988): *a.a.O.*, S. 132f.

¹¹² Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.): *Massenmedien in Österreich. Medienbericht II*. Frankfurt/Main: Internationale Publikationen Gesellschaft, 1983, S. 226.

¹¹³ Zitiert nach: *Auszüge aus den „stenographischen Protokollen des Nationalrates“*. In: Ernst/Schedl (1992): *a.a.O.*, S. 189.

der Nachwuchs-Film, als der professionell hergestellte (Spiel)Film steht im Zentrum der Förderung.¹¹⁴

Zum größten Kritiker wird das „Syndikat der Filmschaffenden Österreichs“: Das Syndikat fordert eine genaue Definition des Begriffs „österreichischer Film“ (§1) sowie den Zusatz, dass dies Kurz- und Langfilme, mit und ohne Spielhandlung sowie jeglicher technischer Ausformung meint. Zudem fordern sie eine Förderung „Prämien und Preise“ (§2) mit eigener Jury. Auch sei ein Mindestbudget (§3) festzulegen. Rückflüsse in den Fördertopf aus Einnahmen lehnt das Syndikat ab und fordert mehr Filmschaffende und weniger Vertreter der Ministerien in den Gremien (§5). Das Kuratorium solle Förderrichtlinien nur nach Rücksprache mit Sachverständigen entscheiden dürfen und ein Förderlimit von 5 Mio öS pro Film soll sicherstellen, dass möglichst viele Projekte zum Zug kommen. Der Terminus „Filmwirtschaft“ sei zu streichen (§6), da er Paragraph 1 widerspreche. Zudem soll der Geschäftsführer kein Stimmrecht haben. Auf die Verschwiegenheitsklausel (§8) sei zugunsten von Transparenz in der Förderpraxis zu verzichten. Filmemacher sollen nicht gezwungen sein, österreichische Filmbetriebe in Anspruch zu nehmen, wenn diese im Vergleich zu ausländischen Firmen teurer oder von schlechterer Qualität sind (§10). Der Wohnsitz habe für österreichische Staatsbürger keine Rolle zu spielen (§11) und auch ausländische Förderwerber, sofern sie seit zwei Jahren in Österreich leben, sollen Anspruch auf Subventionen haben. Sprache, Themen und Drehorte sollen nicht national-geografisch festgelegt sein. Die 20%ige Eigenleistung (§12) soll durch Koproduktionsanteile ersetzt werden können, während prozentuelle Budget-Aufteilungen für Konzept-, Berufs- und Verwertungsförderung sowie Minuten-Angaben für nicht sinnvoll erachtet werden. Auch fehle eine Vertriebsförderung. Zudem sind Anforderungen nur zu Lasten der Antragsteller definiert, während sich der Fonds nicht zu qualifizieren habe.¹¹⁵ Weiterer Kritikpunkte sind die Aufteilung auf drei Ministerien und die Bestellung der Auswahlkommission aus vorwiegend ORF-Mitarbeitern.¹¹⁶ Diese Kritik des „Syndikats“ bleibt jedoch ungehört.

Erst nach sechs Jahren werden die bisherigen Erfahrungen in die 1. Novellierung des Gesetzes vom 1. Oktober 1987 übernommen. Der Fonds fördert mit 9% seiner Mittel

¹¹⁴ Zitiert nach: Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.): *a.a.O.*, S. 226.

¹¹⁵ Wohlgenannt (2007): *a.a.O.*, S. 81ff.

¹¹⁶ Schranz (1988): *a.a.O.*, S. 103ff.

nun auch Nachwuchs-, Innovations-, Kurz- und Dokumentarfilme. Eine Referenzfilmförderung garantiert, nach wirtschaftlichem (mehr als 40.000 Besucher) oder künstlerischem (Teilnahme oder Auszeichnung an internationalen Festivals) Erfolg, Subventionen für das Folgeprojekt. Zusätzlich bietet der Fonds inhaltlich-organisatorische Beratung in Bezug auf vor- und nachhaltige Leistungen an.¹¹⁷ Die Gremien werden mit zusätzlichen Vertretern von Seiten der Filmemacher besetzt. Die Höchstsätze für Einzelförderungen werden flexibler, der Eigenmittelanteil auf 10% gesenkt. Zudem können nun auch ausländische Filmschaffende Gelder beantragen. Film- und Autorenverbände werfen dem neuen Unterrichtsminister Herbert Moritz jedoch eigenmächtiges Entscheiden bei dieser Novellierung vor, da sie ihre eigenen Änderungsvorschläge kaum übernommen sehen.¹¹⁸ Kritisiert wird auch der unveränderte Einfluss des ORF in den Entscheidungsgremien. Durch sein Mitspracherecht werden vorwiegend (Spiel)filme gefördert, die sich der ORF später über das Film/Fernsehabkommen für die eigene TV-Programmierung zu nutzen machen kann. Für die Spielfilme wiederum bedeute dies, dass sie von vornherein einer bestimmten Fernsehästhetik entsprechen müssen, um gefördert zu werden.¹¹⁹

2.3.4. Das Film/Fernsehabkommen

Ebenfalls seit 1981 besteht das Film/Fernsehabkommen zwischen Filmfonds und dem ORF. Die Fernsehanstalt willigt dabei ein, österreichische Kinofilmproduktion mit anfangs ca. 20 Mio Schilling pro Jahr zu unterstützen.¹²⁰ Die Förderentscheidung auf Seiten des Fonds liegt bei der Gemeinsamen Kommission, die sich aus je drei Vertretern der beiden Vertragspartner zusammensetzt. Der ORF hat nach Ablauf einer 18-monatigen Kinosperfrist das Recht, die Filme für das Fernsehen zu nutzen. Subventioniert werden dabei nur Filme, die bereits Herstellungsförderung vom Fonds erhalten. Der ORF gleicht seinen Förderbeitrag in ungefähr der selben Höhe an. Der Verwertungserlös fließt nach Deckung der Kosten (Fertigungs- und Gemeinkosten, 15% Risikogewinn) förderanteilig an ORF, Hersteller und Fonds zurück.¹²¹

¹¹⁷ Mokre, Monika: *Kostet der österreichische Film zu viel?* In: Ernst/Schedl (1992): *a.a.O.*, S. 175

¹¹⁸ *Chronologie*. In: Ernst/Schedl (1992): *a.a.O.*, S. 284.

¹¹⁹ *Auszüge aus den „stenographischen Protokollen des Nationalrates“*. In: Ernst/Schedl (1992): *a.a.O.*, S. 195.

¹²⁰ Schedl, Gerhard: *Das Film/Fernseh-Abkommen*. In: Ernst/Schedl (1992): *a.a.O.*, S. 199.

¹²¹ Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.) (1983): *a.a.O.*, S. 229

Der ORF begründet die Unterzeichnung des Film/Fernsehabkommens mit einer geplanten „Verösterreichung des Programms“¹²², um sich von der Konkurrenz vor allem deutscher Sender abzuheben. Doch obwohl die Programmleistung des ORF innerhalb eines Jahrzehnts von 6.533 Stunden (1980) auf 10.645 Stunden (1989) ansteigt, bringt dies vor allem eine Mehr an Film-Importen mit sich.¹²³ Ende der 1980er Jahre bezieht der ORF 97,4% seines Spielfilm-Angebots aus dem Ausland (meist günstige Programm-Pakete der Kirch-Gruppe)¹²⁴ und weigert sich, die in Europa übliche Quotenregelung für nationale Filmkultur im Fernsehen (auch initiiert zur sozialen Absicherung der Filmemacher) einzuführen.¹²⁵

Das Fernsehen, das seit jeher in direkter Konkurrenz zum Kino steht, hatte vor dem Film/Fernsehabkommen in Österreich den Wettbewerbsvorteil, dass der ORF keinen Beitrag zur Entstehung eines Kinofilms leisten musste, jedoch bei einer Ausstrahlung desselben durch Werbeeinnahmen sogar Gewinne erzielen kann. Die ursprüngliche Idee des Film/Fernsehabkommens war also, diesen Vorteil dadurch auszugleichen, dass sich der ORF von nun an finanziell an der nationalen Filmproduktion beteiligt.¹²⁶ Obwohl es auch im Film/Fernsehabkommen um Filme für eine Kinoauswertung geht, ist der ORF in seiner Einflussnahme darauf bedacht, passende Produktionen für seine spätere Fernseh-Auswertung zu fördern. „Passend“ in künstlerischer, technischer wie ökonomischer Hinsicht, was für die Filme Einbußen zugunsten einer TV-Ästhetik bedeutet.¹²⁷ Der ORF sehe sich nicht als Partner, sondern diktiere seine Wünsche, kritisieren Filmemacher und Produzenten.¹²⁸ Mit einem Budget von 2,5 bis 7,5 Mio öS pro Film kaufe der ORF billig Produktionen ein und nutze diese als technisches wie personelles Experimentierfeld für spätere Eigenproduktionen.¹²⁹ Tatsächlich ist der Förderbeitrag des ORF im Vergleich zu anderen europäischen Kleinstaaten mit ähnlicher medialer Problematik (Belgien, Schweiz, Irland, Finnland) gering.¹³⁰ Auch

¹²² Zitiert nach: Luger, Kurt: *Der österreichische Film im Patschenkino*. In: Ernst/Schedl (1992): *a.a.O.*, S. 102.

¹²³ Rest, Franz: *Die Explosion der Bilder*. In: Fabris, Hans Heinz und Luger, Kurt (Hg.): *Medienkultur in Österreich*. Wien, Graz: Böhlau Verlag, 1988, S. 301ff.

¹²⁴ Schultz, Gabriele: *Der österreichische Film und das Fernsehen*. In: Bono (1992): *a.a.O.*, S. 71f.

¹²⁵ Trappel, Josef: *Schranken der Programmfreiheit*. In: Ernst/Schedl (1992): *a.a.O.*, S. 142ff.

¹²⁶ Schedl, Gerhard: *Das Film/Fernseh-Abkommen*. In: Ernst/Schedl (1992): *a.a.O.*, S. 200.

¹²⁷ Schultz, Gabriele: *Der österreichische Film und das Fernsehen*. In: Bono (1992): *a.a.O.*, S. 73.

¹²⁸ Langl, Barbara; Straßl, Karl-Gerhard; Zoppel, Christina: *Film made in Austria*. Innsbruck, Wien: Studien-Verlag, 2003, S. 59f.

¹²⁹ Schranz (1988): *a.a.O.*, S. 137ff.

¹³⁰ Luger, Kurt: *Der österreichische Film im Patschenkino*. In: Ernst/Schedl (1992): *a.a.O.*, S. 102f

besteht der ORF darauf, die Filmrechte zu behalten, während sie europaweit nach sieben Jahren an die Produzenten zurückfallen, um deren Unterkapitalisierung zu verhindern.¹³¹ Da Filmfinanzierung ohne Fördergelder des Film/Fernsehabskommen bald kaum noch möglich ist (da durch diese Regelung der Fonds nur noch die Hälfte der Mittel aufbringen muss¹³²), entstehen bald drei Viertel der jährlichen Produktionen für den ORF, was ihn zum größten Auftraggeber macht.¹³³

Im Zuge der 1. Novellierung hebt auch das Film/Fernsehabskommen 1989 sein Budget erst auf 34 Mio öS, ein Jahr später auf 48 Mio öS an. Seine Aufgaben werden um Nachwuchs- und Innovationsförderung sowie Subvention der Postproduktion für Teilnahmen an internationalen Festivals erweitert.¹³⁴ Der Fonds erhält erstmals mehr Mittel, 1990 erstmals über 55 Mio öS, zwei Jahre später bereits über 99 Mio öS.¹³⁵

Trotz aller Kritik ist es dem Filmfördergesetz gelungen, die seit den 1960er Jahren bestehende Abwärtsbewegung des Filmschaffens aufzufangen. 1981 werden bereits 13 Kinofilme produziert, was sich bis 1984 auf 17 Filme gesteigert hat. Ende der 1980er Jahre hat sich die Produktion auf 15 Kinofilme pro Jahr eingependelt.¹³⁶

¹³¹ Langl/Straßl/Zoppel (2003): *a.a.O.*, S. 59f.

¹³² Ernst, Gustav: *Naive und aggressive Idyllen im österreichischen Film*. In: Ernst/Schedl (1992): *a.a.O.*, S. 16.

¹³³ Schedl, Gerhard: *Die österreichische Filmförderung*. In: Ernst/Schedl (1992): *a.a.O.*, S. 178ff.

¹³⁴ Schedl, Gerhard: *Das Film/Fernseh-Abkommen*. In: Ernst/Schedl (1992): *a.a.O.*, S. 202f.

¹³⁵ Schultz, Gabriele: *Der österreichische Film und das Fernsehen*. In: Bono (1992): *a.a.O.*, S. 66.

¹³⁶ Handl, Haimo L.: *Filmfinanzierung in Österreich 1981 bis 1991*. In: Luger, Kurt und Zielinski, Siegfried (Hg.): *Europäische Audiovisionen. Film und Fernsehen im Umbruch*. Wien: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, 1994, S. 312.

3. Die Gründung von blimp: Vom Forum Stadtpark zur Grazer Filmwerkstatt

Im Sommer 1958 stellt die „Junge Gruppe“ rund um die bildenden Künstler Othmar Carli, Gustav Zankl und Günter Waldorf das Ansuchen, das leerstehende Grazer Stadtpark-Café dauerhaft für Kunstveranstaltungen zu nutzen. Die Stadtverwaltung lehnt jedoch ab und beschließt den Abbruch des Gebäudes. Es kommt zu Protesten von Seiten der Presse, der Politik und einigen Künstlervereinen, und so wird eine Frist für die Beschaffung der notwendigen Gelder eingeräumt. Die Finanzierung gelingt, und am 15. Jänner 1959 findet die konstituierende Versammlung des Vereins „Forum Stadtpark“ statt. Als selbst-verwalteter Künstlerverein soll das „Forum“ vor allem jungen Künstlern und Wissenschaftlern als Plattform dienen. Der Plan sieht vor, so viele kulturelle Bereiche wie möglich miteinzubeziehen, und so entstehen neun gleichberechtigte Referate zu den Tätigkeitsfeldern Architektur, Literatur, Bildende Kunst, Film, Fotografie, Medienkunst, Mode, Musik, Theater, Performance und Theorie. Während der 1960er Jahre geht der Anteil an theoretischen Veranstaltungen jedoch zurück und es bleibt eine Konzentration auf zeitgenössische progressive Kunst und Literatur. Nachdem das „Forum Stadtpark“ die international renommierte Zeitschrift für Literatur und Kunst „manuskripte“ initiiert, ist es in Folge auch als Verlag und Publikationsort für Printmedien der anderen Referate tätig. Dazu zählen „Camera Austria“ (Fotographie), „blimp“ (Film), „Absolut“ (Literatur), „Liqueur“ (Essay) und „schreibkraft“ (Feuilleton). Außerdem begründet das „Forum Stadtpark“ den „steirischen herbst“ mit.¹³⁷

Im Jahr 1973 wird Bogdan Grbić auf Empfehlung des Schriftstellers Helmut Eisendle Co-Referent in der Abteilung „Film und Foto“. Das Referat hat soeben schwere Zeiten hinter sich, da jährlich wechselnde Führungsstrukturen nur Raum für einige Filmschauen zu nationaler und internationaler Avantgarde gelassen haben.¹³⁸ Ein noch größeres Schattendasein hatte das Teil-Referat Film in den zehn Jahren zuvor geführt (1959-1969), als Referatsleiter und Fotograf Eckart Schuster seine Tätigkeit auf technisch-historische Ausstellungen beschränkt hatte.¹³⁹ All das soll sich jedoch

¹³⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Forum_Stadtpark (Stand Mai 2012)

¹³⁸ Braun, Kerstin: *Fotografie*. In: Rigler, Christine (Hg.): *Forum Stadtpark*. Wien, Graz: Böhlau Verlag, 2002, S. 93f.

¹³⁹ Rigler (2002): *a.a.O.*, S. 21.

ändern, als „Film und Foto“ 1976 auf zwei Referate aufgeteilt wird und Bogdan Grbić die Film-Abteilung übernimmt.¹⁴⁰

Die Biographie von Grbić liest sich abwechslungsreich: geboren 1935 in Belgrad, 1954-1957 Studium der Theologie, später der Architektur in Österreich. 1964-1984 als technischer Zeichner und Innenarchitekt tätig, gleichzeitig studiert er Diplomdolmetsch. Grbić' Filmographie weist auf 14 experimentelle Kurzfilme zwischen 1969 und 1980 hin. Von 1973 bis 1986 ist er Filmreferent im „Forum Stadtpark“, Begründer der Grazer Film-Avantgarde-Gruppe und Archivar ihrer Filme. Im selben Zeitraum gründet und leitet er die „Grazer Filmtage“. 1985 wird Bogdan Grbić Mitbegründer der „Grazer Filmwerkstatt“ und der Filmzeitschrift „blimp“, deren Chefredakteur er bis zu Schluss bleibt. Seit 1994 leitet er außerdem den Filmverlag „edition blimp“.¹⁴¹

Als Grbić bei Amtsantritt im „Forum Stadtpark“ verkündet, zukünftig Filme nicht nur zeigen, sondern auch zu deren Herstellung beitragen zu wollen, wird der Kreis aktiver Mitglieder des Filmreferats bald um Karl Neubacher, Johannes Neumann, Wilhelm Hengstler, Peter Zach, Heinz Trenczak, Thomas Oppolzer, Waltraud Paschinger und Hans Peter Weber erweitert. Mit den Einnahmen aus den Filmvorführungen werden Filmgeräte gekauft. Die ersten Experimental-Kurzfilme der Gruppe entstehen und werden auf den von Ernst Schmidt jr. organisierten Schauen in der Alten Schmiede und dem Österreichischen Filmmuseum in Wien gezeigt (und 1980 nochmals im Rahmen einer österreichischen Avantgardefilm-Schau im Filmarchiv Austria). Zu einer kontinuierlichen Filmproduktion im „Forum Stadtpark“ führt dies jedoch nicht. Die Gründe liegen – wie immer – in der schwierigen finanziellen Situation. Denn nicht nur für die Filmherstellung wird Geld benötigt, die Filmemacher selbst befinden sich in einer prekären Lage, wenn sie durch diese Tätigkeit nichts verdienen können. Viele der neu gewonnenen Mitglieder entscheiden sich daher bald für ein sichereres Beschäftigungsfeld, etwa für den ORF.¹⁴²

Erfolgreich bleiben die Filmvorführungen. Bis 1983 wachsen die Filmprogramme zu monatlichen Retrospektiven an, in deren Mittelpunkt historische und zeitgenössische, österreichische und internationale Avantgarde-, Experimental und Undergroundfilme

¹⁴⁰ Braun, Kerstin: *Fotografie*. In: Rigler (2002): *a.a.O.*, S. 93f.

¹⁴¹ Eine Filmographie findet sich bei: Horwath/Ponger/Schlemmer (1995): *a.a.O.*, S. 358.

¹⁴² Braun, Kerstin: *Film*. In: Rigler (2002): *a.a.O.*, S. 82ff.

stehen.¹⁴³ Die „Grazer Filmtage“, ein Festival für österreichischen Avantgarde-, Dokumentar- und Kurzfilm, werden aufgrund des großen Erfolgs in den „steirischen herbst“ integriert und um Seminare und Workshops erweitert. 1979 unternimmt Grbić den Versuch, eine Filmschule zu gründen, mit dem Ziel „Beschäftigung mit Film, Filmanalysen, Diskussion, praktische Arbeit in den Formaten S-8 und 16 mm“¹⁴⁴ zu ermöglichen. Das Vorhaben scheitert jedoch an der Finanzierung.

Bereits 1974 hat Grbić versucht, eine Filmzeitschrift herauszugeben. Gemeinsam mit Thomas Oppolzer und Peter Pakesch soll „Neuer Film - Schriften und Literatur“ entstehen. Als die erste Ausgabe druckfertig vorliegt, muß das Projekt jedoch aus Geldmangel eingestellt werden. Der zweite, diesmal erfolgreiche Versuch findet statt, als in Zusammenhang mit dem Filmförderungsgesetz Subventionen für derlei Projekte zur Verfügung stehen. Gemeinsam mit Heinz Trenczak und Peter Zach publiziert Grbić ab März 1985 „blimp“. Ziel des vierteljährlich erscheinenden Filmmagazins ist:

*„eine Avantgardezeitschrift zu machen, gleich, was man unter Avantgarde versteht, in der man den österreichischen Avantgardefilm mit einem starken Akzent auf dem Dokumentarfilm, sowie österreichische Filmemacher präsentiert“.*¹⁴⁵

Mit der Publikation von „blimp“ beginnen jedoch die Probleme und Streitigkeiten des Filmreferats mit dem „Forum Stadtpark“. Ein wesentlicher Programmpunkt von „blimp“ ist die kontinuierliche Berichterstattung über und Auseinandersetzung mit österreichischer Film- und Kulturpolitik. Dabei halten sich die Redakteure mit ihrer (oft zynischen) Kritik an den zuständigen Ministerien nicht zurück. Die Leitung des „Forum Stadtpark“ fürchtet deswegen staatliche Subventionskürzungen – und zwar nicht nur für das Filmreferat, sondern für den gesamten Verein. 1988 werden die Differenzen so groß geworden, dass Bogdan Grbić gehen muss.¹⁴⁶

Auf der Suche nach finanzieller und organisatorischer Unabhängigkeit hat Grbić bereits im Jahr zuvor die „Grazer Filmwerkstatt“ gegründet. Als Vorbild dient das britische workshop-Modell, bei dem auf alternative Finanzierungsmöglichkeiten und regionale Filmarbeit gesetzt wird. Den britischen Filmemachern ist dies mithilfe des experimentierfreudigen Privatfernsehsenders „Channel Four“, des „British Film

¹⁴³ Rigler (2002): *a.a.O.*, S. 200ff.

¹⁴⁴ Zitiert nach: Braun, Kerstin: *Film*. In: Rigler (2002): *a.a.O.*, S. 84.

¹⁴⁵ Zitiert nach: Braun, Kerstin: *Film*. In: Rigler (2002): *a.a.O.*, S. 85.

¹⁴⁶ Braun, Kerstin: *Film*. In: Rigler (2002): *a.a.O.*, S. 85.

Institute“ sowie regionaler Kulturförderung gelungen. In der „blimp“-Sondernummer 8 (Winter 1987) stellt die neu gegründete „Grazer Filmwerkstatt – Verein für Bild und Ton“ ihr Programm vor:

„Herstellung und Verbreitung von Film- und Videoproduktionen und die Bereitstellung von Material und Geräten dazu, die Veranstaltung von Filmtagen, Festivals, Diskussionen, wissenschaftlichen und musealen Vorhaben, die Suche und Förderung von Talenten und das wie üblich „Sonstige““.¹⁴⁷

Der Aufbau einer Infrastruktur nach britischem Vorbild scheitert jedoch an fehlender Bundes- und Landesförderung. Die Haupttätigkeit der „Grazer Filmwerkstatt“ blieb die Herausgeberschaft des Filmmagazins „blimp“.¹⁴⁸

In den 1990er Jahren werden unter dem Label „edition blimp“ außerdem einige Bücher von Bogdan Grbić publiziert. Außer der ersten Publikation „Austria (in)felix. Zum österreichischen Film der 80er Jahre“¹⁴⁹ steht jedoch keines der weiteren drei in inhaltlichem Zusammenhang mit der Arbeit oder der Programmatik von „blimp“ oder der „Grazer Filmwerkstatt“. Es handelt sich dabei um eine reine Verleger- oder Herausgebertätigkeit.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Zitiert nach: *blimp* (1987, Nr. 8): S. 9

¹⁴⁸ Braun, Kerstin: *Film*. In: Rigler (2002): *a.a.O.*, S. 85f

¹⁴⁹ Francesco Bono (Hg.): *Austria (in)felix. Zum österreichischen Film der 80er Jahre*. Rom: Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai, Graz: edition blimp, 1992.

¹⁵⁰ Diese Bücher sind: Schlegel, Hans-Joachim (Hg.): *FILMKultur im Umbruch: Slowakei*. Graz: edition blimp, 1993. (herausgegeben anlässlich des gleichnamigen Symposiums von "KINO* - Grazer Filmgespräche); Zielinski Siegfried (Hg.): *Keith Griffiths. The Presence*. Graz: edition blimp, 1993. (herausgegeben im Rahmen von „Filmemacher in der Residenz“ des Instituts für Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der Universität Salzburg); Grbić, Bogdan/Loidolt, Gabriel und Milev, Rossen (Hg.): *Die siebte Kunst auf dem Pulverfass. Balkan-Film*. Graz: edition blimp, 1996.

4. blimp – Zeitschrift für Film (1985-1993)

Der zeitliche Rahmen der Untersuchung fokussiert auf die ersten neun Publikationsjahre, da sich hier die Intention der „blimp“-Herausgeber und ihre Programmatik am besten herauslesen lässt. In den darauffolgenden Jahren bis zur letzten Ausgabe 2001 ist das Magazin bereits davon geprägt, sich an die verändernden Rahmenbedingungen (des Filmjournalismus wie des Filmwesens), an neue Leserschichten und an die schwierige finanzielle Situation anzupassen.

Die inhaltliche Struktur von „blimp“ ist in drei große Bereiche zu unterteilen: internationales Filmschaffen, Filmschaffen in Österreich und Filmpolitik. Wobei ein Hauptaugenmerk der Herausgeber ist, diese drei Bereiche nicht voneinander zu trennen, sondern im Gegenteil ihre Wechselwirkung und mögliche Beeinflussung in der Filmpraxis zu fördern.

4.1. Film international

4.1.1. Kanon statt Aktualität

Aktuelles Hollywood-Kino sowie Ankündigungen neuer Kinostarts sucht man in „blimp“ vergeblich. Das Magazin versteht Film nicht als Unterhaltungsmedium, vielmehr als Kunstform. Berichtet wird über Filmemacher, die ihren künstlerischen Ausdruck in diesem Medium finden, über genuine Film-auteurs. Die Grundidee geht auf Alexandre Astruc zurück, der 1948 in den „Cahiers du Cinéma“ schreibt:

Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter. ¹⁵¹

Diese künstlerische Leistung des Filmautors konkretisiert François Truffaut einige Jahre später in seinem Text „Eine gewisse Tendenz im französischen Kino“ (1954 ebenfalls in den „Cahiers du Cinéma“ erschienen) und nennt sie die „politique des auteurs“. Der Begriff des Autorenfilmers meint Regisseure, die Einfluss auf sämtliche künstlerische Aspekte ihres Films (Drehbuch, Bildgestaltung, Schnitt) nehmen und

¹⁵¹ Zitiert nach: Astruc, Alexandre: *Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter*. In: Blümlinger, Christa und Wulff, Constantin (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Verlag Sonderzahl, 1992, S. 203.

deren individuelle Handschrift ihre Arbeit prägt.¹⁵² Mit den Jahren ist die auteur-Theorie - je länger sie als Verweis auf konkrete Regisseure existiert hat - zu einem Kanon geworden, einer Art nie vollendeter Referenzliste für qualitativ hochwertige Filmkunst. So meint der Filmkritiker Andrew Sarris, einer der stärksten Vertreter aber auch Kritiker der auteur-Theorie im anglo-amerikanischen Raum, dass ihre wesentliche Funktion die eines sicheren Lehrpfads für Filmschüler geworden ist: „The auteur theory is a theory of film history rather than film prophecy.“¹⁵³ Tatsächlich beginnt die Verständigung darüber, welche Regisseure zu den auteurs zu zählen sind, mit einer Liste von Truffaut. In seinem oben erwähnten Artikel nennt er: Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati und Roger Leenhardt.¹⁵⁴ In Andrew Sarris' „Pantheon“ aus den 1960er Jahren befinden sich Max Ophüls, Jean Renoir, Kenji Mizoguchi, Alfred Hitchcock, Charles Chaplin, John Ford, Orson Welles, Carl Theodor Dreyer, Roberto Rossellini, F.W. Murnau, D.W. Griffith, Josef von Sternberg, Sergei Eisenstein, Erich von Stroheim, Luis Buñuel, Robert Bresson, Howard Hawks, Fritz Lang, Robert Flaherty und Jean Vigo.¹⁵⁵ Der britische Filmtheoretiker Peter Wollen erweitert diese Aufzählung in den 1970ern um Jean-Luc Godard, Dušan Makavejev, Jean-Marie Straub, Chris Marker und Glauber Rocha.¹⁵⁶

Diese Regisseure, erneut um einige erweitert, finden sich fast vollständig in „blimp“ wieder. Der Zeitschrift geht es darum, so umfangreich wie möglich filmhistorisches Wissen und filmtheoretischen state of the art zu vermitteln. Das Magazin sieht seine Aufgabe dabei durchaus pädagogisch. Als Zielpublikum werden Cinephile und (angehende) Filmemacher definiert – gerade für Letztere sei ein Lernen aus dem bereits Vorhandenen wesentlich. Bewährte Regisseure und deren nicht immer aktuelle Filme werden somit neuen Kinostarts vorgezogen. Nicht unwesentlich ist in diesem Zusammenhang ein weiterer Kritikpunkt an der auteur-Theorie. Bereits in den 1970er

¹⁵² <http://de.wikipedia.org/wiki/Autorenfilm> (Stand Mai 2012)

¹⁵³ Zitiert nach: Sarris, Andrew and Nichols, Bill (Ed.): *Movies and Methods*. Volume 1. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1976, S. 243.

¹⁵⁴ Truffaut, François: *Die Lust am Sehen*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, S. 310.

¹⁵⁵ Sarris, Andrew: *Notes on the Auteur Theory in 1962*. In: Braudy, Leo and Cohen, Marshall (Ed.): *Film Theory and Criticism*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004, S. 563.

¹⁵⁶ Wollen, Peter: *Signs and Meaning in The Cinema*. London: Secker & Warburg, 1972, S. 151.

Jahren bezeichnet Peter Wollen die „Theorie“ als „’cult of personality’ or apotheosis of the director“¹⁵⁷ und Andrew Sarris konkretisiert:

*„Ultimately, the auteur theory is not so much a theory as an attitude, a table of values that converts film history into directorial autobiography. The auteur critic is obsessed with the wholeness of art and the artist. He looks at a film as a whole, a director as a whole.“*¹⁵⁸

Diese Konzentration auf den gesamtheitlichen Werkscorpus eines Regisseurs sowie die immanente Verknüpfung mit seiner Biographie ist als Grundgedanke auch in „blimp“ stark vertreten. Zudem verbindet das Magazin den Begriff des „Auteurs“ ausschließlich mit Regisseuren. Kameramänner, Schauspieler und andere Filmarbeiter werden selten auf die selbe Ebene gestellt.

Ganz oben auf der Liste der auteurs steht für „blimp“ Jean-Luc Godard.¹⁵⁹ Neben der französischen Nouvelle Vague¹⁶⁰ und dem Deutschen Autorenfilm (v.a. Jean-Marie Straub und Danielle Huillet sowie Hans-Jürgen Syberberg¹⁶¹) sind auch die „Neuen Wellen“ aus dem asiatischen Raum massiv vertreten.¹⁶² Und da „zum Autorenkino (...) komplementär das Genrekino“¹⁶³ gehört, ist auch dieses regelmäßig in „blimp“ zu finden. Den Arbeiten der Regisseure Otto Preminger, John Carpenter, Dario Argento und Sam Peckinpah sind hier Texte gewidmet und in weiterer Folge finden sich auch

¹⁵⁷ Zitiert nach: Wollen, Peter: *Signs and Meaning in The Cinema*. London: Secker & Warburg, 1972, S. 146.

¹⁵⁸ Zitiert nach: Sarris, Andrew and Nichols, Bill (Ed.) (1976): *a.a.O.*, S. 246.

¹⁵⁹ Trenczak, Heinz: *Passion Kino oder Die Härte, alles zu registrieren. Hanna Schygulla und Jean-Luc Godard über die Arbeit an „Passion“*. In: *blimp* Nr. 1 (Heft Blau März 1985), S. 4-13; Horwath, Alexander: *Dolce Miracolo: Totales Kino. Jean-Luc Godards „Nouvelle Vague“, der schönste europäische Film des Jahres 1990*. In: *blimp* Nr. 17 (1991), S. 44-45; Trenczak, Heinz: *(Gem) Einsamkeit. Notizen zu Jean-Luc Godards Deutschland-Film „Allemagne année neuf zéro“ (1990)*. In: *blimp* Nr. 21 (1992), S. 20-21; Röller, Nils u. Zielinski, Siegfried: *Cogito Ergo Video. Ein eklektizistischer Textversuch zu Godards „wildem“ Diskurs: „Histoire(s) du cinema“*. In: *blimp* Nr. 21 (1992), S. 26-35.

¹⁶⁰ Summereder, Angela: *Robert Bresson: Cineast und zuversichtlicher Pessimist*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 44-48; Grisseemann, Stefan: *Das Blut. Es ist überall. Notizen zu Robert Bressons Film „Lancelot du Lac“ (1974)*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 48-49; Willemsen, Paul: *„Au Hasard Balthazar“*. Bresson und die erniedrigte Unschuld. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 49f.

¹⁶¹ Zach, Peter: *Straub*. In: *blimp* Nr. 1 (März 1985), S. 14-25; Grbić, Bogdan; Trenczak, Heinz u. Zach, Peter: *Syberberg antwortet*. In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 12-17; Hengstler, Wilhelm: *Anmerkungen zu Syberberg's „Die Nacht“*. In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 18-19.

¹⁶² Neuwirth, Gösta: *Aufzeichnungen zum japanischen Film*. In: *blimp* Nr. 3 (Herbst/Winter 1985), S. 4-5; Tadao, Sato: *Das Verhalten des Auges in den Filmen von Ozu und Naruse*. In: *blimp* Nr. 3 (Herbst/Winter 1985), S. 6-10; Ulwer, Regina u. Voser, Silvia: *Interview mit dem Filmemacher Ogawa Shinsuke*. In: *blimp* Nr. 3 (Herbst/Winter 1985), S. 11-15; Tomicek, Harry: *Hou Hsiao-Hsien: 3 Filme eines hierzulande kaum bekannten, taiwanesischen Regisseurs*. In: *blimp* Nr. 14 (1990), S. 4-14.

¹⁶³ Zitiert nach: Grafe, Frieda: *Zwanzig Jahre später*. In: Grafe, Frieda: *Nur das Kino. 40 Jahre mit der Nouvelle Vague*. Berlin, Brinkmann & Bose, 2003, S. 112.

Abhandlungen über Dracula- und Western-Filme.¹⁶⁴ Von den Altmeistern der frühen Jahre gibt es Artikel zu F.W. Murnau, Fritz Lang, Billy Wilder und Ernst Lubitsch¹⁶⁵, in Bezug auf US-amerikanisches Independent-Kino und New American Cinema werden John Casavettes und Terrence Malick besprochen.¹⁶⁶

Auch zeigt „blimp“ großes Interesse an filmischen Mischformen: an Fiktionalem, das nach Prinzipien des Dokumentarfilms gedreht wird (Clemens Klopfenstein¹⁶⁷), an experimentellen Dokumentarfilmen (Romuald Karmakar, Joris Ivens¹⁶⁸) sowie an Spielfilmen, die sich dem Experimentellen annähern (Straub/Huillet, Hans-Jürgen Syberberg, Jon Jost¹⁶⁹). Da „blimp“ Film als die „Siebente Kunst“ begreift, werden auch Querverweise auf andere Kunstrichtungen unternommen und der Film-Begriff so weit wie möglich gefasst. Andy Warhol, Robert Frank und Derek Jarman werden ebenso besprochen wie Vergleiche zwischen der Malerei des 17. Jahrhunderts und der Bilderwelt Peter Greenaways oder der Einfluss Francis Bacons' auf Bernardo

¹⁶⁴ Wegner, Hart: *Vom expressionistischen Film zum Film noir. Premingers „Where The Sidewalk Ends“*. In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 4-11; Schnelle, Frank: *Geschichtenerzähler par excellence. Aus einer - demnächst erscheinenden - Carpenter Monographie*. In: *blimp* Nr. 18 (1991), S. 24-30; Seeßlen, Georg: *John Carpenter*. In: *blimp* Nr. 18 (1991), S. 37-41; Seeßlen, Georg: *Tiefes Rot und Kaltes Blau. Anmerkungen zum bizarren Kino des Dario Argento*. In: *blimp* Nr. 25 (Herbst 1993), S. 4-8; Zobec, Peter: *Der schwermütige Cineast Sam Peckinpah*. In: *blimp* Nr. 10 (Herbst 1988), S. 44-49; Robnik, Drehli: *Das Symptom, das nie verschwindet. Graf Dracula und das Kino*. In: *blimp* Nr. 24 (Sommer 1993), S. 26-37.

¹⁶⁵ Schlemmer, Gottfried: *Nosferatu, der seinen Sarg mit sich trägt. F. W. Murnau zum 100. Geburtstag*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 29-33; Tomicek, Harry: *Architekt der Nacht. Fritz Langs amerikanische Filme*. In: *blimp* Nr. 15 (Winter 1990/91), S. 14-20; Schlöndorff, Volker: *„Nobody is Perfect“*. Billy Wilder zum 85. Geburtstag. In: *blimp* Nr. 18 (1991), S. 42-46; Pichler, Ölwin: *Some Like It Black. Billy Wilders „schwarze“ Filme*. In: *blimp* Nr. 18 (1991), S. 51-54; Grbić, Bogdan: *Fast Food, Coke & Hollywood. Interview mit H. Karasek, dem Verfasser einer Wilder-Biographie*. In: *blimp* Nr. 18 (1991), S. 55-57; Ungerböck, Andreas: *Der Fürst als Demokrat. Zum 100. Geburtstag von Ernst Lubitsch*. In: *blimp* Nr. 19 (1992), S. 39-42.

¹⁶⁶ Wehsmann, Helmut: *Schatten und Nostalgia in Times Square. Bemerkungen zu John Cassavetes' Erstlingsfilm "Shadows"*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 38-41; Grisseemann, Stefan: *Anmerkungen zur Physis der amerikanischen Independent-Films*. In: *blimp* Nr. 20 (1992), S. 52-59; Philipp, Claus: *Ein verschwundener Rebell. Der US-amerikanische Filmerzähler Terrence Malick und seine Filme „Badlands“ und „Days of Heaven“*. In: *blimp* Nr. 25 (Herbst 1993), S. 9-12.

¹⁶⁷ Zach, Peter: *Der Schatten des Clemens Klopfenstein*. In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 20-25.

¹⁶⁸ Kuhlbrodt, Dietrich: *Entdämonisierte Welten. "Warheads" von Romuald Karmakar*. In: *blimp* Nr. 25 (Herbst 1993), S. 36-39; Groenewout, Eric van't: *Der alte Mann und der Wind. Joris Ivens zum 90. Geburtstag*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 20-24; Keuken, Johann van der: *Zur Legende Joris Ivens*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 25-28.

¹⁶⁹ Rothschild, Thomas: *Kunst der Reduktion. Zu den Filmen von Jon Jost*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 6-12; Suntinger, Diethard: *Mit vorhandenem Licht. Zu „Rembrandts Laughing“ und „All the Vermeers in New York“*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 12-16; Dermutz, Klaus: *Das Leben ist ein Zufall. Interview mit Jon Jost*. In: *blimp* Nr. 18 (1991), 20-22; Jost, Jon: *Volle Breitseite: Notizen aus dem Untergrund*. In: *blimp* Nr. 20 (1992), S. 38-51; van Laer, Robert: *Von Lucian Pintilie bis John Jost*. 23. Internationales Forum des Jungen Films. In: *blimp* Nr. 24 (Sommer 1993), S. 46-47.

Bertoluccis DER LETZTE TANGO VON PARIS (1972).¹⁷⁰ In diese Kategorie fallen auch Texte, die sich mit der Wahrnehmung von Realität befassen.¹⁷¹

Die Wichtigkeit, die das Lernen aus der Filmgeschichte für „blimp“ hat, läßt sich an Interviews mit gegenwärtigen Filmregisseuren ablesen. Als Beispiel ein Auszug aus dem Gespräch zwischen Heinz Trenczak und dem neuseeländischen Filmemacher Vincent Ward anlässlich seines Erstlingswerks VIGIL (1984):

„TRENCZAK: In einem anderen Interview erwähnten Sie Filmemacher, von denen Sie beeinflusst wurden; ich erinnere mich an Fritz Lang und Murnau. Meine Frage ist ...

WARD: Ich mag eine Menge Filmemacher.

TRENCZAK: Zählen da nicht auch Bergman und Bresson dazu?

WARD: Bergman sicherlich nicht. Aber Leute wie Carl Dreyer und Buster Keaton. (...) Als ich noch malte, interessierte ich mich für den Expressionismus, für Leute wie Käthe Kollwitz, und dadurch entstand mein Interesse am expressionistischen Film - Lang, Murnau usw.“ (...)

TRENCZAK: „Was ist mit Werner Herzog?

WARD: Was soll ich sagen? Ein sehr guter Filmemacher.

TRENCZAK: (...) Ich hatte das Gefühl, Sie haben auch von Herzog gelernt, der auch von Lang gelernt hat.

WARD: Nicht besonders viel.“¹⁷²

¹⁷⁰ Schweikhardt, Josef: *Lumiere in the Factory. Andy Warhol zwischen Nostalgie und Prophetie*. In: *blimp* Nr. 15 (Winter 1990/91), S. 10-13; Gass, Lars Henrik: *Schauende Bilder. Scheinende Dauer. Zum 5. Todestag von Andy Warhol*. In: *blimp* Nr. 19 (1992), S. 43-46; Robert Frank. (Kein) Zuckerschlecken. In: *blimp* Nr. 9 (Frühjahr 1988), S. 34; Komers, Rainer: *Der Tod ist ein Jäger in Deutschland. „Hunter“ - Eine Filmreise im Ruhrgebiet von Robert Frank*. In: *blimp* Nr. 17 (1991), S. 42-43; Suntinger, Diethard: *Medusas Haupt. Paralipomena zu Derek Jarmans „Caravaggio“*. In: *blimp* Nr. 19 (1992), S. 26-28; Suntinger, Diethard: *„Die Welt ist alles, was der Fall ist“*. Zu Jarmans „Wittgenstein“. In: *blimp* Nr. 25 (Herbst 1993), S. 28-32; Suntinger, Diethard: *Geschriebenes Sehen. Notizen zu Peter Greenaway*. In: *blimp* Nr. 9 (Frühjahr 1988), S. 30-33; Spies, Hanshörg: *Cricket mit Menschen. Ein Gespräch mit Peter Greenaway*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 34; Seeßlen, Georg: *Körper und Zeichen, Leben und Bücher. Notizen zu Peter Greenaways „Prosperos Bücher“*. In: *blimp* Nr. 19 (1992), S. 35-38; Suntinger, Diethard: *Diskontinuität. Francis Bacons Bilderwelt und Bertoluccis „Der letzte Tango von Paris“*. In: *blimp* Nr. 12 (Sommer 1989), S. 32-34; Tscherkassky, Peter: *Die Mimesis des Blicks. Strategien der Repräsentation des Raums in Malerei, Film und Video*. In: *blimp* Nr. 14 (1990), S. 37-39.

¹⁷¹ Pilz, Michael: *Film Gurke Maus Kino. Zur Wahrnehmung von Wirklichkeit - zur Wirklichkeit von Wahrnehmung*. In: *blimp* Nr. 6 (Frühjahr 1987), S. 10-19; Suntinger, Diethard: *Die blökende Herde zieht langsam über die Flur. Über rezeptive Verknüpfung von Text und Bild*. In: *blimp* Nr. 10 (Herbst 1988), S. 16-18; Blümlinger, Christa: *Spurensuche: Verhältnis dokumentarischer Filme zur Realität*. In: *blimp* Nr. 12 (Sommer 1989), S. 16-22.

¹⁷² Zitiert nach: Trenczak, Heinz: *Vigil. Filme von Vincent Ward*. In: *blimp* Nr. 2 (Sommer 1985), S. 7f

4.1.2. Filme machen statt Filmkritik

Obwohl „blimp“ weder in seiner ersten Ausgabe noch zu einem späteren Zeitpunkt je eine Stellungnahme zu seiner Programmatik abgibt, sind es doch gerade diese ersten Nummern, die in ihrer Auswahl an Themen als Statement einer Positionierung im filmjournalistischen Kontext gelesen werden können. So titeln die Artikel in Bezug auf internationales Filmschaffen der ersten Nummer wie folgt:

„PASSION KINO oder Die Härte, alles zu registrieren. Hanna Schygulla und Jean-Luc Godard über die Arbeit an „Passion“. Montage von Heinz Trenczak.“

„STRAUB. Vom Unglück in einer Maschine zu sein, die viele Freiheiten beinahe hat, aber in der sich das Glück nur ab und zu zeigt. Ein Gespräch mit Jean-Marie Straub und Danièle Huillet. Von Peter Zach“.

„NICHOLAS RAY = I'M A STRANGER HERE MYSELF. Puzzle von Bogdan Grbić.“¹⁷³

Das Cover der ersten Ausgabe sowie der erste Artikel dieses Hefts sind Jean-Luc Godard gewidmet. Godard ist von Anfang an „Übervater“ und Vorbild für die Filmmagazin-Macher Grbić, Zach und Trenczak. Kaum eine Ausgabe der ersten Jahre, in der Godard nicht erwähnt, zitiert oder auf ihn verwiesen wird. In oben angeführtem Artikel nennt ihn der Verfasser „Onkel Jean-Luc“¹⁷⁴.

Dieser erste Artikel - „Passion Kino“ - behandelt anhand des Films PASSION (1982) die Arbeitsweise Godards und wird als Interview präsentiert. Streng genommen ist dieses „Interview“ eine Textcollage, zusammengestellt aus einem Gespräch mit der PASSION-Schauspielerin Hanna Schygulla und Zitaten Godards, die verschiedenen Zeitungsartikeln und seinen veröffentlichten „Vorlesungen zur Kinogeschichte“ entnommen sind. In diesem fiktiven Dialog sprechen die Schauspielerin und der Regisseur über ihre Zusammenarbeit sowie über Godards Umgang mit Filmtechnik und der Drehbucharbeit. Dies wird eine zentrale Frage von „blimp“ an die Filmemacher sowie ein Grundthema der filmhistorischen Beiträge bleiben: die praxisnahen Arbeitserfahrungen der Regisseure beim Dreh, in der Vorbereitung, die Möglichkeiten der Technik und ihre Realisation:

¹⁷³ Zitiert nach: *blimp* Nr. 1 (März 1985), S. 3.

¹⁷⁴ Zitiert nach: Trenczak, Heinz: *Passion Kino*. In: *blimp* Nr. 1 (März 1985), S. 8.

„Jean-Luc Godard:

... es war schwierig, der Crew und den Schauspielern zu erklären, wo diese Arbeit hinführt. Es ist eine Anstrengung, die in Wirklichkeit über die Mittel eines Einzelnen hinausgeht: alle diese Elemente unter gegenseitigen Einfluß zu bringen, damit der erforderliche Zusammenprall und die Wechselwirkung ausgelöst werden. Das war die tatsächliche Arbeit jenseits der Herstellung des Films, eine Arbeit, die auf der Leinwand überhaupt nicht sichtbar wird.“¹⁷⁵

Filmkritiken, im Sinne einer beschreibenden und analysierenden Wertung eines Films, sind in „blimp“ nicht zu finden. Wird ein Film oder ein Regisseur besprochen, dann ist dies bereits die – positive – Bewertung. „Verrisse“ werden dadurch obsolet. Grundidee für diese Herangehensweise sind vor allem die eigenen Interessen der „blimp“-Herausgeber: sie verstehen sich selbst als angehende Filmemacher, deren Fragen auf theoretischer wie praktischer Ebene noch nicht alle beantwortet sind. „Blimp“ soll helfen, diese Wissens- und Erfahrungslücken zu schließen. Deshalb wird die Form des Interviews, des persönlichen Gesprächs mit anderen Filmemachern präferiert. Die wissbegierigen Fragen eines „blimp“-Journalisten lesen sich wie folgt:

„Haben Sie auch mit Video gearbeitet? (...) Für's Fernsehen?“

„Sie haben erwähnt, daß Sie zu Beginn Ihrer Arbeit gezwungen waren, Ihre Ideen nach der „Trial and Error“-Methode zu erproben (...) können Sie dafür ein paar Beispiele anführen?“

„Mir kam vor, vor Großteil von „Vigil“ ist mit natürlichem Licht gemacht.“

„Das bedeutet, die Suche nach etwas, die Recherche, ist genauso wichtig wie das Drehen.“¹⁷⁶

Und statt einer Filmkritik gibt es Kritik an der österreichischen Verleihpolitik:

„Am Schluß des Films, bevor die Farm in der Einsicht verlassen wird, entdeckt Toss ihre erste Regel; sie sagt zum Alten: „Großvater, ich blute!“ – ihr letztes Wort „innen“ verschluckt die deutsche Synchronisation. Dafür wirbt der Verleih in den Kinoanzeigen mit dem Zusatztitel „Die Jungfrau“ ... Fazit: Jugendverbot. Kunstfertigkeit vergebens. Vigil bedeutet soviel wie Wache oder Nachtwache. In

¹⁷⁵ Zitiert nach: Trenczak, Heinz: *Passion Kino*. In: *blimp* Nr. 1 (März 1985), S. 11.

¹⁷⁶ Zitiert nach: Trenczak, Heinz: *Vigil*. In: *blimp* Nr. 2 (Sommer 1985), S. 7ff.

Neuseeland habe ich den Film in einer Vormittagsvorstellung gesehen, mit rund 200 Schulkindern, meist Mädchen, mit dem Zielpublikum.“¹⁷⁷

Der zweite Artikel der ersten Ausgabe ist erneut ein Interview, diesmal mit Jean-Marie Straub und Daniele Huillet. Es ist ein fast ununterbrochener Redefluss von Straub, während seine Regiepartnerin mit nur einer Aussage gegen Ende des Gesprächs zitiert wird. Auch titelt der Artikel „Straub“, während Straub/Huillet bei jedem ihrer Filme als gleichwertiges Team auftreten. Besagter Redefluss von Straub - auch das wird zukünftig ein Merkmal von „blimp“ sein - ist näher am gesprochenen als am geschriebenen Wort. Der Text liest sich wie ein Transkript, mit Wortwiederholungen, ungenauen Formulierungen und unvollendeten Sätzen, und wirkt, als würde man als Leser selbst mit am Tisch sitzen. „Blimp“ erzeugt – bewußt oder unbewußt – ein gemeinschaftliches „Wir“ zwischen Filmemacher, Filmmagazin und Leserschaft. Auch dieser Artikel hat keinen aktuellen Filmstart zum Anlass, auch hier spricht der Regisseur ganz allgemein über seine Ansichten zum Filmemachen und die (finanziellen) Schwierigkeiten, auf die er mit seiner Arbeitsmethode bei Produzenten wie Publikum stößt:

*„... wenn sie [das Publikum] einschlafen bei einem [Film] von Godard, dann sollten sie schnarchen bei den letzten Filmen von Wenders. Trotz aller Freundschaft zu Wim Wenders, beim Godard sind die Dinge sinnlich und materiell da, beim Wenders ist nichts mehr da, nicht mal mehr ein Gefühl oder ein Satz oder ein Licht oder was weiß ich ein Bild. Das ist, als wenn einer mir erzählen würde, er schläft ein, wenn er ein Bild von Cézanne sieht. Das gibt es doch gar nicht, dann stimmt doch etwas nicht, dann ist er dafür verantwortlich. Und wenn der gleiche Mann behauptet er interessiert sich für, ich weiß nicht, für „Paris Texas“ dann stimmt was nicht, dann sollte er lieber aufhören Filme zu sehen.“*¹⁷⁸

Der erste filmhistorische Beitrag ist über Nicholas Ray. Diese als „Puzzle“ bezeichnete Textcollage umspannt bereits mit den ersten Sätzen ein sehr weites Feld:

„Als am 7. August 1911 in La Crosse, Wisconsin, Raymond Nicholas Kienzle das Licht dieser Welt erblickte, war die Geburt des Mediums Film schon längst vollzogen. In diesem Jahr drehte D.W. Griffith

¹⁷⁷ Zitiert nach: Trenczak, Heinz: *Vigil*. In: *blimp* Nr. 2 (Sommer 1985), S. 9.

¹⁷⁸ Zitiert nach: Zach, Peter: *Straub*. In: *blimp* Nr. 1 (März 1985), S. 16.

ENOCH ARDEN, den ersten amerikanischen Zweiakter, und THE LONDALE OPERATOR, in dem er die Technik der Parallelmontage – die in ausgeklügelter Form ein integraler Bestandteil fast aller seiner wichtigsten Filme und indirekt des Mediums an sich geworden ist – entwickelt. (...) Dieser Erstlingsfilm Ray's wurde 1948, im gleichen Jahr, als D.W. Griffith starb, gedreht, bekam einen anderen Titel (THEY LIVE BY NIGHT), und begründete seinen Hang zum Thema Gewalttätigkeit und Außenseiter.“¹⁷⁹

Der Genealogie seiner Arbeiten und Themen folgt ein Überblick über Ray's letzte Lebensjahre. Zu diesem Zeitpunkt hat er sich nach Belgrad zurückgezogen, um an einem Drehbuch mit dem Titel „I'm a stranger here myself“ zu arbeiten - das nie verfilmt werden wird. Auch hier liegt der Schwerpunkt auf seinen Arbeitsmethoden und dem wiederholten Scheitern an veralteten Produktionsstrukturen. Auch dieser Artikel endet mit einem Verweis auf Österreich:

„Cineasten um die Zeitschrift „Cahiers du Cinema“ bewunderten ihn; in den sechziger Jahren „gehörte“ er den Franzosen, in den siebziger Jahren entdeckten ihn die Deutschen und jetzt kommt er langsam nach Österreich. Nick hat unauslöschbare Spuren hinterlassen bei Godard, Truffaut, Wenders und vielen anderen.“¹⁸⁰

Der Gründungsidee von „blimp“ liegt eine Veränderung der österreichischen Filmlandschaft zugrunde. Eine Beschäftigung mit internationalem, bereits erfolgreichem Filmschaffen steht daher zu aller erst in Bezug zum eigenen Land und den hier herrschenden Möglichkeiten bzw. einer Verbesserung derselben. Die Thematisierung internationaler Filmkunst bedeutet, diese Werke, Arbeitsmethoden und Techniken als Vorbilder für österreichisches Filmschaffen zu initiieren. Bereits für die Regisseure der Nouvelle Vague und ihrer Texte für „Cahiers“ galt:

„When Rohmer and Rivette talk about American cinema as ‚efficacious‘, elegant, contemplative, moral, or when they talk about the combined rigour, improvisation and lucidity of Rossellini, they make it clear that these are precisely the qualities they find lacking in French cinema. In other words, and inevitably given the cinema the had grown up with, French cinema provided the frame or context

¹⁷⁹ Zitiert nach: Grbić, Bogdan: *Nicholas Ray = I'm a stranger here myself*. In: *blimp* Nr. 1 (März 1985), S. 28.

¹⁸⁰ Zitiert nach: Grbić, Bogdan: *Nicholas Ray = I'm a stranger here myself*. In: *blimp* Nr. 1 (März 1985), S. 29.

within which they thought about the cinema itself; and, given their aspirations toward film-making, French cinema was also the field of battle (a battle which, of course, the nouvelle vague film-makers were largely to win).“¹⁸¹

4.1.3. Filmpolitik andernorts

4.1.3.1. Auf der Suche nach alternativen Förderstrategien

Vor allem Regisseure und Filme aus jenen Ländern, die in ihren gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Strukturen den österreichischen ähnlich sind, werden von „blimp“ auf alternative filmpolitische Ansätze hin untersucht. Es werden über das Thematisieren des neuseeländische Film/Fernsehabskommen¹⁸² oder der belgischen Filmförderung¹⁸³ neue Strategien für unabhängiges Filmemachen zur Diskussion gestellt. So schreibt „blimp“ über die belgischen „Sonntagsfilmemacher“:

„Fernab vom Füllhorn der Subventionen, um die die anerkannten Filmemacher einander erbitterte Kämpfe liefern, von den Medien als traditionelle Vermittler von Produktions- und Absatzmöglichkeiten ignoriert, existieren in beinahe völliger Anonymität einige Filmliebhaber, die miserable oder verblüffende, bizarre oder betroffen machende, zaghaft-schüchterne oder extremistische, auf jeden Fall aber originale Werke hervorbringen und dem sogenannten professionellen belgischen Film – je nachdem – Grund zur Freude oder ein Dorn im Auge sind.“¹⁸⁴

Als größtes Vorbild gilt die Schweiz. Filmpolitisch nach dem Zweiten Weltkrieg in einer ähnlichen Situation wie Österreich, lassen sich auch in den 1980er Jahren zahlreiche Parallelen zwischen den beiden Ländern ziehen. So sind zu diesem Zeitpunkt weder Österreich noch die Schweiz Mitglied in der Europäischen Gemeinschaft (EG), was sie in Bezug auf innereuropäische Förderabskommen in eine Außenseiterposition bringt: an den MEDIA-Programmen, einem Fördertopf für Koproduktionen innerhalb der EG, können beide Länder nicht ohne weiteres

¹⁸¹ Zitiert nach: Hillier, Jim (Hg.): *Cahiers du Cinéma. The 1950s*. Cambridge: Harvard University Press, 1985. S. 21.

¹⁸² Trenczak, Heinz: *Vigil. Filme von Vincent Ward*. In: *blimp* Nr. 2 (Sommer 1985), S. 4ff.

¹⁸³ Païni, Dominique: *Begegnung mit dem belgischen Film*. In: *blimp* Nr. 24 (Sommer 1993), S. 6ff.

¹⁸⁴ Zitiert nach: Danvers, Louis: *Die „Sonntagsfilmemacher“*. In: *blimp* Nr. 24 (1993), S. 8.

teilnehmen.¹⁸⁵ Im Vergleich zu Österreich hat die Schweiz bereits seit 1963 ein staatliches Filmfördergesetz, das 1969 erstmals aktualisiert wird: denn ursprünglich war der Spielfilm von der Eidgenössischen Filmförderung ausgenommen, da die Regierung nur „kulturell und staatspolitisch wertvolle Filme“ fördern wollte, was ihrer Ansicht nach bedeutet „auf die direkte Subventionierung von Spielfilmen zu verzichten. Wenn der Bund solche Spielfilme subventionieren möchte, übernehme er eine Mitverantwortung für das Sujet, für den Inhalt und für die künstlerische Gestaltung“¹⁸⁶. Zudem wurde der Spielfilm als kommerziell, also gewinnbringend, eingestuft, was eine weitere Begründung dafür war, nur Dokumentar-, Kultur- und Erziehungsfilme zu subventionieren.¹⁸⁷ Auch sorgen in der Schweiz zwei Stellen, die öffentlich-rechtliche Stiftung Pro Helvetia sowie das 1971 gegründete Schweizer Filmzentrum für Verleih-, Abspiel- und Präsentationsmöglichkeiten der Filme in In- und Ausland¹⁸⁸ - eine Stelle, die auch in Österreich lange gefordert, aber erst 1986 mit Gründung der Austrian Film Commission teilweise erfüllt wird.¹⁸⁹ So ist es in der Schweiz ab den 1960er Jahren zuerst der Dokumentarfilm, ein Jahrzehnt später auch der Spielfilm, dem die Bundesförderung zu neuem Aufschwung verhilft.¹⁹⁰ Die Filmfestivals Solothurn (Gesamtschau der filmischen Jahresproduktion der Schweiz, gegründet 1967) und Viper (Avantgardefilmfestival, gegründet 1980) werden von „blimp“ als Vorzeigemodelle in Bezug auf Organisation und Präsentation qualitativ hochwertigen Filmschaffens erachtet.¹⁹¹

Clemens Klopfenstein zählt zu jenen Schweizer Regisseuren, dessen Erfolg in Kombination mit seiner unkonventionellen Arbeitsweise von „blimp“ gerne zitiert wird.¹⁹² Im Interview über seinen aktuellen Film *DER RUF DER SIBYLLA* (1984), einem Spielfilm mit dokumentarischen Erzählelementen, berichtet Klopfenstein, dass sein Film vor allem durch seine Arbeit im kleinen Team, durch die Möglichkeit beim Dreh noch vieles Ausprobieren zu können und die gute Zusammenarbeit mit dem Programm „Kleinen Fernsehspiel“ des öffentlich-rechtlichen deutschen Senders ZDF

¹⁸⁵ Schaub, Martin: *Film in der Schweiz*. Zürich: Pro Helvetia, 1997, S. 24ff.

¹⁸⁶ Zitiert nach: Koch, Erwin: *Eidgenössische Filmförderung*. Zürich, ADAG, 1980, S. 99.

¹⁸⁷ Koch, Erwin (1980): *a.a.O.*, S. 86ff.

¹⁸⁸ Koch, Erwin (1980): *a.a.O.*, S. 196ff.

¹⁸⁹ <http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?rel=de&content-id=1148999751947&reserve-mode=active> (Stand September 2012)

¹⁹⁰ Schaub, Martin (1997): *a.a.O.*, S. 65ff.

¹⁹¹ *blimp* Nr. 5 (Herbst 1986), S. 54f; *blimp* Nr. 9 (Frühjahr 1988), S. 41ff; *blimp* Nr. 14 (1990), S. 45ff; *blimp* Nr. 15 (Winter 1990), S. 52ff; *blimp* Nr. 19 (1992), S. 50ff.

¹⁹² *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 20ff; *blimp* Nr. 5 (Herbst 1986), S. 50ff.

entstehen konnte - für „blimp“ ein Ideal auch für österreichischen Film. So meint Peter Zach in seinem Interview mit Klopfenstein:

„Du hast ein individuelles Modell gefunden, Filme zu machen. Inwieweit ist das auf die österreichische Situation übertragbar? Oder ist das einfach die Basis?“

Und Klopfenstein antwortet:

„Ja, Anstoß könnte man sagen. Ich bin ganz stolz, mitgeholfen zu haben, den Regionalismus etwas zu prägen. (...) Wie (sic) haben zum ersten Mal einen Dialektfilm gemacht. (...) Sie hatten einen schlimmen Ruf als Heimatfilme. (...) Ich bin echt stolz, daß das Bild einer kleinen kulturellen Einheit nach außen dringt. Ich glaube, wir können uns nur retten, um ein großes Wort in den Mund zu nehmen, indem wir regionale Filme machen, die trotzdem via Untertitel weitergehen können.“¹⁹³

Dieser Möglichkeit regionaler Filmarbeit sowie das Wiederbeleben des Heimatfilms als altes-neues Genre wünscht sich bald darauf auch „blimp“ für den österreichischen Film (siehe die Kapitel 4.2.3. und 4.3.1).

4.1.2.2. Film unter anderen politischen Verhältnissen

Auch der Filmherstellung unter anders gearteten wirtschaftlichen und politischen Strukturen als jenen Europas sind zahlreiche Länderporträts gewidmet. So werden in „Fernando Birri. Erfahrungen gegen die filmische Überentwicklung Lateinamerikas“ die politischen und wirtschaftlichen Verstrickung Lateinamerikas mit den USA nachgezeichnet und die Dominanz des Hollywoodkinos in argentinischen Kinosälen kritisiert. Gleichzeitig wird von Gegeninitiativen berichtet, von der Gründung einer Filmschule in Havanna und des „Instituts Dreier Welten“, das sich die Förderung des lateinamerikanischen, afrikanischen und asiatischen Kinos zur Aufgabe macht.¹⁹⁴

¹⁹³ Zitiert nach: Zach, P: *Der Schatten des Clemens Klopfenstein*. In *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 25.

¹⁹⁴ Goschup, Helmut u. Wurm, Renate: *Fernando Birri. Erfahrungen gegen die filmische Überentwicklung Lateinamerikas. Versuch einer Standortbestimmung*. In: *blimp* Nr. 12 (Sommer 1989), S. 4-7.

Im Herbst 1989 berichtet „blimp“ von der Filmherstellung in planwirtschaftlichen Systemen und dem beginnenden Einfluss westlicher Marktwirtschaft.¹⁹⁵

„Unverkennbar ist, daß die Filmwirtschaft in der Sowjetunion mit Hilfe von Marktmechanismen effizienter werden soll. Und zur Aktivierung der Film-Intelligenzija erweisen sich Glasnost, Demokratisierung und „Neues Denken“ als probate Mittel. Die Reformer sollten dabei jedoch die Wunderleistungen des Marktes nicht überschätzen, lautet der gutgemeinte Rat aus dem Westen. (...) Der Leningrader Regisseur Alexander Sokurow trifft ins Schwarze, wenn er mahnt: „Schließlich bleiben wir nur dann füreinander interessant, wenn wir es schaffen, unsere kulturelle Eigenart zu bewahren“.“¹⁹⁶

Die „kleine Chronik“ des kroatischen Spielfilms in blimp Nr. 22/23 (Frühling 1993) ist ein Bericht über die ein Jahr zuvor veranstalteten „Tage des kroatischen Films“ in Zagreb – dem ersten Filmfestival, dass sich ausschließlich mit kroatischem und nicht mehr mit gesamt-jugoslawischem Filmschaffen beschäftigt. Die Verquickung von Film und Realität ist für „blimp“ unausweichlich:

„In der Tat ist es beinahe unmöglich, über den kroatischen Film zu schreiben, ohne sich den gegenwärtigen Krieg vor Augen zu halten, der diesem Land aufgedrängt wurde. Denn dieser Krieg ist weitaus älter als alle Zeitungsberichte über ihn. Seine Wurzeln liegen im großserbischen Fanatismus, der sich nach 1945 gern unter der Tarnkappe „Jugoslawien, Kommunismus, Brüderlichkeit und Einigkeit“ versteckte. Als sich Kroatien endlich aus den Krallen des zu seiner eigenen Parodie gewordenen Bundesstaates befreite, indem es sich für unabhängig erklärte, begann das Blutbad. Und dieser schmutzige Krieg, dessen Ursachen bis 1990 immer nur angedeutet werden durften, ist heute ein Motiv des Kroatischen Films, wenn auch nicht das einzige.“¹⁹⁷

¹⁹⁵ Bertlein, Reinhold F.: *Das cineastische Niemandsland zwischen Plan und Markt. Auswirkungen der Perestrojka auf die „wichtigste aller Künste“*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 35-37; Flucher, Roswitha: *Wo schneiden sich die Parallelen? Undergroundfilm in der Sowjetunion*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 38-39; Grabner, Franz: *Zwischen-Welten. Zur Rezeption des Werkes von Andrej Tarkowskij im Westen*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 40-46; Suntinger, D.: *Überlänge. Zu Elem Germanowitsch Klimows „Agonia - Rasputin, Gott und Satan“*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 47.

¹⁹⁶ Zitiert nach: Bertlein, R.: *Das cineastische Niemandsland zwischen Plan und Markt*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 37.

¹⁹⁷ Zitiert nach: Peric, Boris und Salecic, Ivan: *Der kroatische Spielfilm*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 56.

Aus Osteuropa wird außerdem über den Maler und Regisseur Jürgen Boettcher (DDR)¹⁹⁸ berichtet, aus Polen über die Regisseure Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieslowski und Zbigniew Rybczynski, die von Filmbildung und -arbeit in sozialistischen Ländern erzählen.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Trenczak, Heinz: *Freiheit & Disziplin, Zauber & Bitterkeit. Ein Interview mit Jürgen Böttcher*. In: *blimp* Nr. 12 (Sommer 1989), S. 23-27.

¹⁹⁹ Zach, Peter: *Transzendenz 1 bis 3. Gespräch mit Krzysztof Zanussi*. In: *blimp* Nr. 5 (Sommer/Herbst 1986), S. 30-33; Barth, Pia und Trenczak, Heinz: *Krzysztof Kieslowski*, In: *blimp* Nr. 14 (1990), S. 15-16; Trenczak, Heinz: *Von der Macht der Geduld. Interview mit Krzysztof Kieslowski*. In: *blimp* Nr. 14 (1990), S. 17-18; Zielinski, Siegfried: *„Steps“ von Zbigniew Rybczynski*, In: *blimp* Nr. 14 (1990), S. 32-36.

4.2. Film national

Das zentrale Thema für „blimp“ ist das Filmschaffen in Österreich. Vor allem der Experimentalfilm nimmt einen hohen Stellenwert ein. Damit kann „blimp“ jene Lücke in der Berichterstattung schließen, die die Tagespresse weitgehend offenläßt, und die auch von keinem anderen Filmmagazin („FILMLogbuch“, „Meteor“) berücksichtigt wird. Auch lässt sich anhand des Experimentalfilmschaffens, im Gegensatz zum österreichischen Spiel- und Dokumentarfilm, auf bereits erfolgreiche Jahrzehnte verweisen. Dies wird für „blimp“ eines der wichtigsten Argumente dafür, dass es sich in österreichischen Film zu investieren lohnt.

4.2.1. Aus der Geschichte lernen: Ernst Schmidt jr. und die Anfänge österreichischer Film-Avantgarde

Maßgeblich für Texte zum Avantgardefilm ist in den Anfängen von „blimp“ Ernst Schmidt jr. Dieser verfaßt seit 1965 Filmkritiken für „Action“, „Kino“ und „Supervisuell“ und gab 1968 das „Erste Europäische Underground-Film-Lexikon“ heraus. 1970 beginnt er mit der Arbeit an einem allgemeinen Filmlexikon, das jedoch unvollendet bleibt. Schließlich wird er zum Chronisten der eigenen Generation: gemeinsam mit Hans Scheugl entsteht 1974 die Publikation „Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms“²⁰⁰. Seit 1979 schreibt Schmidt jr. außerdem für die Wiener Stadtzeitung „Falter“. Ein Jahr später ist er als Organisator der Ausstellung und als Herausgeber des dazugehörigen Katalogs „Österreichischer Avantgarde- und Undergroundfilm 1950-1980“ tätig.²⁰¹ Die Beschäftigung mit Filmtheorie und Filmgeschichte sieht Schmidt jr. als essentielle Voraussetzung für ein praktisches Arbeiten mit dem Medium. Für ihn steht dabei der Umgang mit Film als Material im Vordergrund. Auch schreibend zerlegt Schmidt jr. Filme in ihre physischen Einzelteile, um sie begreifen zu können.

Bereits mit seinem ersten Artikel in „blimp“ verfolgt Schmidt jr. das Ziel, dem österreichischen Avantgardefilm, der „in eine Phase der Resignation eingetreten zu

²⁰⁰ Scheugl, Hans und Schmidt jr., Ernst: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

²⁰¹ Bilda, Linda (2001): *Ernst Schmidt jr. Drehen Sie Filme, aber keine Filme*. Wien: Secession, 2001, S. 265ff.

sein scheint“²⁰² neue Impulse zu geben. Der Text „Kurt Kren und der strukturalistische Film“ liefert auf sieben Seiten eine detaillierte Analyse des Gesamtwerks des Avantgardefilm-Kollegen und listet sämtlich bio- und filmografischen Daten auf. Schmidt jr. zweiter Aufsatz trägt den Titel „Die synthetische Wirklichkeit. Marionettenfilm, abstrakter Film, neuer österreichischer Animationsfilm“ und stellt die unterschiedlichen Techniken und Arbeitsweisen der ersten bis dritten Avantgardefilmmacher-Generation vor.²⁰³ Durch umfangreiche Recherche und mit präzisiertem Fachwissen zeichnet Schmidt jr. die Entwicklung des Trickfilms nach, ohne dabei auf die eigene Praxiserfahrungen zu verzichten:

„Da die Filme kommerziell nicht verwertbar sind, belasten sie die Finanzen der Künstler nur; denn mit Objekten und Bildern kann man verdienen, Filmkopien dagegen werden mit der Zeit immer „abgespielter“.“²⁰⁴

Filmkritik bedeutet für Schmidt jr. das Äußern der eigenen Meinung:

„„Einsteins Traum“ (1979) ist ein den amerikanischen psychedelischen Filmen verwandtes Werk, das vielfältiges, fotografisch erzeugtes Bildmaterial enthält und (nach Koller) ein „tatsächliches Analogon zum Universum darstellt, einen Mikrokosmos, der zugleich selbst Realität und das Symbol dieser Realität ist“. Auf mich wirkt dieses 23-Minuten-Werk eher ermüdend.“²⁰⁵

Die Thematisierung von Animationsfilm steht außerdem in Zusammenhang mit dem Kompilationsfilm „Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken“ (nach der gleichnamigen Autobiographie von Daniel Paul Schreber), an dessen Realisierung Ernst Schmidt jr. zum selben Zeitpunkt arbeitet. 21 österreichische Künstler der Sparten Animation, Avantgarde und Bildende Kunst sollen hierfür filmische Beiträge liefern. Die Fertigstellung der „Denkwürdigkeiten“ erlebt Schmidt jr. jedoch nicht mehr, sie wird von Peter Tscherkassky übernommen.²⁰⁶

²⁰² Zitiert nach: Schmidt jr., Ernst: *Kurt Kren und der strukturalistische Film*. In: *blimp* Nr. 1. (März 1985), S. 48.

²⁰³ Schmidt jr., Ernst: *Die synthetische Wirklichkeit*. In: *blimp* Nr. 2, Sommer 1985, S. 34-47.

²⁰⁴ Zitiert nach: Schmidt jr., Ernst: *Die synthetische Wirklichkeit*. In: *blimp*, a.a.O., S. 35.

²⁰⁵ Zitiert nach: Schmidt jr., Ernst: *Die synthetische Wirklichkeit*. In: *blimp*, a.a.O., S. 36.

²⁰⁶ Tscherkassky, Peter: *Die rekonstruierte Kinematografie*. In: Horwath/Ponger/Schlemmer (1996): a.a.O., S. 81f.

Noch zwei weitere, diesmal filmhistorische Texte verfaßt Schmidt jr. für „blimp“: eine 17seitige Hommage „Zum 100. Geburtstag des grossen Realisten Erich von Stroheim am 22. September 1985“²⁰⁷, mit der Schmidt jr. nichts Geringeres leistet als Interpretationen, Arbeitmethoden und Biografisches vollinhaltlich zusammenzutragen, sowie einen ebenso detaillierten Text zu „Georg Wilhelm Pabst. Der Regisseur der neuen Sachlichkeit“:

*„In dem nachfolgenden Bericht – der umfangreichste, der je in einer Filmzeitschrift über G.W. Pabst erschienen ist – wird das Leben und Schaffen dieses bedeutenden Regisseurs beleuchtet, wobei auf jede seiner Produktionen zwischen 1921 und 1956 eingegangen wird.“*²⁰⁸

Auf dreißig Seiten werden Entstehungsgeschicht bis Rezeption jedes einzelnen Films nachvollzogen. Die abschließende Filmografie nimmt allein fünf Seiten in Anspruch. Wie zuvor im „Stroheim“-Artikel bespricht Schmidt jr. nicht nur das Oeuvre des Regisseurs, sondern unterzieht die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung einer Überprüfung. So befaßt sich Schmidt jr. in seinem Text über Erich von Stroheim auch mit dem „Handbuch wider das Kino“ von Günter Peter Straschek²⁰⁹, der sich negativ über den Regisseur äußert:

*„1961, im Alter von 21 Jahren, emigriert der Grazer Günter Peter Straschek, vermutlich aus Langeweile, aus Österreich. Etwa im selben Alter, nur etwa 50 Jahre vor ihm, emigrierte der Wiener Jude Erich Oswald Stroheim, vermutlich weil er vom Militär desertierte, in die USA.“*²¹⁰

Straschek, der wegen seines Films EIN WESTERN FÜR DEN SDS (D, 1968) die Filmakademie Berlin verlassen musste, verfasst daraufhin besagtes „Handbuch“, in welchem er sich gemäß Schmidt jr. für den „sozialistischen bis sozialkritischen Kinofilm von Massenwirkung“²¹¹ ausspricht. Strascheks Thesen werden von Ernst Schmidt jr. demontiert und gleichzeitig wird mit sämtlichen Missverständnissen

²⁰⁷ Schmidt Jr., Ernst: *Zum 100. Geburtstag des grossen Realisten Erich von Stroheim am 22. September 1985*. In: *blimp* Nr. 3 (Herbst/Winter 1985), S. 30-47.

²⁰⁸ Zitiert nach: Schmidt Jr., Ernst: *Georg Wilhelm Pabst: Der Regisseur der Neuen Sachlichkeit*. In: *blimp* Nr. 6 (Frühjahr 1987), S. 25.

²⁰⁹ Straschek, Günter Peter: *Handbuch wider das Kino*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

²¹⁰ Zitiert nach: Schmidt jr., Ernst: *Zum 100. Geburtstag des grossen Realisten Erich von Stroheim am 22. September 1985*. In: *blimp*, a.a.O., S. 30.

²¹¹ Zitiert nach: Schmidt jr., Ernst: *Zum 100. Geburtstag des grossen Realisten Erich von Stroheim am 22. September 1985*. In: *blimp*, a.a.O., S. 30.

bezüglich falschen Rezeptionen zu Stroheim aufgeräumt. Ähnlich beginnt Schmidt jr. seinen Bericht über G.W. Pabst, indem er anlässlich der bisher umfangreichsten Pabst-Retrospektive im Wiener Stadtkino und dem gleichzeitig von der „Gesellschaft für Filmtheorie“ veranstalteten Symposium auf den schlechten Forschungsstand und die geringe Anzahl an Literatur über einen derart großen Regisseur aufmerksam macht. Nicht unwesentlich ist, wie sehr „blimp“ inhaltlich und formal mit jenem Konzept übereinstimmt, das Schmidt jr. zwanzig Jahre zuvor auf seine eigene Filmzeitschrift angewendet hat. So hieß es zur Programmatik in der ersten Ausgabe von „Caligari“:

„Das Kino ist hierzulande wieder Kintopp, diverse Wallace- und Karl May-Wellen herrschen vor. Die wenigen filmkünstlerischen Versuche schlagen fehl oder werden – wie im deutschen Kurzfilm – kaum beachtet. (...)

Die wichtigsten Aufgaben dieser neuen Filmzeitschrift wird es sein, Ideen, Treatments, Drehbücher von Experimental-, Kurz- und Spielfilmen zur Diskussion zu stellen.

Weiters werden Sie in dieser Zeitschrift Artikel über alte und neue Filme, Berichte von Festivals, über die Entwicklung des Films in verschiedenen Ländern, Filmographien, Filmkritiken, Buchbesprechungen, Analysen und theoretische Abhandlungen über den künstlerischen Film finden.

(...) Ein Hauptaugenmerk wird auch die Analyse der Verleihpolitik, der Programmgestaltung in den Kinos und der Kritiken in Tages- und Fachzeitschriften sein.“²¹²

Die Themen, die in den 1960er Jahren aktuell waren, haben zwanzig Jahre später immer noch Berechtigung. „Caligari“ wie „blimp“ legen ihre Schwerpunkte auf die Vermittlung von Filmgeschichte, den Kampf gegen mangelhafte Filmpolitik und die Unterstützung unabhängiger Filmemacher. Auch sind dies die einzigen Magazine, die sich in dieser Ausführlichkeit dem Avantgardefilm widmen. Auf graphischer Ebene folgt „blimp“ ebenfalls jenen Ideen, die Ernst Schmidt jr. bereits 1968 in seinem Filmtagebuch entworfen hat, als er sich mit der Schwierigkeit beschäftigt, Film in Texte und unbewegte Bilder (Fotos) zu übersetzen.

„Man kann die Fotos beim Kopieren entwerten, indem man etwa mit Tinte oder Schreibmaschine auf einem durchsichtigen Papier Kommentare aufschreibt, die dann auf das Foto mitkopiert werden. Man kann Fotos durchstreichen oder unkenntlich machen. Man kann

²¹² Zitiert nach: Bilda, Linda (2001): a.a.O., S. 15.

den Platz leer lassen. Oder man kann Fotos so schlecht bringen wie sie sind“²¹³

Beispielhaft wird dieses Konzept im „Kurt Kren“-Artikel umgesetzt. Der Text weist von Hand durchgeführte Korrekturen auf, die Fotos zeigen keine Filmstills, sondern die Künstler und ihr Arbeiten am Film. Die Bilder sind ebenfalls von Hand beschriftet, verändert und zur näheren Erklärung mit Pfeilen versehen. Auch bei den übrigen Artikeln wird versucht, das Layout dem Inhalt anzupassen. So ist der Text zu PASSIOIN (1982) durch Fotos von Schygulla und Godard in Positiv- und Negativ-Varianten ergänzt, der Redefluss von Jean-Marie Straub mittels eines nicht unterbrochenen Textblocks dargestellt. Ein Bilderstrecke anlässlich der Berlinale 1985 zeigt die Fotos mitsamt der Performance und Bezifferung eines Fotofilmstreifens.²¹⁴ Mit „blimp“ Nr. 6 (Frühjahr 1987) wird das Erscheinungsbild des Magazins jedoch einfacher, klarer und lesbarer gestaltet, da es vermehrt Kritik in diese Richtung gegeben hat.²¹⁵ Die graphischen Experimente werden eingestellt.

Doch nicht nur Ernst Schmidt jr. verfaßt in „blimp“ Texte zum Avantgardefilm. Claudia Preschl und Dietmar Brehm stellen auf zwölf Seiten mittels Collage aus Interview-Auszügen und eigenen Texten die Arbeit Brehms vor. Zusätzlich vermittelt eine Kader-für-Kader-Bildserie einen Eindruck vom visuellen Stil seiner Filme.²¹⁶ Tina Stadler und Peter Zach liefern auf acht dicht beschriebenen Seiten ein Interview mit Peter Kubelka. Peter Tscherkassky übernimmt eine exakte Sezierung des Films SCHWECHATER (1958), indem er den Schnittrhythmus nachvollzieht und die Bildstrukturen untersucht.²¹⁷

Der österreichische Spielfilm findet hingegen kaum Beachtung in der Filmzeitschrift. Der erste kurze Beitrag dazu erscheint in „blimp“ Nr. 4 und beschäftigt sich mit LIEBER KARL (1985), dem Abschlussfilm von Maria Knilli an der Hochschule für Fernsehen und Film in München, der im Kino anläuft.²¹⁸ In „blimp“ Nr. 5 folgt ein

²¹³ Zitiert nach: Bilda, Linda (2001): *a.a.O.*, S. 100.

²¹⁴ alle Beispiele aus *blimp* Nr. 1 (März 1985)

²¹⁵ Siehe unter anderem: *In der Ö1-Filmsendung „Synchron“ vom 31.5.1985 wurden „blimp“ und „Film-Logbuch“ kritisiert.* In: *blimp* Nr. 2 (Sommer 1985), S. 32.

²¹⁶ Preschl, Claudia u. Brehm, Dietmar: *Blicklust.* In: *blimp* Nr. 5 (Sommer/Herbst 1986) S. 36-47

²¹⁷ Stadler, Tina u. Zach, Peter: *Interview mit Peter Kubelka.* In: *blimp* Nr. 7 (Sommer/Herbst 1987), S. 4-11; Tscherkassky, Peter: *Film-Bier. Zu Peter Kubelkas Werbefilm „Schwechater“.* In: *blimp* Nr. 7 (Sommer/Herbst 1987), S. 12-15.

²¹⁸ Bernhard Seiter: *Ein blauer Engel namens Karl.* In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 42-43.

Interview mit dem Kameramann Wolfgang Simon aus Anlass der Verleihung des Deutschen Bundesfilmpreises für HEIDENLÖCHER (Wolfram Paulus, 1986).²¹⁹ Diesen Berichten über aktuelle österreichische Spielfilme werden, im Vergleich zum Avantgardefilm, nie mehr als zwei Seiten Platz eingeräumt. Auch werden diese Filme keiner Kritik unterzogen, sondern anhand ihrer Entstehungs- und Drehbedingungen besprochen, wobei eine wesentliche Frage immer die nach der Finanzierung ist. Auf den Punkt wird die schwierige Fördersituation in einem Essay über Axel Corti gebracht, indem auf seinen aktuellen Film gar nicht eingegangen, sondern seine Inszenierung von Mozarts „Don Giovanni“ an der Grazer Oper besprochen wird. Das (lakonische) Resümee: Filmemacher sollen sich in besser subventionierten Kunstsparten Arbeit suchen. Also: „Erobern wir die Opernhäuser!“²²⁰ Texte zum österreichischen Dokumentarfilm bleiben in den ersten Jahren, trotz dem von Grbić angekündigten „starken Akzent“²²¹ darauf, völlig aus.

In „blimp“ Nr. 9 erscheint unter dem Titel ““Wir fordern den 4500 mm-Film” oder Ernst Schmidt jr. ist nicht mehr oder “Lieber Ernstl!”” ein Nachruf von Bogdan Grbić und Heinz Trenczak auf den kürzlich Verstorbenen.²²² Zudem interviewt Karl Siereck den Avantgardefilmemacher Peter Tscherkassky.²²³ Mit der darauffolgenden Ausgabe übernimmt dieser Schmidt jrs. Funktionen bei „blimp“.

4.2.2. Generationenwechsel: Peter Tscherkassky und die österreichische Filmgegenwart

Wie sein Vorgänger beschäftigt sich auch Peter Tscherkassky mit den Filmen Kurt Krens. Dabei thematisiert Tscherkassky nicht das formale und materielle Arbeiten des Filmemachers, wie es bei Ernst Schmidt jr. Gegenstand seiner Analysen war, sondern bringt Krens Werke mit dessen Biographie, kulturpolitischen Ereignissen und ästhetischen Fragestellungen in Verbindung. Über Kren, der seit 1983 als Wärter im Museum of Fine Arts in Houston arbeitet, meint Tscherkassky abschließend:

²¹⁹ Baumgartner, Herbert: *Das Geheimnis liegt in der Zurückhaltung. Interview mit Wolfgang Simon.* In: *blimp* Nr. 5 (Sommer/Herbst 1986), S. 48-49.

²²⁰ Zitiert nach: Fraeulin, Hans: *Graz meets Corti.* In: *blimp* Nr. 7 (Sommer/Herbst 1987), S. 55.

²²¹ Zitiert nach: Braun, Kerstin: Film. In: Rigler (2002): *a.a.O.*, S. 85.

²²² Grbić, Bogdan und Trenczak, Heinz: *Lieber Ernstl!* In: *blimp* Nr. 9 (Frühjahr 1988), S. 16.

²²³ Siereck, Karl: *Das Auge sitzt im Kopf.* In: *blimp* Nr. 9 (Frühjahr 1988), S. 18ff.

„Es liegt nun an uns alles zu tun, daß hier ein weiteres
„Künstlerschicksal“ verhindert wird. Möge es gelingen.“²²⁴

Mit diesem Artikel setzt Peter Tscherkassky den Texten über österreichische Avantgardefilm-Geschichte in „blimp“ ein Ende. Die Experimentalfilmkunst sind in der Gegenwart angekommen. Selbst in einem neuerlichen Interview mit Peter Kubelka und einem Special zu Marc Adrian geht es um die aktuellen Projekte der beiden Filmemacher.²²⁵ Vor allem aber wird nun die dritte Experimentalfilmer-Generation in den Mittelpunkt gestellt. Lisl Ponger, Linda Christanell, Martin Arnold und Tscherkassky selbst werden in Personenporträts und Werkanalysen vorgestellt und ihr Schaffen in den darauffolgenden Jahren begleitet.²²⁶ „Blimp“ Nr. 16 (Frühjahr 1991) ist dem found footage Film gewidmet, der aktuell vorherrschenden Strömung im österreichischen Avantgardefilm. Peter Tscherkassky mitorganisiert in selben Jahr ein diesbezügliches Filmfestival im Wiener Stadtkino. Inhaltliche Analysen und persönliche Zugänge stehen weiter im Zentrum seiner Fragestellungen, Interviews bleiben die vorherrschende Form der Vermittlung. Bildstrecken, Bio- und Filmografien sind komplettierender Bestandteil der Artikel.

Langsam ausgebaut wird der Bereich Filmgeschichte. Den retrospektiven Porträts der Film-Altmeister wird (Film)Geschichtliches unter aktuellen Gesichtspunkten hinzugefügt: die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit steht hier im Zentrum. In Österreich erst 1986 durch die Waldheim-Affäre ins Bewußtsein der

²²⁴ Zitiert nach: Tscherkassky, Peter: *Kren. Ein Interview*. In: *blimp* Nr. 10 (Herbst 1988), S. 5.

²²⁵ Stadler, Tina M. u. Zach, Peter: *Wi(e)dersprechen. Peter Kubelka: Film findet nur im schwarzen Raum statt*. In: *blimp* Nr. 15 (Winter 1990/91), S. 4-9; Rothschild, Thomas: *Fehldiagnose Wirklichkeitstreue. Ein paar Bemerkungen zur österreichischen Filmkultur (oder was sich dafür hält) und über den Anarcho-Avantgardisten Marc Adrian*. In: *blimp* Nr. 24 (Sommer 1993), S. 10-14; Hendrich, Hermann: *Der mehrdimensionale Künstler Marc Adrian*. In: *blimp* Nr. 24 (Sommer 1993), S. 20-21; Grbić, Bogdan: *Ein paar Fragen zur Film- und Weltsicht des Marc Adrian*. In: *blimp* Nr. 24 (Sommer 1993), S. 21-25.

²²⁶ Tscherkassky, Peter: *An der Front der Bilder. Aktuelle Positionen der Filmavantgarde*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 5-12; Horwath, Alexander: *Memories are made of this. Ein Gespräch mit Lisl Ponger*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 13-19; Rick, Karin: *Meomsa – Die dunkle Seite der Sehnsucht. Zu Linda Christanells neuem Film*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 22-25; *blimp: Œil Touché. Ein Gespräch mit Peter Tscherkassky und Martin Arnold*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 26-30; *blimp: Piece Touchée on the road. Gespräch mit Martin Arnold, dem Avantgardisten der dritten Generation*. In: *blimp* Nr. 14 (1990), S. 19-21; Grisseemann, Stefan: *Metal Beat. Zu Martin Arnolds Film „passage à l'acte“*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 10-12; Jutz, Gabriele: *Die Physik des Sehens. Zu Peter Tscherkasskys neuem Film „Parallel Space: Inter-View“*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 4-7; Jutz, Gabriele: *Ödipus oder Die Liebe zur Geometrie. Ein Gespräch mit Peter Tscherkassky*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühjahr 1993), S. 7-9.

breiten Öffentlichkeit gerückt²²⁷, beginnt nun auch „blimp“ sich dem bisher Unausgesprochenem anzunähern. Aus filmtheoretischer Perspektive werden Verbindungen zwischen der aktuellen gesellschaftspolitischen Diskussion und Österreichs kulturpolitischer Vergangenheit gezogen: die Geschichtsbeschönigung der „Austria Wochenschau“, das verfälschte Gesellschaftsbild in SISSI- (Ernst Marischka, 1955, 1956, 1957) und sonstigen Heimatfilmen, die Bilderwelten von Leni Riefenstahl sowie Österreichs Film-Emigranten sind Thema in „blimp“.²²⁸

Kaum berichtet wird nach wie vor über aktuellen österreichischen Spielfilm. In den Ausgaben Nr. 10 bis Nr. 26 (1988 bis 1993) erscheinen lediglich drei Artikel über fiktionale Langfilme: In „blimp“ Nr. 10 wird ein Interview mit Wilhelm Hengstler zu seinem Erstlingswerk FEGEFUEUR (1988) abgedruckt²²⁹ (Hengstler ist zu diesem Zeitpunkt „blimp“-Mitarbeiter), in „blimp“ Nr. 13 findet sich ein Interview zur Entstehungsgeschichte des experimentellen Langspielfilms DER EINZUG DES ROKOKO INS INSELREICH DER HUZZIS (1989) von Mara Mattuschka, Andreas Karner und Hans Werner Poschauko, der als Abschlußarbeit an der Universität für Angewandte Kunst Wien entstanden ist.²³⁰ Und in „blimp“ Nr. 15 wird ein Essay zu Michael Pilz' FELDBERG (1990) veröffentlicht. Zumindest dieser Text ist eine Annäherung an jene Form von Kritik, die sich analytisch, mit Kontextualisierungen von Krackauer bis Fassbinder, mit dem Film auseinandersetzt.²³¹ Dagegen liest sich das Interview zu FEGEFUEUR wie die Nacherzählung einer Filmherstellung, indem über einzelne Arbeitsschritte vor und während des Drehs gesprochen wird. Die Passage zum Drehbuchscheiben liest sich wie folgt:

„b[limp]: Ihr habt an einem Computer gearbeitet?

H[englster]: Ja, wir haben einen PC von IBM gehabt, und der hat sich sehr bewährt. Eben weil man den Bildschirm gemeinsam vor Augen

²²⁷ <http://de.wikipedia.org/wiki/Waldheim-Aff%C3%A4re> (Stand September 2012)

²²⁸ Schmid, Georg: *Wie man Welt- und Geschichtsbilder konstruiert. „Austria Wochenschau“ anno dazumal*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 49-51; Seeßlen, Georg: *Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 9-11; Seeßlen, Georg: *Alle Jahre wieder: „Sissi“ – ein heimliches Nationalepos der Deutschen*. In: *blimp* Nr. 17 (1991), S. 16-22; Seeßlen, Georg: *Die Krieger, der Tanz, der Mädchen und der Führer. Zum Mythos Leni Riefenstahl*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 20-28; Prucha, Martin: *Film-Emigranten aus Österreich 1906-1950*. In: *blimp* Nr. 25 (Herbst 1993), S. 13-21.

²²⁹ *blimp: Der kälteste Film des Jahres: Fegfeuer. Ein Film von Wilhelm Hengster*. In: *blimp* Nr. 10 (Herbst 1988), S. 24-28.

²³⁰ Omasta, Michael: *... so eine Art Recyclingfilm. Zum Film „Der Einzug des Rokoko ins Inselreich der Huzzis“*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 12-13.

²³¹ Pichler, Ölwil: *Erinnerungen. Über das Schweigen. „Feldberg“*. In: *blimp* Nr. 15 (Winter 1990/91), S. 38-40.

hat mit der Möglichkeit, das Geschriebene jederzeit zu verbessern und Alternativen zu schreiben. Dieser Kommunikationsaustausch, der sehr schmerzhaft ist beim gemeinsamen Schreiben, wurde dadurch etwas gemildert.“²³²

Auch in Bezug auf österreichischen Dokumentarfilm konzentriert sich „blimp“ auf die Theorie²³³, während aktuelle Filmarbeiten kaum vorgestellt werden. Marc Adrian etwa kommentiert seinen experimentellen Dokumentarfilm PUEBLO (1989) ausschließlich selbst.²³⁴ Immerhin finden im Interview mit Michael Glawogger und Ulrich Seidl zu ihrem Film KRIEG IN WIEN (1989) erstmals Reflexionen über inhaltliche Aspekte des Films sowie filmästhetische Fragestellungen Platz. So meint auch Michael Glawogger zum Abschluß des Interviews:

„Ich kann nur sagen, daß ich froh bin, daß der Film offensichtlich so ist, daß man nicht gleich über die Produktionsbedingungen in Österreich sprechen muß.“²³⁵

Und Egon Humers RUNNING WILD (1992) wird nebst einem ebenso Inhalts- und Ästhetik-fokussierten Interview mit gleich zwei Filmkritiken bedacht.²³⁶

1993 beendet Peter Tscherkassky seine Tätigkeit für „blimp“ mit einem Interview mit Elisabeth T. Spira über ihre ORF-Reportagen.²³⁷ Noch im selben Jahr übernimmt Tscherkassky die künstlerische Leitung des neuen österreichischen Filmfestivals „Diagonale“. Elisabeth T. Spira wird dort eine Werkschau gewidmet.²³⁸ Dies markiert

²³² Zitiert nach: *Das kälteste Film des Jahres: Fegefeuer*. In: *blimp* Nr. 10 (Herbst 1988), S. 25.

²³³ Blümlinger, Christa: *Zur Theorie des Dokumentarfilms. Spurensuche: Verhältnis dokumentarischer Filme zur Realität*. In: *blimp* Nr. 12 (Sommer 1989), S. 16-22; Blümlinger, Christa: *Wohin mit der Wirklichkeit im Film. Der neue österreichische Dokumentarfilm*. In: *blimp* Nr. 26 (Winter 1993), S. 24-29.

²³⁴ Adrian, Marc: *Aber Indianer können keine Weißen werden... Gedanken eines Regisseurs zu seinem Film „Pueblo“*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 31-33.

²³⁵ Zitiert nach Steirer, E.: *Krieg in Wien*. In: *blimp* Nr. 13, Herbst 1989, S. 16.

²³⁶ Philipp, Claus u. Wulff, Constantin: *Pro & Contra Egon Humers „Running Wild“*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 34-36; Philipp, Claus: *Sie sind Speerspitzen unserer Gesellschaft. Gespräch mit Egon Humer*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 36-39.

²³⁷ Tscherkassky, Peter: *„Das angenehme ist, daß mir 99% der Österreicher sehr fremd sind“*. Ein Interview mit Elisabeth T. Spira. In: *blimp* Nr. 26 (Winter 1993), S. 18-23.

²³⁸ Cargnelli, Christian: *Auch ein Jammertal steht in einer Landschaft*. In: *Meteor. Sondernummer zur Diagonale 1998*. Wien: PVS Verleger, 1998, S. 21.

gleichsam das Ende jeglicher Berichterstattung über aktuellen Dokumentarfilm.²³⁹ Dasselbe gilt für den Avantgardefilm. Der letzte Bericht ist ein Special zu Marc Adrians Gesamtwerk in „blimp“ Nr. 24 (Sommer 1993).

4.2.3. „blimps“ Ideen zum Neuen Österreichischen Film

Für die Herausgeber von „blimp“ steckt das nationale Filmschaffen seit Einführung des Filmförderungsgesetzes im Jahr 1981 nicht weniger in einer Krise als zuvor – wenn auch aus anderen Gründen: die Filmschaffenden seien mit ihren Projekten nur darauf bedacht, den Fördergremien zu gefallen, während die Gremien selbst von den Wünschen des ORF nach (platter) Fernsehästhetik dominiert werden. Waren in den 1970er Jahren noch Autorenfilmer vorhanden, liegt Spielfilmregisseuren nun daran, Hollywood zu kopieren bzw. leichte Unterhaltung mit der Hoffnung auf Kassenerfolge abzuliefern. Eigene Ideen, individuelle Handschriften und nationale Themen bleiben dabei auf der Strecke. So veröffentlicht „blimp“ in der ersten Nummer (März 1985) den Beitrag „Film in Österreich. Eine Momentaufnahme“ aus dem „Jahrbuch Film 84/85“²⁴⁰ und druckt ihn auf dem Hintergrund einer rot-weiß-roten Fahne und in altdeutscher Schrift ab:

„Dem Trend zum „Kommerziellen“ und „Professionellen“ fallen die eigenwilligen Projekte zum Opfer. Der Katzenfilm „Johnny unser“, eine Gemeinschaftsarbeit des Regisseurs Robert Polak und des Malers Tone Fink, eine wahrhaft ethnographische Studie über das Wiener Familienleben, ist 1982 bedauerlicherweise im Kino untergegangen. Gelegentlich finden sich fruchtbare Ideen in der Szene der Super-8-Filmer, die sich eine esoterische und arrogante Ästhetik leisten können: In diesem Kreis sind Herwig Kempingers „Zero Bleu“ und Lisl Pongers „Souvenirs“ aufgefallen. Worauf es in erster Linie ankommt, ist die Wiederentdeckung einer ästhetischen Linie, die man in den siebziger Jahren schon einmal gehabt hat und dann total aus den Augen verloren hat.“²⁴¹

²³⁹ Mit Ausnahme der beiden letzten „blimp“-Ausgaben, in der sich noch folgende zwei Artikel finden: Ponger, Lisl; Glawogger, Michael; Buchschwenter, Robert: „Ich kann den Film nicht anders machen. Ich könnte ihn nur nicht machen.“ Ein Streitgespräch über den Film „Megacities“. In: *blimp* Nr. 41 (1999), S. 33-41; Kamalzadeh, Dominik: *Mittendrin im Geschehen. Zur Film- und Videoreihe „Die Kunst der Stunde ist Widerstand“*. In: *blimp* Nr. 42 (2000), S. 50-59.

²⁴⁰ Pflaum, H.G. (Hg.): *Jahrbuch Film 84/85*. München: Verlag Carl Hanser, 1985.

²⁴¹ Zitiert nach: Geyrhofer, F. und Pataki, H.: *Film in Österreich. Eine Momentaufnahme*. In: *blimp* Nr. 1, März 1985, S. 64.

„Blimp“ stellt sich in den Dienst der Wiederentdeckung dieser ästhetischen Linie und veröffentlicht kurz darauf den (zwanzig Jahre alten) Text „Vorläufige Bemerkungen zu Landkinos und Heimatfilmen“ von Peter Handke, in dem es heißt:

„Jede Geschichte verliert im Heimatfilm ihren inhaltlich vorgegebenen Ernst dadurch, daß dieser Ernst zur Dramaturgie gehört: es wird mit dem Sterben gespielt, mit den unehelichen Kindern, mit dem Betrinken, mit den Konflikten der Generationen... diese Konflikte treten auf, sind schon von vornherein erkennbar als Spielelemente (...). Die Dramaturgie des Heimatfilms ist wie das Öffnen eines Adventkalenders: eins nach dem anderen zeigen sich Bilder einer stereotypen, künstlichen Welt und trotzdem überrascht jedes einzelne Bild, und man ist neugierig.“²⁴²

Was „blimp“ versucht, ist das Bewußtsein für ein Österreich-spezifisches Genre zu schaffen, für den Neuen Heimatfilm. Dabei geht es nicht um die Revitalisierung der „billigen Amüsierware“²⁴³ vor schöner Naturkulisse aus den 1950er Jahren, sondern darum, „aus dem Genre heraus eine politische Konstellation“²⁴⁴ zu entwickeln und durch diese „populären Mythen (...) soziale Veränderungen abzubilden und zur Diskussion zu stellen“²⁴⁵. Trotz allgemeiner Abhandlungen zu diesem Thema finden die einzelnen Filme keinen Platz in „blimp“. Und das, obwohl mit Christian Bergers RAFFL (1984), Götz Spielmanns FREMDLAND (1985), Wolfram Paulus' HEIDENLÖCHER (1986) und Wolfgang Murnbergers HIMMEL ODER HÖLLE (1990) erfolgreiche Vertreter des Neuen Heimatfilms vorhanden sind.

Ähnlich schweigsam verhält sich „blimp“ zu Dokumentarfilmen. Zugegeben ist es um die aktuelle Produktion hier von vornherein schlechter bestellt: noch in den 1970er Jahren ist Dokumentarfilm in Österreich vor allem Kultur- und Tourismusfilm und entsteht als Auftragswerk. Maximal zwei Filme pro Jahr werden in den 1980er Jahren hergestellt und schaffen es in die Kinos. Auch werden Kinodokumentarfilme nur von der sogenannten „kleinen“ Filmförderung des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst finanziert. Dies ändert sich erst mit der 1. Novellierung des

²⁴² Zitiert nach: Handke, Peter: *Vorläufige Bemerkungen zu Landkinos und Heimatfilmen*. In: *blimp* Nr. 5 (Herbst 1986), S. 6.

²⁴³ Zitiert nach: Steiner, Gertraud (1987): *a.a.O.*, S. 88.

²⁴⁴ Zitiert nach: Horwath, Alexander: *Am Land. Zehn Kreispunkte zu einem imaginären Zentrum*. In: *blimp* Nr. 13 (1989), S. 20.

²⁴⁵ Zitiert nach: Horwath, Alexander: *Am Land. Zehn Kreispunkte zu einem imaginären Zentrum*. In: *blimp* Nr. 13 (1989), S. 18.

Filmfördergesetztes 1987. Nun erlebt auch der Dokumentarfilm einen Aufschwung. Filme, die sich mit der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit beschäftigen (ERINNERUNGEN AN EIN VERLORENES LAND, Roland Neuwirth, 1988; SCHULD UND GEDÄCHTNIS, Egon Humer, 1992) entstehen ebenso wie „ethnographische Studien“, die sich mit dem Leben auf dem Land und einem neuen Heimatbegriff befassen. Ruth Beckermann dreht ihre ersten Filme über jüdisches Leben in Wien (DIE PAPIERENE BRÜCKE, 1987) und Ulrich Seidl beginnt mit seinen Doku-Fiktionen (GOOD NEWS, 1990).²⁴⁶

Währenddessen publiziert „blimp“ vorwiegend Texte über ihre Vorbilder Joris Ivens, Frederick Wiseman, Robert Frank, Richard Leacock, Ogawa Shinsuke, Jürgen Böttcher, Peter Nestler und Nicolas Philibert. Das Magazin definiert Dokumentarfilm als Beobachtung von Realität, als filmische Archivierung und detaillierte Darstellung von Arbeits- und Lebenswelten. Große Bedeutung hat der ethnographische Film.

„Hatte Godard nicht Ethnographie studiert? Spielt nicht Jean Rouch für die Anfänge der Nouvelle Vague eine bedeutende Rolle? Kommt nicht die Beobachtung vor der Beschreibung der Fiktion?“²⁴⁷

Über den Essayfilm wird der Dokumentarfilm außerdem in die Nähe des Avantgardefilms gerückt²⁴⁸. Hier gilt Michael Pilz als Vorbild.²⁴⁹ Seine Arbeitsweise langer Recherchen dienen außerdem als Argument dafür, die Projektentwicklung zu einem wesentlichen Teil der Filmförderung zu machen.²⁵⁰ Andere österreichische Dokumentarfilmer finden in „blimp“ hingegen kaum Erwähnung. Schon gar nicht in Form einzelner Filmbesprechungen oder Filmkritiken.

Die Entscheidung von „blimp“ auf Filmbesprechungen aktueller österreichischer Spiel- und Dokumentarfilme zu verzichten, erklärt das Magazin damit, dass dafür die Tageszeitungen zuständig seien – obwohl diese ihre Aufgabe nicht immer mit der gebührenden Qualität wahrnehmen:

²⁴⁶ Wulff, Constantin: *Der Dokumentarfilm in den achtziger Jahren*. In: Bono (1992): *a.a.O.*, S. 27-41.

²⁴⁷ Zitiert nach: Trenczak, Heinz: *Film Tour. Wels, Graz, Duisburg, Köln*. In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 33f.

²⁴⁸ Trenczak, Heinz: *Film Tour. 4 Veranstaltungen in drei Monaten. Splitter einer Rückschau. Wels, Graz, Duisburg, Köln*. In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 34.

²⁴⁹ Pichler, Ötwin: *Erinnerungen. Über das Schweigen. „Feldberg“*. In: *blimp* Nr. 15 (Winter 1990/91), S. 38-40.

²⁵⁰ *blimp: Filmpolitik. Auszüge aus einem Brief vom 14. März 1987 an das Bundesministerium für Unterricht und Kunst u.a.* In: *blimp* Nr. 6 (Frühjahr 1987), S. 56.

„Wie oft also setzen sich die Zeitungen, die Magazine ernsthaft mit Filmen auseinander? Ist nicht der Regelfall so, dass an einem Tag in der Woche mit zumeist wenigen (aber dafür launig sein wollenden) Worten dem Publikum geraten wird, was es sich unter gar keinen Umständen anschauen soll? Damit kein Mißverständnis aufkommt: Ich wünsche keinesfalls „die gute Kritik für jeden Film“, aber ich wünsche mit Nachdruck die Auseinandersetzung mit dem Filmangebot, die fundierte Kritik (auch und gerade dann, wenn sie den Film in tausend Stücke zerreißt), die feuilletonistische Kritik, und wenn „erzieherisch“ nicht ein so negativ besetztes Wort wäre, dann würde ich wohl auch „die erzieherische“, die ohne den verdammt in die Höhe gestreckten Zeigefinger, haben mögen.“²⁵¹

„Erzieherisch“ möchte „blimp“ insofern sein, als das Magazin weniger über bereits Erreichtes (die vorhandenen Filme) berichtet, als sich auf ein Aufzeigen und Verbessern der Rahmenbedingungen des Filmemachens konzentriert. Filmpolitik wird daher zum zentralen Thema für „blimp“.

²⁵¹ Zitiert nach: Hofmann, Hans P.: *Gute Filme – bis auf's Land?* In: *blimp* Nr. 10 (Herbst 1988), S. 38.

4.3. Film und Politik

Für „blimp“ bedeutet die Beschäftigung mit österreichischem Film vor allem die Beschäftigung mit Filmpolitik: Filmfördergesetz und Film/Fernsehabkommen haben neben (zu wenig) Geld auch eine (zu große) Abhängigkeit für die Filmkünstler gebracht. Zudem werden Kabel-TV und Videotheken zur Existenzbedrohung für Kinospielestätten. „Blimp“ sieht sich in dieser Umbruchphase als Vertreter des unabhängigen Films und des Kinos als seinem Ort. Neben zahlreichen Reportagen, in denen sich „blimp“ mit den Filmemachern solidarisiert, versucht das Magazin, auch selbst filmpolitisch aktiv zu sein.

4.3.1. „blimp“ und das Filmfördersystem

4.3.1.1. Nationale Probleme

In Bezug auf das Filmfördergesetz und dessen Novellierungen teilt „Blimp“ die Ansicht über die Kritikpunkte mit dem „Syndikat der Filmschaffenden“ (siehe Kapitel 2.3.3.) und verfolgt und kommentiert als einziges Filmmagazin fast zehn Jahre lang die Vorgehensweisen und Entscheidungen der Regierungsvertreter.

So veröffentlicht das Magazin in seiner zweiten Ausgabe die Resolution des „Verbandes der Filmregisseure Österreichs“, in der gegen die 62%ige Budgetkürzung der Filmförderung protestiert wird²⁵² und verfasst selbst offene Briefe, etwa um die Demission des „Krone“-Filmkritikers Gino Wimmer aus dem Auswahlgremium des Filmfonds zu fordern oder für die Erhaltung der Radiosendung „Synchron“ einzutreten.²⁵³ (Grund für die Kritik an Wimmer ist seine Lobeshymne auf RAMBO II (George Cosmatos, 1985) bei gleichzeitiger Beschimpfung andersdenkender Filmkritiker, „die mit ihrem verlogenen Friedensgezeter nur dem subversiven Kommunismus dienen“²⁵⁴). Als 1987 die erste Novellierung des Filmfördergesetzes

²⁵² *Verband der österreichischen Filmregisseure: Resolution.* In: *blimp* Nr. 2 (Sommer 1985), S. 19f

²⁵³ *Rettet „Synchron“! Offener Brief an den ORF-Intendanten Teddy Podgorski.* In: *blimp* Nr. 6 (Frühjahr 1987), S. 23.

²⁵⁴ Zitiert nach: Trenczak, Heinz: *Offener Brief an Herrn Minister Dr. Moritz.* In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 38.

beschlossen wird, kommentiert „blimp“ die „wesentlichen Änderungen“ mit einer leeren Spalte im Magazin.²⁵⁵ Und Hans Fraeulin fügt hinzu:

*„Wie man mit solchen Reglements, ohne Referenzförderung (...) und ohne den längst fälligen Verzicht auf einen in Österreich nicht vorhandenen Berufsstand, die Produzenten, sich in den europäischen Film- und TV-Markt einklinken will, ist mir schleierhaft. Wie man ohne die Einbindung des ORF beim Zahlen und die Ausklammerung dieser Anstalt bei der inhaltlichen Einflußnahme innovatives Kino finanzieren soll, wird mir noch auf ewig unerfindlich bleiben.“*²⁵⁶

Auch läßt „blimp“ die Filmschaffenden selbst zu Wort kommen. Elfriede Jelinek wird unter dem Titel „Achtzig Prozent der Filmarbeit sind Geldbeschaffung“²⁵⁷ interviewt und Bernhard Frankfurters und Ernst Lauscher setzen sich in „Felix Austria & sein Film“ mit den unrealistischen Vorgaben der Filmförderung auseinander.²⁵⁸ Christian Berger schreibt einen lakonischen Kommentar über eine Filmförder-Diskussion im ORF²⁵⁹, gefolgt von Peter Patzaks Essay „Cinema Paradiso Austriaco“ anlässlich einer öffentlichen Veranstaltung in Wien unter ähnlichen Vorzeichen.²⁶⁰ Als sich schließlich Franz Novotny „Zur Situation des österreichischen Films“ äußert, ist sein Text eine einzige Verweigerung, überhaupt noch einen Text über österreichischen Film zu schreiben.²⁶¹ Nur ein einziges Mal erhält hingegen ein Regierungsvertreter, Rudolf Scholten, von 1990 bis 1994 Bundesminister für Unterricht und Kunst, die Gelegenheit zur Stellungnahme. „Blimp“ führt mit ihm 1992 ein „langersehntes Interview“, das außer einer Wiederholung der bekannten Ansichten des Bundesministeriums zur aktuellen Filmpolitik nichts Neues zu berichten hat.²⁶²

²⁵⁵ Fraeulin, Hans: *Neues Filmförderungsgesetz*. In: *blimp* Nr. 8 (Winter 1987), S. 9.

²⁵⁶ Zitiert nach: Fraeulin, Hans: *Neues Filmförderungsgesetz*. In: *blimp* Nr. 8 (Winter 1987), S. 9

²⁵⁷ Trenczak, Heinz u. Kehldorfer, Renate: „Achtzig Prozent der Filmarbeit sind Geldbeschaffung“. *Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In: *blimp* Nr. 2 (Sommer 1985), S. 12-17

²⁵⁸ Lauscher, Ernst Josef u. Frankfurter, Bernhard: *Felix Austria & sein Film*. In: *blimp* Nr. 2 (Sommer 1985), S. 20-23.

²⁵⁹ Berger, Christian: *Österreich Zwei - Reflexionen zum Club 2*. In: *blimp* Nr. 7 (Sommer/Herbst 1987), S. 54.

²⁶⁰ Patzak, Peter: *Cinema Paradiso Austriaco. Zur Situation des österreichischen Films*. In: *blimp* Nr. 14 (1990), S. 26-28.

²⁶¹ Novotny, Franz: *Zur Situation des österreichischen Films*. In: *blimp* Nr. 21 (1992), S. 39-41

²⁶² „Hier ist das Bundesministerium für Unterricht und Kunst: Bitte warten ...“. In: *blimp* Nr. 21 (1992), S. 42-44.

4.3.1.2. Europäische Vorbilder

Um bessere Förderbedingungen im eigenen Land zu erreichen, informiert sich „blimp“ (und damit seine Leser) über alternative Fördermodelle im europäischen Ausland: so findet ab 1986 jährlich das „Low Budget Film Forum“ in Hamburg statt, an dem neben Filmemachern, Produzenten, Verleihern und Gremiumsmitglieder aus ganz Europa auch „blimp“ regelmäßig teilnimmt. Das Ziel des „Low Budget Film Forum“ ist, dem steigenden Einfluß der US-amerikanischen Film- und Videoindustrie entgegenzuwirken (in Deutschland haben Hollywood-Produktionen 50% Marktanteil) und den eigenen Markt zu stärken. Hierfür sollen organisatorische Netzwerke geschaffen und der innereuropäische Vertrieb erleichtert werden.²⁶³ So berichtet „blimp“ im dritten Jahr des „Forums“ von der Gründung der „European Film Distribution Office“ (efdo), die im Rahmen der EG-weiten MEDIA-Filmförderung zwei Millionen DM zur Vertriebsförderung zur Verfügung hat. Weitere MEDIA-Projekte sind das „European Script Development Scheme“ (Drehbuchförderung), „Les Entrepreneurs de L’Audiovisuel“ (Aus- und Weiterbildung von Produzenten), EUROAIM (Vermittlung zwischen Produktion und Verleih), „Audiovisual in the Regions“ (Aufbau von Infrastrukturen im ländlichen Raum) und EURIMAGE (Gemeinschaftsproduktionen mehrerer EG-Länder).²⁶⁴ Auch Nicht-EG-Länder sollen unter bestimmten Bedingungen und zusätzlichen Zahlungen auf diese Fördertöpfe Zugriff haben. Im Dezember 1989 tritt Österreich dem efdo-Abkommen bei. Ein Jahr später ist das „Low Budget Film Forum“ bereits um die Aufnahme osteuropäischer Länder in die MEDIA-Programme bemüht.²⁶⁵

Weiters für die „blimp“-Berichterstattung von Interesse ist die Zusammenarbeit zwischen unabhängigen Filmemachern und privaten Fernsehstationen. „Die Workshops kommen“ titelt der erste diesbezügliche Artikel und bringt Porträts des französischen Senders „La Sept“ und des britischen „Channel Four“. Dieser 1982 gegründete kommerzielle Fernsehkanal bezieht sein Budget ausschließlich aus Werbeeinnahmen, hat jedoch nicht genug Eigenmittel, um Eigenproduktionen herzustellen. So ist der Fernsehsender per Gesetz dazu verpflichtet, innovative Filmprojekte mitzufinanzieren, die dann sein Programm füllen können. Das Resultat

²⁶³ Hoff, Claudia: *No Show-Budget – Low Budget!* In: *blimp* Nr. 7 (Sommer/Herbst 1987), S. 50-51.

²⁶⁴ Hoff, Claudia: *Low Budget Film Forum: MEDIA-Projekte.* In: *blimp* Nr. 10 (Herbst 1988), S. 29ff.

²⁶⁵ Hoff, Claudia: *„Wir beeilen uns, zu überleben“.* In: *blimp* Nr. 14 (Sommer 1990), S. 48-49.

ist, dass „Channel Four“ in den 1980er Jahren rund 30 Spielfilme pro Jahr koproduziert (mit maximal 500.000 Pfund²⁶⁶) und damit das britische Filmschaffen aus seiner jahrzehntelangen Krise holen konnte. Zusätzlich werden mit 1% des Budgets Filmwerkstätten, sogenannte workshops, unterstützt.²⁶⁷

Zu den größten Filmwerkstätten zählt „Amber Films“ aus Newcastle. Filmemacher und Amateure haben sich zusammengeschlossen, um mittels (semi)dokumentarischen Filmarbeiten regionale Geschichte und Gegenwart aufzuarbeiten und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Filmemacher leben vor Ort und arbeiten im Kollektiv mit den Bewohnern zu aktuelle Themen, wie dem Niedergang der regionalen Industrie und der daraus resultierende schwierige Situation der Arbeiter.²⁶⁸ Ähnlich organisiert sind in Deutschland die „Medienwerkstatt Freiburg“²⁶⁹ und das „Kölner Filmhaus“²⁷⁰, deren Strukturen, Arbeitsweisen und Zielsetzungen in „blimp“ ebenfalls vorgestellt werden. Es sind dies Vereine, deren Mitglieder auf freier, unentgeltlicher Basis arbeiten, die Geräte und Fachwissen anbieten und sich inhaltlich hauptsächlich regional-dokumentarischer Film- und Videoaufarbeitung verschreiben. Subventionen gibt es lediglich aus den Bundesländern.

Für „blimp“ stellen sich die Zusammenarbeit zwischen privaten Fernsehstationen und Filmemachern sowie die Projekte der workshops äußerst positiv dar: weder „Channel Four“ noch andere Koproduzenten („British Film Institute“, regionale Förderstellen) haben Rechte auf den fertigen Film, während das beim Film/Fernsehvertrag in Österreich sehr wohl der Fall ist.²⁷¹ Was „blimp“ übersieht ist, dass es sich dabei um private Einrichtungen und Institutionen handelt, die entgegen einem staatlichen Sender wie dem ORF nach ganz anderen Finanzmodellen funktionieren. Auch gibt es in den 1980er Jahren in Österreich noch keine Privatfernsehsender. Das Problem der deutschen Filmwerkstätten wiederum – und auch das wird in „blimp“ nicht erwähnt – ist ihre unentgeltliche Arbeit. Eine ähnliche Unterbezahlung bei österreichischen Filmemachern hat gezeigt, dass dies keine Basis für ein längerfristiges Arbeiten ist. Viele Filmemacher sind zum ORF oder in die Werbung abgewandert.²⁷²

²⁶⁶ Hoff, Claudia: *No Show-Budget – Low Budget!* In: *blimp* Nr. 7 (Sommer/Herbst 1987), S. 50.

²⁶⁷ Trenczak, Heinz: *Die Workshops kommen. Vom No Budget zum Low Budget.* In: *blimp* Nr. 5 (Sommer/Herbst 1986), S. 26-29.

²⁶⁸ *North Shields: Eine Fernsehserie.* In: *blimp* Nr. 6 (Frühjahr 1987), S. 22-23.

²⁶⁹ Grbić, Bogdan: *Video Front.* In: *blimp* Nr. 8 (Winter 1987), S. 10-11.

²⁷⁰ Nolden, Bärbel: *Das Kölner Filmhaus.* In: *blimp* Nr. 9 (Frühjahr 1988), S. 8-11.

²⁷¹ Kopp, Rainer: *Das britische Workshop-Modell.* In: *blimp* Nr. 9 (Frühjahr 1988), S. 4-7.

²⁷² Wulff, Constantin: *Der Dokumentarfilm in den achtziger Jahren.* In: Bono (1992): *a.a.O.*, S. 30.

4.3.1.3. Die Grazer Lösung

Dennoch veranlassen diese alternativen Finanzierungs- und Arbeitsmodelle „blimp“ dazu, einen ähnlichen Schritt zu setzen. Die Redaktion steigt aus dem „Forum Stadtpark“ aus und konstituiert sich als „Grazer Filmwerkstatt“ (siehe Kapitel 3.). „Blimp“ Nr. 8 (Winter 1987) ist ausschließlich diesem Thema gewidmet. Diese elf Seiten schwache Sondernummer informiert über Entwicklungen bei den französischen Filmwerkstätten, die geplante Europa-Erweiterung von „Amber Films“, stellt die „Medienwerkstatt Freiburg“ vor und verkündet schließlich die Gründung der „Grazer Filmwerkstatt“. Erklärtes Ziel des „Vereins für Bild und Ton“ ist es, eine regionale Film-Infrastruktur aufzubauen, die für jedermann zugänglich sein soll:

„• eine Gruppe widmet sich dem Sammeln, dem Erwerb von Filmdokumenten, Familien-Fotos, Tonbändern aus der Provinz, den Regionen: ein kleines Archiv wird angelegt, Material katalogisiert

• eine Gruppe recherchiert in z. B. der „Krisenregion“ Obersteiermark: was passiert in den Orten der niedergehenden Stahlindustrie kulturell, sozial, ökonomisch, was bewirkt die notwendig gewordenen „Umorientierung“; Stichwort Strukturwandel ... Filmarbeit in der Provinz – Beobachtung der Kontinuität und der Brüche – kann eines Tages zur Erlangung eines regionalen Gedächtnisses führen (...) wir geraten in Gefahr, in ein paar Jahren nur mehr die zentrale Erinnerung des Wiener Fernsehens „benützen“ zu können, sofern Archive jemals „Volksgut“ zu sein in der Lage sein sollten ...

• eine Gruppe hat den Stoff eines „Heimatdichters (gestorben oder lebend) – zunächst in Option – erworben und unternimmt dramaturgische, lokale, darstellerische und wettermäßige Recherchen, wo die Geschichte angesiedelt ist (und sie arbeitet mit der Archiv- & der Regiegruppe zusammen).

• eine Gruppe besorgt Werbung, Presse und die besonders zeit- und arbeitsaufwendige Sache der Finanzierung (Finanzierung der Sache).

• eine Gruppe beschäftigt sich mit Konzeption, Dramaturgie und den Relationen zwischen Inhalt und Form; neue Recherchenergebnisse fließen ein, umgekehrt erhalten die „Finanzkeiler“ laufend Details aus der Konzept-Gruppe u.s.w.

- *eine Gruppe kümmert sich um Gerätekauf, -wartung und Mieten (bzw. fallweise um Vermietung), betreut ein Archiv (Fotos, Filme/Videos, Presse) und beschafft das Material.*
- *eine Produktionsgruppe (Team) stellt Filme und Videos (gelegentlich aber auch ein Radioprojekt) her, betreut Schnitt und Endfertigung (Mischung, Sprachaufnahmen, Titel, Kopien, Abnahme etc.).*
- *und schließlich ist eine Gruppe mit Buchhaltung, mit Verträgen und mit Lizenzangelegenheiten befaßt...“²⁷³*

Diese Pläne der „Grazer Filmwerkstatt“ wirken sehr idealistisch – um nicht zu sagen unrealistisch. So ist der Finanzbedarf von Anfang an sehr hoch (v.a. für den Ankauf von Kameras, Tongeräten und Schneidetische), und das, obwohl alle Beteiligten (vorerst) ohne Entgelt arbeiten, während ein Vertrieb (also eine Einnahmequelle) nicht eingeplant ist. Wesentlich für den Erfolg des britischen workshop-Modells war hingegen, dass von vornherein Verträge mit einem Fernsehsender vorhanden waren. Als die „Grazer Filmwerkstatt“ bei der steirischen Landesregierung um Subventionen ansucht, lehnt diese ab. Einzig für die Produktion der Zeitschrift „blimp“ fließt weiterhin von Bund, Stadt Graz und seit 1990 auch vom Land Niederösterreich Geld. Die „blimp“-Redaktion bezieht neue Räumlichkeiten und erhält Subventionen für den Ankauf von Computern, um die Zeitschriftenproduktion auf den neuesten Stand zu bringen. Filmprojekte werden in der „Grazer Filmwerkstatt“ keine umgesetzt.²⁷⁴

4.3.2. „blimp“ im Kino

4.3.2.1. Das Sterben der Landkinos

Zur Krise des österreichischen Films kommt in den 1980er Jahren die Krise der Kinospielstätten hinzu. Vor allem Ein-Saal-Kinos auf dem Land sind davon betroffen. Für die Kinobesitzer liegen die Gründe klar auf der Hand: die Abgaben sind zu hoch, als dass sie allein durch den Verkauf von Kinotickets gedeckt werden können. Die meisten Kinos sind an Verleihfirmen gebunden, die nicht nur das - meist US-amerikanische - Filmprogramm vorgeben, sondern auch die Mindestlaufzeit der

²⁷³ Zitiert nach: Trenczak, Heinz: „Hier spricht Wien!“ oder Die Hälfte der Ungewissheit. In: *blimp* Nr. 9 (Frühjahr 1988), S. 13.

²⁷⁴ Grbić, Bogdan: *Vorweg*. In: *blimp* Nr. 14 (Sommer 1990), S. 2.

einzelnen Filme bestimmen. Ein flexibles Reagieren auf Region und Besucherströme ist damit nicht möglich. Will ein Kino unabhängig von diesem System Filme zeigen, sind die Transportkosten der Filmrollen sowie die Versicherung derselben so hoch, dass einzelne Kinobesitzer sich diese nicht leisten können. Auch sind aus den Einnahmen an der Kinokasse 30% bis 40% Abgaben an den Verleih zu zahlen, sowie weitere 10% Vergnügungssteuer und Kriegsofopferabgabe. Das treibt einerseits die Ticketpreise immer weiter in die Höhe, andererseits sehen sich die Kinobetreiber aus Angst vor einem gänzlichen Ausbleiben des Publikums nicht in der Lage, zusätzlich auch noch den „Kinoschilling“ einzuheben, wie es der Staat als Unterstützung für die Filmförderung vorschlägt. Im europäischen Vergleich liegt die österreichische Kinobesteuerung in den 1980er Jahren überdurchschnittlich hoch und erlaubt lediglich eine Reingewinnspanne von maximal 8%.²⁷⁵ Die Kinobesitzer fordern daher, in die Filmförderung mit aufgenommen zu werden, um so Subventionen für die hohen Verleihkosten beantragen zu können.²⁷⁶ Im Juni 1988 veranstaltet die „Grazer Filmwerkstatt“ die dreitägige Werkschau „Film Land Steiermark“, um einen Überblick über anderthalb Jahrzehnte Filmschaffen aus diesem Bundesland zu geben und in Vorträgen Auswege aus der Spielstättenkrise zu diskutieren.²⁷⁷

Bereits 1980 werden 40% der Filme von US-amerikanischen Verleihern bzw. deren Tochterfirmen auf den Markt gebracht, weitere 35% von anderen ausländischen, meist bundesdeutschen Filmverleihen. In Wien kommen 63% der Filme von den fünf größten Verleihern Constantin (BRD), Gloria, CIC, Centfox, Warner-Columbia (alle USA). Zudem finden die Adaptierungen zu Mehrsaal-Kinos ausnahmslos in den Ballungszentren statt, während in Kleinstädten und Gemeinden die Spielstätten reihenweise schließen. Auch befinden sich alle Erstaufführungshäuser in Wien, wo die Filme von den großen Sälen zuerst in die kleinen wandern, um erst dann ihre Reise durch die Bundesländer antreten. Bis die Filme am Land ankommen, ist das Publikumsinteresse bereits verebbt.²⁷⁸

„Blimp“ lässt die Grazer Kinobetreiber zu diesen Problemen in einem round table-Gespräch zu Wort kommen und den Filmkritiker und Alternativkino-Betreiber Horst

²⁷⁵ Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.) (1983): *a.a.O.*, S. 220.

²⁷⁶ *Kinosterben Nr. 2. Ein round table-Gespräch in Graz.* In: *blimp* Nr. 5 (Sommer/Herbst 1986), S. 14-19.

²⁷⁷ Hofmann, Hans Peter: *Gute Filme – Bis auf's Land?* In: *blimp* Nr. 10 (Herbst 1988), S. 36-40.

²⁷⁸ Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.) (1983): *a.a.O.*, S. 211ff.

Dieter Sihler von seinem mehr als zehnjährigen (erfolglosen) Kampf um eine Spielstätte in Klagenfurt erzählen.²⁷⁹ „Blimp“ geht es dabei um die Eigenständigkeit der Dorfkinos, die wieder Nischen-Programmierung von Klassikern, Raritäten und Untergrund-Filme möglich zu machen.²⁸⁰

„In welchem Stadtkino sieht man im Monat fünf Heimatfilme, zwei Herkulesfilme, zwei Jerry-Cotton-Filme, zwei Edgar-Wallace-Filme, einen Angélique-Film, einen Kommissar-X-Film, einen Maciste-Film, einen Zorro-Film, einen Fantomas-Film, zwei italienische, einen amerikanischen Western und Walt Disneys „Susi und Strolch“ wie im „Kino Windisch-Minihof“ an der ungarisch-jugoslawischen Grenze?“²⁸¹

4.3.2.2. Film im Wohnzimmer

Die größte Konkurrenz für das Kino sind seit den 1980er Jahren die Videotheken und der rasante Ausbau von Privat- und Kabelfernsehen. Film kann nun täglich vom Wohnzimmer aus konsumiert werden – und das noch dazu gratis. In Österreich sinkt die Zahl von 545 Kinos (1985) in nur einem Jahr auf 403. In der BRD stehen im selben Zeitraum 3500 Kinos 4000 Videotheken gegenüber. Deren Umsatz steigt binnen fünf Jahren um das 25fache und man versucht, diesem Trend mit einer 2,25%igen Filmförderabgabe für Videokassetten entgegenzuwirken. In Frankreich muß ein Film 12 Monate dem Kino vorbehalten bleiben, bevor er in die Videotheken und dann erst ins Fernsehen kommt. Das französische Fernsehen muss zudem einige Tage spielfilmfrei sein. Ähnliches wird für Österreich vergeblich gefordert.²⁸²

„Blimp“ ist darum bemüht, die Unterschiede zwischen Kino und TV hervorzuheben, um klarzumachen, dass Fernsehen kein Ersatz für das Erlebnis Kino sein kann.²⁸³ Diese Unterschiede seien, so „blimp“, bereits an den Größen von Leinwand und Bildschirm und in ihrer Funktion und Position im Raum erkennbar: während das Kinobild im Moment des Betrachtens das gesamte Universum für den Zuseher

²⁷⁹ Sihler, Horst Dieter: *Kinokultur und Kinok(r)ampf in der Provinz*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 6-8.

²⁸⁰ Hofmann Hans Peter: *Gute Filme – Bis aufs Land?* In: *blimp* Nr. 10 (Herbst 1988), S. 36-40.

²⁸¹ Zitiert nach: Handke, Peter: *Vorläufige Bemerkungen zu Landkinos und Heimatfilmen*. In: *blimp* Nr. 5 (Sommer/Herbst 1986), S. 5.

²⁸² Trenczak, H.: *Mit dem Rücken gegen die Leinwand*. In: *blimp* Nr. 5 (Sommer/Herbst 1986), S. 12.

²⁸³ Fraeulin, Hans: *Alles und Nichts. Kinos, Kabel, Konsumenten*. In: *blimp* Nr. 5 (Sommer/Herbst 1986), S. 20.

darstellt, bleibt der TV-Bildschirm lediglich ein Teil einer Realität (des Zimmers, des Tages, des Fernsehprogramms). Zudem steht die Einmaligkeit einer Kinovorführung der Allgegenwart des TV-Geräts gegenüber.²⁸⁴ Da jedoch beide Medien ihr Publikum durch (Kino)Filme zu gewinnen versuchen, führt dies zu einem Problem:

„Fernsehen ist möglicherweise ein Medium, dessen kommunikativer Sinn und Nutzen für die Gesellschaft noch gar nicht erfunden ist. Dieser Mangel an autochthonem, spezifischem Sinn des Fernsehens ist eine der Bedingungen für die an sich unsinnige Abfütterung der Kanäle mit Kinofilm. Ihre Sucht nach Attraktionen macht die Bildschirme schier unersättlich nach Kinofilm, so unersättlich daß die Bildschirme das Kino am liebsten leerfräßen. Weil darauf ihr sicherer Hungertod folgte, sind die Bildschirme vital darauf angewiesen, daß das Kino nie leer wird.“²⁸⁵

Den einzigen Vorteil des Fernsehens sieht „blimp“ in seiner Möglichkeit des Live-Berichts, wie es dies beim Fall der Berliner Mauer unter Beweis gestellt hat.²⁸⁶ Mit Godards „Histoire(s) du cinéma“ schwächt „blimp“ seine ablehnende Haltung ab:

„Es wird höchste Zeit, daß auch außerhalb der Forschung, der Aus- und Weiterbildung im Hinblick auf die neuen Gebrauchswerte der Speichertechniken phantasievoll produziert wird. Hier hätte gerade auch das noch existierende öffentlich-rechtliche Fernsehen große, innovativ gestaltbare Aufgaben. Und dies ist riesiges Brachland für kreative Filmemacher. Einmal mehr hat Jean Luc-Godard ästhetische Wege in dieser Perspektive aufgezeichnet. Seine „Histoire(s) du cinéma“ sind herausragendes Material in Sinne einer solchen neuen audiovisuellen Praxis. Produziert im Auftrag eines privaten Fernsehanbieters, des französischen Pay-TV Canal Plus.“²⁸⁷

Ebenfalls als Erneuerer sieht „blimp“ ab den 1990er Jahren Alexander Kluge, der in seinen Sendungen „Primetime“, „10 vor 11“ und „News & Stories“ die dem Fernsehen eigenen Formen der Rezeption untersucht:

²⁸⁴ Sierek, Karl: *Einstellungswechsel*. In: *blimp* Nr. 15 (Winter 1990/91), S. 30-34.

²⁸⁵ Zitiert nach: Hall, Peter Christian: *Erlebnisangebot vs. Restzeitverwertung*. In: *blimp* Nr. 7 (Sommer/Herbst 1987), S. 30.

²⁸⁶ Sierek, Karl: *Einstellungswechsel*. In: *blimp* Nr. 15 (Winter 1990/91), S. 30-34.

²⁸⁷ Zitiert nach: Zielinski, Siegfried: *Fin de siècle des Fernsehens*. In: *blimp* Nr. 15 (Winter 1990/91), S. 26.

„Die Sichtung in solchen Fernseh-De-Kon-Struktionen ist Sichtung der Aspekte und Materialsichtung zugleich. Das entwirft Perspektiven in die Geschichte der audiovisuellen Wahrnehmung, die unsere Geschichte ist. In Ten to Eleven finden sich die Versuche, Reproduziertes produktiv pulsieren zu lassen: Dokumentarmaterial, Aufzeichnungen und auch Zeichnungen, zu durchleuchten, durchsichtig und einsehbar zu machen, mit Esprit und der Intelligenz der Technik. Das macht Vergangenes aktuell. Plötzlich fremd anmutendes Gewohntes macht betroffen, steckt an oder beschwingt zumindest. (...) Das ist eine gesellschaftliche Spannung, d.h. Dialektik der Produktivkräfte (...). Zur Freilegung und Nutzung dessen, was im da zu sehenden Material übrig geblieben ist, wird auch das Materielle und Instrumentelle des Sehens selbst dem Fernsehzuschauer nahe gebracht. Eine Art Betrachtung, bei der auch diese selbst noch in Betracht kommt.“²⁸⁸

4.3.3. „blimp“ auf Filmfestivals

4.3.3.1. Internationale Vorbilder

Unregelmäßig wird in „blimp“ über Filmfestivals berichtet. Unregelmäßig insofern, als zwar in fast jeder Ausgabe darüber berichtet wird, jedoch keine kontinuierliche Berichterstattung über dieselben Festivals stattfindet. Einzige Ausnahme ist die Schweizer Filmschau in Solothurn, die in Bezug auf Organisation und Filmauswahl als Vorbild für die Welser Filmtage angesehen wird. In den 1990ern verschiebt sich der Fokus auf das ebenfalls schweizerische Experimentalfilm-Festival „Viper“.

Berichtet wird vor allem von europäischen Festivals, wobei zwischen A-Festivals, kleineren internationalen und solchen mit thematischer Spezialisierung nicht unterschieden wird. Mehr als einmal wird von einem Festival kaum berichtet. Zu der breiten Auswahl zählen: die Berlinale sowie weitere A-Festivals in Montreal, Toronto, Locarno und Rotterdam, die Filmfestivals in Duisburg, Köln, Augsburg, Saarbrücken und Mannheim, das „No Budget Kurzfilmfestival“ in Hamburg, das „Internationale

²⁸⁸ Zitiert nach: Reiss, E.: *De-Kon-Struktion des Fernsehens*. In: *blimp* Nr. 17 (Sommer 1991), S. 31.

Forum des Jungen Films Berlin“, die „Grenzland-Filmtage Selb“, das Filmfestival in L’Aquila und das „Alpe Adria Cinema Festival Triest“.²⁸⁹

Diese Reportagen sind vor allem subjektive Erfahrungsberichte, die sich zu gleichen Teilen mit der Organisation der Festivals wie mit den Filmen auseinandersetzen. Bei letzteren wird jenen Filmen Aufmerksamkeit gewidmet, deren Regisseur weniger bekannt sind bzw. die noch keinen Verleih in Österreich haben. Auch die Kulturpolitik des Festivallandes wird unter die Lupe genommen. Bevor ab Mitte der 1990er Jahre Berichte über Filmfestivals immer mehr abnehmen, stellt Klaus Eder die Frage „Wozu Filmfestivals?“ und bespricht anhand der Marketingstrategien, des Medienrummels und der Filmprogrammierung in Cannes die marktwirtschaftliche Orientierung der Ware Film.²⁹⁰

4.3.3.2. Exkurs: Ein Festival für den österreichischen Film

Jenes Festival des österreichischen Films, das heute „Diagonale“ heißt, nimmt seinen Anfang in den 1970er Jahren, als das „Syndikat der Filmschaffenden Österreich“ zuerst mit dem „Klagenfurter Manifest“ (1976) und ein Jahr später mit der „Innsbrucker Erklärung“ die Regierung von der Notwendigkeit eines Filmfestivals überzeugen möchte. Als die Regierung auf den Maßnahmenkatalog nicht eingeht, organisiert das „Syndikat“ in Eigenverantwortung die „1. Österreichischen Filmtage“ von 29. September bis 2. Oktober 1977 in Velden. Es ist dies das erste Festival des österreichischen Films seit 1912.

²⁸⁹ Herbst, Helmut: *1913 oder die Verbrechen der Phantasie und ihrer Maschinisten. Ein Beitrag zur Sonderschau "Special Effects" - Berlinale 1985*. In: *blimp* Nr. 1 (März 1985), S. 52-59; Rothschild, Thomas: *Auf der Flucht. Vom 15. Weltfilmfestival in Montreal*. In: *blimp* Nr. 19 (1992), S. 47-50; Rothschild, Thomas: *Family Values. Festivals in Montreal und Toronto*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 61-66; Seiter, Bernhard u. Gschwandtner Manfred: *Dem Nachwuchs ein Gässchen*. 38. *Festival internationale del film Locarno*. In: *blimp* Nr. 3 (Herbst/Winter 1985), S. 54-55; Pilz, Michael: *Was ist mit dem Rotterdam-Artikel? Ein Brief aus Wien*. In: *blimp* Nr. 9 (Frühjahr 1988), S. 39-40; Trenczak, Heinz: *Film Tour. Wels, Graz, Duisburg, Köln*. In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 28-35; Trenczak, Heinz: *Brief aus A. Die 3. Tage des unabhängigen Films in Augsburg*. In: *blimp* Nr. 7 (Sommer/Herbst 1987), S. 52-53; Fraeulin, Hans: *Solothurn, Saarbrücken – und das Dilemma mit den Drehbüchern*. In: *blimp* Nr. 9 (Frühjahr 1988), S. 41-46; Rothschild, Thomas: *Brave Deutsche. Die internationale Filmwoche Mannheim 1990*. In: *blimp* Nr. 15 (Winter 1990/91), S. 49-51; Berghaus, Günter: *Mehr low-budget beim Festival-Sommer. Ein Bericht zum 6. No Budget Kurzfilmfestival*. In: *blimp* Nr. 14 (1990), S. 49-51; van Laer, Robert: *Von Lucian Pintilie bis Jon Jost. 23. Internationales Forum des Jungen Films*. In: *blimp* Nr. 24 (Sommer 1993), S. 46-47; Rothschild, Thomas: *Mährische Rehe, russische Backenbärte. Von den 14. Grenzland-Filmtagen in Selb*. In: *blimp* Nr. 17 (1991), S. 52-54; *Il Festival „Una Citta in Cinema“ in L’Aquila*. In: *blimp* Nr. 3 (Herbst/Winter 1985), S. 62; Illmaier, G. u. Pichler, Ö.: *Alpe Adria Cinema Festival in Triest*. In: *blimp* Nr. 19 (1992), S. 53-54.

²⁹⁰ Eder, Klaus: *Wozu Filmfestivals? Abschätzige Bemerkungen eines Pragmatikers*. In: *blimp* Nr. 25 (Herbst 1993), S. 45-48.

Keine Leistungs-, sondern eine Gesamtschau der Jahre 1974 bis 1977 (rund 50 Kurz- und Langfilme, darunter ein Drittel ORF-Produktionen und 13 Arbeiten von der Filmakademie) liefern eine Bestandsaufnahme aktuellen Filmschaffens. Konzeptuelle Vorbilder sind das Schweizer Filmfestival Solothurn sowie die Duisburger Filmwoche. Tägliche Gesprächsrunden zu den gezeigten Filmen sollen dem bis dahin beklagten Mangel an Austausch unter den Filmschaffenden entgegenwirken. Die Festival-Besucher setzen sich jedoch fast ausschließlich aus den rund 100 Vertretern der alternativen Filmszene zusammen und für diese sind filmpolitische Fragen weit dringlicher zu klären als filmästhetische. Zumindest ist man sich einig: Österreich braucht ein Filmförderungsgesetz.

Ein Jahr später übersiedeln die Filmtage aufgrund der weiterhin geringen finanziellen Unterstützung vom Land Kärnten ins steirische Karpfenberg. 35 Filme der Jahre 1977 und 1978 stehen auf dem Programm, davon sind mehr als ein Drittel Produktionen des ORF, der auch die beiden einzigen Langspielfilme in Auftrag gegeben hat. In den Gesprächsrunden wird nach wie vor über Filmförderung, Filmkritik und den ORF diskutiert. Das Ausbleiben von Diskussionen über künstlerische Aspekte der Filme wird auch in den darauffolgenden Jahre bestehen bleiben. Die Besucher setzen sich nach wie vor aus dem internen Kreis Filmschaffender zusammen. Bis 1982 finden die Filmtage jährlich in Karpfenberg statt. Dann gibt Organisator Gerald Kargl bekannt, dass er unter den herrschenden Bedingungen nicht weiter arbeiten kann. Er kritisiert die Verleihfirmen, die ihre Filme nur dann zur Verfügung stellen, wenn sie zuvor bereits einen regulären Kinostart hatten. Die Unmöglichkeit, Premieren nach Karpfenberg zu holen, wirke sich negativ auf das Besucherinteresse aus. Außerdem seien die Subventionen des Bundes zu gering, um mehr anbieten zu können als das bloße Projizieren der Filmen. Die Filmtage seien zur Pflichtübung geworden und hätten ihren repräsentativen Status eingebüßt. 1983 findet kein Festival statt.

Die Filmszene ist jedoch von der Wichtigkeit eines Festivals überzeugt, und so wird Reinhard Pyrker, Experimentalfilmer und später Pressesprecher des Österreichischen Filmmuseums, mit der Neugestaltung eines solchen beauftragt. Gemeinsam mit Michael Stejskal und Franz Grafl vom Wiener Alternativverleih „Filmladen“ erstellt Pyrker ein Konzept, das er Filmschaffenden und politischen Entscheidungsträgern vorlegt. Es vergeht noch ein weiteres Jahr, bis die Subventionsfragen geklärt, ein Austragungsort gefunden und das „Österreichische Film Büro“ gegründet ist, das die

Organisation übernimmt. Von 16. bis 21. Oktober 1984 finden schließlich die „Österreichischen Filmtage Wels I“ statt.²⁹¹

„Die Österreichischen Film Tage wollen durch eine jährliche Präsentation der heimischen Filmproduktion die öffentliche Auseinandersetzung mit dem Medium verstärken und damit der aufstrebenden Filmkultur in unserem Land wichtige Impulse geben. (...) Das vorrangige Anliegen des Veranstalters ist die gleichberechtigte Präsentation der verschiedenen filmischen Ausdrucksformen. Die gezeigten Lang-, Experimental-, Spiel-, Kurz-, Dokumentar-, Avantgarde-, Trick- und Videofilme sollen einmal mehr die Vielfalt des Filmschaffens belegen, das sich weder auf ein bestimmtes Format noch auf ein bestimmtes Genre reduzieren läßt. (...) Darüber hinaus soll diese Veranstaltung ein Forum der konstruktiven Auseinandersetzung zwischen Filmemachern, Kritikern und Publikum bilden, um so dem Anspruch nach einer jährlichen Standortbestimmung des österreichischen Filmschaffens gerecht zu werden.“²⁹²

Das Budget wird von 200.000 Schilling für Karpfenberg auf eine Million für Wels I aufgestockt, und so können 186 Filme und Videos der Jahre 1982 bis 1984, darunter acht ORF-Produktionen und zehn Filme, die bereits mit Hilfe des Filmfördergesetz entstanden sind, gezeigt werden. Wesentliche Neuerung in Wels ist der Katalog, der jedem Film, unabhängig von seiner Länge, eine Seite Beschreibung zugesteht. Das Festival ist für Filmemacher wie für Kritiker ein Erfolg. Im darauffolgenden Jahr wird die Rekordmenge von 199 Filmen und Videos präsentiert, wovon nur zwei vom ORF produziert wurden. 150.000 Besucher nehmen an dem Festival teil.

1986 werden erstmals Stimmen laut, der qualitativ wie quantitativ aus den Rudern laufenden Gesamtwerkschau Einhalt zu gebieten. Pyrker, der sich gegen eine Vorselektion ausspricht, stimmt schließlich einer Trennung in Haupt- und Informations-Schau zu. Noch vor „Wels VI“ im Oktober 1989 beginnt der Streit jedoch erneut. 13 Filmemacher, darunter Lisl Ponger, Peter Tscherkassky, Hans Scheugl sowie die Filmzeitschrift „blimp“ wenden sich in einem Offenen Brief an das Kulturministerium, in dem sie „eine unabhängige Fachjury zur adäquaten

²⁹¹ Cargnelli, Christian: *Auch ein Jammertal steht in einer Landschaft*. In: *Meteor* (1998): a.a.O., S. 3ff.

²⁹² Zitiert nach: Cargnelli, Christian: *Auch ein Jammertal steht in einer Landschaft*. In: *Meteor* (1998): a.a.O., S. 11.

Programmierung der Filme und Videos“²⁹³ fordern, da das „Film Büro“ nicht transparent mache, wer für die Zuteilung der Filme in die beiden Schienen verantwortlich ist. Zudem laufe die Informations-Schau in einem technisch schlechter ausgestatteten Kino und der Festival-Katalog liste die betroffenen Filme nur noch mit Titel, Regisseur und Länge auf.

Während die Tageszeitung „Der Standard“ aufgrund der nicht enden wollenden Streitigkeiten die Abschaffung der „Film Tage“ fordert, macht „blimp“ weniger das „Film Büro“ und Reinhard Pyrker für die Probleme verantwortlich, als den Bund und dessen Budgetkürzungen. Im darauffolgenden Jahr fördern zwar neben dem Bund und der Stadt Wels auch erstmals alle neun Bundesländer das Filmfestival und es wird der „Preis der Österreichischen Filmtage“ verliehen, die schlechte Stimmung bleibt jedoch bestehen, und einige Regisseure haben sich bereits im Vorfeld geweigert, ihre Filme zu zeigen.

Reinhard Pyrker ist ein halbes Jahr zuvor, gemeinsam mit Werner Herzog, zum neuen Leiter der Viennale bestellt worden, die 1991 zum vormaligen „Film Tage“-Termin stattfindet. „Wels VIII“ wird daraufhin ins Frühjahr 1992 verlegt. Doch noch bevor das Festival stattfindet, kommt es zum nächsten Aufruhr: in Wels wird die nationalsozialistische Vergangenheit einiger Gemeindevertreter öffentlich und somit die Stadt als Austragungsort fragwürdig. Die „Film Tage“ reagieren mit Patzaks KASSBACH (1979) als Eröffnungsfilm und setzen eine Podiumsdiskussion zum Thema „Schatten der Vergangenheit – Vom Umgang der Österreicher mit dem nationalsozialistischen Erbe“ an. Kunstminister Rudolf Scholten, der erstmals nicht an der Eröffnung des Festivals teilnimmt, ist dies jedoch nicht genug. Er stellt die „Filmtage“ vor das Ultimatum, bis August 1992 politische wie inhaltlich-konzeptuelle Änderungen vorzunehmen, da er ansonsten den Subventionsanteil des Bundes (ein Drittel des Budgets von rund 3,5 Millionen Schilling) für das kommende Jahr zurückzieht. Diese Argumentation des Ministeriums erweist sich jedoch als Vorwand. Tatsächlich wird bereits an alternativen Konzepten zu Wels gearbeitet.

Schon Ende 1990 hat die „Gesellschaft für Filmtheorie“ zu einer informellen Gesprächsrunde über neue Präsentationsformen für den österreichischen Film geladen, und im Herbst 1991 findet, zum ehemaligen Wels-Termin, im Wiener Stadtkino die Retrospektive „Landvermessung“ statt, bei der neue österreichische

²⁹³ Zitiert nach: Cargnelli, Christian: *Auch ein Jammertal steht in einer Landschaft*. In: *Meteor* (1998), a.a.O., S. 15.

Produktionen gezeigt werden und die als Alternativ-Veranstaltung zu Wels diskutiert wird. Einige Mitglieder des Verbands der Filmregisseure, allen voran Paulus Manker, sind daran sehr interessiert und geben bei „Wirtschaftswoche“-Redakteur Martin Schweighofer und dem Journalisten Joachim Riedl ein alternatives Festival-Konzept in Auftrag. Dieses Konzept präsentiert Scholten im November 1992 unter dem Titel „Landvermessung“, später „Diagonale“, und setzt Martin Schweighofer als organisatorischen und Peter Tscherkassky als künstlerischen Leiter ein.

So finden im Juni 1993 die „Österreichischen Film Tage Wels IX“ unter der Leitung von Reinhard Pyrker zwar noch statt, jedoch unter erheblichen Budget-Kürzungen und dem Fernbleiben zahlreicher Regisseure und ihrer Filme. Wels hat seine Funktion als repräsentative Jahresschau verloren, Pyrker trägt dieser Tatsache mit neuem Festival-Konzept unter neuem Namen Rechnung. Zwei Mal noch, 1994 und 1996, findet das „Film Fest Wels“ statt. Die Grundidee ist nun eine „Partnerpräsentation“, in der österreichische Regisseure Filme ihrer europäischen Kollegen vorstellen. Es werden zwar auch 35 aktuelle Filme aus Österreich gezeigt, doch ist das Festival regional geworden. Die Stadt Wels will die Veranstaltung beibehalten, doch sind die finanziellen Mittel so gering, dass nur noch ein Kino Austragungsort ist und der Katalog auf die Größe eines Klappfolders schrumpft. 1997 stirbt Reinhard Pyrker und in Wels gibt es daraufhin kein „Film Fest“ mehr.²⁹⁴

4.3.3.3. Nationale Turbulenzen

Von Anfang an begleitet „blimp“ die „Filmtage Wels“ journalistisch.²⁹⁵ „Blimp“ Nr. 4 liefert einen ausführlichen Nachbericht zu „Wels II“ und spart auch nicht mit Kritik. Diese bezieht sich hauptsächlich auf die politischen wie wirtschaftlichen Strukturen, in denen ein Filmfestival in Österreich bestehen müsse: die nicht vorhandenen Subvention der Länder sowie die Tatsache, dass das Filmfördergesetz nur Langspielfilme unterstützt, während Dokumentarfilme und Experimentelles keine Chance vor dem Gremium hat. Ein weiterer Kritikpunkt ist die Programmierung: das Festival nehme sein Publikum nicht ernst, wenn es alles zeigt, was im Jahr zuvor produziert wurde, ohne eine qualitative Auswahl zu treffen. Außerdem seien viele der

²⁹⁴ Cargnelli, Christian: *Auch ein Jammertal steht in einer Landschaft*. In: Meteor (1998): a.a.O., S. 16ff.

²⁹⁵ Rohschnitt. *Termine und Veranstaltungen*. In: blimp Nr. 3 (Herbst/Winter 1985), S. 60f.

Langspielfilme bereits auf anderen Festivals oder gar im Kino gelaufen, was die Funktion der „Welser Filmtage“ untergrabe. Der künstlerische Aspekt der Filmarbeiten wird nur nebenbei behandelt. Positiv hervorgehoben werden immerhin die Filme FREMDLAND (1984) von Götz Spielmann, eine Testsequenz aus Ernst Schmidt jrs. DENKWÜRDIGKEITEN EINES NERVENKRANKEN (Probefilm, 1985), Linda Christanells Experimentalfilm IN MEINEN VIER WÄNDEN (1985) sowie zwei Dokumentarfilme über die Hainburger Au.²⁹⁶ Lakonisch äußert sich Peter Zach zur Eröffnungsrede von Kunstminister Moritz:

„Dr. Herbert Moritz spricht von der Offenheit Österreichs, weil jeder 2. in den Kinos gespielte Film amerikanischen Ursprungs sei. Und: Eine Auslands offensive müsse gestartet werden. Dann: die Fördermittel werden aufgestockt (auf den Stand von 1981). Sie sind nun so hoch, wie der danach in amerikanischer Originalfassung gezeigte „Echopark“ gekostet hatte. Robert Dornhelm, der in die USA exilierte Regisseur, stellte zu den Fördermitteln einen weiteren Vergleich auf, daß nämlich mit dem zur Verfügung stehenden Betrag allein die Staatsoper kaum einen Monat zu erhalten sei.“²⁹⁷

Auch im darauffolgenden Jahr, als das Programm bereits in Haupt- und Info-Schiene getrennt ist, kritisiert „blimp“ das Präsentieren der gesamten Jahresproduktion. Dennoch stellt sich die Zeitschrift auf die Seite Pyrkers, der mit den vorgenommenen Budgetkürzungen das Festival nicht mehr sinnvoll führen könne und sogar das wichtigste Verkaufsinstrument, den Katalog, kürzen mußte. Neben Kritik an der Filmakademie (die Studenten verfügten über kein filmtheoretisches Wissen und kopierten Axel Cortis TV-Stil) wird vor allem über die Diskussionsrunden berichtet, bei denen es sich vorwiegend um die Filmförderung und den ORF geht.²⁹⁸

„Wenn Wels auch vorbei ist, so ist doch eigentlich nichts vorbei. Alles ist im Fluß. Bezeichnend für den österreichischen Film ist das Ablaufritual einer jeden Vorstellung im Welser Greif-Kino: Auf der Breitwand (!) die Dias mit den Schutzheiligen und Sponsoren, anschließend der lustige Animationstrailer für die Filmtage von Hubert Sielecki, ebenfalls in Breitwand, und dann schrumpfte jedesmal die Leinwand auf's Normal-respektive TV-Format zusammen. (...) Vollmundig wird da was angekündigt, was überwiegend Schmalspur

²⁹⁶ Trenczak, Heinz: *Film Tour. Wels, Graz, Duisburg, Köln*. In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 28ff.

²⁹⁷ Zitiert nach: Zach, Peter: *Made(n) in Austria*. In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 34.

²⁹⁸ Fraeulin, Hans: *Welser Protokolle*. In: *blimp* Nr. 8 (Winter 1987), S. 3-5.

ist. Was mir vor Wels nicht klar war: Die Breitwand gehört zur Kinokultur wie der Vorfilm und die Eisverkäuferin.“²⁹⁹

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit den „Welser Filmtagen“ in „blimp“ findet 1988 statt. Die Kritik am Festival hat sich zu häufen begonnen und „blimp“ setzt sich in vier unterschiedlichen Artikeln damit auseinander. Heinz Trenczak kritisiert, dass Filmförderung und regionale Subventionen genau jene Filme nicht berücksichtigen, die (quantitativ und qualitativ) am stärksten auf dem Festival vertreten sind: Kurz-, Avantgarde- und Dokumentarfilme.³⁰⁰ „Du isst ja auch mit den Augen!“ argumentiert Bernhard Seiter in seinem Erlebnisbericht über den Tourismus-Faktor des Festivals für die Stadt Wels.³⁰¹ Bogdan Grbić schreibt mit „Mord im Hotel Greif“ ein Exposé für einen Thriller, der sich um die filmpolitische Lage des Landes dreht, während der Mord an einem für das Film-/Fernsehabonnement zuständigen ORF-Mitarbeiter zur Nebensache wird.³⁰² Ölwin Pichler liefert schließlich Filmkritiken und Festival-Impressionen im Telegrammstil.³⁰³

1989, als „blimp“ an der Unterschriften-Aktion gegen die Mängel des Festivals teilnimmt, fällt auch die Berichterstattung über Wels aus. Im darauffolgenden Jahr schreibt Bogdan Grbić seine subjektiven Eindrücke zur Stimmung in Wels.³⁰⁴ „Aufbruch in die Postkonservative“ titelt Herbert Baumgartner eine erstmals konkrete Auseinandersetzung mit den Werken an den „Welser Filmtage VII“ und ortet eine neue Strömung: Avantgarde-, Spiel- und Dokumentarfilm sind in ihrer „klassischen“ Form (erstere als Kurzfilm-Experimente, zweitere als schlecht gemachte US-Plagiate, letzterer als TV-Reportagen) nicht mehr existent, sondern haben sich zu neuen Mischform zusammengeschlossen. Michael Pilz’ FELDBERG (1990), Ferry Radax’ JENSEITS VON ÖSTERREICH (1990) und Peter Schreiner’s AUF DEM WEG (1990) sind Vertreter dieser neuen Form, die experimentell mit der Zuschauer-Rezeption umgeht, Spielfilm-Länge ohne Spielfilm-Narration aufweist und sich auf dokumentarische Weise auf Bildersuche begibt. Für Baumgartner besteht darin eine mögliche Zukunft des österreichischen Films.³⁰⁵

²⁹⁹ Zitiert nach: Fraeulin, Hans: *Welser Protokolle*. In: *blimp* Nr. 8 (Winter 1987), S. 5.

³⁰⁰ Trenczak, Heinz: *Wels, die Fünfte*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 42-44.

³⁰¹ Seiter, Bernhard: *Du isst ja auch mit den Augen!* In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 45-46.

³⁰² Grbić, Bogdan: *Mord im Hotel Greif*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 47-48.

³⁰³ Pichler, Ölwin H.: *Quickstep in Wels*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 48.

³⁰⁴ Grbić, Bogdan: *Zug und Zug. Ein Rail Road-Movie*. In: *blimp* Nr. 15 (Winter 1990/91), S. 41-45.

³⁰⁵ Baumgartner, H.: *Aufbruch in die Postkonservative*. In: *blimp* Nr. 15 (Winter 1990/91), S. 46-48.

Als 1992 die Filmtage mit den Budgetkürzungen des Bundes aufgrund der unaufgearbeiteten „braunen Flecken“ im Gemeinderat zu kämpfen haben, stellt sich „blimp“ erneut auf die Seite Pyrkers und wirft Kunstminister Scholten, einigen Regisseuren (v.a. Paulus Manker), Produzenten und Verleihern vor, dass sie lediglich eigene Interessen verfolgen, wenn sie fordern, ein österreichisches Filmfestival solle anstatt einer Gesamtschau nur (kommerziell erfolgreiche) Langfilme zeigen und Kurzfilme vermehrt ausklammern.³⁰⁶ Ebenfalls in „blimp“ Nr. 21 (1992) findet sich ein Interview mit Minister Scholten, der von neuen Strukturen, qualitativen Kriterien und einer Standortverlegung für das Festivals spricht.³⁰⁷ 1993 finden die „Welser Filmtage“ ein letztes Mal und in kleinem Rahmen statt. Im selben Jahr wird die „Diagonale“ ins Leben gerufen. „Blimp“ verzichtet bis auf weiteres auf eine Berichterstattung zu beiden Festivals.

Gleichzeitig schreitet in „blimp“ die inhaltliche Internationalisierung voran und die Beschäftigung mit aktueller, inländischer Filmpolitik kommt bald ganz zum Erliegen. Einer der letzten Beiträge zum Neuen Österreichischen Film ist eine „Betrachtung aus Deutschland“.³⁰⁸ In dieser Sicht von außen werden Österreich zahlreiche Regie-Talente bescheinigt (Niki List, Milan Dor, Christian Berger, Kitty Kino, Maria Knilli, Ruth Beckermann, Valie Export, Karin Brandauer, John Cook, Wolfram Paulus u.a.), sowie ein nationaler Filmcharakter diagnostiziert, der in der Wahl sozial-politischer Themen liegt.³⁰⁹ Gegenteilig sieht dies Bernhard Frankfurter, der in derselben Ausgabe „Lässige Gedanken zum österreichischen Film“ preisgibt:

„Trotz aller staatlichen Investitionen, die bereits satte 100 Millionen erreicht haben, hat sich essentiell nichts verändert. Die alte Todesmelodie ist die ewig gleiche Platte für den Abgesang. BLIMP hat mich gebeten, FRANKFURTER antwortet. Was heißt das? Die letzte österreichische Filmzeitschrift, an der Grenze ihrer Existenz, fragt mich, wie es um den österreichischen Film steht. Der Stand der filmischen Dinge ist ähnlich wie der Stand von BLIMP.“³¹⁰

³⁰⁶ Rothschild, Thomas: *Zu den österreichischen Filmtagen*. In: *blimp* Nr. 21 (Herbst 1992), S. 36-38.

³⁰⁷ „Hier ist das Bundesministerium für Unterricht und Kunst: Bitte warten...“ In: *blimp* Nr. 21 (Herbst 1992), S. 42-44.

³⁰⁸ Zitiert nach: Holloway, R.: *Der Neue Österreichische Film*. In: *blimp* Nr. 18 (Herbst 1991), S. 73.

³⁰⁹ Holloway, Roland: *Der Neue Österreichische Film*. In: *blimp* Nr. 18 (Herbst 1991), S. 73-75.

³¹⁰ Zitiert nach: Frankfurter, Bernhard: *Ein Spaziergang durch das Subjekt Objektiv*. In: *blimp* Nr. 18 (Herbst 1991), S. 75.

Auch nach zehnjährigem Bestehen der Filmförderung hat sich für Frankfurter wenig an der (schlechten) Situation des österreichischen Films geändert. So kann das Problem nicht nur ein finanzielles sein, folgert er, die inhaltlich-ästhetischen Diskussionen sind es, die nach wie vor fehlen.³¹¹ Doch auch „blimp“ wird diese nun nicht mehr liefern. Mit Berichten zur Gründung des „sixpack film“-Verleihs beendet die Zeitschrift jegliche Berichterstattung über nationales Filmschaffen und Filmpolitik.³¹²

³¹¹ Frankfurter, Bernhard: *Ein Spaziergang durch das Subjekt Objektiv*. In: *blimp* Nr. 18 (Herbst 1991), S. 75-76.

³¹² Ivanceanu, Alexander: *Give Shorts a Chance! Konzept eines österreichischen Kurzfilmvereins*. In: *blimp* Nr. 26 (Winter 1993), S. 41-44; Ode, François: *Die „agence du court métrage“ in Paris*. In: *blimp* Nr. 26 (Winter 1993), S. 45-48; Burger-Utzer, Brigitte u. Donnenberg, Wilbirg: *Sixpack Film. oder: Der diskrete Charme eines Anbahnungsinstituts*. In: *blimp* Nr. 26 (Winter 1993), S. 49-53.

5. Epilog: „blimp“ im Wandel (1994-2001)

Mit der ersten Ausgabe des Jahres 1994 (Doppelnummer 27 & 28, Frühjahr 1994) ändert „blimp“ nicht nur sein Layout, sondern setzt zu einer grundsätzlichen Umstrukturierung an: so haben Heinz Trenczak und Peter Zach, als Mitbegründer bis zu diesem Zeitpunkt auch Mitherausgeber von „blimp“, die Zeitschrift verlassen und Bogdan Grbić wird alleiniger Herausgeber.

Optisch wird das Magazin nun farb- und bildärmer und ähnelt wissenschaftlichen Publikationen. Dies entspricht den inhaltlichen Veränderungen: es dominieren filmtheoretische Texte, die jedoch nicht mehr im Auftrag von „blimp“ entstehen, sondern meist von anderen Fachmagazinen übernommen werden. Neu ist, dass die Artikel in englischer und deutscher Sprache abgedruckt werden bzw. eine Zusammenfassung in der jeweils anderen Sprache ans Ende der Texte gesetzt wird.

In Bezug auf internationales Filmschaffen wird nun vollständig auf Filmgeschichte verzichtet. Dafür findet der Genrefilm (vor allem aus den USA) mehr Beachtung.³¹³

Eine weitere Veränderung in Bezug auf internationales Filmschaffen ist der Fokus auf Filmländer und Regisseure aus dem Osten Europas sowie dem asiatischen Raum

³¹³ Riepe, Manfred: *Das Fieber im Kopf. Zu David Cronenbergs Filmen*. In: *blimp* Nr. 27 & 28 (Frühjahr 1994), S. 44-54; Seeblen, Georg: *Imitations of Life. Anmerkungen zum filmischen Melodram*. In: *blimp* Nr. 29 (Sommer 1994), S. 4-13; Rieser, Susanne E.: *Love was in the air, and so was Agent Orange*. In: *blimp* Nr. 30/1994, S. 23-27; Modre, Opal J.: *Why can't the Boyz'n the Hood Do The Right Thing?* In: *blimp* Nr. 31/1995, S. 30-35; Koll, Gerald, u. Bähr Ulrich: *Phänomenologie eines Genres - Wurzeln und Blüten der Serienkillerfilme*. In: *blimp* Nr. 33/1996, S. 24-30; Burger, Anke: *Strange Memories. Kathryn Binglelows "Strange Days" und "Erinnerung" im Science-Fiction-Film*. In: *blimp* Nr. 34/1996, S. 23-32; Stevenson, Jack: *Trash ain't Garbage – Analyzing a New Aesthetic in Cinema*. In: *blimp* Nr. 35/1996, S. 59-64; Stevenson, Jack: *Highway to Hell. The Menace and Myth of Drugs in American Film, Part 1*. In: *blimp* Nr. 38/1998, S. 52-63; Vendelin, Carmen: *Sugar and spice and everything nice – Is that what little girls are made of? Girls and the Macabre in Hollywood Cinema*. In: *blimp* Nr. 39/1998, S. 11-16; Stevenson, Jack: *Highway to Hell. The Menace and Myth of Drugs in American Film, Part 2*. In: *blimp* Nr. 39/1998, S. 47-58; Stevenson, Jack: *Touched by Genius – Raped by a Lobster. A Revised, Updated Appraisal of American Filmmaker John Waters*. In: *blimp* Nr. 40 (1999), S. 21-29; Kirchmann, Kay: *The Privat and the Public Eye. Der Detektiv, der Film und der Blick der Moderne*. In: *blimp* Nr. 44/2001, S. 171-203.

überwiegen.³¹⁴ Die meisten dieser Artikel sind von Gönül Dönmez-Colin verfaßt, Spezialistin für das Kino Nordafrikas, des Mittleren Ostens und Zentralasiens.

Filmländer aus Westeuropa sind nur noch marginal vertreten. Je ein Artikel über das Filmschaffen in Frankreich, in Dänemark und in Portugal sind der Output, den „blimp“ in den letzten sieben Jahren diesbezüglich publiziert.³¹⁵ Werner Herzog, Nanni Moretti und Lars von Trier werden als Regisseure hervorgehoben.³¹⁶ Ähnlich gering fällt der Anteil an Texten zu internationalem Experimentalfilmschaffen aus: Kenneth Anger, Pipilotti Rist, Ulrike Ottinger, Ken Jacobs und Craig Baldwin sind seine Vertreter³¹⁷. Dem Animationsfilm wird hingegen mehr Raum gegeben.³¹⁸

Eine komplett neues Segment eröffnet „blimp“ rund um die „Nachrichten von der Pixelfront“³¹⁹, gestaltet vom Medienkünstler und –theoretiker Julean Simon:

³¹⁴ Dönmez-Colin, Gönül: *Spiegelbilder eines kulturellen Zwiespalts. Das türkische Kino der Neunziger*. In: *blimp* Nr. 27 & 28 (Frühjahr 1996), S. 15-19; Dönmez-Colin, Gönül: *Der Preis der Unabhängigkeit. Der georgische Film*. In: *blimp* Nr. 27 & 28 (Frühjahr 1996), S. 20-25; Dönmez-Colin, Gönül: *Cinema of Sadness: Taiwan*. In: *blimp* Nr. 31 (Sommer 1995), S. 12-15; Mortezaei, Sudabeh: *Das Gedächtnis der Bilder. Das Kino des Bahram Beyzai und die iranische Identität*. In: *blimp* Nr. 32 (Herbst 1995), S. 18-21; Ungerböck, Andreas: *Zwischen Exil und Heimkehr: Hongkongs Kino im Schattens des Machtwechsels*. In: *blimp* Nr. 36 (1997), S. 5-13; Gönmez-Colin, Gönül: *Malayam Cinema: Aesthetics with a Social Vision*. In: *blimp* Nr. 41 (1999), S. 25-32; Dönmez-Colin, Gönül: *In the „Shadow“ of Tradition. Indonesia's Quest for a New Expression*. In: *blimp* Nr. 43 (2000), S. 61-84; Dönmez-Colin, Gönül: *They Do Make Movies in Central Asia!* In: *blimp* Nr. 44 (2001), S. 99-132.

³¹⁵ Blümglinger, Christa: *ACID – Französische Filmemacher helfen sich selbst*. In: *blimp* Nr. 29 (Sommer 1994), S. 31-33; Castle, Antony: *Ghosts in the Kingdom. A look at Danish Cinema in the 1990s*. In: *blimp* Nr. 30 (Winter 1996), S. 4-11; Mrozinski, Heike: *Eine kleine Chronik des portugiesischen Films*. In: *blimp* Nr. 35 (1996), S. 19-16.

³¹⁶ Hainisch, Bernhard u. Pilz, Thomas: *Werner Herzogs „Jeder für sich und Gott gegen alle“*. In: *blimp* Nr. 30 (Winter 1994), S. 16-22; Illetschko, Peter: *Das Glück des europäischen Kinos. Über Nanni Moretti und seine Filme*. In: *blimp* Nr. 31 (Sommer 1995), S. 20-23; Breitenfellner, Kirstin; Cerny, Karin u. Löcker, Ivette: *Eine Wut bis ans Ende der Welt. Eine Nachbemerkung zu Lars von Triers Film "Breaking the Waves"*. In: *blimp* Nr. 36 (1997), S. 43-47.

³¹⁷ Scheugl, Hans u. Schmidt Jr, Ernst: *Kenneth Anger*. In: *blimp* Nr. 31 (Sommer 1995), S. 16-19; Puntigam, Reinhard: *Pipilotti Rist. Not the girl who misses much*. In: *blimp* Nr. 32 (Herbst 1995), S. 38-43; Dumreicher-Ivanceanu, Alexander: *Ever is over all: Pipilotti Rist und ihre Wochenend-kathedrale zu Wien*. In: *blimp* Nr. 39 (1998), S. 5-10; Zaremba, Jutta: *Kulinarisches Kino oder: Wenn Werkschauen Wunder wirken. Retrospektive Ulrike Ottinger*. In: *blimp* Nr. 33 (Frühjahr 1996), S. 4-11; Hampton, Julie: *Nervous System – Sensibilities out of the Past. Interview with Ken Jacobs*. In: *blimp* Nr. 38 (1998), S. 13-19; Lerner, Jesse: *At Play In The Media Scrapheap. Craig Baldwin's "Sonic Outlaws"*. In: *blimp* Nr. 32 (Herbst 1995), S. 13-17.

³¹⁸ Minck, Bady u. Ivanceanu, Alexander: *Betrug am Auge als höchstes Amusement. Aardman Animations*. In: *blimp* Nr. 27 & 28 (Frühling 1994), S. 36-43; McElhatten, Mark: *Burning in the Gate. Recent Films by Lewis Klahr*. In: *blimp* Nr. 32 (Herbst 1995), S. 32-37; Langer, Mark: *A Farewell to Shamus Culhane*. In: *blimp* Nr. 34 (Sommer 1996), S. 17-23; Woznicki, Krystian: *Towards a Cartography of Japanese Anime. Anno Hideaki's "Evangelion"*. In: *blimp* Nr. 36 (1997), S. 18-26.

³¹⁹ Simon, Julean: *LOGO-Bilder*. In: *blimp* Nr. 27 & 28 (Frühling 1994), S. 55-60; Simon, Julean A.: *LOGO-Bilder 2*. In: *blimp* Nr. 29 (Sommer 1994), S. 34-39; Simon, Julean A.: *Neuro-Cineasm*. In: *blimp* Nr. 30 (Winter 1994), S. 39-43; Simon, Julean A.: *Binary Image Coding*. In: *blimp* Nr. 31 (Sommer 1995), S. 55-59; Simon, Julean A.: *Jones recities Webster's*. In: *blimp* Nr. 32 (Herbst 1995), S. 58-59; Simon, Julean A.: *Nachrichten von der Pixelfront*. In: *blimp* Nr. 33 (Frühjahr 1996), S. 61-67

„Die produktorientierte Analyse und die Symptomatik der psychosozialen Komponente der Neuen Medien als bevorzugter Ansatz der Medientheorie und –pädagogik dokumentieren unter anderem die Schwierigkeiten, die Ebene der zugrundeliegenden kognitiven Konzepte wahrzunehmen und diese von der Ebene der Produkt-„Features“ zu unterscheiden. Das eigentlich Zentrale, die „Evolution“ dieser kognitiven Konzepte, korreliert nur sehr bedingt mit der marktgesteuerten Produktabfolge und bleibt diesem medientheoretischen Ansatz eher verborgen.

Ich werde mich hier primär mit elementaren Fragen beschäftigen, die in Bereiche etwa der Neurowissenschaften und der Philosophie führen. Im übrigen konstituieren diese Fragestellungen nach meiner Überzeugung auch wesentlich das primäre Spannungsfeld einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Medien.

Mir geht es weniger darum, einen großen Überblick zu liefern als vielmehr, einige exemplarische Gedankengänge zu skizzieren, die gemein haben, daß sie im Vorfeld einer Theorie der Darstellungssysteme spielen. Ich verwende dazu computergenerierte Bilder – freilich keine Gartenzwerge, die durch eine Pappmachéwelt marschieren, sondern Bilder, die, übermütig gesagt, sich selbst zum Gegenstand haben: Es handelt sich um Muster, die in der Dynamik geschlossener Regelsysteme (LOGO-Welten, neuronaler Netze, QuadTrees) entstehen und die gewissermaßen ein prototypisches Verhältnis zwischen Bild und Darstellungssystem kennzeichnen. Die damit verbundene Frage könnte lauten, inwieweit der Verständnis von Darstellungssystemen zur Klärung des kognitiven Konzepts des Bildes beiträgt, obwohl oder gerade weil unsere Fixierung auf das, was ein Bild angeblich abbildet, diese Frage als überflüssig erscheinen läßt.“³²⁰

Es folgt eine sechsteilige Serie über die Schnittstelle zwischen Computertechnologien und menschlicher Wahrnehmung. Ohne Vorkenntnisse auf diesen Gebieten sind diese Texte für rein filminteressierte Leser jedoch nicht immer leicht zugänglich. Zusätzlich werden Artikel über die Verbindung von klassischem Kino(erleben) und Digitalen bzw. Neuen Medien publiziert, etwa ein Artikel über holographische Kunst von Eduardo Kac³²¹ oder eine Einführung in effizientes Suchen nach Filmdaten im Internet.³²² Ab 1997 wird Julean Simon's Rubrik mit Texten des russischen Neue

³²⁰ Zitiert nach: Simon, Julean: *LOGO-Bilder*. In: *blimp* Nr. 27/28 / Frühling 1994, S. 55.

³²¹ Kac, Eduardo: *Beyond the Spatial Paradigm. Time and Cinematic Form in Holographic Art*. In: *blimp* Nr. 32 (Herbst 1995), S. 48-57.

³²² Puntigam, Reinhard: *In the Net*. In: *blimp* Nr. 32 (Herbst 1995), S. 58-60.

Medien-Theoretikers Lev Manovich weitergeführt. Manovich verschiebt den Fokus auf jene Möglichkeiten der Narration, die der digitale Film mit sich bringt.³²³

Ebenfalls neuer Themenschwerpunkt ist feministische und queere Filmtheorie. Die Theoretikerinnen Andrea Braidt und Barbara Reumüller zählen hier zu den beitragenden Autorinnen. Auch in diesen Texten steht weniger der einzelne Künstler als eine allgemeine Fragestellung im Zentrum.³²⁴

Österreichisches Filmschaffen wird nur noch in filmgeschichtlichen Abhandlungen thematisiert. Der Fokus liegt weiterhin auf Nachkriegs- und Heimatfilmen sowie der Stummfilm-Ära.³²⁵ Vom Avantgardefilm wird nur noch über Tscherkassky's Film HAPPY-END (1996)³²⁶ sowie über das Gesamtwerk Marc Adrians anlässlich einer Buchpublikation berichtet.³²⁷ In der selben Nummer findet sich aus aktuellem Anlass ein kurzes „In Memoriam Kurt Kren“.³²⁸ Zum Thema Dokumentarfilm veröffentlicht „blimp“ erst in einer seiner letzten Ausgaben wieder einen Artikel: ein „Streitgespräch“ zwischen Michael Glawogger und Lisl Ponger über Glawoggers Film MEGACITIES (1998).³²⁹ Die darauffolgende Nummer widmet sich den Protestaktionen österreichischer Film- und Videokünstler, die gegen die neu formierte Regierungskoalition von ÖVP und der rechtspopulistischen FPÖ demonstrieren.³³⁰

³²³ Manovich, Lev: *What is Digital Cinema?* In: *blimp* Nr. 37 (1997), S. 29-38; Manovich, Lev: *Database: Semiotics, History, and Aesthetics*. In: *blimp* Nr. 40 (1999), S. 41-48; Manovich, Lev: *Behind the Screen. Russian New Media*. In: *blimp* Nr. 40 (1999), S. 55-59; Manovich, Lev: *Computerization and Film Language*. In: *blimp* Nr. 43 (2000), S. 155-174.

³²⁴ Rieser, Susanne E.: *She Dances with Wolves. On De-/Con- & DeconStruction of Feminine Identities*. In: *blimp* Nr. 29 (Sommer 1994), S. 14-21; Ko, Simon: *The Yellow Triangle. Some Notes Towards a Queer Reading of Chinese Films*. In: *blimp* Nr. 31 (Sommer 1995), S. 4-11; Reumüller, Barbara: *Whatever Happened to Queer Cinema? Von der New Queer Wave zum müde-mediokren Mainstream*. In: *blimp* Nr. 35 (1996), S. 27-32; Campani, Linda: *Dark Continents: Women as the „Others“ Among Us*. In: *blimp* Nr. 36 (1997), S. 31-35.

³²⁵ Lang, Andrea u. Marksteiner, Franz: *Im Schatten seiner Majestät. Überlegungen zum österreichischen Nachkriegsfilm*. In: *blimp* Nr. 32 (Herbst 1995), S. 26-31; Bono, Francesco: *Wien, die Stadt unserer Träume. Versuch einer Analyse von Willi Forsts letztem Film*. In: *blimp* Nr. 33 (Frühjahr 1996), S. 31-36; Koll, Gerald: *Die Heimkehr des Odysseus. G.W. Pabsts letzte Filme. Eine Irrfahrt durch ruhige Gestade*. In: *blimp* Nr. 35 (1996), S. 5-12; von Dassanowsky, Robert: *Male Sites/Female Visions. Four Female Austrian Film Pioneers*. In: *blimp* Nr. 42 (2000), S. 110-137

³²⁶ *blimp*: *Der lange Weg zum Happy-End. Ein blimp-Interview mit Peter Tscherkassky*. In: *blimp* Nr. 37 (1997), S. 57-54.

³²⁷ Mudie, Peter: *Thought Lines Fluid in Static Frame. The aesthetics of loss in the films of Mar Adrian*. In: *blimp* Nr. 39 (1998), S. 25-32.

³²⁸ Mudie, Peter: *In Memoriam – Kurt Kren*. In: *blimp* Nr. 39 (1998), S. 68-69.

³²⁹ Ponger, Lisl / Glawogger, Michael / Buchschwenter, Robert: *„Ich kann den Film nicht anders machen. Ich könnte ihn nur nicht machen.“ Ein Streitgespräch über den Film „Megacities“*. In: *blimp* Nr. 41 (1999), S. 33-41.

³³⁰ „Die Kunst der Stunde ist Widerstand“. *Video Selection*. In: *blimp* Nr. 42 (2000), S. 8-49; Kamalzadeh, Dominik: *Mittendrin im Geschehen: Nachbilder aus einem aufgebrachten Land*. In: *blimp* Nr. 42 (2000), S. 50-59.

Bei diesem Machtwechsel wird Franz Morak Staatssekretär für Kunst und Medien, und die Kulturszene wird mit massiven Budgetkürzungen konfrontiert. So erhält das Österreichische Filminstitut (vormals: Filmfonds) statt wie bisher 170 Millionen nur noch 106 Millionen Schilling. Zahlreiche Vermittlungs-, Erhaltungs- und Serviceeinrichtungen wie das „Filmarchiv“ sind von Kürzungen von bis zu 15% betroffen.³³¹ „Blimp“ kündigt eine weiterführende Beschäftigung mit dieser Krise der Filmförderung an. Mittlerweile ist das Magazin von seiner bisherigen A4-Größe auf Taschenbuch-Format geschrumpft. Die Artikel werden kürzer und die Anzahl der Texte, die aus anderen Publikationen übernommen werden, steigt. In „blimp“ Nr. 43 (2000) wird noch einmal die Frage gestellt: „Kann sich der österreichische Film eine Kulturpolitik leisten, die sich keine Filmkultur leisten kann?“ und konkret auf die Auswirkungen der Sparpolitik der neuen Bundesregierung eingegangen.³³² Die Situation für Filmschaffende scheint ausweglos wie nie zuvor, und schließlich erreichen die Folgen des Sparpakets auch „blimp“. Bogdan Grbić schreibt im Editorial von „blimp“ Nr. 44 (2001):

„Für unsere österreichischen Koalitionäre ist aber die Zeit knapp geworden und läuft ihnen davon. Sie versuchen diese Zeit im Eiltempo einzuholen, schlagen wild um sich und zerschlagen dabei das österreichische Porzellan vom Feinsten.

Für unsere Koalitionäre ist auch der Raum enger geworden – in einer sich zunehmend abzeichnenden postkapitalistischen Republik, durch den Abbau des Sozialstaates, den Abbau der roten Brüder und Beamten und den Abbau der staatlichen Betriebe.

Auf der gekrümmten (ich sage nicht: krummen) vierdimensionalen Raum-Zeit-Kurve, auf dem Weg in die dritte Republik, sind wir bald angelangt.

Was hat das alles mit Kunst, Kultur, Film, Kino und einer Zeitschrift wie BLIMP zu tun?

Viel, denn die oben genannten werden ebenfalls in Teilbereichen oder als Ganzes abgebaut, abgewürgt, sich selbst überlassen, oder in die Privatwirtschaft entlassen und dann fallweise nach einer Bestattung am Zentralfriedhof bei einem Leichenschmaus unter Tränen gelobt.

Am dunkelblauen nächtlichen Himmel über Lacco Ameno (wo wir trotz Berlusconi im Exil leben) brauen sich kohlrabenschwarze Wolken zusammen. Ich schaue ängstlich Richtung Vesuv, aber der Krater

³³¹ Buchschwenter, Robert: *Sparpaket geschnürt, Adressat erwürgt*. In: *blimp* Nr. 42 (2000), S. 66-69.

³³² Buchschwenter, Robert: *Seltsame Anstalten. Kann sich der österreichische Film eine Kulturpolitik leisten, die sich keine Filmkultur leisten kann?* In: *blimp* Nr. 43 (2000), S. 125-139.

schläft den Schlaf der Gerechten. Plötzlich sehe ich anstatt des Vesuvs den Kahlenberg und darüber unseren österreichischen Himmel. Und frei nach Stephen Hawking bewegen sich jetzt dieser düstere Himmel mit seinen pechschwarzen Wolken und die Raum-Zeit-Kurve mit Lichtgeschwindigkeit in Richtung eines riesigen schwarzen Loches. Alles verschwindet dort. Man weiß nicht, was mit dem Himmel und der Wolke passiert, aber es ist sicher, daß die Zeit und der Raum aufgehört haben zu existieren – bis zu einem neuen Urknall.“³³³

Es ist dies die letzte Ausgabe von „blimp“.

³³³ Zitiert nach: Grbić, Bogdan: *Die Zeit ist wie ein Fluß ohne Ufer und Der Raum ist mindestens so groß wie ein Kosmos*. In: *blimp* Nr. 44 (2001), S. 3.

APPARAT

Ausgaben „blimp – Zeitschrift für Film“:

Nr. 01/Heft Blau März 1985
Nr. 02/Heft Grün Sommer 1985
Nr. 03/Doppelheft Rot Herbst/Winter 1985
Nr. 04/Heft Schwarz Frühjahr 1986
Nr. 05/Doppelheft Sommer/Herbst 1986
Nr. 06/Heft Orange Frühjahr 1987
Nr. 07/Heft Grau Sommer/Herbst 1987
Nr. 08/Winter 1987
Nr. 09/Frühjahr 1988
Nr. 10/Herbst 1988
Nr. 11/Frühjahr 1989
Nr. 12/Sommer 1989
Nr. 13/Herbst 1989
Nr. 14/1990
Nr. 15/Winter 1990/91
Nr. 16/1991
Nr. 17/1991
Nr. 18/1991
Nr. 19/1992
Nr. 20/1992
Nr. 21/1992
Nr. 22 & 23/Frühling 1993
Nr. 24/Sommer 1993
Nr. 25/Herbst 1993
Nr. 26/Winter 1993
Nr. 27 & 28/Frühling 1994
Nr. 29/Sommer 1994
Nr. 30/Winter 1994
Nr. 31/Sommer 1995
Nr. 32/Herbst 1995
Nr. 33/Frühjahr 1996
Nr. 34/Sommer 1996
Nr. 35/1996
Nr. 36/1997
Nr. 37/1997
Nr. 38/1998
Nr. 39/1998
Nr. 40/1999
Nr. 41/1999
Nr. 42/2000
Nr. 43/2000
Nr. 44/2001

„blimp“ Nr. 1 bis 10: Herausgeber, Eigentümer, Verleger: Filmreferat Forum Stadtpark, Graz
„blimp“ Nr. 11 bis 44: Herausgeber, Eigentümer, Verleger: Grazer Filmwerkstatt (GFW)

Bibliographie:

Astruc, Alexandre: *Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter*. In: Blümlinger, Christa und Wulff, Constantin (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Verlag Sonderzahl, 1992, S. 199-204.

Bilda, Linda (Hg.): *Ernst Schmidt jr. Drehen Sie Filme, aber keine Filme*. Wien: Secession, 2001.

Blumencron, Britta: *Zeitungen im Wandel der Zeit am Fallbeispiel des neuen „Kurier“. Eine „Qualitätszeitung neuen Typs“*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 1994.

Braun, Kerstin: *Film*. In: Rigler, Christine (Hg.): *Forum Stadtpark. Die Grazer Avantgarde von 1960 bis heute*. Wien, Graz: Böhlau Verlag, 2002, S. 82-91.

Braun, Kerstin: *Fotografie*. In: Rigler, Christine (Hg.): *Forum Stadtpark. Die Grazer Avantgarde von 1960 bis heute*. Wien, Graz: Böhlau Verlag, 2002, S. 92-96.

Büttner, Elisabeth und Dewald, Christian: *Anschluß an Morgen*. Salzburg: Residenz Verlag, 1997.

Cargnelli, Christian: *Auch ein Jammertal steht in einer Landschaft*. In: *Meteor. Sondernummer zur Diagonale 1998*. Wien: PVS Verleger, 1998. S. 3-27.

Cook, John: *The Life*. In: Omasta, Michael / Möller, Olaf (Hg.): *John Cook. Viennese by Choise, Filmemacher von Beruf*. Wien: Österreichisches Filmmuseum / SYNEMA, 2006.

Ernst, Gustav; Haberl, Georg; Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Film Kritik Schreiben*. Wien: Europaverlag, 1993.

Ernst, Gustav und Schedl, Gerhard (Hg.): *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*. Wien: Europaverlag, 1992.

Ernst, Gustav: *Naïve und aggressive Idyllen im österreichischen Film*. In: Ernst, Gustav und Schedl, Gerhard (Hrsg.): *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*. Wien, Europaverlag, 1992, S. 11-19.

Fritz, Walter: *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*. Wien: Verlag Christian Brandstätter, 2007.

Grafe, Frieda: *Nur das Kino. 40 Jahre mit der Nouvelle Vague*. Berlin: Brinkmann & Bose, 2003.

Gstettner, Astrid: *Aktuelle Kulturberichterstattung in österreichischen Tageszeitungen. Eine inhaltsanalytische Untersuchung*. Wien: Univ., Diss., 1980.

Haberl, Georg und Schlemmer, Gottfried: *Filmförderung beim Bundesministerium für Unterricht und Kunst*. In: Ernst, Gustav und Schedl, Gerhard (Hrsg.): *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*. Wien: Europaverlag, 1992, S. 233-241.

Handl, Heimo L.: *Filmfinanzierung in Österreich 1981 bis 1991*. In: Luger, Kurt und Zielinski, Siegfried (Hg.): *Europäische Audiovisionen. Film und Fernsehen im Umbruch*. Wien: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, 1994, S. 309-328.

Hausberger, Barbara: *Die österreichische Filmzeitschrift vom Stummfilm bis zur Gegenwart. 1907–1995. Historischer Rückblick, Heutiger Standard*. Wien: Univ., Diss., 1996.

Hillier, Jim (Hg.): *Cahiers du Cinéma. The 1950s. Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, Harvard University Press, 1985.

Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg (Hg.): *Massenmedien in Österreich. Medienbericht II*. Frankfurt/Main: Internationale Publikationen Gesellschaft, 1983.

Kittner, Daniela: *Presse unter Stress. Strukturprobleme der Österreichischen Tageszeitungen*. Wien: Univ., Diss., 1993.

Knoll, Sabine: *Kulturjournalismus in österreichischen Magazinen*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 1991.

Koch, Erwin: *Eidgenössische Filmförderung*. Zürich: ADAG, 1980.

Kreisky, Bruno: *Regierungserklärung vom 27. April 1970*. Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1970.

Langl, Barbara; Straßl, Karl-Gerhard; Zoppel, Christina: *Film made in Austria. Finanzierung - Produktion - Verwertung*. Innsbruck, Wien: Studien-Verlag, 2003.

Luger, Kurt: *Der österreichische Film im Patschenkino*. In: Ernst, Gustav und Schedl, Gerhard (Hrsg.): *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*. Wien: Europaverlag, 1992, S. 100-117.

Mokre, Monika; Novotny, Franz; Wagner, Michael: *Das Modell FILM AKTIV*. In: Ernst, Gustav und Schedl, Gerhard (Hrsg.): *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*. Wien, Europaverlag, 1992, S. 242-247.

- Mokre, Monika: *Kostet der österreichische Film zu viel?* In: Ernst, Gustav und Schedl, Gerhard (Hrsg.): *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*. Wien: Europaverlag, 1992, S. 173-176.
- Nell, Gabriele: *Die Kulturberichterstattung des österreichischen Hörfunks im Überblick. Die unterschiedliche Realisation des Kulturauftrages überregionaler und lokaler Kulturberichterstattung*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 1989.
- Omasta, Michael: *Eine Frage des Vertrauens. Versuch einer Rekonstruktion von John Cooks "Schwitzkasten"*. In: Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): *Der neue österreichische Film*. Wien, Wespennest, 1996, S. 49-62.
- Omasta, Michael: *Zum Thema Forschen über den österreichischen Film*. In: Bono, Francesco (Hg.): *Austria (in)felix. Zum österreichischen Film der 80er Jahre*. Graz: edition blimp; Rom: Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai, 1992, S. 75-81.
- ORF-Almanach 1986/87*: Wien, Gisteldruck, 1986.
- Praschl, Bernhard: *Die "Falter Verlags Ges.m.b.H.". Vom alternativen Experiment zum expandierenden Mittelbetrieb*. S. 307-330. In: Fabris, Hans Heinz und Hausjell, Fritz: *Die vierte Macht. Zu Geschichte und Kultur des Journalismus in Österreich seit 1945*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1991.
- Pürer, Heinz: *Presse in Österreich*. Schriftreihe Medien & Praxis Band 2. Wien: Verband Österreichischer Zeitungsherausgeber und Zeitungsverleger, 1990.
- Rebhandl, Bernd: *Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968*. In: Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): *Der neue österreichische Film*. Wien, Wespennest, 1996, S. 17-48.
- Rest, Franz: *Die Explosion der Bilder. Entwicklung der Programmstrukturen im österreichischen Fernsehen*. In: Fabris, Hans Heinz und Luger, Kurt (Hg.): *Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik*. Wien, Graz: Böhlau, 1988, S. 265-316.
- Reufsteck, Michael u. Niggemeier, Stefan: *Das Fernsehlexikon. Alles über 7000 Sendungen von Ally McBeal bis zur ZDF-Hitparade*. München: Goldmann, 2005.
- Rigler, Christine (Hg.): *Forum Stadtpark. Die Grazer Avantgarde von 1960 bis heute*. Wien, Graz: Böhlau Verlag, 2002.
- Sarris, Andrew: *Notes on the Auteur Theory in 1962*. In: Braudy, Leo and Cohen, Marshall (Ed.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Sixth Edition. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004, S. 561-564

Sarris, Andrew and Nichols, Bill (Ed.): *Movies and Methods. Volume 1*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1976.

Schaub, Martin: *Film in der Schweiz*. Zürich: Pro Helvetia, 1997

Schedl, Gerhard: *Das Film/Fernsehabkommen*. In: Ernst, Gustav und Schedl, Gerhard (Hrsg.): *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*. Wien: Europaverlag, 1992, S. 199-204.

Schedl, Gerhard: *Die österreichische Filmförderung*. In: Ernst, Gustav und Schedl, Gerhard (Hrsg.): *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*. Wien, Europaverlag, 1992, S. 177-186.

Scheugl, Hans: *Erweitertes Kino. Die Wiener Filme der 60er Jahre*. Wien: Triton, 2002.

Schlemmer, Gottfried: *Descriptions of Institutes*. In: *Film Theory*. Schriften des Münsteraner Arbeitskreises. Nr. 1/1987, S. 31.

Schöngrundner, Petra: *Kulturberichterstattung des "Standard". Eine inhalts-analytische Untersuchung*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 1995.

Schranz, Harry: *Rosa-rote Kader? Lucubradorische Betrachtungen zu Filmschaffen u. Filmförderung im sozialdemokratischen Österreich*. Wien: Univ., Diss., 1988.

Schrenk, Doris: *Kinobetriebe in Wien, von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 2009.

Schultz, Gabriele: *Der österreichische Film und das Fernsehen*. In: Bono, Francesco (Hg.): *Austria (in)felix. Zum österreichischen Film der 80er Jahre*. Graz: edition blimp; Rom: Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai, 1992, S. 61-74.

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

Steinmaurer, Thomas: *Konzentriert und verflochten. Österreichs Mediensystem im Überblick*. Innsbruck: Studienverlag, 2002.

Trappel, Josef: *Schranken der Programmfreiheit*. In: Ernst, Gustav und Schedl, Gerhard (Hrsg.): *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*. Wien: Europaverlag, 1992, S. 142-153.

Truffaut, François: *Die Lust am Sehen*. Deutsche Ausgabe übersetzt und herausgegeben von Robert Fischer. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.

Tscherkassky, Peter: *Die rekonstruierte Kinematographie. Zur Filmavantgarde in Österreich*. In: Horwath, Alexander; Ponger, Lisl; Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*. Wien: Wespennest, 1995, S. 9-94.

Ungerböck, Andreas: *Film und Kino. Eine Nahaufnahme*. In: Steinmaurer, Thomas: *Konzentriert und verflochten. Österreichs Mediensystem im Überblick*. Innsbruck: Studienverlag, 2002, S. 74-104.

Wohlgenannt, Anna Katharina: *Die Entstehung des österreichischen Filmfördergesetzes im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 2007.

Wollen, Peter: *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker & Warburg, 1972.

Wulff, Constantin: *Der Dokumentarfilm in den achtziger Jahren*. In: Bono, Francesco (Hg.): *Austria (in)felix. Zum österreichischen Film der 80er Jahre*. Graz: edition blimp; Rom: Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai, 1992, S. 27-41.

Österreichische Filmmagazine seit 1945 (chronologisch):

Wiener Filmzeitung mit dem Wiener Kinoprogramm-Anzeiger. Wien, Verlag Karl Lenz, 1940 - 1967 (wöchentlich)

Österreichische Film- und Kino-Zeitung - Zentralorgan der österreichischen Filmwirtschaft. Wien, Verband der Filmindustrie, 1946 - 1974 (wöchentlich)

Filmkunst - Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft. Wien, Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung, 1949 – 1997 (quartalsweise)

Caligari – Zeitschrift für Filmkunst. Wien: Eigenverlag Ernst Schmidt jr., 1964 (monatlich)

Action - Die österreichische Filmzeitschrift. Wien, Verlag Action, 1965-1969 (monatlich)

Filmschrift. Wien, Verein Österreichische Filmtage, 1981 – 1982 (monatlich)

Retro - Das Filmjournal. Wien, Verlag Wolfgang Alber, 1983 – 1984 (zweimonatlich)

FILMLogbuch. Wien, Österreichische Gesellschaft für Mediendiskurs und Analyse (MDA), 1985 – 1989 (zweimonatlich)

Meteor - Texte zum Laufbild. Wien, PVS Verlag, 1995 – 1999 (quartalsweise)

kolik.film. Wien, Verein für neue Literatur, 2004 – fortlaufend (halbjährlich)

Internet-Quellen/TV-Ausschnitte:

557. Bundesgesetz vom 25. November 1980 über die Förderung des österreichischen Films: <http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10009500> (Stand Mai 2012)

Apropos Film: Erstausstrahlung am 25.04.1989, ORF, http://www.youtube.com/watch?v=_7m0iDAXQiw (Stand Mai 2012)

Apropos Film: Erstausstrahlung 1985, ORF, Ausschnitt "The Purple Rose of Cairo" http://www.youtube.com/watch?v=tB__UF2LbWY (Stand Mai 2012)

Austrian Film Commission:

<http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?rel=de&content-id=1148999751947&reserve-mode=active> (Stand September 2012)

Autorenfilm:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Autorenfilm> (Stand Mai 2012)

Filmgeschichte(n) aus Österreich. Wien: ORF, 1970 - 1972, zehn Folgen, gestaltet von Helmut Dimko (ORF) und Walter Fritz (Filmarchiv Austria), Moderation: Axel Corti

Forum Stadtpark:

http://de.wikipedia.org/wiki/Forum_Stadtpark (Stand Mai 2012)

Meteor:

<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8155> (Stand Mai 2012)

Österreichische Filmtage:

http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichische_Filmtage (Stand Mai 2012)

Trailer: Erstausstrahlung am 20.09.1986, ORF, <http://www.youtube.com/watch?v=j0H0QBOym98> (Stand Mai 2012)

Trailer: Erstausstrahlung am 20.09.1986, ORF, <http://www.youtube.com/watch?v=fXiK4YKj-mQ&feature=relmfu> (Stand Mai 2012)

Waldheim-Affaire:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Waldheim-Aff%C3%A4re> (Stand September 2012)

Verzeichnis der angeführten „blimp“-Artikel:

4.1. Film international

¹⁵⁹: „blimp“ über Godard:

Trenczak, Heinz: *Passion Kino oder Die Härte, alles zu registrieren. Hanna Schygulla und Jean-Luc Godard über die Arbeit an „Passion“*. In: *blimp* Nr. 1 (Heft Blau März 1985), S. 4-13; Horwath, Alexander: *Dolce Miracolo: Totales Kino. Jean-Luc Godards „Nouvelle Vague“, der schönste europäische Film des Jahres 1990*. In: *blimp* Nr. 17 (1991), S. 44-45; Trenczak, Heinz: *(Gem)Einsamkeit. Notizen zu Jean-Luc Godards Deutschland-Film "Allemagne année neuf zéro" (1990)*. In: *blimp* Nr. 21 (1992), S. 20-21; Röller, Nils u. Zielinski, Siegfried: *Cogito Ergo Video. Ein eklektizistischer Textversuch zu Godards „wildem“ Diskurs: „Histoire(s) du cinema“*. In: *blimp* Nr. 21 (1992), S. 26-35.

¹⁶⁰: „blimp“ über die Nouvelle Vague:

Summereder, Angela: *Robert Bresson: Cineast und zuversichtlicher Pessimist*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 44-48; Grisseemann, Stefan: *Das Blut. Es ist überall. Notizen zu Robert Bressons Film "Lancelot du Lac" (1974)*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 48-49; Willemsen, Paul: *„Au Hasard Balthazar“. Bresson und die erniedrigte Unschuld*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 49-50.

¹⁶¹: „blimp“ über den Deutschen Autorenfilm:

Zach, Peter: *Straub*. In: *blimp* Nr. 1 (März 1985), S. 14-25; Grbić, Bogdan; Trenczak, Heinz u. Zach, Peter: *Syberberg antwortet*. In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 12-17; Hengstler, Wilhelm: *Anmerkungen zu Syberberg's „Die Nacht“*. In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 18-19.

¹⁶²: „blimp“ über die „Neuen Wellen im asiatischen Raum:

Neuwirth, Gösta: *Aufzeichnungen zum japanischen Film*. In: *blimp* Nr. 3 (Herbst/Winter 1985), S. 4-5; Tadao, Sato: *Das Verhalten des Auges in den Filmen von Ozu und Naruse*. In: *blimp* Nr. 3 (Herbst/Winter 1985), S. 6-10; Ulwer, Regina u. Voser, Silvia: *Interview mit dem Filmemacher Ogawa Shinsuke*. In: *blimp* Nr. 3 (Herbst/Winter 1985), S. 11-15; Tomicek, Harry: *Hou Hsiao-Hsien: 3 Filme eines hierzulande kaum bekannten, taiwanesischen Regisseurs*. In: *blimp* Nr. 14 (1990), S. 4-14.

¹⁶⁴: „blimp“ über Genre-Filme:

Wegner, Hart: *Vom expressionistischen Film zum Film noir. Premingers „Where The Sidewalk Ends“*. In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 4-11; Schnelle, Frank: *Geschichtenerzähler par excellence. Aus einer - demnächst erscheinenden - Carpenter Monographie*. In: *blimp* Nr. 18 (1991), S. 24-30; Seeßlen, Georg: *John Carpenter*. In: *blimp* Nr. 18 (1991), S. 37-41; Seeßlen, Georg: *Tiefes Rot und Kaltes Blau. Anmerkungen zum bizarren Kino des Dario Argento*. In: *blimp* Nr. 25 (Herbst 1993), S. 4-8; Zobec, Peter: *Der schwermütige Cineast Sam Peckinpah*. In: *blimp* Nr. 10 (Herbst 1988), S. 44-49; Robnik, Drehtli: *Das Symptom, das nie verschwindet. Graf Dracula und das Kino*. In: *blimp* Nr. 24 (Sommer 1993), S. 26-37.

165: „blimp“ über die Altmeister F.W. Murnau, Fritz Lang, Billy Wilder, Ernst Lubitsch:

Schlemmer, Gottfried: *Nosferatu, der seinen Sarg mit sich trägt. F. W. Murnau zum 100. Geburtstag*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 29-33; Tomicek, Harry: *Architekt der Nacht. Fritz Langs amerikanische Filme*. In: *blimp* Nr. 15 (Winter 1990/91), S. 14-20; Schlöndorff, Volker: „*Nobody is Perfect*“. *Billy Wilder zum 85. Geburtstag*. In: *blimp* Nr. 18 (1991), S. 42-46; Pichler, Ötwin: *Some Like It Black. Billy Wilders „schwarze“ Filme*. In: *blimp* Nr. 18 (1991), S. 51-54; Grbić, Bogdan: *Fast Food, Coke & Hollywood. Interview mit H. Karasek, dem Verfasser einer Wilder- Biographie*. In: *blimp* Nr. 18 (1991), S. 55-57; Ungerböck, Andreas: *Der Fürst als Demokrat. Zum 100. Geburtstag von Ernst Lubitsch*. In: *blimp* Nr. 19 (1992), S. 39-42.

166: „blimp“ über New American Cinema:

Weihsmann, Helmut: *Schatten und Nostalgia in Times Square. Bemerkungen zu John Cassavetes' Erstlingsfilm "Shadows"*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 38-41; Grisseemann, Stefan: *Anmerkungen zur Physis der amerikanischen Independent-Films*. In: *blimp* Nr. 20 (1992), S. 52-59; Philipp, Claus: *Ein verschwundener Rebell. Der US-amerikanische Filmerzähler Terrence Malick und seine Filme „Badlands“ und „Days of Heaven“*. In: *blimp* Nr. 25 (Herbst 1993), S. 9-12.

167/168/169: „blimp“ über Mischformen von Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilm:

Zach, Peter: *Der Schatten des Clemens Klopfenstein. Ein Gespräch*. In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 20-25; Kuhlbrodt, Dietrich: *Entdämonisierte Welten. "Warheads" von Romuald Karmakar*. In: *blimp* Nr. 25 (Herbst 1993), S. 36-39; Groenewout, Eric van't: *Der alte Mann und der Wind. Joris Ivens zum 90. Geburtstag*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 20-24; Keuken, Johann van der: *Zur Legende Joris Ivens*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 25-28; Rothschild, Thomas: *Kunst der Reduktion. Zu den Filmen von Jon Jost*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 6-12; Suntinger, Diethard: *Mit vorhandenem Licht. Zu „Rembrandts Laughing“ und „All the Vermeers in New York“*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 12-16; Dermutz, Klaus: *Das Leben ist ein Zufall. Interview mit Jon Jost*. In: *blimp* Nr. 18 (1991), 20-22; Jost, Jon: *Volle Breitseite: Notizen aus dem Untergrund*. In: *blimp* Nr. 20 (1992), S. 38-51; van Laer, Robert: *Von Lucian Pintilie bis John Jost. 23. Internationales Forum des Jungen Films*. In: *blimp* Nr. 24 (Sommer 1993), S. 46-47.

170: „blimp“ über Film in Zusammenhang mit anderen Kunstrichtungen:

Schweikhardt, Josef: *Lumiere in the Factory. Andy Warhol zwischen Nostalgie und Prophetie*. In: *blimp* Nr. 15 (Winter 1990/91), S. 10-13; Gass, Lars Henrik: *Schauende Bilder. Scheinende Dauer. Zum 5. Todestag von Andy Warhol*. In: *blimp* Nr. 19 (1992), S. 43-46; Robert Frank. *(Kein) Zuckerschlecken*. In: *blimp* Nr. 9 (Frühjahr 1988), S. 34; Komers, Rainer: *Der Tod ist ein Jäger in Deutschland. „Hunter“ - Eine Filmreise im Ruhrgebiet von Robert Frank*. In: *blimp* Nr. 17 (1991), S. 42-43; Suntinger, Diethard: *Medusas Haupt. Paralipomena zu Derek Jarmans „Caravaggio“*. In: *blimp* Nr. 19 (1992), S. 26-28; Suntinger, Diethard: *„Die Welt ist alles, was der Fall ist“*. Zu Jarmans *„Wittgenstein“*. In: *blimp* Nr. 25 (Herbst 1993), S. 28-32; Suntinger,

Diethard: *Geschriebenes Sehen. Notizen zu Peter Greenaway*. In: *blimp* Nr. 9 (Frühjahr 1988), S. 30-33; Spies, Hanshörg: *Cricket mit Menschen. Ein Gespräch mit Peter Greenaway*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 34; Seeßlen, Georg: *Körper und Zeichen, Leben und Bücher. Notizen zu Peter Greenaways „Prosperos Bücher“*. In: *blimp* Nr. 19 (1992), S. 35-38; Suntinger, Diethard: *Diskontinuität. Francis Bacons Bilderwelt und Bertoluccis „Der letzte Tango von Paris“*. In: *blimp* Nr. 12 (Sommer 1989), S. 32-34; Tscherkassky, Peter: *Die Mimesis des Blicks. Strategien der Repräsentation des Raums in Malerei, Film und Video*. In: *blimp* Nr. 14 (1990), S. 37-39.

171: „blimp“ über Realität und Wahrnehmung:

Pilz, Michael: *Film Gurke Maus Kino. Zur Wahrnehmung von Wirklichkeit - zur Wirklichkeit von Wahrnehmung*. In: *blimp* Nr. 6 (Frühjahr 1987), S. 10-19; Suntinger, Diethard: *Die blökende Herde zieht langsam über die Flur. Über rezeptive Verknüpfung von Text und Bild*. In: *blimp* Nr. 10 (Herbst 1988), S. 16-18; Blümlinger, Christa: *Spurensuche: Verhältnis dokumentarischer Filme zur Realität*. In: *blimp* Nr. 12 (Sommer 1989), S. 16-22.

191/192: „blimp“ Schweizer Filmfestivals und Schweizer Regisseure:

blimp Nr. 5 (Herbst 1986), S. 54ff; *blimp* Nr. 9 (Frühjahr 1988), S. 41ff; *blimp* Nr. 14 (1990), S. 45ff; *blimp* Nr. 15 (Winter 1990), S. 52ff; *blimp* Nr. 19 (1992), S. 50ff; *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 20ff; *blimp* Nr. 5 (Herbst 1986), S. 50ff.

194/195/197/198/199/200: „blimp“ über Filmherstellung an anderen politischen Systemen:

Goschup, Helmut u. Wurm, Renate: *Fernando Birri. Erfahrungen gegen die filmische Überentwicklung Lateinamerikas. Versuch einer Standortbestimmung*. In: *blimp* Nr. 12 (Sommer 1989), S. 4-7; Bertlein, Reinhold F.: *Das cineastische Niemandsland zwischen Plan und Markt. Auswirkungen der Perestrojka auf die „wichtigste aller Künste“*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 35-37; Flucher, Roswitha: *Wo schneiden sich die Parallelen? Undergroundfilm in der Sowjetunion*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 38-39; Grabner, Franz: *Zwischen-Welten. Zur Rezeption des Werkes von Andrej Tarkowskij im Westen*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 40-46; Suntinger, Diethard: *Überlänge. Zu Elem Germanowitsch Klimows „Agonia - Rasputin, Gott und Satan“*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 47; Peric, Boris und Salecic, Ivan: *Der kroatische Spielfilm*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 56; Trenczak, Heinz: *Freiheit & Disziplin, Zauber & Bitterkeit. Ein Interview mit Jürgen Böttcher*. In: *blimp* Nr. 12 (Sommer 1989), S. 23-27; Zach, Peter: *Transzendenz 1 bis 3. Gespräch mit Krzysztof Zanussi*. In: *blimp* Nr. 5 (Sommer/Herbst 1986), S. 30-33; Barth, Pia und Trenczak, Heinz: *Krzysztof Kieslowski*. In: *blimp* Nr. 14 (1990), S. 15-16; Trenczak, Heinz: *Von der Macht der Geduld. Interview mit Krzysztof Kieslowski*. In: *blimp* Nr. 14 (1990), S. 17-18; Zielinski, Siegfried: *“Steps” von Zbigniew Rybczynski*. In: *blimp* Nr. 14 (1990), S. 32-36.

4.2. Film national

226: „blimp“ über österreichische Avantgardefilmgeschichte:

Stadler, Tina M. u. Zach, Peter: *Wi(e)dersprechen. Peter Kubelka: Film findet nur im schwarzen Raum statt*. In: *blimp* Nr. 15 (Winter 1990/91), S. 4-9; Rothschild, Thomas: *Fehldiagnose Wirklichkeitstreue. Ein paar Bemerkungen zur österreichischen Filmkultur (oder was sich dafür hält) und über den Anarcho-Avantgardisten Marc Adrian*. In: *blimp* Nr. 24 (Sommer 1993), S. 10-14; Hendrich, Hermann: *Der mehrdimensionale Künstler Marc Adrian*. In: *blimp* Nr. 24 (Sommer 1993), S. 20-21; Grbić, Bogdan: *Ein paar Fragen zur Film- und Weltsicht des Marc Adrian*. In: *blimp* Nr. 24 (Sommer 1993), S. 21-25.

227: „blimp“ und aktuelles Experimentalfilmschaffen:

Tscherkassky, Peter: *An der Front der Bilder. Aktuelle Positionen der Filmavantgarde*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 5-12; Horwath, Alexander: *Memories are made of this. Ein Gespräch mit Lisl Ponger*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 13-19; Rick, Karin: *Meomsa – Die dunkle Seite der Sehnsucht. Zu Linda Christanells neuem Film*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 22-25; *blimp: Œil Touché. Ein Gespräch mit Peter Tscherkassky und Martin Arnold*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 26-30; *blimp: Piece Touchée on the road. Gespräch mit Martin Arnold, dem Avantgardisten der dritten Generation*. In: *blimp* Nr. 14 (1990), S. 19-21; Grisseemann, Stefan: *Metal Beat. Zu Martin Arnolds Film „passage à l'acte“*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 10-12; Jutz, Gabriele: *Die Physik des Sehens. Zu Peter Tscherkasskys neuem Film „Parallel Space: Inter-View“*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 4-7; Jutz, Gabriele: *Ödipus oder Die Liebe zur Geometrie. Ein Gespräch mit Peter Tscherkassky*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühjahr 1993), S. 7-9.

229: „blimp“ zur Aufarbeitung der politischen Vergangenheit Österreichs:

Schmid, Georg: *Wie man Welt- und Geschichtsbilder konstruiert. „Austria Wochenschau“ anno dazumal*. In: *blimp* Nr. 11 (Frühjahr 1989), S. 49-51; Seeßlen, Georg: *Der Heimatfilm. Zur Mythologie eines Genres*. In: *blimp* Nr. 13 (Herbst 1989), S. 9-11; Seeßlen, Georg: *Alle Jahre wieder: „Sissi“ – ein heimliches Nationalepos der Deutschen*. In: *blimp* Nr. 17 (1991), S. 16-22; Seeßlen, Georg: *Die Krieger, der Tanz, der Mädchen und der Führer. Zum Mythos Leni Riefenstahl*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 20-28; Prucha, Martin: *Film-Emigranten aus Österreich 1906-1950*. In: *blimp* Nr. 25 (Herbst 1993), S. 13-21.

234: „blimp“ über österreichischen Dokumentarfilm:

ümlinger, Christa: *Zur Theorie des Dokumentarfilms. Spurensuche: Verhältnis dokumentarischer Filme zur Realität*. In: *blimp* Nr. 12 (Sommer 1989), S. 16-22; Blümlinger, Christa: *Wohin mit der Wirklichkeit im Film. Der neue österreichische Dokumentarfilm*. In: *blimp* Nr. 26 (Winter 1993), S. 24-29.

4.3. Film und Politik

²⁹⁰: „blimp“ über (vor allem europäische) Filmfestivals:

Herbst, Helmut: *1913 oder die Verbrechen der Phantasie und ihrer Maschinisten. Ein Beitrag zur Sonderschau "Special Effects" - Berlinale 1985*. In: *blimp* Nr. 1 (März 1985), S. 52-59; Rothschild, Thomas: *Auf der Flucht. Vom 15. Weltfilmfestival in Montreal*. In: *blimp* Nr. 19 (1992), S. 47-50; Rothschild, Thomas: *Family Values. Festivals in Montreal und Toronto*. In: *blimp* Nr. 22/23 (Frühling 1993), S. 61-66; Seiter, Bernhard u. Gschwandtner Manfred: *Dem Nachwuchs ein Gässchen*. 38. *Festival internationale del film Locarno*. In: *blimp* Nr. 3 (Herbst/Winter 1985), S. 54-55; Pilz, Michael: *Was ist mit dem Rotterdam-Artikel? Ein Brief aus Wien*. In: *blimp* Nr. 9 (Frühjahr 1988), S. 39-40; Trenczak, Heinz: *Film Tour: Wels, Graz, Duisburg, Köln*. In: *blimp* Nr. 4 (Frühjahr 1986), S. 28-35; Trenczak, Heinz: *Brief aus A. Die 3. Tage des unabhängigen Films in Augsburg*. In: *blimp* Nr. 7 (Sommer/Herbst 1987), S. 52-53; Fraeulin, Hans: *Solothurn, Saarbrücken – und das Dilemma mit den Drehbüchern*. In: *blimp* Nr. 9 (Frühjahr 1988), S. 41-46; Rothschild, Thomas: *Brave Deutsche. Die internationale Filmwoche Mannheim 1990*. In: *blimp* Nr. 15 (Winter 1990/91), S. 49-51; Berghaus, Günter: *Mehr low-budget beim Festival-Sommer. Ein Bericht zum 6. No Budget Kurzfilmfestival*. In: *blimp* Nr. 14 (1990), S. 49-51; van Laer, Robert: *Von Lucian Pintilie bis Jon Jost. 23. Internationales Forum des Jungen Films*. In: *blimp* Nr. 24 (Sommer 1993), S. 46-47; Rothschild, Thomas: *Mährische Rehe, russische Backenbärte. Von den 14. Grenzland-Filmtagen in Selb*. In: *blimp* Nr. 17 (1991), S. 52-54; *Il Festival „Una Citta in Cinema“ in L'Aquila*. In: *blimp* Nr. 3 (Herbst/Winter 1985), S. 62; Illmaier, Gerhild u. Pichler, Ölwil: *Alpe Adria Cinema Festival in Triest*. In: *blimp* Nr. 19 (1992), S. 53-54.

5. Epilog: „blimp“ im Wandel (1994-2001)

³¹⁴: „blimp“ über US-Genrekino in den 1990er Jahren:

Riepe, Manfred: *Das Fieber im Kopf. Zu David Cronenbergs Filmen*. In: *blimp* Nr. 27 & 28 (Frühjahr 1994), S. 44-54; Seeßlen, Georg: *Imitations of Life. Anmerkungen zum filmischen Melodram*. In: *blimp* Nr. 29 (Sommer 1994), S. 4-13; Rieser, Susanne E.: *Love was in the air, and so was Agent Orange*. In: *blimp* Nr. 30/1994, S. 23-27; Modre, Opal J.: *Why can't the Boyz 'n the Hood Do The Right Thing?* In: *blimp* Nr. 31/1995, S. 30-35; Koll, Gerald, u. Bähr Ulrich: *Phänomenologie eines Genres - Wurzeln und Blüten der Serienkillerfilme*. In: *blimp* Nr. 33/1996, S. 24-30; Burger, Anke: *Strange Memories. Kathryn Binglelows "Strange Days" und "Erinnerung" im Science-Fiction-Film*. In: *blimp* Nr. 34/1996, S. 23-32; Stevenson, Jack: *Trash ain't Garbage – Analyzing a New Aesthetic in Cinema*. In: *blimp* Nr. 35/1996, S. 59-64; Stevenson, Jack: *Highway to Hell. The Menace and Myth of Drugs in American Film, Part 1*. In: *blimp* Nr. 38/1998, S. 52-63; Vendelin, Carmen: *Sugar and spice and everything nice – Is that what little girls are made of? Girls and the Macabre in Hollywood Cinema*. In: *blimp* Nr. 39/1998, S. 11-16; Stevenson, Jack: *Highway to Hell. The Menace and Myth of Drugs in American Film, Part 2*. In: *blimp* Nr. 39/1998, S. 47-58; Stevenson, Jack: *Touched by Genius – Raped by a Lobster. A Revised, Updated Appraisal of American Filmmaker John Waters*. In: *blimp* Nr. 40

(1999), S. 21-29; Kirchmann, Kay: *The Privat and the Public Eye. Der Detektiv, der Film und der Blick der Moderne*. In: *blimp* Nr. 44/2001, S. 171-203.

³¹⁵: „blimp“ über Filmschaffen aus dem Osten Europas bis nach Asien:

Dönmez-Colin, Gönül: *Spiegelbilder eines kulturellen Zwiespalts. Das türkische Kino der Neunziger*. In: *blimp* Nr. 27 & 28 (Frühjahr 1996), S. 15-19; Dönmez-Colin, Gönül: *Der Preis der Unabhängigkeit. Der georgische Film*. In: *blimp* Nr. 27 & 28 (Frühjahr 1996), S. 20-25; Dönmez-Colin, Gönül: *Cinema of Sadness: Taiwan*. In: *blimp* Nr. 31 (Sommer 1995), S. 12-15; Mortezaei, Sudabeh: *Das Gedächtnis der Bilder. Das Kino des Bahram Beyzai und die iranische Identität*. In: *blimp* Nr. 32 (Herbst 1995), S. 18-21; Ungerböck, Andreas: *Zwischen Exil und Heimkehr. Hongkongs Kino im Schattens des Machtwechsels*. In: *blimp* Nr. 36 (1997), S. 5-13; Gönmez-Colin, Gönül: *Malayam Cinema: Aesthetics with a Social Vision*. In: *blimp* Nr. 41 (1999), S. 25-32; Dönmez-Colin, Gönül: *In the „Shadow“ of Tradition. Indonesia's Quest for a New Expression*. In: *blimp* Nr. 43 (2000), S. 61-84; Dönmez-Colin, Gönül: *They Do Make Movies in Central Asia!* In: *blimp* Nr. 44 (2001), S. 99-132.

^{316/317}: „blimp“ über westeuropäischen Film:

Blümglinger, Christa: *ACID – Französische Filmemacher helfen sich selbst*. In: *blimp* Nr. 29 (Sommer 1994), S. 31-33; Castle, Antony: *Ghosts in the Kingdom. A look at Danish Cinema in the 1990s*. In: *blimp* Nr. 30 (Winter 1996), S. 4-11; Mrozinski, Heike: *Eine kleine Chronik des portugiesischen Films*. In: *blimp* Nr. 35 (1996), S. 19-16; Hainisch, Bernhard u. Pilz, Thomas: *Werner Herzogs „Jeder für sich und Gott gegen alle“*. In: *blimp* Nr. 30 (Winter 1994), S. 16-22; Illetschko, Peter: *Das Glück des europäischen Kinos. Über Nanni Moretti und seine Filme*. In: *blimp* Nr. 31 (Sommer 1995), S. 20-23; Breitenfellner, Kirstin; Cerny, Karin u. Löcker, Ivette: *Eine Wut bis ans Ende der Welt. Eine Nachbemerkung zu Lars von Triers Film "Breaking the Waves"*. In: *blimp* Nr. 36 (1997), S. 43-47.

³¹⁸: „blimp“ über internationales Experimentalfilmschaffen:

Scheugl, Hans u. Schmidt Jr, Ernst: *Kenneth Anger*. In: *blimp* Nr. 31 (Sommer 1995), S. 16-19; Puntigam, Reinhard: *Pipilotti Rist. Not the girl who misses much*. In: *blimp* Nr. 32 (Herbst 1995), S. 38-43; Dumreicher-Ivanceanu, Alexander: *Ever is over all: Pipilotti Rist und ihre Wochenend-kathedrale zu Wien*. In: *blimp* Nr. 39 (1998), S. 5-10; Zarembo, Jutta: *Kulinarisches Kino oder: Wenn Werkschauen Wunder wirken. Retrospektive Ulrike Ottinger*. In: *blimp* Nr. 33 (Frühjahr 1996), S. 4-11; Hampton, Julie: *Nervous System – Sensibilities out of the Past. Interview with Ken Jacobs*. In: *blimp* Nr. 38 (1998), S. 13-19; Lerner, Jesse: *At Play In The Media Scrapheap. Craig Baldwin's "Sonic Outlaws"*. In: *blimp* Nr. 32 (Herbst 1995), S. 13-17.

³¹⁹: „blimp“ über Animationsfilm:

Minck, Bady u. Ivanceanu, Alexander: *Betrug am Auge als höchstes Amusement. Aardman Animations*. In: *blimp* Nr. 27 & 28 (Frühling 1994), S. 36-43; McElhatten, Mark: *Burning in the Gate. Recent Films by Lewis Klahr*. In: *blimp* Nr. 32 (Herbst 1995), S. 32-37; Langer, Mark: *A Farewell to Shamus Culhane*. In: *blimp* Nr. 34

(Sommer 1996), S. 17-23; Woznicki, Krystian: *Towards a Cartography of Japanese Anime. Anno Hideaki's "Evangelion"*. In: *blimp* Nr. 36 (1997), S. 18-26.

^{320/324}: „blimp“ über Medienkunst:

Simon, Julean: *LOGO-Bilder*. In: *blimp* Nr. 27 & 28 (Frühling 1994), S. 55-60;
Simon, Julean A.: *LOGO-Bilder 2*. In: *blimp* Nr. 29 (Sommer 1994), S. 34-39; Simon, Julean A.: *Neuro-Cineasm*. In: *blimp* Nr. 30 (Winter 1994), S. 39-43; Simon, Julean A.: *Binary Image Coding*. In: *blimp* Nr. 31 (Sommer 1995), S. 55-59; Simon, Julean A.: *Jones recities Webster's*. In: *blimp* Nr. 32 (Herbst 1995), S. 58-59; Simon, Julean A.: *Nachrichten von der Pixelfront*. In: *blimp* Nr. 33 (Frühjahr 1996), S. 61-67;
Manovich, Lev: *What is Digital Cinema?* In: *blimp* Nr. 37 (1997), S. 29-38;
Manovich, Lev: *Database: Semiotics, History, and Aesthetics*. In: *blimp* Nr. 40 (1999), S. 41-48; Manovich, Lev: *Behind the Screen. Russian New Media*. In: *blimp* Nr. 40 (1999), S. 55-59; Manovich, Lev: *Computerization and Film Language*. In: *blimp* Nr. 43 (2000), S. 155-174.

³²⁵: „blimp“ über feministische und queere Filmtheorie:

Rieser, Susanne E.: *She Dances with Wolves. On De-/Con- & DeconStruction of Feminine Identities*. In: *blimp* Nr. 29 (Sommer 1994), S. 14-21; Ko, Simon: *The Yellow Triangle. Some Notes Towards a Queer Reading of Chinese Films*. In: *blimp* Nr. 31 (Sommer 1995), S. 4-11; Reumüller, Barbara: *Whatever Happened to Queer Cinema? Von der New Queer Wave zum müde-mediokren Mainstream*. In: *blimp* Nr. 35 (1996), S. 27-32; Campani, Linda: *Dark Continents: Women as the „Others“ Among Us*. In: *blimp* Nr. 36 (1997), S. 31-35.

³²⁶: „blimp“ über österreichische Filmgeschichte:

Lang, Andrea u. Marksteiner, Franz: *Im Schatten seiner Majestät. Überlegungen zum österreichischen Nachkriegsfilm*. In: *blimp* Nr. 32 (Herbst 1995), S. 26-31; Bono, Francesco: *Wien, die Stadt unserer Träume. Versuch einer Analyse von Willi Forsts letztem Film*. In: *blimp* Nr. 33 (Frühjahr 1996), S. 31-36; Koll, Gerald: *Die Heimkehr des Odysseus. G.W. Pabsts letzte Filme. Eine Irrfahrt durch ruhige Gestade*. In: *blimp* Nr. 35 (1996), S. 5-12; von Dassanowsky, Robert: *Male Sites/Female Visions. Four Female Austrian Film Pioneers*. In: *blimp* Nr. 42 (2000), S. 110-137.

ABSTRACT

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Gründungs- und Entwicklungsgeschichte des österreichischen Filmmagazins „blimp – Zeitschrift für Film“.

Initiiert 1985 von jungen Filmbegeisterten im Rahmen des „Forum Stadtpark“ in Graz, ist das Magazin geprägt vom filmpolitischen Umbruch seiner Zeit. Anfang der 1980er Jahre tritt in Österreich das Filmförderungsgesetz in Kraft, um der Filmindustrie wieder auf die Beine zu helfen. Meine Diplomarbeit zeichnet die Chronologie dieser Ereignisse auf Seiten der Filmemacher sowie der Kulturpolitiker nach und widmet sich ausführlich dem filmjournalistischen status quo dieser Periode.

„Blimp“ wird anhand seiner Programmatik untersucht, wobei der Fokus auf den ersten neun Erscheinungsjahren liegt. Die inhaltliche Schwerpunktsetzung im Bereich der nationalen Berichterstattung zeigt eine Spezialisierung auf Avantgardefilm, im internationalen Bereich stehen die Altmeister des Kinos (die „auteurs“) sowie der Genrefilm im Zentrum. Wesentlich ist in beiden Fällen die Frage nach der realen Möglichkeit von Filmherstellung in den verschiedenen Ländern und für die jeweiligen Regisseure. Das aktive Mitdiskutieren und Mitgestalten der österreichischen Filmpolitik ist für die „blimp“-Herausgeber und -Journalisten zentraler Leitfaden ihrer Arbeit.

„Blimp“ erschien vierteljährlich von 1985 bis 2001. Die Schwierigkeiten, mit der die österreichische Filmbranche und ihre Filmemacher spätestens seit Mitte der 1990er Jahre erneut zu kämpfen hatte (Budgetkürzungen, Einflussnahme des Fernsehens, Kinosterben, u.a.) machen auch vor dem Filmmagazin nicht halt und sorgen nach einigen Versuchen einer inhaltlichen Umorientierung Richtung Internationalität und „mainstream“ für das Ende von „blimp“.

My diploma thesis deals with the history and development of the Austrian film magazine „blimp – Zeitschrift für Film“.

It was founded 1985 by young film-enthusiasts at the „Forum Stadtpark“ in Graz and was formed by the filmpolitical upheaval of its time. In the beginning of the 1980's the filmfunding by the Austrian government had come into effect, and there was hope that it would change the situation of the film-industry for the better. My thesis therefore chronicles the events leading up to this moment - from both the

filmmakers' side and the politicians points of views and actions. Also important is the timeline and description of the status quo of film journalism in Austria during that period.

„Blimp“ is analysed with regard to its content, mainly focussing on the first nine years of publication. My research shows that the magazine emphasizes the avant-garde as far as filmmaking in Austria is concerned, and writes about the „auteurs“ of cinema and genre film in its articles about international productions. The key element in both cases is always the question of actual possibilities of filmmaking in various countries and of the directors. „Blimp“ is actively participating in the discussions about Austrian film politics and this is reflected in their writing as well.

„Blimp“ was published quarterly from 1985 to 2001. The problems, that started again for the Austrian film industry and film makers alike (budget cuts, influence of the TV station, extinction of cinemas) also took its toll on the film magazine. After various attempts of a content-wise re-launch, all going in the direction of internationalisation and mainstream, the publication of „blimp“ ceased in 2001.

LEBENS LAUF

Name	Dominique Gromes
Geburtsort	Wien/Österreich
Geburtsdatum	30. März 1979

Ausbildung

Seit 2000	Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2003 – 2006	Studium Schnitt an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien
2000 – 2002	Studium Deutsche Philologie an der Universität Wien
1997	Matura am Musik-Gymnasium (BORG) Wiener Neustadt

Berufserfahrung

Während des Studiums jahrelange Mitarbeiterin im Österreichischen Filmmuseum.
Seit 2006 als Cutterin und Filmkritikerin freiberuflich tätig.