



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Filmpolitik in Österreich nach 1945 - Politische Maßnahmen im Bereich der Kultur am Beispiel Staatliche Filmförderung, Sinnhaftigkeit, Notwendigkeit, Perspektiven“

Verfasser

Andreas Hruza

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil)

Wien, 30. Oktober 2008

Studienkennzahl: A 055 121

Studienrichtung: A 055 121 Studium Irregulare Soziologie, sozial-u. wirtschaftswiss.Stzw. AHStG

Betreuer: Univ. -Prof. Dr. Karl Ucakar

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere,

dass ich die Diplomarbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe,

dass die Magisterarbeit bisher weder in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt noch veröffentlicht wurde,

dass diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, Oktober 2008

Andreas Hruza

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Begriffsbestimmungen Politik / Kulturpolitik / Filmpolitik	6
3. Einordnung des Themas und Theoretischer Ansatz	8
4. Methode und Forschungsfragen.....	12
5. Der Film in Programmen und als Politische Agenda	14
5.1 In der Zeit der ÖVP Kunstminister 1945-1969.....	14
5.1.1 Regierungserklärungen von 1945 bis 1969.....	16
5.1.2 Parteiprogramme von 1945 bis 1969	18
5.2 In der Zeit der SPÖ Kunstminister (1970-1999).....	22
5.2.1 Regierungserklärungen von 1970 bis 1999.....	22
5.2.2 Parteiprogramme von 1970 bis 1999	28
5.3 In der Zeit der ÖVP-FPÖ Koalition	33
5.3.1 Regierungserklärungen von 2000 bis 2006.....	33
5.3.2 Parteiprogramme von 2000 bis 2006	34
5.4 Zusammenfassung und Bewertung der Regierungserklärungen und Politischen Programme.....	36
6. Die Entwicklung der Filmwirtschaft von 1945 bis 1980.....	37
7. Das Österreichische Filmförderungsgesetz	52
7.1 Filmförderungsgesetz 1980.....	53
7.2 Die Gesetzesnovelle 1987	58
7.3 Die Gesetzesnovelle 1993	62
7.4 Die Gesetzesnovelle 1994	67
7.5 Die Gesetzesnovelle 1998	68
7.6 Die Gesetzesnovelle 2004	72
8. Sonstige Filmfördernde Maßnahmen im Kurzüberblick.....	77
8.1 Die Förderung durch das Bundeskanzleramt	77
8.2 Der ORF – Das Film/Fernseh-Abkommen	78
8.3 Der Fernsehfonds Austria.....	79
8.4 Maßnahmen der Länder	80
8.4.1 Der Filmfonds Wien	80
8.4.2 Die Filmförderungssysteme einzelner Bundesländer	80
8.5 Filmförderungsmaßnahmen auf Europäischer Ebene	81
8.5.1 Die filmwirtschaftlichen Abkommen	81
8.5.2 Die Förderung des Europarates EURIMAGES	82
8.5.3 Die EU-Förderprogramme	83
9. Die Filmförderung im Kontext mit den Kulturausgaben des Bundes	85
10. Die Filmwirtschaft heute	88
11. Zusammenfassung und abschließende Bewertung	90
12. Ausblick	93
13. Literatur.....	94

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Österreichischer Kulturpolitik im Bereich audiovisueller Medien, im Speziellen des Kinofilms und nur dort, wo es zum Verständnis des Themas oder von Zusammenhängen notwendig ist, des Fernsehfilms und verwandter Medien von 1945 bis zur Gegenwart. Ausgangspunkt der gegenständlichen Arbeit ist die Hypothese, dass das Medium Film über weite Strecken und zum Teil bis heute als Teil offizieller österreichischer Kulturpolitik inadäquat, oft gar nicht wahrgenommen wurde. Der Film als identitätsstiftendes, modernes Medium wurde in den Anfängen der 2. Republik entweder als rein kommerzielles Produkt gesehen, das regulierender Akte oder Förderung nicht bedarf oder als amerikanisiertes populärkulturelles Phänomen betrachtet, dem man kritisch in Hinblick auf ein konservatives Kulturverständnis gegenüberstand oder dem man „die Gefährdung der Jugend durch Schmutz und Schund“¹ unterstellte. Ähnlich verhält es sich auch bei anderen breiteren oder experimentelleren Kunst- und Kulturformen², die ab den 70er Jahren kulturbegrifflich neu definiert und programmatisch hervorgehoben wurden, denen letztlich aber dennoch keine großen öffentlichen Anstrengungen zuteil wurden. Im Gegensatz dazu wurden von Anfang der 2. Republik bis heute sehr konsequent bestimmte Bereiche repräsentativer Hochkultur bzw. stärker reproduzierender als produzierender Kunst- und Kulturformen staatlich unterstützt. Auch scheint die Hochkultur nach wie vor jener Bereich zu sein, der von der offiziellen Kulturpolitik im höchsten Maße fokussiert wird.

Die bestimmenden Faktoren, die zu einer Unterbelichtung der Mediums Film, die zum Teil auch heute noch andauert, zu erheben, ist ein für das Verständnis und die Bedeutung kulturpolitischer Maßnahmen wichtiger Aspekt und somit dieser Arbeit. Grundlegende Bestandsaufnahmen, die sich mit den Phänomenen der „Kulturnation Österreich“, „Habsburgermythos“ und der nationalen Identitätsstiftung nach 1945 auseinandersetzen, wie etwa jene von Marion Knapp, Michael Wimmer oder in Aspekten Anton Pelinka, werden dabei als gesicherter Erkenntnistand zugrundegelegt und im Wege des Verweises herangezogen. Im Kern der Arbeit werden die Programmatik von Parteien und Regierungen

¹ vgl. Schmid, 1984, S 21

² vgl. den schwierigen Umgang mit dem Wiener Aktionismus

seit 1945 mit den real gesetzten filmpolitischen Maßnahmen, bzw. Maßnahmen, die in anderen Bereichen der Kulturpolitik gesetzt wurden, vergleichend gegenübergestellt.

Während in anderen Ländern die identitätsstiftende Wirkung des zeitgenössischen Mediums Film besonders geschätzt und gepflegt wird, scheint in der „Kulturnation Österreich“ dessen Bedeutung lange negiert worden, ja vielleicht noch immer zweitrangig zu sein. Andererseits geben gravierende Versäumnisse der Vergangenheit die Gelegenheit, in relativer analytischer Reinheit die fatalen Folgen des Ausbleiben filmfördernder oder regulierender Maßnahmen aufzuzeigen.

So hat sich diese Arbeit auch den Nachweis, zum Ziel gesetzt, dass nach dem Niedergang der Filmwirtschaft Ende der 60er Jahre die Filmwirtschaft ohne Filmförderung nachhaltig von der österreichischen Medienlandkarte verschwunden wäre und dass trotz andauernder Versäumnisse, filmpolitischer Halbherzigkeiten und problematischer Rahmenbedingungen, staatliche Maßnahmen essentiell für eine späte Reanimation waren. Um das neben literarischen und statistischen Quellen zu belegen, wurden Interviews mit Experten und Zeitzeugen aus den Bereichen Produktion, Kino und Verleih geführt, die sowohl den Niedergang der österreichischen Filmwirtschaft, als auch den Weiterbestand miterlebt haben.

Erst am Beginn der 80er Jahre wurde auf Bundesebene eine gesetzliche Grundlage für die kontinuierliche Förderung österreichischer Filme geschaffen, die anfänglich in der budgetären Bedeckung herbe Rückschläge einstecken musste. Ab Beginn der 90er Jahre begann sich ein diversifizierendes System von Förderungsmaßnahmen von Bund und Ländern auszubilden, das sich seit 1994 mit der Teilnahme an den medienpolitischen Maßnahmen der EU an europäische Standards annäherte. In der Arbeit soll die Entwicklung des staatlichen Fördersystems im Sinne von Förderung durch den Bund im Mittelpunkt der Betrachtung stehen und die aus diesem direkt oder indirekt resultierenden Veränderungen im Bereich der Audiovisuellen Landschaft von 1981 bis zur Gegenwart beleuchtet werden. Daneben wird die besondere Rolle des ORF beleuchtet und als kleine ergänzende Überblicks-Exkurse die filmfördernden Maßnahmen der Länder bzw. der EU.

Es finden sich in Österreich alle bestimmenden Faktoren anderer europäischer Länder, wie die Hegemonie US amerikanischer Verleih und Kinostrukturen und die schwierige

Finanzierungssituation nationaler Produkte und zusätzlich verschärfte Sonderprobleme durch die Kleinheit des Landes, das de facto Monopol des ORF und die Synchronisations(un)kultur des großen gleichsprachigen Nachbarmarkts.

Im letzten Teil erfolgt eine kurze Bestandsaufnahme über den derzeitigen Zustand des österreichischen Filmschaffens und der Entwicklung von Förderbudgets und wird eine qualitative Bewertung von Notwendigkeit und Sinnhaftigkeit der gesetzten Maßnahmen vorgenommen. Es soll aber auch auf die Gefahr einer zu großen Abhängigkeit von gremial gelenkter öffentlicher Förderung hingewiesen werden, der man nur systemisch entgegenwirken kann. So können wegen der Zweigestalt des Films als Kultur- und Wirtschaftsgut die Ansätze Kultursubvention und Marktsimulation gegenübergestellt werden.

2. Begriffsbestimmungen Politik / Kulturpolitik / Filmpolitik

Im Folgenden wird Film als programmfüllender³ Kinofilm in der Ausprägung Spielfilm oder Dokumentarfilm verstanden. Der Kinofilm definiert sich neben inhaltlich-ästhetischen Merkmalen formal dadurch, dass seine Primärverwertung exklusiv im Kino stattfindet und erst nach Fristenlauf andere Verwertungsformen, wie DVD, Pay per View, Pay TV, Free TV stattfinden. In den europäischen Ländern wird der Kinofilm, dahingehend durch eine sogenannte Kinoschutzfrist besonders in Hinblick auf eine fernsehmäßige Nutzung geschützt.

Für die Zwecke dieser Arbeit werden die Begriffe Politik, Kulturpolitik, Filmpolitik wie folgt verwendet:

Politik wird grundsätzlich als öffentliche Politik, im Sinne einer politikwissenschaftlichen Begriffsbestimmung als Policy verstanden. Aus institutionalistischer Sicht ist ein zu untersuchendes politisches Feld vorwiegend aus Institutionen und institutionellen Gefügen zusammengesetzt, die in ihrer Gesamtheit als Polity bezeichnet werden.

³ Mindestlänge 70 Minuten im Sinne des FFG Stand 2004

Kulturpolitik als jener, auf den Kulturbereich bezogener Teil öffentlicher Politik.

Kunstpolitik ist, anders als in den angelsächsischen Ländern kein häufig gebrauchter Begriff. Kulturpolitik hingegen sehr. Ein großer Teil der Literatur zum Thema Kulturpolitik ist eigentlich eher Kulturgeschichte. Der politische Aspekt bleibt dabei unterbelichtet. Politikwissenschaftler haben dieses Feld bisher wenig bearbeitet bzw. den Kulturwissenschaftlern überlassen.⁴ Für die Zwecke dieser Arbeit werden die beiden Begriffe nicht unterschieden bzw. synonym verwendet, weil der Film zwar in bestimmten Ausprägungen auch als Kunstgattung zu bewerten ist, jedoch weitestgehend als Kulturgut verstanden wird. Kompetenzmäßig fällt Film in Österreich in den Bereich des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur⁵.

Filmpolitik als der spezielle Teil der Kulturpolitik, der sich mit Film, fallweise mit Audiovisuellen Medien generell beschäftigt. Wo es um Schnittstellen geht, in denen Regulierungs- oder Ordnungsmaßnahmen der Fernsehwelt auch im Zusammenhang mit der Audiovisionsindustrie stehen, oder politische Kompetenzen von Kunst, Kultur und Medien vereint sind, wird fallweise auch Medienpolitik angesprochen. Beim Begriff Filmpolitik, wie er im Folgenden verwendet wird, gibt es aber einen Aspekt der Doppelverwendung, nämlich dort wo Filmpolitik als Politik der Interessenvertretungen, Standesvertretungen, Vereine und Selbsthilfegruppierungen des Filmschaffens politische Maßnahmen setzen.

⁴ vgl. Knapp, 2005, S 35

⁵ Damit ist eine traditionelle Verbindung zwischen Unterricht und Kunst wieder hergestellt, die nur in der Periode von 1996 bis 2006 gebrochen wurde, als die Kunst zu den Agenden des Bundeskanzleramts gehörte.

3. Einordnung des Themas und Theoretischer Ansatz

Die Recherche zu dieser Arbeit ergab ein merkbare Defizit sowohl an wissenschaftlicher Literatur als auch Begleitforschung zu Fragen der Kulturpolitik aus politikwissenschaftlicher Sicht in Österreich. Noch schlechter ist es um das Thema Filmpolitik bestellt, zu dem kaum Materialien vorliegen. Es finden sich zwar etliche wissenschaftliche Arbeiten in Form von Diplomarbeiten und Dissertationen zu Teilaspekten des Themas, das aber verstärkt aus entweder historischen oder medienwissenschaftlichen Ansätzen heraus. Ja selbst über die ökonomischen Aspekte von Filmförderung in volkswirtschaftlicher Hinsicht finden sich Arbeiten. Eine umfassende Betrachtung des Politikfeldes Filmpolitik über den gesamten Zeitraum der zweiten Republik existiert offenbar nicht und erschien als eigenständiges Politikfeld erfassbar und eingrenzbar. Aus politologischer Sicht ist Filmpolitik auch deswegen reizvoll, weil der Zusammenhang zwischen politischer Agenda, politischem Handeln (oder Nicht-Handeln) und den konkreten Auswirkungen, also deren politischen Wirkungszusammenhängen bei Film weit besser aufzeigbar sind, als in komplexeren Politikfeldern und daher nicht nur Mechanismen sondern auch Sinnhaftigkeiten und Notwendigkeiten klarer erkennbar werden.

Auf der Ebene der Europäischen Union und des Europarates werden große politische und ökonomische Anstrengungen zum Thema Film und Filmpolitik gemacht bzw. ist der Film in den USA, Indien oder vielen vor allem asiatischen Ländern der Film wesentlicher Teil eines kulturellen Selbstverständnisses. Eine kulturpolitische Haltung, die in Österreich keineswegs selbstverständlich ist. So gesehen widmet sich die Arbeit von vornherein einem Politologischen Defizitbereich.

Die gegenständliche Arbeit versteht im Wesentlichen, den Bereich Film als Teil der öffentlichen Kulturpolitik und als Politikfeld und bemüht sich darum zu fragen, wer die politischen Akteure in diesem Bereich sind, was sie tun, warum sie es tun und was sie letztlich bewirken. So gesehen unternimmt sie die wesentlichen Schritte einer Politikfeldanalyse. *„Die mit den Äquivalenzbezeichnungen Policy-Forschung oder Politikfeldanalyse operierende Wissenschaft, stellt demgegenüber ganz das empirisch aufweisbare politische Handeln in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Politikfeldanalyse fragt danach, was politische Akteure tun, warum sie es tun und was sie letztlich bewirken. Politikfeld-*

*analyse fokussiert demnach auf politische Entscheidungen und deren Umsetzung in konkreten Handlungszusammenhängen unter Berücksichtigung der situativen oder strukturellen Voraussetzungen und Determinanten.*⁶

Politikfeldanalysen kennzeichnen sich also dadurch, dass sie alle wesentlichen Elemente und Prozessstadien einer bestimmten Politik in die Untersuchung einbeziehen, um Ursachen und Gründe des Erfolges oder Misserfolges der jeweiligen Politik analysieren zu können. Sie eignet sich als methodischer Ansatz daher besonders in gut in abgrenzbaren Materien, wo sich Ursache-Wirkungszusammenhänge möglichst konkret nachweisen lassen. So können Einsichten über die Funktions- und Wirkungsweise eines gegenwärtigen politischen, sozialen, wirtschaftlichen Systems, konkret der Filmwirtschaft gewonnen werden. Gegenstand der Betrachtung ist die inhaltliche Dimension von Filmpolitik. Diese kann sich in Gesetzen, Verordnungen, Steuerprogrammen, Einzelentscheidungen aber auch Überzeugungs- und Koordinationsleistungen des politischen Systems bzw. des Staates manifestieren. Entsprechend dem Stand aktueller Literatur lässt sich der Policy-Begriff in Hinblick auf den Film „sowohl in prozessualer als auch in struktureller Hinsicht ausdifferenzieren.“⁷ In prozessualer Hinsicht ist es sinnvoll, einen Policy-Prozess in unterschiedliche Phasen und Abschnitte zu unterteilen, wie etwa in einen Gesetzwerdungsprozess, die Umsetzung der Normen und ihre konkreten Wirkungen. Dies wird besonders anhand des Filmförderungsgesetzes aus 1981 und seiner Novellierungen aufgezeigt sowie den budgetären Begleitbedingungen und konkreten Ergebnissen der Förderung. In struktureller Hinsicht lässt sich ein Institutionengefüge mit Akteuren und Entscheidungsprozessen herausarbeiten, die diesen Politikbereich oder dieses Politikfeld kennzeichnen.

Dazu gehört das Herausarbeiten der Problemlage im Entscheidungsprozess, das Festlegen von Zielen und das bewerten verschiedener Handlungsalternativen. Daraus folgt die Entscheidung für eine oder mehrere der Alternativen, die schließlich umgesetzt werden. Danach findet eine Evaluierungsphase statt, um zu überprüfen, ob oder wie weit das Problem durch die entsprechenden Handlungen gelöst wurde.

⁶ vgl. Schneider/Janning, 2006, S 11

⁷ Schneider/Janning, 2006, S 48

Die wichtigsten Policy-Phasen sind: Problemlösungen und Agenda-Setting, Programmformulierung und Implementation.

Zu Problemlösungen und Agenda-Setting: Der Policy-Prozess wird in der Regel durch ein Problem ausgelöst, das politische Relevanz gewinnt. „Ein Policy Problem wird insofern als Diskrepanz zwischen einem Ist und einem Sollzustand, der mit den gegenwärtig verfügbaren sozio-politischen Steuerungsmittel erreicht werden könnte, definiert. Der Kerngedanke des Agenda-Settings besteht darin, dass öffentliche und politische Aufmerksamkeit hinsichtlich sozialer oder technischer Probleme ein knappes Gut darstellt, politische Agenden sind in der Regel mit routinemäßigen Themen regelrecht überfüllt. Politische Akteure stehen gleichzeitig in viele Problem- und Entscheidungssituationen und kämpfen simultan an vielen politischen Fronten.“⁸

Das heißt, dass neue und aktuelle Fragen nicht ohne weiteres Teil der politischen Agenda werden und sich daher oft die Frage stellt, warum zu einem bestimmten Zeitpunkt ein bisher nicht aufgegriffenes Thema plötzlich zu einem politischen Diskursgegenstand wird, selbst wenn ein die Basis für einen Missstand schon lange gegeben ist. Besonders dieser theoretische Ansatz (eigentlich ein Agenda-Building-Ansatz) bildet eine wesentliche theoretische Basis der gegenständlichen Arbeit zur Beleuchtung der Phasen ab 1980.

„Politikthemen haben folgende Merkmale: Konkretheit und Klarheit, gesellschaftliche Relevanz, temporale Relevanz, Komplexität, Novität, Wertgeladenheit. Je ambivalenter ein Thema definiert sei, desto größer sei die Wahrscheinlichkeit, dass es politische Öffentlichkeit gewinnt.“ Cobb/Elder(1972/S 112)

Ein Programm (vgl. Filmförderungsgesetz) legt vor allem Handlungsziele fest und bestimmt die Form seiner Durchführung und der dafür notwendigen Mittel. Das Programm ist gleichzeitig das Ergebnis eines politischen Entscheidungsprozesses.

Es gibt Policy-Instrumente, wie Geld, Recht oder Gewalt. So setzt ein infrastrukturelles Leistungsprogramm in der Regel eine bestimmte finanzielle Ausstattung voraus, während

⁸ vgl. Schneider/Janning, 2006, S 50

die Anwendung regulativer Programmtypen das Instrument Recht in der Regel der Sanktion Gewalt bindet.⁹

Die bekanntesten Bewertungs- und Entscheidungskriterien sind Effektivität und Effizienz. „Als effektiv wird ein politisches Programm bezeichnet, wenn es eine Problemlösung wirksam erreicht, als effizient, wenn dabei der Mitteleinsatz möglichst gering gehalten werden kann.“¹⁰

Bezüglich der Implementationsmöglichkeit politischer Maßnahmen, gibt es in der Politikfeldanalyse im Wesentlichen drei Szenarien: Bei Dominanz eines starken Staates und schwacher Normadressaten, „...besitzt (der Staat) die notwendigen Ressourcen, um die Zielgruppe eines politischen Programms zu programmkonformen Verhalten zu zwingen und Abweichungen wirksam zu sanktionieren. Eine umgekehrte Konstellation liegt vor, wenn staatliche Vollzugsträger das Verhalten mächtiger gesellschaftlicher Akteure steuern wollen, letztere sich aber der Normbefolgung relativ folgenlos entziehen. Dann laufen regulative Programme ins Leere. Vollkommen andere Konstellationstypen herrschen vor, wenn sich die relative Stärke bei beiden Parteien die Waage hält. Dies kann zu einer Pattsituation führen, in der einerseits der Staat nicht genügend Ressourcen besitzt, die Normabweichung zu kontrollieren und wirksam zu sanktionieren, andererseits aber die gesellschaftlichen Normadressaten regulative Eingriffe und Normierung nicht vollkommen abblocken können. Beide Parteien sind dann an einem Kompromiss interessiert, in dem der Staat von seinen Regulierungszielen etwas abweicht und im Gegenzug von den Normadressaten mehr kooperatives Verhalten erhoffen kann.“¹¹

Im Fall der Filmwirtschaft wird immer wieder klar, dass die Stärke ihrer Akteure darin liegt, für ihre Probleme eine starke (Medien-)Öffentlichkeit zu erzeugen, die immer wieder politische Aktivitäten auslöst, wenngleich ein nachhaltiger Durchbruch im Sinne einer ausreichenden Budgetallokation nie stattgefunden hat. Damit findet das als Pattsituation einer Implementationskonstellation beschriebene Szenario hier am besten seine Entsprechung.

⁹ vgl. Schneider/Janning, 2006, S 57

¹⁰ Schneider/Janning, 2006, S 57

¹¹ Schneider/Janning, 2006, S 61

Dieser Systematik folgt die Arbeit und versucht jene Mechanismen herauszuarbeiten, die den Pendelschlag zwischen fehlender kulturpolitischer Relevanz des österreichischen Films und den Gründen und Momenten der fallweisen Einkehr in die politische Agenda beschreiben sowie die Auswirkungen zu evaluieren.

4. Methode und Forschungsfragen

Methodisch greift die Arbeit, gestützt auf den Forschungsansatz der Politikfeldanalyse, im ersten Teil auf die qualitative Auswertung der vorgegebenen Primärquellen im Bereich der politischen Agenda und Programmatik zurück und definiert historisch-politische Rahmenbedingungen anhand des Forschungsstandes der Literatur zu den jeweiligen Perioden.

Die Auseinandersetzung mit dem Prozess der Entwicklung bzw. des Niedergangs der Filmwirtschaft beruht auf der Analyse historischer und filmwissenschaftlicher Sekundärliteratur bzw. auf den vergleichend herangezogenen Aussagen von Zeitzeugen und Fachexperten, die persönlich um die Bestätigung bestimmter Fakten und Aussagen ersucht wurden.

Der dritte Teil bewertet methodisch die jeweils gesetzten bundesgesetzlichen Maßnahmen, bestimmt die verantwortlichen Akteure, den Reformbedarf und die filmpolitischen Notwendigkeiten und Zielsetzungen. Danach wird jeweils auch eine Bewertung durchgeführt, inwieweit Detailmaßnahmen ihre Wirkung entfalten konnten. Teilweise fließen eigene Wahrnehmung eigene berufliche Expertise in Deskription und Bewertung mit ein.

Zuletzt folgen induktive Schlüsse über die Maßnahmenwirksamkeit sowohl im historischen Verlauf als auch des aktuellen Status des gewählten Politikfeldes.

Die methodisch theoretische Annäherung soll die zentralen Forschungsfragen beleuchten bzw. klären:

Stellenwert des Films im politischen System zwischen 1945 und heute, Unterschied von programmatischer und realer politischer Befassung?

Gibt es ein Auseinanderklaffen von filmwirtschaftlicher Problemlage, der politischen Agenda und tatsächlich gesetzten kulturpolitischen Maßnahmen im Bereich des Films?

Notwendigkeit und Sinnhaftigkeit politischer Maßnahmen im Bereich des Films?

5. Der Film in Programmen und als Politische Agenda

Für die Zwecke dieser Untersuchung wurden sämtliche Regierungserklärungen der Zweiten Republik und die Parteiprogramme der im Nationalrat jeweils vertretenen Parteien in Hinblick auf Kultur und Medien generell und auf Film im Speziellen hin gerastert. Eine vollinhaltliche Wiedergabe ganzer Kapitel oder großzügiger Passagen hat sich wegen des Umfangs und dem repetitivem Charakter als wenig sinnvoll herausgestellt und hätte die wissenschaftliche Brauchbarkeit nicht erhöht. Sofern Film oder Audiovision dezidiert angesprochen wird, erfolgt aber eine vollständige Zitierung.

In der Recherche der programmatischen Bedeutung für den Film auf der Ebene von Parteiprogrammen und Regierungserklärungen wird rasch offenkundig, dass der Kultur/Kunstbereich zwar generell programmatisch etwas unterbelichtet ist¹², der Film hingegen spielt so gut wie gar keine Rolle. Nur ganz punktuell taucht der Film auf. Figl spricht beispielsweise in seiner zweiten Regierungserklärung den Film an, ohne dass später daraus irgendetwas gefolgt wäre. Im Parteiprogramm der SPÖ 1966 wird die Forderung nach einem Filmförderungsfonds thematisiert, der der Kontrolle des Rechnungshofs unterliegt. Was überrascht ist die Konkretheit der Formulierung, die so eigentlich nicht in die Allgemeinheit eines Parteiprogramms passt. Sie stimmt aber mit den Forderungspapieren der Filmwirtschaft überein und repräsentiert so offensichtlich den Stand der damaligen Gespräche. Taten folgten aber erst 14 Jahre später. Ab Beginn des Rundfunks schlägt sich schlagartig dessen enorme politische Bedeutung auf die Programmatik nieder. Der ORF ist bis heute das Herzstück österreichischer Medienpolitik.

5.1 In der Zeit der ÖVP Kunstminister 1945-1969

Nach dem Krieg begann seitens der ÖVP eine konsequente kulturelle Aufbauarbeit, die man als Phase der konservativen Hegemonie in der österreichischen Kultur bezeichnen könnte und in der ideologische Auseinandersetzungen über kulturelle Themen sich auf eher symbolische Diskussionen beschränkten.¹³ Anders betrachtet, schien die SPÖ im

¹² vgl. Gottschlich, 1989, S 48ff

¹³ vgl. Knapp, 2005, S 94

Klima der Konfliktvermeidung der Nachkriegsjahre nicht nur während der ÖVP-Alleinregierung sondern auch in der Phase der ersten Koalition den ÖVP Kunst/Kulturministern weitestgehend zu überlassen. Diese waren Dr. Ernst Fischer StSekr. für Volksaufklärung, für Unterricht und Erziehung und für Kultusangelegenheiten¹⁴, Dr. Felix Hurdes BM für Unterricht¹⁵, Dr. Ernst Kolb BM für Unterricht¹⁶, Dr. Heinrich Drimmel BM für Unterricht¹⁷, Dr. Theodor Piffl-Percevic BM für Unterricht¹⁸ und Dr. Alois Mock BM für Unterricht¹⁹

Nach übereinstimmendem Stand der Literatur war der Kulturbereich ein Feld, mit dem die ÖVP-dominierte Nachkriegspolitik versuchte, der Bevölkerung des verunsicherten und in seiner Lebensfähigkeit nicht gesicherten Landes eine österreichische Identität zu verschaffen. Die „Kulturnation Österreich“ wurde heraufbeschworen und klare Anknüpfungspunkte zu größerer Bedeutung in der Vergangenheit gesucht. Der sogenannte „Habsburgermythos“²⁰ wurde beschworen. Wichtige Verbindungspunkte waren das Theater, in Anklang an das höfische Theater des Barock und das Museale zur Herausstellung des reichhaltigen kulturellen Erbes der Monarchie. Ex post betrachtet nahm hier eine bis heute bestehende Überbetonung dieser beiden Kunstsparten bzw. eine im Vergleich zu anderen Ländern stärkere Hochkulturlastigkeit in dieser Phase der ÖP Kulturpolitik ihren Ursprung. Was den Film anbelangt, gab es keine förderungspolitischen Maßnahmen aber auch keine Regulierungsmaßnahmen, die spätestens in jener Zeit hätten einsetzen sollen, als die österreichische Filmwirtschaft vom deutschen Verleihmarkt völlig abhängig war und andererseits österreichische Filme mit Kontingentierungsmaßnahmen in Hinblick auf das deutsche Kino belegt waren.

¹⁴ 27.4.1945 - 20.12.1945

¹⁵ 20.12.1945 - 23.1.1952

¹⁶ 23.1.1952 - 31.10.1954

¹⁷ 1.11.1954 - 2.4.1964

¹⁸ 2.4.1964 - 2.6.1969

¹⁹ 2.6.1969 – 21.4.1970

²⁰ vgl. These vom "Habsburgermythos" des italienischen Literaturprofessors Claudio Magris, die in aller Kürze eine nach 1918 erst entstandenen Habsburg-Verklärung als bestimmendes Element der österreichischen Literaturproduktion ausmacht, in Magris, 2006

5.1.1 Regierungserklärungen von 1945 bis 1969

In der ersten Regierungserklärung Bundeskanzler Figls²¹ am 21. Dezember 1945 findet sich noch kein kulturbezogener Passus, in der Zweiten, am 9. November 1949 aber ein klarer Hinweis:

„Von besonderer politischer und kultureller Bedeutung ist die Beschickung internationaler Wettbewerbe im Ausland, insbesondere auf den Gebieten der Musik, der bildenden Künste **und des Films**, vor allem aber die Förderung des österreichischen Rundfunkwesens, die nur durch eine Rückgabe der Sendergruppen und deren Befreiung von der alliierten Kontrolle erreicht werden kann.“

Bundeskanzler Raab²² wiederum spricht am 15. April 1953 dezidiert die Musik an: „Die Leistungen unseres Volkes in Wissenschaft und Kunst, besonders in der Musik waren immer unsere wertvollsten Güter.“ Am 4. Juli 1956 hingegen kommt nur mehr ein Hinweis auf ein Ministerkommittee, das Programmrichtlinien für den Rundfunk ausarbeiten soll, in denen parteipolitische Selbstdarstellung und Gegnerschaften hintangestellt werden sollen. „...soll nicht, in Sendungen, für die er selbst keine Verantwortung tragen kann, die Gegensätze zwischen den politischen Parteien verschärfen.“

Weiter am 4. Juli 1956:

„Österreich verdankt derzeit seine Anziehungskraft für das Weltinteresse vor allem auch seiner überragenden kulturellen Tradition.“

„Noch viel wichtiger wird die Sorge um das Wohl der Kulturschaffenden sein. Das Allgemeine Sozialversicherungsgesetz hat für diesen Kreis der Kulturschaffenden Möglichkeiten eröffnet, über die weiterhin beraten werden soll. Daneben bleiben die Aufgaben der staatlichen Kunstförderung bestehen. Sie müssen unabhängig von jedem Richtungsstreit innerhalb der Kunst besorgt werden.“

„Die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper und den Burgtheatern hat das kulturelle Leben Österreichs in den Mittelpunkt des Weltinteresses gerückt. Die österreichischen Bundestheater müssen auch weiterhin noch in die Lage versetzt werden, den damit gestellten Anforderungen des Weltstandards zu entsprechen.“

²¹ Leopold Figl 1902–1965 1945–1953 ÖVP

²² Julius Raab 1891–1964 1953–1961 ÖVP

Dann Raab am 17. Juli 1959:

„Auf dem Gebiet der Kunstförderung ist an eine Ausgestaltung der Kunsterziehung auf allen Stufen des österreichischen Schulwesens gedacht und an eine Verstärkung der Mittel für die staatliche Kunstförderung.“

Dann am 7. November 1960:

„Auf kulturpolitischem Gebiet gestattet eine langsame, aber stetige Ausweitung des Budgets des Bundesministeriums für Unterricht dem Staat, auf diesem Gebiet seinen Verpflichtungen besser und umfangreicher nachkommen zu können, als dies bisher der Fall war, wenn auch die Bundesregierung keineswegs verkennet, daß hier noch eine erhebliche Zahl berechtigter Wünsche besteht, die bisher keine Erfüllung finden konnten. Die Durchführung der kulturpolitischen Aufgaben des Staates wird wesentlich erleichtert werden, durch das Schulbautenfondsgesetz....“

Alfons Gorbach²³ am 19. April 1961:

„....und auf ideellem Gebiet die Bereitschaft, Österreichs geistige und kulturelle Sendung durch die Förderung aller in diesem Land vorhandenen Talente lebendig zu erhalten.“

Bundeskanzler Klaus²⁴ in seiner Regierungserklärung:

„Wenn ich bei dieser Regierungserklärung früher als bisher üblich auf die Kulturpolitik zu sprechen komme, so deshalb, weil mit der zunehmenden Befriedigung materieller Bedürfnisse die Bedeutung der Kulturgüter und der Bildung für die Gesellschaft nicht abnimmt, sondern zunimmt. Österreich ist ohne den innigen Kontakt mit dem geistigen Leben aller Kulturvölker ebenso wenig denkbar, wie Europa ohne den geschichtlichen und den aktuellen Beitrag des geistigen Lebens in Österreich.“

Dann am 20. April 1966:

„Die Bundestheater, Bibliotheken und Museen erfüllen eine wichtige kulturelle Aufgabe und sollen dabei weiter die gebührende Unterstützung erfahren. Dies gilt auch für die übrigen Bereiche der Kunst und des Geisteslebens.“

²³ Alfons Gorbach 1898–1972 1961–1964 ÖVP

²⁴ Josef Klaus 1910–2001 1964–1970 ÖVP

5.1.2 Parteiprogramme von 1945 bis 1969

ÖVP

In der Programmatik der ÖVP findet sich demgemäß eine starke Betonung des Christlich-Vaterländischen, dem die Kultur dienen soll, der Schutz der Jugend vor kultureller Gefährdung und eine stärkere Konzentration auf ein Kulturverständnis mit einem elitären bildungspolitischen Ansatz.

„Zielbewusste Pflege des österreichischen Geistes und schärfste Betonung des eigenständigen österreichischen Kulturgutes, das in dem als Vatererbe auf uns überkommenen christlich-abendländischen Ideengut begründet ist“

„Intensivste Arbeit am Aufbau der österreichischen Nation, die starkes, stolzes österreichisches Staats- und Kulturbewusstsein formen muss.“²⁵ (Parteiprogramm 1945)

„Die Österreichische Volkspartei tritt ein für Zielbewusste Pflege des österreichischen Geistes und schärfste Betonung des eigenständigen österreichischen Kulturgutes, das in dem als Vatererbe auf uns überkommenen christlich-abendländischen Ideengut begründet ist“

„Die ÖVP fordert, daß auf allen Gebieten von Kunst und Wissenschaft, der Grundsatz der Freiheit bedingungslos zu gelten hat, da jede Knebelung dieser Kulturgebiete durch Eingriffe der Staatsgewalt zwangsläufig zu Erstarrung, Einseitigkeit und schließlich zum Rückschritt führen muss. Das bedeutet jedoch nicht, dass sich der Staat jeder Einflussnahme auf kulturellem Gebiet enthalten soll.“

“Anbetracht der schwierigen finanziellen Lage des Staates die möglichste Konzentration der vorhandenen Mittel für kulturelle Zwecke auf die Förderung des wiss. Nachwuchses und der wiss. Forschungsarbeit“²⁶ (Parteiprogramm 1958)

„Wir bekennen uns zu dem Vätererbe unserer christlich-abendländischen Kultur. Unsere Reihen stehen allen, die sich zu dieser Werteordnung bekennen, ohne Unterscheid der Konfession offen.“

„Zuwendungen für eindeutige kulturelle und wissenschaftliche Zwecke sind noch stärker steuerlich zu begünstigen“²⁷ (Parteiprogramm 1958)

²⁵ programmatische Leitsätze der Österreichischen Volkspartei, 1945, zit. nach Berchtold, 1967, S 377

²⁶ „Was wir wollen“ das Grundsatzprogramm der ÖVP 1958, zit. nach Berchtold, 1967, S 381

„Als vaterländische Partei fühlt sie sich jenen Kulturgütern und Lebensformen verpflichtet, die Österreich im Laufe seiner Geschichte hervorgebracht hat. Die Österreichische Volkspartei betrachtet daher eine aktive Kulturpolitik als eine ihrer vornehmsten Aufgaben. Die Schöpfung der kulturellen Werte selbst steht für sie unter dem Gesetz der Freiheit.“²⁸ (Parteiprogramm 1965)

In der Programmatik der SPÖ werden nach anfänglicher Zurückhaltung in Kunst- und Kulturangelegenheiten in den 50er Jahren auf einmal recht konkret. Die einzelnen Kunstsparten werden dezidiert angesprochen und der Film im Sinne „wertvoller Filme“ als förderungswürdig eingestuft. Auch das Fernsehen erhält in Hinblick auf Kulturvermittlung einen großen Stellenwert.

„Staatliche und kommunale Förderung der privaten Bestrebungen zur Pflege von Wissenschaft und Kunst“²⁹ (Parteiprogramm 1947)

„Luxussteuern zur Förderung von Kunst, Wissenschaft, Volksbildung und körperlicher Ertüchtigung“³⁰ (Parteiprogramm 1952)

„Gewissenhafte Pflege der kulturellen Interessen:, daß jede Gemeinde die notwendige finanzielle Leistungen für kulturelle Zwecke bereitstellt.“³¹ (Parteiprogramm 1953)

„Die SPÖ setzt sich den kulturellen Aufstieg des gesamten Volkes zum Ziel.“

„Ein lebendiges Verhältnis von Kunst und Volk verlangt aber in steigendem Maß Finanzierung und Subventionierung wertvoller künstlerischer Arbeit. Bund, Länder und Gemeinden sollen insbesondere durch Widmung eines bestimmten Anteils ihres jährlichen Aufwands zur Kunstförderung beitragen. Diese Förderung soll nicht nur dem anerkannten Künstler, sondern auch dem noch um Geltung ringenden zuteil werden.“ (Parteiprogramm 1958)

²⁷ Aktionsprogramm der Sozialistischen Partei Österreichs, 1947, zit. nach Berchtold, 1967, S 277

²⁸ Das Klagenfurter Manifest 1965, zit. nach Berchtold, 1967, S 381

²⁹ Zehn Punkt Programm Sozialistischen Partei Österreichs, 1952, zit. nach Berchtold S 278

³⁰ Zehn Punkt Programm Sozialistischen Partei Österreichs, 1952, zit. nach Berchtold S 278

³¹ Kommunalprogramm der Sozialistischen Partei Österreichs 1953, zit. nach Berchtold, S 285

„Förderung zeitgenössischer Autoren, Komponisten und darstellender Künstler im Zusammenwirken von Bund, Ländern und Gemeinden. Unterstützung der Landestheater, Kleinbühnen und Orchester, moderne Organisation der Bundesmuseen, verlängerte Öffnungszeiten an Sonn- und Feiertagen. Verzicht auf die ohnedies nicht ertragreichen Eintrittsgelder, besondere Berücksichtigung der zeitgemäßen Kunst, Förderung der vom Bund geführten öffentlichen Bibliotheken, Schaffung eines der Kontrolle des Rechnungshofes unterliegenden Fonds zur **Förderung wertvoller österreichischer Filme**“

Demokratische Führung und Kontrolle von Rundfunk und Fernsehen, die der objektiven Nachrichtenvermittlung, der Volksbildung, der Vermittlung von Kunst und Kultur sowie der Unterhaltung zu dienen haben. Schaffung von selbständigen Landesstudios für den Rundfunk in allen Bundesländern, Finanzierung durch einen prozentualen Anteil an den, in jedem Bundesland eingehobenen Hörergebühren“³² (Parteiprogramm 1966)

Nachdem es im Februar 1949 gelungen war, das alte liberal-nationale Lager zum Verband der Unabhängigen zusammenzuführen³³, war eine nationale Programmatik im Kulturbereich angesagt, der man den Versuch anmerkt, eine gesamtdeutsche Kultur- und Wertegemeinschaft heraufzubeschwören.

„Aufgabe unserer Kulturpolitik muss es sein, unsere überlieferte Kultur zu pflegen und organisch weiterzuentwickeln und unsere Kultur dem ganzen Volke zu erschließen.“³⁴ (Parteiprogramm 1949)

„Nur eine gerechte Wertung der geistigen Leistungen und eine allmähliche Erhöhung des zurückgebliebenen Kulturbudgets können Österreichs kulturelle Sendung vor dem Untergang bewahren.“³⁵ (Parteiprogramm 1954)

„Wir verlangen die Förderung aller schöpferischen Kräfte unseres Volkes“.

„Wir bekennen uns zur deutschen Volks- und Kulturgemeinschaft.“³⁶ (Parteiprogramm 1955)

³² Das „Programm für Österreich“, 1966, zit. nach Berchtold, 1967, S 311ff

³³ ehemals Großdeutsche Volkspartei, Landbund, liberales Bürgertum, nichtsozialistische Antiklerikale

³⁴ Das Programm des Verbands der Unabhängigen 1949, zit. nach Berchtold, 1967, S 488

³⁵ Das Ausseer Programm des VdU, 1954, zit. nach Berchtold, 1967, S 490

³⁶ Kurzprogramm der freiheitlichen Partei Österreichs 1955, zit. nach Berchtold, 1967, S 498

„Außerdem lebt der Mensch nicht von Brot allein. Der höchste Lebensstandard ist ohne eine lebendige Kultur leer und sinnlos. Als Angehörige eines Volkes, das die abendländische Kultur entscheidend mitgestaltet hat, müssen wir es als die vornehmste Verpflichtung jeder Kulturpolitik betrachten, das uns überlieferte Erbe zu entwickeln und weiterzugeben.“³⁷ (Parteiprogramm 1957)

In den Programmatischen Leitsätze der KPÖ, 1946 findet sich gar kein Hinweis auf Kunst und Kultur. In dieser Zeit schien es noch, als könne Österreich in eine Volksdemokratie umgewandelt werden. Später werden antiamerikanische, antideutsche und fast nationalchauvinistische Anklänge spürbar. Kunst und Kultur so wie die Forschung wird nur mehr im Interesse des Volkes gesehen.

„Um die Abwehrkraft unseres Volkes zu lähmen, bemühen sich die deutschen Imperialisten und ihre Helfer in Österreich heute wie vor 1938, das österreichische Nationalbewusstsein zu untergraben, die österreichische Kultur zu verschütten, die Entwicklung des österreichischen Geistes zu verhindern. Durch die Verelendung unserer Lehrer, Forscher und Künstler, durch die Überschwemmung unseres Landes **mit barbarischen Filmen**, Büchern und Zeitschriften, durch die zynische Verneinung aller humanen Werte, aller österreichischer Kulturtradition, trachten die Feinde eines unabhängigen Österreichs das Selbstvertrauen unseres Volkes zu brechen und unser Land für eine neue faschistische Barbarei sturmreif zu machen. Die geistige Verarmung und moralische Zersetzung unserer Heimat soll den Anschluss an den deutschen Imperialismus, an die Wildwest-Welt des Amerikanismus vorbereiten.“

„Für eine Kulturpolitik, die alle schöpferischen Kräfte in Österreich fördert und das nationale Selbstbewusstsein unseres Volkes hebt“³⁸ (Parteiprogramm 1954).

„Der Sozialismus nimmt den Wissenschaftlern und Künstlern die drückenden materiellen Sorgen und eröffnet der Intelligenz neue Möglichkeiten der Arbeit und Forschung, die unabhängig von Profitinteressen, nur mehr dem Volk dienen“³⁹ (Parteiprogramm 1958).

³⁷ Richtlinien freiheitlicher Politik in Österreich, 1957, zit. nach Berchtold, 1967, S 501

³⁸ Der Weg zur Erringung und Sicherung der Unabhängigkeit Österreichs, 1954, zit. nach Berchtold, 1967, S 212 bzw. S 233

³⁹ Der Weg Österreichs zum Sozialismus, 1958, zit. nach Berchtold, 1967, S 73

5.2 In der Zeit der SPÖ Kunstminister (1970-1999)

Die SPÖ Kunstminister waren Mag. Leopold Gratz BM für Unterricht und Kunst⁴⁰, Dr. Fred Sinowatz BM für Unterricht und Kunst⁴¹, Dr. Helmut Zilk BM für Unterricht und Kunst⁴², Dr. Herbert Moritz BM für Unterricht und Kunst⁴³ bzw. BM für Unterricht, Kunst und Sport, Dr. Hilde Hawlicek BM für Unterricht, Kunst und Sport⁴⁴, Dr. Rudolf Scholten BM für Unterricht, Kunst und Sport bzw. BM für Unterricht und Kunst⁴⁵, Dr. Franz Vranitzky, Bundeskanzler und Kunsttagenden, Dr. Viktor Klima, Bundeskanzler und Kunsttagenden, Dr. Wolfgang Schüssel, Bundeskanzler und Kunsttagenden.

Diese Periode war von wachsendem Wohlstand und guter Beschäftigungssituation gekennzeichnet. Die schlimmen ökonomischen Nöte der Nachkriegszeit waren überwunden und in Abkehr dringender materieller Bedürfnisse erhielten, Kultur, Gesellschaft, Freizeit auch programmatisch an Bedeutung. Die SPÖ gewann ein immer stärkeres Wählerpotenzial und dominierte über lange Strecken die gesellschaftlichen und kulturellen Belange Österreichs. Traditionen, Institutionen und Begrifflichkeiten wurden hinterfragt, das Kreisky Zitat von der „Demokratisierung aller Lebensbereiche“⁴⁶ spiegelte sich in Programmen und Reformansätzen wider.

5.2.1 Regierungserklärungen von 1970 bis 1999

Bundeskanzler Bruno Kreisky

„Eine initiative Kunstpolitik muß sowohl die Förderung des zeitgenössischen Kunstschaffens als auch die Wahrung des großen kulturellen Erbes Österreichs umfassen. Die Verantwortung dem Staatsbürger gegenüber verlangt, daß alle Maßnahmen auf eine Milde-

⁴⁰ 24.7.1970 - 4.11.1971

⁴¹ 04.11.1971 – 24.5.1983

⁴² 24.5.1983 – 10.9.1984

⁴³ 10.9.1984 – 21.1.1987

⁴⁴ 21.1.1987 - 17.12.1990

⁴⁵ 17.12.1990 - 29.11.1994

⁴⁶ Ucakar, 1997, S 260

rung des geographisch und sozio-ökonomisch bedingten Kulturgefälles abzielen. Dabei muß der Freiheitsraum des künstlerischen Schaffens gewahrt bleiben.“⁴⁷

„Die Organisationsform und Struktur der Museen, die noch aus dem 19. Jahrhundert stammt, ist einer Reform zu unterziehen. Zum Aufgabenbereich der Kunstpolitik gehört auch die Neuordnung der österreichischen Bundestheater. Ihr Ziel muß es sein, die Arbeit an diesen Instituten rationeller und effektiver zu gestalten. Es wird auch die Zusammenarbeit der Bundestheater mit den Landestheatern einerseits' und mit den Massenmedien andererseits neu zu orientieren sein.“⁴⁸

„Das zeitgenössische Opern- und Theaterschaffen ist zu fördern.“

„Dem sich neu formierenden **österreichischen Film wird ein Filmförderungsgesetz** die notwendige Basis geben müssen.“⁴⁹

„Stärkere Information über Österreichs Kunstleben und ein jährlicher Kunstbericht sollen über die Kunstpolitik und die künstlerischen Aktivitäten unseres Landes Rechenschaft geben.“ (Kreisky 27. April 1970)

„Zu Recht war man stets bestrebt, möglichst wenig in den Kunstbetrieb einzugreifen, um jeden Verdacht, daß man reglementieren wolle, zu vermeiden. Es wurde in diesem Bereich, im staatlichen Kunstbetrieb, Bedeutendes vollbracht, dabei allerdings nicht immer jenes Maß an Sparsamkeit und Wirtschaftlichkeit beachtet, das oberstes Gebot der Verwaltung - auch der Bundestheaterverwaltung - bleiben muß. Es wird daher in Zukunft im Interesse einer gleichmäßigen kulturellen Entwicklung in Österreich notwendig sein, diese Prinzipien entschiedener als in der Vergangenheit zu beachten. Die volle Berücksichtigung der autonomen Bedürfnisse der Bundestheater hat leider Ergebnisse gezeitigt, die zu Recht kritisiert werden und weitere Reformen in allernächster Zeit notwendig machen. Sie entspringen keineswegs einer kunstfeindlichen Gesinnung, sondern der Sorge um die Erhaltung von angesehenen kulturellen Einrichtungen, die uns allen unendlich kostbar sind.“

„Im Sinne der vorhin genannten gleichmäßigen kulturellen Entwicklung wurde mit den Kunstberichten und der Schaffung von Fachgremien die Kunstförderung des Bundes aus ihrer Erstarrung gelöst Nunmehr soll aber mit der Realisierung des ersten „Kulturpolitischen Maßnahmenkataloges“, der vor wenigen Monaten der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, eine völlig neue Ausformung der Kulturpolitik einsetzen, die längerfristig auf eine

⁴⁷ Gottschlich, 1989, S 189

⁴⁸ Gottschlich, 1989, S 189

⁴⁹ Gottschlich, 1989, S 189

entscheidende Verbreiterung der kulturellen Basis abzielt.“⁵⁰ (Kreisky 5. November 1975)

„Ein neues Mediengesetz wird der Informationsaufgabe der Medien gegenüber der Öffentlichkeit Rechnung tragen und die Privatsphäre des einzelnen wie die Freiheit der journalistischen Berufsausübung besser schützen. Die Programmverantwortung wird auch für die neuen elektronischen Medien ihre besondere Bedeutung haben - sie ist ein Teilbereich jener demokratischen Kontrollvorgänge, die die Gesellschaft vor der Übermacht einzelner oder bestimmter Machtgruppen wirksam zu schützen haben. Auch im Hinblick auf die neuen Medien gilt der Grundsatz einer breiten Mitbestimmung der Medienmitarbeiter und Medienkonsumenten sowie der Sicherung der inneren Meinungsfreiheit etwa durch Redaktionsstatute.“⁵¹

„Die Bundesregierung wird jeder Art von Bevormundung der Kunst entgegentreten und ein Klima der Liberalität gewährleisten. (Neuerlicher Beifall bei der SPÖ.)

In der Absicht, die Bundestheater in verstärktem Maße zu Einrichtungen des ganzen Volkes werden zu lassen, muß die Zusammenarbeit mit den Medien intensiviert und die Gastspieltätigkeit in den Bundesländern verstärkt werden.“⁵²

„Die österreichischen Kulturgüter in unseren Museen und Sammlungen sind Eigentum des ganzen Volkes. Die Politik der Öffnung, Belebung und Aktivierung der Museen und Sammlungen wird fortgesetzt werden. Neben der Pflege und wirksamen Präsentation der traditionellen Sammlungen wird auch auf die Dokumentation der modernen bildenden Kunst als Ausdrucksform der kulturellen Innovation und als Spiegelbild der menschlichen und sozialen Entwicklung unserer Zeit entsprechendes Augenmerk gelegt werden.“⁵³ (Kreisky 19. Juni 1979)

„Wir alle wissen um den Wert des Buches und um dessen Stellenwert für Schule, Kunst und Wissenschaft.“

„Österreich ist in der glücklichen Lage, in seinen Museen über Kunstschatze und Kulturgüter von unschätzbarem Wert zu verfügen. Es ist Ziel der Bundesregierung, die Tore unserer Museen noch weiter zu öffnen, die Jugend mit unseren Kulturgütern vertraut zu

⁵⁰ Gottschlich, 1989, S 237

⁵¹ Gottschlich, 1989, S 248

⁵² Gottschlich, 1989, S 248

⁵³ Gottschlich, 1989, S 263

machen und ihre Funktion als Stätten der Bildung, der Forschung und der menschlichen Begegnung weiter zu festigen.“

„Deshalb wird die Bundesregierung auch weiterhin darauf achten und durch gezielte Maßnahmen dafür Sorge tragen, daß Kunst und Kultur nicht als Vorrecht einiger weniger verstanden werden.“

„Die soziale Bedeutung der Arbeit von professionellen Künstlern für die kulturelle Entwicklung Österreichs muß anerkannt, die soziale Stellung des Künstlers weiterhin abgesichert werden.“

„Bei den Bundestheatern muß eine möglichst wirtschaftliche Gestion sichergestellt werden. Sie sollen allen Österreichern offen stehen. Deshalb werden wir entsprechende organisatorische Modelle entwickeln und die Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Rundfunk anstreben und ausbauen. Ein Bundestheatergesetz wird dem Nationalrat vorgelegt werden.“

„Neben den traditionellen sind aber auch die neuen Formen des Theaters und alle jene Kunstformen, die ein neues, anderes Publikum ansprechen, zu fördern.“⁵⁴ (Sinowatz 31. Mai 1983)

„Die Bereitschaft, sich mit Kunst insbesondere der Gegenwart auseinanderzusetzen, ist nicht nur an den Steigerungen der Subventionszahlungen zu messen, sondern an der Fähigkeit einer Gesellschaft, kritischen Anmerkungen in künstlerischen Arbeiten als Ruf zur Auseinandersetzung und nicht als ungebührliche Störung zu begegnen.“

„Die Bundesregierung setzt es sich zum Ziel, Gesprächspartner zu sein und ein aufgeschlossenes Klima sicherzustellen, das historisch nicht immer Kennzeichen unseres Landes war.“⁵⁵ (Vranitzky 18. Juni 1986)

„Auf dem Gebiet der elektronischen Medien möchte ich an dieser Stelle die zentrale Stellung des ORF in der Verwirklichung des Bekenntnisses zum Rundfunk als öffentlichen Auftrag erwähnen. Auf diesem Gebiet sind die Koalitionsparteien übereingekommen, daß im Zuge einer weiteren Liberalisierung des Gesprächs über die Einräumung von Sendezeit im lokalen Hörfunk und über die Nutzung von Frequenzen für private österreichische Programmveranstalter geführt werden sollen.“⁵⁶

⁵⁴ Gottschlich, 1989, S 281

⁵⁵ Gottschlich, 1989, S 290

⁵⁶ Gottschlich, 1989, S 298

Da unsere Gesellschaft auf die Kulturschaffenden angewiesen ist, ihre Sensibilisierung und das Einbringen des Kreativen braucht, erwächst dem Staat die Verpflichtung zur Förderung aller Kunstsparten. Dabei nicht nur die traditionellen Sparten wie Musik, Literatur, Bildende Kunst **und Film adäquate Berücksichtigung finden**, sondern sollen ebenso neue, innovative Kunstrichtungen verstärkt gefördert werden.“⁵⁷

„Die Maßnahmen sind Bestandteil eines umfassenden Bemühens, wo sinnvoll, die Partnerschaft zwischen Kunst, Staat und Wirtschaft zu verstärken, wobei sich die Bundesregierung auch um die steuerliche Begünstigung von Zuwendungen an die Kunst bemühen wird.

„Durch eine Neufassung des Filmförderungsgesetzes, die sich bereits im Stadium der Begutachtung befindet, soll die **Förderung des österreichischen Filmschaffens und der Verbreitung des österreichischen Films** auf eine neue, wirksamere Grundlage gestellt werden.“⁵⁸

„Die österreichischen Bundestheater haben bewiesen, daß sie den Willen und die Fähigkeit besitzen, das aktuelle Bühnengeschehen der Welt und neue Ideen der theatralisch Gestaltung aufzunehmen und eigenständig zu verarbeiten.“

„Die Bemühungen der Vergangenheit, die Bundestheater zu Einrichtungen des ganzen Volkes werden zu lassen, sollen insbesondere in Zusammenarbeit mit den Medien intensiviert fortgesetzt werden.“

„Einen Schwerpunkt der Kulturpolitik der Bundesregierung stellen die Bundesmuseen dar. Sie sind einerseits Bewahrer eines großen kulturellen Erbes Österreichs, aber auch Orte der Wissenschaft und Bildung sowie ein wirtschaftlicher Faktor von wachsender Bedeutung.“ (Vranitzky 28. Jänner 1987)

„Die Auseinandersetzung und Identifizierung mit Kunst und Kultur wird für immer mehr Menschen zu einem wesentlichen Gestaltungselement ihres Lebens.

Die Bundesregierung will den bereits in der letzten Legislaturperiode eingeschlagenen Weg fortsetzen und Kunst und Kultur weiterhin budgetär bevorzugen.

„Der Staat und die Kulturschaffenden sollen in eine neue Qualität des Dialogs miteinander eintreten. Vorbedingung dieses Dialogs ist die Verabschiedung von den Rollen des großzügig Gebenden einerseits und des dankbar Annehmenden andererseits. An die Stelle

⁵⁷ Gottschlich, 1989, S 310

⁵⁸ Gottschlich, 1989, S 310

einer in bestimmten Bereichen auftretenden Almosenpolitik für Künstler soll künftig durchgängig eine neue Vorstellung der Finanzierung von Kunst treten.“

Wenn man sich also vom Begriff der Kultursubvention als Gewährung von Mitteln verabschiedet, so wendet man sich bewusst gegen die Assoziation, bloße Defizite auszugleichen. Es reicht dabei nicht, nur die Mentalität von Subvention hin zu Finanzierung von Kunst zu verändern. Es gilt, dazu neue Organisationsformen zu entwickeln.“

„Die private Wirtschaft kann die notwendige öffentliche Finanzierung von Kunst nicht ersetzen, aber sehr wohl sinnvoll ergänzen.“

„Sowohl im Bereich des Verlagswesens **als auch des Filmwesens sollen in der kommenden Legislaturperiode entscheidende weitere Strukturverbesserungen vorgenommen werden**, ebenso eine zeitgemäße Neuordnung des Urheberrechts als Eigentumsrecht der Künstler, wodurch die soziale Absicherung durch Sozialfonds und Sozialversicherungssysteme eine gewichtige Ergänzung finden wird.“

„Kulturpolitik darf sich jedoch nicht auf die Lösung von Finanzierungs- und Infrastrukturfragen beschränken. Kulturpolitik, heißt nicht zuletzt, entschiedene Parteinahme für unkonventionelles, auch Unruhe stiftendes Kunstschaffen, und jene Hindernisse zu beseitigen, die sich gesellschaftlich stets aufs Neue in den Weg stellen.“ (Vranitzky am 18. Dezember 1990)

„Kunst ist öffentliches Interesse und bedarf als solches auch einer grundlegenden budgetären Ausstattung. Der Stellenwert Österreichs und seine Offenheit und Liberalität werden auch daran gemessen, wie wir mit Kunst umgehen.“

„In diesem Zusammenhang bekennt sich die Bundesregierung auch zum kulturellen Erbe Österreichs, das zu einem großen Teil in den Bundesmuseen gesammelt ist.“ „

„Die Organisationsmaßnahmen bei den Österreichischen Bundestheatern und das bauliche Sanierungsprogramm werden fortgeführt, um die weltweit anerkannte Qualität der österreichischen Bühnen sicherzustellen.“

„Daneben bekennt sich die österreichische Bundesregierung zum zeitgenössischen Kunstschaffen, auch und gerade im Bewußtsein, daß damit Unkonventionelles, vielleicht auch nicht immer sofort verstandenes Neues geschaffen wird, auf das die Kulturnation Österreich vielleicht erst in einigen Jahren oder Jahrzehnten stolz ist.“

„Wir werden uns dafür einsetzen, daß Kunst eine kritische Würdigung erfährt, daß man sich mit ihr ehrlich auseinandersetzt, daß aber die Kunst und ihre Vertreter nicht zum

Freiwillig werden, die sich in geschlossenen und autoritären Systemen viel wohler fühlen.“

„Bei Hörfunk und Fernsehen bekennen wir uns deshalb ausdrücklich zum Nebeneinander von öffentlich-rechtlichen und privaten kommerziell orientierten Medien. Bei den Printmedien wollen wir eine möglichst große Vielfalt an Zeitschriften und Magazinen erhalten.

Um in dieser Situation ein starkes öffentlich-rechtliches Fernsehen zu sichern, soll der ORF in eine Aktiengesellschaft und seine Position durch Eröffnung neuer Geschäftsfelder strategisch abgesichert werden. Dazu ist es auch notwendig, daß die duale Finanzierungsgrundlage erhalten bleibt, das heißt die Finanzierung aus Gebühren und Werbung.“

(Vranitzky vom 30. November 1994)

„Wir können selbstverständlich die Rolle des Staates nicht auf reine Effizienzgesichtspunkte reduzieren. Er hat auch einen gesellschaftspolitischen Auftrag zu erfüllen. Das gilt zum Beispiel für den Bereich der Kunst. An Kunst besteht öffentliches Interesse. Die öffentliche Hand hat eine Verpflichtung, die materiellen Grundlagen für ein spannendes, kontroversielles und auch unbequemes Kunstschaffen in Österreich zu ermöglichen. Ich bekenne mich dazu; auch zur Idee, daß Kunst zweckfrei stattfinden können muß und nicht als bloßes Mittel zum Zweck.“

„Reformen sind auch in diesem Bereich notwendig, zum Beispiel die der Bundestheater und des Filmwesens. Wir brauchen zusätzliche Impulse im Bereich neuer Medien. Weil dieser Bereich so wichtig ist, ist es sinnvoll, die Bereiche Kunst und Medien im Bundeskanzleramt zusammenzufassen. Damit soll bewußt das Signal ausgesendet werden, daß die Kunst als nationales Interesse verstanden wird.“⁵⁹ (Klima: am 29. Jänner 1997)

5.2.2 Parteiprogramme von 1970 bis 1999

Die SPÖ bringt programmatisch ein breites Kulturverständnis zum Ausdruck und sieht in Kultur eine Möglichkeit der Selbstverwirklichung des Menschen:

„Die Sozialdemokratie ist eine Kulturbewegung, die durch den Aufbau einer sozialen, gerechten Gesellschaftsordnung die Entfremdung des Menschen in allen Lebensbereichen

⁵⁹ Kunst wird „Chefsache“, von den Medien kolportierter Aussage Viktor Klimas

überwinden und seine Entfaltung fördern will. Kultur umfasst alle schöpferischen Äußerungen des Menschen, vom Alltagsverhalten bis zu den Spitzenleistungen in Wissenschaft und Kunst.⁶⁰

Gleichzeitig grenzt sie sich von einer „Kommerzialisierung des Kulturverhaltens“ ab, die „unsere Gesamtkultur einerseits in Luxus- und Trivialkultur zersplittert, andererseits aber durch die Kulturindustrie einebnen“.⁶¹

„Kunst leistet einen wichtigen Beitrag zur Humanisierung der Gesellschaft. Wir Sozialisten wollen der Kunst Entfaltungschancen sichern, aber keine bestimmten Kunstrichtungen oder Kunstformen privilegieren.“

„Die Massenmedien haben die Verpflichtung, eine demokratische Kommunikation zu fördern, die die schöpferischen Kräfte der Menschen stärker aktiviert.“

„Abbau des bestehenden Übergewichtes konservierend-reproduzierender und musealer Kunst zugunsten einer in den Alltag und in alle Bevölkerungsgruppen wirkenden Kunst.“ (Parteiprogramm 1978)

„Wir Sozialdemokratinnen und Sozialdemokraten verstehen unter Kultur nicht bloß den engeren Bereich der Kunst, sondern die gesamte Vielfalt an Ausdrucksformen des menschlichen Zusammenlebens und der Auseinandersetzung der Menschen mit ihren Lebensbedingungen.“

„In Ergänzung zum etablierten Kunstschaffen sind besonders jene künstlerischen Ausdrucksformen zu fördern, die kulturelle Investitionen in die Zukunft darstellen, wie zum Beispiel der gesellschaftlich wichtige Bereich der Jugendkultur oder innovative Kunstrichtungen, die im Feld der **audiovisuellen Medien** und der neuen Informations- und Kommunikationstechnologien entstehen.“

„Die Pflege der künstlerischen Tradition Österreichs darf sich nicht auf die Vermarktung großer künstlerischer Leistungen der Vergangenheit beschränken. Im Spannungsverhältnis mit gegenwärtigen und zukünftigen Kunstströmungen sollen fruchtbare kulturelle Impulse entstehen. Wir wollen eine künstlerische Landschaft, in der das Experimentelle neben dem bereits Akzeptierten Platz findet.“

„Innovative oder gesellschaftskritische Kunst ist häufig nicht von vornherein marktfähig. Staatliche Förderung von Kunst kann deshalb durch private Investoren ergänzt, jedoch

⁶⁰ Das neue Programm der SPÖ, 1978, S 35

⁶¹ Das neue Programm der SPÖ, 1978, S 35

nicht ersetzt werden. Daher treten wir auch zukünftig für eine ausreichende Dotierung der Kunstbudgets ein.“

„Zur Sicherung der Programmqualität (Fernsehen) gehört die Förderung der Herstellung und des Vertriebs von Produktionen, die den kulturellen Standards und den Forderungen nach geistiger Vielfalt und umfassender sachlicher Information entsprechen. Interaktive Angebote, die Mediennutzung über den passiven Konsum hinaus ermöglichen, verdienen besondere Unterstützung.“⁶² (Parteiprogramm Oktober 1998)

ÖVP

Auch die ÖVP wird programmatisch breiter, „Diese Kräfte (Kunst) sind nicht in einem isolierten Raum künstlerischer Betätigung wirksam, sondern - in vielen Bereichen des Lebens wie Kleidung, Wohnung und Umwelt, ebenso wie in Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und -Politik. Kunst ist somit kein Sonderfall des Lebens.“ und sieht einen Schwerpunkt in der Architektur und im Denkmalschutz

Weiters:

„Kunstpoltik hat Altes, das als wertvoll *anerkannt* wird, zu bewahren und für Neues offen zu sein. Die Präsentation österreichischer Kunst im In- und Ausland und ausländischer Kunst in Österreich ist eines ihrer Hauptziele.“

Mehr Privat schon 1972: „...im Sinne der Aufgabenteilung soll nicht nur die öffentliche Hand fördernd auftreten. Erleichterungen für die private Kunstförderung vermehren die Chancen der Künstler.“⁶³ (Salzburger Programm 1.12.1972)

„Wir setzen uns dafür ein, daß Kunst nicht als Luxus für sich immer wieder neu formierende "Kultureliten" isoliert wird, sondern daß allen die aktive und passive Kunstausbung ermöglicht und die Teilhabe an unseren Kulturgütern zugänglich gemacht wird. Die öffentliche Kulturförderung muß dies berücksichtigen, indem sie individuelle Spitzenbegabungen fördert und gleichzeitig durch eine qualifizierte Breitenförderung möglichst vielen die Gelegenheit eröffnet, sich künstlerisch zu engagieren.“

⁶² Parteiprogramm, 1998

⁶³ Salzburger Programm, 1972

„Staatliche Kulturförderung darf nicht zu Abhängigkeiten der Kulturschaffenden führen. Kulturförderung ist nicht allein staatliche Aufgabe. Wir wollen private Sponsoren unterstützen und durch steuerliche Erleichterungen ermutigen. Private Künstlerinitiativen sind für die Lebendigkeit und Vielfalt des Kulturbereiches unentbehrlich.“⁶⁴ (Grundsatzprogramm der ÖVP 22. April 1995)

FPÖ

„Freiheitliche Kulturpolitik begnügt sich nicht mit der Weitergabe überlieferter Werte, sondern will eine ständige kulturelle Höherentwicklung. Wir erachten Geistesfreiheit, Religionsfreiheit, Freiheit der Kunst sowie Freiheit des Lehrens und Lernens für unabdingbare Voraussetzungen des kulturellen Lebens. Wir verteidigen daher das Recht des Einzelnen und einzelner Gruppen auf kulturelle Entfaltung gegen jedes Diktat der organisierten Gesellschaft.“

„Im Sinne der Zugehörigkeit Österreichs zum deutschen Kulturraum liegt uns die Pflege der deutschen Kultur und Sprache besonders am Herzen. Wir erachten es als Aufgabe, bewußt einen österreichischen Beitrag zur Entwicklung der deutschen Kultur zu leisten.“

„Kulturpolitik muß die kulturellen Äußerungen aller gesellschaftlichen Gruppen ernst nehmen und ihnen gleiche Aufmerksamkeit schenken. Sie darf sich daher nicht in der Förderung der sogenannten Hochkultur und in der Erhaltung von Kunstdenkmälern erschöpfen. Sie soll vielmehr ein Klima der geistigen Offenheit schaffen, in dem alle kulturellen Tätigkeiten, von der Pflege der Volkskultur und des Brauchtums bis zu den Formen des experimentellen Kulturschaffens, ermutigt und gefördert werden.“

„Der Kulturpolitiker darf daher nicht darüber befinden, ob das Ergebnis künstlerischer Tätigkeit wertvoll und moralisch richtig sei, sondern nur darüber, ob dadurch Menschen im Sinne der vorhin genannten, allgemeinen kulturpolitischen Zielvorstellungen bereichert werden.“

„Dem liberalen Denken liegt jedwede Zensur künstlerischen Schaffens fern. Wir überlassen

es auch der freien Entscheidung des mündigen Bürgers, mit welchen kulturellen Beiträgen und Ausdrucksformen er sich auseinandersetzen will. Es kann aber nicht Aufgabe der öffentlichen Hand sein, kulturelle Kommunikationsformen zu fördern, die bestehende

⁶⁴ Grundsatzprogramm, 1995

Vorurteile noch verhärten oder fehlendes Verständnis für die kulturellen Bedürfnisse anderer noch vergrößern anstatt abzubauen. Der künstlerischen Freiheit sind grundsätzlich keine Grenzen gesetzt, außer wo die erforderliche Kritik und Mündigkeit nicht vorausgesetzt werden kann: also etwa bei Erfordernissen des Jugendschutzes.“

„Freiheitliche Kulturpolitik ergreift weder einseitig Partei für die Hochkultur noch für die Volkskultur, weder für experimentelles Kulturschaffen noch für reine Traditionspflege. Sie begreift Kulturpolitik als Mittel, die Bürger zu einem vertieften und kritischen Verständnis des Traditionellen ebenso anzuregen wie zum Bemühen um das Verständnis neuer und fremder kultureller Formen und Inhalte.“

Die Frage der Förderungswürdigkeit kann weder durch Normenkataloge noch durch Expertenmeinungen festgelegt werden. Sie ist vielmehr durch eine ständige demokratische Diskussion immer wieder neu zu beantworten, wobei sowohl die Kunstschaffenden selbst als auch das anteilnehmende Publikum möglichst unmittelbar in die Entscheidungsabläufe eingebunden werden sollen.“

„Neben der Vergabe von Förderungsmitteln durch die öffentliche Hand sollte in Zukunft eine verstärkte Tätigkeit privater, durch entsprechende steuerliche Begünstigungen unterstützter Kulturförderungsvereine treten, die im besonderen auf die lokalen Interessen und Bedürfnisse der Bürger Rücksicht nehmen könnten.“⁶⁵ (Zu Volkskultur und Hochkultur im Programm der FPÖ vom 2.6.1985)

KPÖ

„Eine tiefe Kulturkrise kennzeichnet das Profitsystem. Das gilt für die Kultur im engeren Sinn, für Kunst wie für die Kultur im umfassenden Sinn.“

Obwohl das staatliche Radio- und Fernsehmonopol im Rahmen des „sozialpartnerschaftlich“ organisierten staatsmonopolistischen Kapitalismus im gleichen Sinn wie private Medienmonopole wirkt, tritt die KPÖ gegen seine Zerschlagung und gegen die Auslieferung der elektronischen Medien an privatkapitalistische Medienkonzerne auf.“⁶⁶ (Programm der KPÖ vom 30. Jänner 1982)

⁶⁵ Programm, 1985

⁶⁶ Sozialismus in Österreichs Farben, 1995, S 95

Die KPÖ geht davon aus, dass der Kapitalismus die Kultur schon vereinnahmt und instrumentalisiert hat. „Die Zustimmung der scheinbaren und vielfach nur zeitweiligen Gewinner des kapitalistischen "Fortschritts", ihre Identifikation mit dem Beruf und ihre Motivation zu wachsender Leistung wird mit ständig neuen Angeboten der Konsum-, Freizeit- und Kulturindustrie erkauft.“ Das Wort Kunst kommt im Programm ebenso wie der Film nicht vor. (Programm der KPÖ vom 19./20. März 1994)

5.3 In der Zeit der ÖVP-FPÖ Koalition

Mit der Zeit der ÖVP-FPÖ Koalition kamen auf die Kultur umgehend schwierige Zeiten zu. Die Regierung rief ein Sparprogramm aus, das zu linearen Kürzungen von durchschnittlich 15 Prozent durch alle Bereiche der Kultur führte. Die FPÖ trommelte unentwegt Tiraden gegen sogenanntes Staatskünstlertum, die sich auch in der Programmatik ungeschminkt wiederfinden.

5.3.1 Regierungserklärungen von 2000 bis 2006

„.....durch neue Absatzmöglichkeiten von Förderungen für die Unterstützung von Kunst und Kultur, aber auch durch neue Bedingungen für die Institutionen der Bürgergesellschaft.

Neu regieren heißt: Kunst und Kultur nicht vereinnahmen“

„Wir wollen die Kulturarbeit durch mehrjährige Förderverträge mit regelmäßiger Evaluierung besser planbar machen und die regionale Verteilung der Kunstförderung ausgewogener gestalten. Zur besseren Sicherung, Pflege und Präsentierbarkeit des österreichischen Kulturguts werden wir eine Österreichische Nationalstiftung einrichten. Gemeinsam mit der Digitalisierung des kulturellen Erbes Österreichs und der Modernisierung unserer Museen wird sichergestellt, dass Kunst und Kultur einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden. Wir werden auch Architekturschwerpunkte im Wohnbau und bei öffentlichen Bauten

setzen. Kunst und Kultur gehört allen!“

„Als Zukunftsthemen im Kulturbereich sehen wir die **Stärkung des Filmstandortes Österreich** und die Bereitstellung von Risikokapital für Österreichs Kreativwirtschaft. Wir

werden die Künstlersozialversicherung und die steuerliche Absetzbarkeit bei Kunst- und Kulturinvestitionen einführen.“

„Liberalisierung ist auch im Mediensektor unumgänglich. Dafür werden wir die gesetzlichen Rahmenbedingungen so rasch wie möglich schaffen. Um den technologischen Entwicklungen im Medienbereich Rechnung zu tragen, wird es eine unabhängige Einrichtung für Telekommunikation und Informationstechnologien geben. Sie wird unter anderem auch sämtliche Programm- und technische Lizenzen für flächendeckendes Privatfernsehen und Privatrado erteilen.“⁶⁷ (Schüssel, 9. 2. 2000)

„In der Kunst- und Kulturpolitik wollen wir den bewährten Weg fortsetzen, das Kreative zu stimulieren und für die Künstler gute Rahmenbedingungen zu schaffen. Wir bekennen uns zur Förderung des großen künstlerischen Potenzials in unserem Land und seiner Darstellung im Ausland. Mit der Einrichtung einer finanziell großzügig dotierten „Nationalstiftung Österreich“ sichern wir künftig den Erhalt historisch bedeutsamer Gebäude und Denkmäler, aber auch ihre wirtschaftliche Nutzung.“

„Nach der erfolgreichen Etablierung des dualen Rundfunksystems in Österreich wollen wir die Zielsetzungen der Medienpolitik im Gleichklang mit der europäischen Entwicklung vorantreiben. Durch eine Digitalisierungsoffensive bei den elektronischen Medien soll mehr Programmvielfalt und Programmqualität erreicht werden. Das wollen wir gemeinsam mit Partnern aus der Wirtschaft realisieren.“ (Schüssel, 28. 2. 2003)

5.3.2 Parteiprogramme von 2000 bis 2006

FPÖ

„Da ästhetisches Empfinden ausschließlich dem Individuum eigen ist und keinesfalls einer Institution, ist Kunst Privatsache. Die Freiheitliche Bewegung plädiert für ein privates Mäzenatentum, das über steuerliche Anreize den Kunstmarkt stimuliert.“

„Über die Steuerungsmechanismen der Subventionsgewährung, Kunstförderung und der Ankaufspolitik werden Künstler gegängelt und politisch instrumentalisiert. Dies hat eine speziell in Österreich herausgebildete Form des Staatskünstlertums zur Folge. Dadurch wird die Freiheit der Kunst schwerwiegend eingeschränkt. Der Staat hat seine Kunstför-

⁶⁷ „Österreich neu regieren“

derung auf die Schaffung von Rahmenbedingungen und infrastrukturellen Einrichtungen zu beschränken.“

„Eine besondere Verantwortung hat der Staat, die entsprechenden Bedingungen für eine freie Entwicklung der modernen Kunstformen aus Musik, **Film**, Fernsehen u.a., die vor allem die jüngeren Generationen ansprechen, zu garantieren. Eine zeitgemäße Kulturpolitik kann sich nicht nur auf das Bewahren der traditionellen Kulturgüter beschränken.“⁶⁸

(Parteiprogramm der FPÖ, 23. April 2005 in Salzburg)

Grüne

„Die Rede von “der Kultur” einer Gesellschaft dient lediglich dazu, hegemoniale Ansprüche einer mächtigen Gruppe in dieser Gesellschaft festzuschreiben. Eine Kulturpolitik, der die Differenzierung wichtiger ist als die Uniformierung wird gerade die Skepsis und das kritische Potenzial gegenüber dem jeweils als “normal” und verbindlich Bezeichneten stärken.“

„Die Übernahme alter und vergangener Kulturen ist stets aufs Neue zu begründen. Dies gilt nicht allein für Architektur, sondern für alle kulturellen Äusserungsformen.“

„Staatliche Kulturpolitik besteht nicht allein aus der Vergabe von Geldern. Andere Regulative sind genauso zu beachten: Die Herstellung von Produktions- und Rezeptionsmöglichkeiten (dazu gehört auch die Ausbildung und Vermittlung) für alle, eine laufende Diskussion über die öffentlichen Bildungsinhalte und die Einrichtung geeigneter Verbreitungsmöglichkeiten.“

„Der Freiraum, der Künstlerinnen und Künstlern vom Staat gewährt wird, ist ein Maßstab für dessen Liberalität und dessen Wunsch nach Pluralität. Dieser Freiraum zeigt sich nicht nur in der selbstverständlichen Beachtung des Verfassungsartikels zur Freiheit der Kunst. Er zeigt sich vor allem in der Förderung kritischer Diskurse. Der Artikel wurde ja bewusst verankert, um den gesellschaftlichen Status Quo kritisieren zu können.“

„Die Grünen setzen sich für eine Kunst ein, die sich ihrer aktiven gesellschaftspolitischen Rolle bewusst ist und die ihr zustehenden Freiheiten nutzt.“⁶⁹ (Grundsatzprogramm vom 8. Juli 2001)

⁶⁸ <http://www.fpoeparlamentsklub.at>

⁶⁹ <http://www.gruene.at>

BZÖ

„Wir wollen den Missbrauch der Kunst durch die Politik verhindern. Unser Ziel ist eine offene und freie Kultur entgegen der politischen Geißelhaft in Form der staatlichen Kulturverwaltung und Gefälligkeitssubventionierung. Wir sind für eine Gleichstellung von Hochkultur und Volkskultur. Denn beide bedingen einander und sind Ausdruck der kulturellen Vielfalt Europas.“⁷⁰ (Bündnispositionen vom 17. April 2005)

5.4 Zusammenfassung und Bewertung der Regierungserklärungen und Politischen Programme

Die Programmatik von Regierungserklärungen und Parteiprogrammen der Periode von 1945 bis 1969 kennzeichnet eine Betonung des vaterländisch-österreichischen, der Hochkultur und eines konservativ-traditionellen Kulturverständnisses. Eine kulturelle Dominanz der ÖVP und der Versuch einer kulturellen Identitätsfindung über das Historische Erbe, speziell der Habsburgerzeit und ihrer Hinterlassenschaft ist deutlich erkennbar. Auch die Abgrenzung zu Massen- und Populärkultur besonders bei der ÖVP und die im Zuge dessen herauf beschworene Sorge um die Gefährdung der Jugend findet sich. Der Stand der Literatur und die untersuchten Quellen finden ihre Entsprechung.

Für die 70er Jahre gilt generell eine Öffnung und Erweiterung des Kulturverständnisses und eine tendenzielle Abkehr von rein materiellen Werten zu gesellschaftlicher und individueller Selbstverwirklichung. Die oft sozialdemokratischer Kulturpolitik vorgeworfene Argumentation, statt neuen kulturellen Formen stärker zum Ausdruck zu verhelfen, die Hochkultur für die Massen öffnen zu wollen, findet sich dezidiert. Ab den 90er Jahren verstärkt sich der Aspekt, der Kulturfinanzierung womit einerseits eine Abkehr von staatlichem Mäzenatentum zum Ausdruck gebracht werden soll, aber andererseits klar Fragen von Finanzierbarkeit und Refinanzierungsaspekten von Kunst und Kultur, also eine mehr wirtschaftliche Betrachtungsweise in den Kultursektor einzieht.

In der Zeit zwischen 2000 und 2006 unterstützen die Regierungsparteien noch stärker die Notwendigkeit von Markt und privater Finanzierung im Kulturbereich. Zum Teil wird das

⁷⁰ <http://www.bzoe.at>

mit dem Finanzierungsdruck des Staates zum anderen mit dem Argument, die Künstler vor staatlicher Abhängigkeit zu schützen, womit der Gedanke einer staatlichen Kernaufgabe Kunst und Kultur in den Hintergrund gerät. Film und Elektronische Medien werden vor einem Liberalisierungshintergrund angesprochen.

Die zentrale Bedeutung des ORF für die Politik wird in nahezu allen Quellen manifest.

Die Programme haben durch die Überbetonung von Allgemeinem und bestimmten Grundwerten, wie der Freiheit von Kunst und Kultur und durch zeitgeistige Attribute, wie etwa das patriotisch Österreichische ein scheinbar großes Maß an Gleichförmigkeit. Differenzierungen und Ausrichtungen werden aber im Kontext und in den Ausprägungen deutlich.

Was den Film oder die Audiovision anbelangt, wird er in sämtlichen Quellen und in Hinblick auf alle Parteien seit 1945 nur insgesamt 12 mal erwähnt, während sich nahezu kein Programm und kein Bundeskanzler seit 1945 leisten konnten, das Theater nicht entsprechend zu würdigen.

6. Die Entwicklung der Filmwirtschaft von 1945 bis 1980

Mit der Unabhängigkeitserklärung vom 27. April 1945 wurde Österreich formal als Republik wiederhergestellt, die Österreichische Volkspartei, die Sozialistische Partei und die Kommunistische Partei waren die damals zugelassenen Parteien. Dennoch griffen die Besatzungsmächte sehr weitgehend in das wirtschaftliche und politische Geschehen ein. Die Filmwirtschaft, als ehemalige Propagandamaschinerie des Dritten Reichs, stand unter besonderer Kontrolle.

Österreich begann sich gesellschaftlich und kulturell wieder zu organisieren. Am 24. April 1945 nahm die RAVAG⁷¹ ihren Betrieb in Wien auf. Ab 30. April nahm das Burgtheater (vorerst im Ronacher) seinen Betrieb wieder auf. Am 12. August 1945 begannen die

⁷¹ Radio Verkehrs AG (RAVAG) wurde 1924 als erste österreichische Rundfunkgesellschaft gegründet

Salzburger Festspiele, am 3. August 1945 wurde „Freunde“ von E.W. Emo⁷² in Wien uraufgeführt, der im November 1944 von den Kulturverantwortlichen des Dritten Reichs verboten wurde.⁷³

Schon 1945 wurde in Wien wieder mit der Filmproduktion begonnen. Eigentlich hatte die Filmproduktion zumindest in den beiden Ateliersbetrieben Rosenhügel und Sievering nicht gänzlich aufgehört und wurden einzelne Filmprojekte seitens der Beteiligten den Krieg über durchgehalten, zum Teil um Schauspieler und Filmschaffende vor dem Kriegseinsatz zu bewahren.⁷⁴

Produktionszahlen:

Jahr	Zahl produzierter Filme
1946	4
1947	13
1948	25
1949	25
1950	17

Quelle: Fritz, Walter (1984)

Der Wiener Kulturstadtrat Viktor Matejka am 25. Juli 45 in einem Vortrag „Was ist österreichische Kultur?“. „Der österreichische Staat muss nun trachten, ein universeller Kulturstaat zu werden, den die Welt in die Kulturgemeinschaft der Nationen freudig aufnimmt.“ Und zum heimischen Film: „...unsere Filme haben die österreichische Lebensart und Lebenskunst, die uns von anderen Völkern unterscheidet, über die Welt hinweg publik gemacht.“⁷⁵ Matejka war es auch, der dann ideelle und materiell beim Aufbau der österreichischen Filmproduktion ab 1946 tatkräftig mithalf.

Die Wienfilm, vorher zentrale Produktionsstätte im 3. Reich, war nun ein Problem geworden, das die Alliierten untereinander zu regeln hatten. Zuerst wurde sie als deutsches Eigentum von den Alliierten beschlagnahmt, dann der gesamte Betrieb im September 1945 eingestellt. Nach 1945 wurde die Lage durch den Umstand schwierig, dass ein Teil der Anlage im russischen Sektor (Ateliers Rosenhügel), ein Teil im amerikanischen Sek-

⁷² mit Ferdinand Marian, Attila Hörbiger und Hanna Wittowa, 43 in den Barandow-Studios fertiggestellt

⁷³ vgl. Fritz, 1984, S 23ff

⁷⁴ bestätigt durch Zeitzeuge Veit Heiduschka (GF Wega Film) auf Nachfrage

⁷⁵ Matejka: Vortrag „Was ist österreichische Kultur?“ Wien 1945, S 3 ff In: Filmkunst Nr. 56, 1970, S 16

tor (Ateliers Sievering) lag. Während am Rosenhügel relativ bald wieder gearbeitet werden konnte und von den sowjetischen Behörden sogar mit Filmmaterial für diverse Produktionen ausgestattet wurde, hatten die Amerikaner nur Interesse vorerst für die Liquidation.⁷⁶ „....ein besonderes Schicksal hatte die Wienfilm, die aufgrund ihrer Größe und Erfahrung eine leitende Stellung im österreichischen Filmwesen hätte einnehmen können. Doch die divergierenden politischen und wirtschaftlichen Interessen der Besatzungsmächte in den ersten Nachkriegsjahren demolierten die Wien Film so nachhaltig, dass sie sich bis auf den heutigen Tag nicht davon erholt hat.“⁷⁷ Außerdem verfolgten die Amerikaner neben bildungspolitischen Absichten⁷⁸ durchaus konsequent die Absicht den österreichischen und deutschen Markt primär für die eigenen Produkte zu ebnen. Nicht umsonst waren die deutschen Synchronstudios eine der ersten Reaktivierungsziele der Amerikaner.⁷⁹ „Dazu kamen die amerikanischen Absichten, den österreichischen Markt vorerst mit ihren seit Jahren lagernden Filmen zu beliefern. Den Kinobetrieben wurde nahegelegt, in erster Linie US Fabrikate zu spielen.“⁸⁰

Am 27. 6. 1946 wurde das ehemalige deutsche Eigentum in Österreich in die Hände der sowjetischen Besatzungsmacht überführt. Das Studio am Rosenhügel wurde ein Usia⁸¹-Betrieb. Als Antwort auf diesen provokativen Akt der Sowjets verzichteten am 10. 7. 1946 die westlichen Besatzungsmächte auf das deutsche Eigentum. Daher völliger Verlust der Kapazitäten der Wien Film in den Rosenhügel-Studios, aber uneingeschränkte Möglichkeiten in Sievering und Schönbrunn. Das Quasi-Monopol der Wien Film war damit beendet. Eine Chance für private Österreichische ProduzentInnen tat sich auf. In dieser Zeit (bis 1955) durften Österreicher unter äußerst restriktiven Zugängen nur als sogenannte Lizenzproduzenten arbeiten und mussten diese Lizenz bei den Besatzern beantragen. So erhielt z.B. die Schauspielerin und Produzentin Marte Harell (und Frau des ersten Wien Film Geschäftsführers Karl Hartl) Anfang 1946 die erste Produktionslizenz überreicht.⁸²

⁷⁶ vgl. Fritz, 1984, S 35ff

⁷⁷ Schuchnig, 1976, S 31 f

⁷⁸ vgl. Hahn, 1997, S 467ff

⁷⁹ bestätigt durch den langjährigen Chef von United Artists und Viennale Präsident Eric Pleskow, ehem. amerikanischer Informationsoffizier, auf Nachfrage

⁸⁰ Schuchnig, 1976, zit nach Fritz S 18

⁸¹ Abkürzung für den russischen Wortlaut von „Verwaltung sowjetischer Güter in Österreich“

⁸² vgl. Fritz, 1984, S 19, Hahn S 419ff

Im Jahr 1946 wurden bereits 4 österreichische Nachkriegsfilme produziert.⁸³ Die Filme dieser Zeit entstanden unter teils schwierigen Bedingungen, sie waren weder herausragende Publikumserfolge noch gelang der Marktübertritt nach Deutschland. Dazu der Zeitzeuge Hermann Wallbrück: „Der Absatz der Film in Ausland war noch sehr schwierig, wenn nicht unmöglich. 1946 lief in Westdeutschland kein einziger österreichischer Film.“⁸⁴ Oder Willi Forst, der als „Fiasko des Wiener Films“ bezeichnete, dass die bisher erschienen Filme nicht einmal den Durchschnitt erreichen konnten.⁸⁵ Dennoch wurde emsig an einem Ausbau der österreichischen Filmproduktion gearbeitet. Neben etlichen Filmproduktionen, darunter Alfred Stögers Mundus Film und Karl Hartls Neue Wiener Filmproduktion wurde Ende 1946 Sascha Filmverleihung und Vertrieb GesmbH gegründet. Teilweise spielten Banken wie die CA eine wichtige Rolle als Eigentümer und Finanziers.

1947 gab es bereits 13 abendfüllende Filme, darunter „Hofrat Geiger“ unter der Regie von Willi Forst, der als jener gilt, der das Genre der sogenannte Reise und Heimatfilme begründete. Langsam begannen die Filme ihr Publikum zu erobern und kommerziell zu werden.

Österreich ist seit jeher als kleine Filmnation auf Grund der extrem limitierten Einspielergebnisse vor allem auf dem westdeutschen Markt angewiesen, aber: „alliierte Bestimmungen und die Konkurrenz der beiden deutschsprachigen Länder bauten Barrieren auf in Sachen Film und Export.“⁸⁶ 1948 entstanden bereits 25 Filme in Österreich. Darunter kommerzielle Filme wie etwa Franz Antels, das singende Haus oder „Der Prozess“ von GW Pabst als einer der künstlerischen Höhepunkte der Nachkriegsfilmgeschichte gilt. Publikumserfolge und künstlerische Anerkennung waren auch damals schon oft getrennt und wurden Kontroversen zwischen der Filmproduktion und der Filmkritik zu diesem Thema öffentlich ausgetragen.⁸⁷

1948 kamen 8 österreichische Filme in Deutschland ins Kino. Der Beginn einer gegenseitigen Marktdurchdringung, allerdings schwer zu Lasten Österreichs. Absatzschwierigkei-

⁸³ Darunter: Glaube an mich (R: Geza von Cziffra) und Der weite Weg (R: Eduard Hoesch)

⁸⁴ Gespräch W. Fritz mit Hermann Wallbrück am 24.10.1982 zit nach: Fritz, 1984, S 23

⁸⁵ Mein Film Nr. 9.1.3 1946 S.5, zit nach Fritz, 1984, S 24

⁸⁶ Fritz, 1984, S 33

⁸⁷ vgl. Fritz, 1984, S 39ff

ten bei kommerziellen österr. Filmen wurden in Fachpresse⁸⁸ und Tageszeitungen diskutiert. Vorerst gelang es nur in der Schweiz, österreichische Filme ins Kino zu bringen, erst ab 1948 auch in größerem Ausmaß in Westdeutschland. „Auf Grund der Anzahl in Kinos in Österr. und Westdeutschland wurde eine Einfuhrquote von 1:4 beschlossen. Die Verhandlungen um Einsatz österr. Filme, um die Abrechnung und schließlich um die Möglichkeit einer Selbstbestimmung im Bereich der Gestaltung waren Probleme, die jährlich mehrfach diskutiert werden mussten, bis Ende der 60er Jahre- dann gab es ja keine österr. Filmproduktion mehr“.⁸⁹

Ende 1947 wurde die Pabst-Kiba Produktionsfirma mit Mitteln der Gemeinde Wien und G.W.Pabst als künstlerisch Sachverständigen gegründet. Für 3 Filme wurden 10 Mio. Schilling bereitgestellt. Dieser ernsthafte Versuch, künstlerische Filme zu schaffen, scheiterte bereits 1949 nach heftigen Diskussionen im Gemeinderat.⁹⁰ Im Zeitraum 1945-50 wurden Lebensbilder zahlreicher Persönlichkeiten verfilmt, unter den Politikern und Herrschern waren Erzherzog Johann, Maria Theresia, Andreas Hofer und andere.

Zwischen 1950 und 55 erreichte der österreichische Film nach dem 2. Weltkrieg, nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ einen Höhepunkt. Neben international verkauften und angesehenen Filmen, entstand eine lokale Variante von Heimatfilmen. Aber auch neorealistischen Tendenzen, avantgardistische Versuche und Dokumentarfilme kennzeichnen eine durchaus vielfältige Filmszene in Österreich.⁹¹

Produktionszahlen:

Jahr	Zahl produzierter Filme
1951	28
1952	19
1953	28
1954	22
1955	28

Quelle: Fritz, Walter (1984)

⁸⁸ z.B. Filmkunst unter der Leitung von Ludwig Gesek seit 1947

⁸⁹ Filmkunst Nr. 206 S.3

⁹⁰ vgl. Schuchnig, 1976, S. 175 ff

⁹¹ vgl. Fritz, 1984, S 51

Seit Anfang der 50er Jahre wurde die österreichische Filmwirtschaft zwar immer stärker, geriet aber in immer größere finanzielle und künstlerische Abhängigkeit vom deutschen Verleih und Vertrieb, die die Produktion eines österreichischen Films ohne deutschem Vertriebskapital und gesichertem deutschen Verleih fast unmöglich machte.⁹² Zusätzlich erschwerend war die Einfuhrquote nach Deutschland. Aber auch der Kampf der Verleiher und Kinobesitzer in Österreich gegen Belastungen und Erschwernisse durch Bundes- und Landesbestimmungen waren an der Tagesordnung. Noch 1950 gab es Rohfilmmangel in der Produktion, Ateliers standen zur Genüge zur Verfügung: „Bei der Wien Film am Rosenhügel, Bei der Wien Film in Sievering und in Schönbrunn, bei der ÖFA in Salzburg Pasch und in Thiersee, bei der Ring-Film in Hernals, bei der Alpenfilm in Thalerhof bei Graz sowie bei einigen kleineren Anlagen. Doch Erfolge wie der Besuch von „Hofrat Geiger“ mit 2.548.000 Zusehern in 40 Monaten (bis 30. April 1951) in Österreich, waren seltene Ergebnisse.“⁹³

1955 wurde die im Wesentlichen einzige Förderschiene des Bundes vor Filmförderungsfonds vor dem Filmförderungsgesetz im Bundesministerium für Unterricht und Kunst eingerichtet. In dieser Zeit entstand eine Reihe von Filmen, mehrheitlich Kurzfilme und Kulturfilme. „Ich habe es immer als eine gewisse Inkonzsequenz bezeichnet, dass man den Film einerseits in der Hand der kommerziellen Filmhersteller belässt, aus der anderen Seite an diese Leute den Appell richtet, dass der Film kulturell und künstlerisch wertvoll sein soll. Ich habe daher gemeint, dass neben dieser Popularisierung des wertvollen filmischen Bewusstseins in der Öffentlichkeit eine weitere Aufgabe darin zu bestehen hätte, dass man eine Verpflichtung der öffentlichen Hand statuiert, den Film am Leben zu erhalten.“⁹⁴

Das Unterrichtsministerium subventionierte die Abfilmung von Opern und Burgtheateraufführungen. Darunter Aufführungen im Burgtheater, zum Beispiel „Der Bauer als Millionär“, mit Hörbiger und Moser. Filme, die zum Teil auch heute noch im Umlauf sind. Aber im Prinzip gab es kaum Förderung.“⁹⁵ Dramatische Hochgebirgsfilme mit bekannten Schifahrern erschienen erneut bis 1955 in den Kinos.

⁹² siehe: www.wissen.manager-magazin.de

⁹³ Filmkunst Nr. 7, 1951, S 14

⁹⁴ Warhanek, ehem. Ministerialrat, in Filmgeschichte aus Österreich Folge 9 ORF, zit nach Fritz, 1984, S 65

⁹⁵ bestätigt durch Zeitzeuge Veit Heiduschka (GF Wega Film) auf persönliche Nachfrage

Österreichs Produktion erreicht pro Film die meisten westdeutschen Termintage.⁹⁶

1952 entstand Im Auftrag der österr. Bundesregierung ein Millionen. Filmprojekt: „1.April.2001“. Dieser staatliche Film, den der damaligen Chef der Bundestheaterverwaltung Ernst Marboe schrieb und organisierte, sollte augenzwinkernd die Besatzungsmächte an ihrem Abzug erinnern. 1954 vom Helmuth Käutner inszenierte Streifen „Die letzte Brücke“. Sie wurde unüblicher Weise für die damaligen Zeiten nur außerhalb von Ateliers an Originalschauplätzen in Österreich und Jugoslawien gedreht.⁹⁷

Mitte bis Ende der 50er Jahre markierten die wirkliche Hochkonjunktur der österreichischen Filmwirtschaft. Die Zahl produzierter Langfilme war hoch und stieg 1956 auf die unglaubliche Zahl von 37, sank aber 1957 auf 26. Die Kinobesucherzahlen nahmen weiter zu, 1958 zählte man aber die höchste Besucherzahl seit 1945, nämlich 122 Mio.

Produktionszahlen:

Jahr	Zahl produzierter Langfilme
56	37
57	26
58	23
59	19
60	20
61	23

Quelle: Fritz, Walter (1984)

Besucherzahlen:

Jahr	Kinobesucher
56	116,1
57	119,9
58	122,0
59	114,9
60	106,5
61	100,5

Quelle: Fritz, Walter (1984)

⁹⁶ Österr. Film und Kinozeitung 26 07 1952, S1, Nr. 313

⁹⁷ vgl. Fritz, 1984, S 89

Im Jahre 1956 wurden sechs Heimatfilme gedreht. Typische Beispiele für dieses Genre sind „Försterliesl“ und „Die Magd von Heiligenblut“. Die Filme waren kommerziell sehr erfolgreich, „Echo der Berge“ war beispielsweise 1955 Bambisieger in der BRD.

Es wurden Trivialfilme für ein möglichst breites Publikum gemacht. Auch Volksschauspieler Paul Hörbiger bekannte sich dazu: Aufgrund meiner reichen Erfahrungen, die ich während Dreharbeiten in Deutschland sammeln konnte, habe ich mir einen Wiener Dialekt zugelegt, der auch in Berlin und Hamburg verständlich ist. Da sich der österreichische Film in Österreich nie amortisieren kann, müssen wir unsere Filme nach den Wünschen des gesamten deutschsprachigen Publikums inszenieren.⁹⁸

Die mit dem deutschen Nachkriegsfilm befassten Historiker betrachten den Heimatfilm nur am Rande; sie werteten ihn als Symptom für restaurative Tendenzen in der Bundesrepublik der fünfziger Jahre.⁹⁹

Die Vorzeichen einer Konjunkturkrise wurden aber schon ab 1955 spürbar und hatten mit dem Phänomen des neuen Mediums Fernsehen ursächlich zu tun, das später eine ganze Generation von KinogeherInnen zum Fernsehen brachte. In der BRD gab es bereits das Fernsehen und erste Erfahrungen, in Österreich wurde April 1955 ein Probebetrieb aufgenommen.

Am 15. Mai 1955 wurde der Staatsvertrag unterzeichnet, am 15. Oktober das Burgtheater, am 5. November die Staatsoper eröffnet.

Die Nervosität auf dem Filmmarkt war nicht nur in Österreich, sondern auch international vorhanden: Durchschnittsware an Filmen erreichte nicht mehr so selbstverständlich und ohne Anstrengung ein Publikum. Als Gegenstrategie wurde auf technischen Einsatz vertraut, der sich aus USA kommend in speziellen Aufnahme- und besonders Projektionssystemen manifestierte.

„1956 gab es bereits 98 Cinemascopekinos in Österreich, ab 1.1. 1957 begann der regelmäßige Fernsehbetrieb an 6 Wochentagen. Wenn die österreichischen Produzenten ihre Weltrechte an Dt. Vertriebe vergaben, kam es beim Weiterverkauf oft

⁹⁸ Höfig, 1973, S 73

⁹⁹ ebenda S 71

vor, dass die Geschäftspartner vergaßen, Österreich als Ursprungsland zu benennen. (Österr. Film und Kinozeitung Nr. 495, 21.1.56, S. 1)

Ende der 50er Jahre verlor die Kontingentierung österreichischer Filme in Deutschland jede Bedeutung und wurden Kontingente nicht einmal mehr annähernd aufgebraucht. „Der Verleihumsatz der österreichischen Filme beim deutschen Nachbarn ging 1959 um 66 Mio. Schilling zurück.“¹⁰⁰

In der Folge blieben große Durchbrüche aus. „*Seit O. W. Fischers Skandal in Ischl, diesem letzten großen Erfolg, ist der Wiener Film bei den Bundesdeutschen so gut wie abgeschrieben. Die Sissygeldströme sind versiegt.*“¹⁰¹

Der Atelierbetrieb Wienfilm musste Personal kündigen und trat in Verhandlungen mit dem Fernsehen über den Verkauf von Hallen. Ganz schnell war die Hochblüte der österr. Filmindustrie zu Ende. Im ersten Quartal 1960 wurde ein Besucherschwund von 15,2% festgestellt, auf der anderen Seite sprach man 1961 in der Presse von einer „*Ruhestellung unserer Filmindustrie.*“¹⁰²

Im Oktober 1961 verfasste die Vereinigung der österr. Filmproduzenten eine Denkschrift, der Ruf nach Subventionen war unüberhörbar: „*Wenn eine Hilfe ausbleibt wird sich die öffentliche Hand in Österreich selbst das Verdorren eines in Vielfacher Hinsicht wichtigen Industriezweigs zuzuschreiben haben und damit auch auf ein Massenmedium verzichten, das wie kein zweites Österreich in aller Welt bekannt macht und außerdem zu den wesentlichsten Steuerzahlern und Devisenbringern zählt.*“¹⁰³

1960 werden in Österr. 127.402 Fernsehteilnehmer gezählt.

In den 60er Jahren, die von großen ökonomischen Einbrüchen bei Produktionsfirmen, Verleih und Kinos gekennzeichnet waren, entstanden hauptsächlich Schnulzen und Sexfilme¹⁰⁴ Qualitätsproduktionen blieben die Ausnahme. Einige österreichische Spielfilme, die einem gewissen künstlerischen Anspruch genügten und zum Teil sogar bei ausländi-

¹⁰⁰ Quelle: Fritz, 1984, S66

¹⁰¹ Die Presse 9.9.59 zit nach Fritz S 68

¹⁰² Die Presse 27.2.1961 zit nach Fritz S 70

¹⁰³ Filmkunst Nr.6, 1952 S18

¹⁰⁴ z.B. die Wirtinnen Filme von Franz Antel

schen Festivals gezeigt wurden, blieben Einzelbeispiele. Sie haben weder eine bestimmte Entwicklung des Films in Österreich eingeleitet, noch ein Filmbewusstsein hierzulande gefördert.“¹⁰⁵

Die Wien Film-Ateliersbetriebe wurden 1966 an das Fernsehen verkauft¹⁰⁶.

Während die offizielle Kulturpolitik mit beträchtlichem Aufwand Theater und Oper subventionierte, wurden künstlerisch förderungswürdige Filme gar nicht bzw. mit Kleinstsubventionen gefördert. Im Gegenteil, man belastete die Filmwirtschaft durch Sondersteuern. „Durch die Kriegsofopferabgabe und durch den sogenannten Kulturgröschön, der im Jahre 1958 zum Beispiel dem Bund und den Ländern 34,1 Mio. Schilling Einnahmen brachte. Ein Betrag mit dem man 3 oder 4 gute förderungswürdige Filme hätte subventionieren können.“¹⁰⁷

Zwischen 1956 und 61 entwickelte sich eine interessante Szene im Bereich des Experimentalfilms die beispielsweise durch Persönlichkeiten wie Peter Kubelka, Marc Adrian, Kurt Kren und Ferry Radax repräsentiert war.

Ab Beginn der 60er beginnt sich ein katastrophaler Einbruch im Bereich des Kinos deutlich abzuzeichnen. 1964 beschäftigt sich eine Abhandlung unter dem Titel: „Die Krise des Kinogewerbes in Österreich“, die in Filmkunst abgedruckt wird, mit dieser Problematik und umschreibt die Situation detailliert;¹⁰⁸ Mit 84 Millionen Kinobesuchern 1963 beträgt der Einbruch seit dem Höchststand 1958 bereits 31%. Nach einer im Auftrag des Fachverbands durchgeführten Reihenuntersuchung arbeitet die Masse österreichischen Lichtspieltheater im eigentlichen Kinogeschäft defizitär und erhält sich lediglich mit Hilfe der Einnahmen aus dem Süßwarenverkauf, den Werbemittleinschaltungen und den Saalvermietungen für Fremdveranstaltungen, also aus Nebeneinnahmen.¹⁰⁹ Bis zum 1. Mai 1964 haben in Österreich insgesamt 97 Lichtspieltheater den Betrieb eingestellt. Zum Teil solche, die seit Jahrzehnten bestehen. Gleichartige Erscheinungen sind in anderen Län-

¹⁰⁵ Fritz, 1984, S 136

¹⁰⁶ siehe Broschüre Filmstadt am Rosenhügel, 1994

¹⁰⁷ Warhanek, zit nach Fritz, 1984, S 108

¹⁰⁸ vgl. auch Fritz, 1984, S 123ff

¹⁰⁹ Dieser Zustand hat sich bis heute erhalten, weshalb die Gastronomie und Entertainment-Flächen in den Multiplexen von entscheidender Bedeutung sind.

dern schon viel früher zu beobachten gewesen und sind zum Teil schon viel weiter fortgeschritten.¹¹⁰

Bis Anfang der 60er Jahre waren die exklusiven Auswertungszeiten für Kinofilme 5 Jahre. Mit Aufkommen des Fernsehens und der Fernsehrechtehändler, wie Leo Kirch, erhielten die anfänglich ökonomisch uninteressanten Fernsehlizenzen immer größere Bedeutung. „Nur sind dann die Kinoschutzfristen zusammengeschmolzen. Das heißt, man durfte als Verleiher den Film zwar auf fünf Jahre kinomäßig verwerten, aber wenn man nach zwei Jahren mit der Auswertung zwei Jahren nicht fertig war, hat man Pech gehabt, denn dann konnte es passieren, dass über den Kopf des Verleihers hinweg der Film an das Fernsehen verkauft wurde und sobald er einmal im Fernsehen gespielt worden ist, ist keiner mehr wegen dem Film ins Kino gegangen.“¹¹¹ (Hans Peter Blechinger Jupiter Filmverleih)

Die ÖVP erhält 1966 die absolute Mehrheit.

Der Ruf nach legislativen Maßnahmen wird lauter, um für den Film eine neue inhaltliche und ökonomische Basis zu schaffen: „... bietet sich da eine richtig verstandene weltoffene wie ausladende, aus jahrzehntelanger Vorarbeit gewachsene Filmkultur an, die dem Film den Platz zuweisen soll, der ihm legitim und von Rechtsens in der Gesellschaft des 20. Jahrhunderts zukommt.“¹¹²

Anfang 1969 wird beim ORF das Farbfernsehen aufgenommen. 1970 gibt es zwei vollwertige Fernsehprogramme. 1974 wird Otto Oberhammer Generalintendant nach Bacher. Zwischen 1966 und 1970 kaufte der ORF tranchenweise die Liegenschaft am Rosenhügel. „Die Halle 2 wird erstes TV-Farb-Studio. Damit war ein entscheidender Schritt gemacht worden, der der Fernseharbeit in Österreich viele Vorteile brachte.“¹¹³

Die kommerzielle Produktion sank immer mehr, der Kinobesuch ging von 39,5 Mio. 1969 auf 20,8 Mio. zurück die Anzahl der alternativen Filme stieg, war aber nur einem

¹¹⁰ Filmkunst Nr. 42a, 1964, S 3ff

¹¹¹ Zeitzeuge Hans Peter Blechinger, (GF Jupiter Filmverleih) auf die Frage der direkten Konsequenz des erstarkenden Fernsehens auf den Kinofilm, persönliche Anfrage

¹¹² vgl. Ludwig Gesek über „Filmkrise und Filmkultur“ in: Filmkunst Nr. 41, 1964, S 8

¹¹³ siehe Broschüre Filmstadt Wien, Historie Rosenhügel

kleinen Publikumskreis zugänglich. Während der österreichische Kinofilm ständig an, vor allem ökonomischer Bedeutung verlor, wurde der ORF zum eigentlich solitär wichtigen Faktor in der Medienlandschaft. Der langandauernde politische Streit um seine Organisationsform und Auftrag, wurde durch ein Volksbegehren im Jahre 1964 und ein Rundfunkgesetz 1966 einigermaßen beigelegt, ebenso wurden die Planungen für das Fernsehzentrum am Küniglberg abgeschlossen und 1967 hatte der ORF Gerd Bacher als Generalintendanten.

Ende der 70er Anfang bis Anfang der 80er Jahre war die große Zeit der öffentlich-rechtlichen Fernsehfilme und –serien, wie etwa die „Alpensaga“. Es war auch die Zeit großer Regisseure im Fernsehen, zB Axel Corti, die das Bild prestigeträchtiger ORF-Filme prägten. Das Fernsehspiel ging dann ab den 80er Jahren zurück und reduzierte sich ständig weiter auf etwa 5-6 pro Jahr bis Ende der 90er Jahre.“¹¹⁴

Der Kinobesuch ging von 39,5 Mio. 1969 auf 20,8 Mio. 1975 zurück. Dr. Schiwago haben 1969 900.000 Zuschauer gesehen. Action, die Filmzeitschrift von Helmut Pfandler stellte mit Leitartikel „Requiem für eine Leiche“ das erscheinen ein. Der Ruf nach einem Filmförderungsgesetz wurde immer lauter.

Im November 1969 wurde unter dem Vorsitz von Franz Josef Fallenberg der Verein „Kuratorium neuer österreichischer Film“ gegründet, der 1970 den Katalog „Neuer österreichischer Film“ herausgab. Ziel: die Finanzierung, den Vertrieb und die Organisation für Vorführungsmöglichkeiten von Filmen, die unabhängig von den repressiven Praktiken der industriellen Produktions- und Verteilapparate hergestellt werden wollen.“¹¹⁵

Gottfried Schlemmer 1969 (Filmemacher und Filmwissenschaftler): „Sollte der Film überhaupt noch von Nutzen sein, darf er nicht länger Widerspiegelungen der eigenen bzw. der gesellschaftlichen Misere bleiben. Der Film ist nur dann von Nutzen, wenn er den Kinobesucher animiert, in den gesellschaftlichen Prozess aktiv einzugreifen. Der

¹¹⁴ Tendenz und Zahlen bestätigt durch Zeitzeuge Veit Heiduschka (GF Wega Film) auf persönliche Nachfrage

¹¹⁵ Mitteilungsblatt des Kuratorium neuer österreichischer Film, 1969, S 1

Film sollte dazu beitragen, dass der Mensch die bisher quasi als naturhaft betrachtete Welt als eine veränderbare begreift.“¹¹⁶

Allen Befunden von Literatur und Zeitzeugen ist gemeinsam, dass die Mitte der 70er und die Folgejahre einen absoluten Tiefpunkt in der Kinofilmproduktion markieren. Einige wenige Filme setzten zwar ihre Akzente, von einem kontinuierlichen Schaffen konnte aber nicht die Rede sein.

*„Die alternative Filmbewegung der Jahre zwischen 1965 und 1970 zwar wesentlich für die Filmemacher, aber wenig wirksam für die österreichische Filmkultur. Literatur, bildende Kunst und Theater haben sich verändert, angepasst oder etabliert, moderner Film aber noch nicht. Das lag vor allem daran, dass der neue Film sich entwickelte, als das Publikum aufhörte ins Kino zu gehen.“*¹¹⁷

Über die Kinos ergoss sich eine Flut ausländischer Filme, deren Mehrzahl und bei weitem größte Marktanteil US-amerikanisch, sodass die Eintrittsgelder der BesucherInnen ohne jeden strukturellen Effekt ins Ausland flossen. Der österreichische Film war in den österreichischen Kinos praktisch nicht vertreten und Österreich war daher praktisch 15 Jahre lang international filmisch nicht existent. Das Fernsehen, sprich der ORF war der bestimmende Faktor der Medienkultur und auch der relevante Politische Faktor. Als Monopolanstalt und einziges Elektronisches Massenmedium von enormer Wichtigkeit für die politischen Akteure, in einer Zeit, als die traditionellen Parteimedien begannen unterzugehen.

Ab Ende der 70er Jahre begann eine öffentliche Diskussion über die Notwendigkeit, den unabhängigen österreichischen Film kontinuierlich und nach klaren Vorgaben zu unterstützen. Dabei wurde vor allem auf die Situation in vergleichbaren Ländern verwiesen, wo Filmfördersysteme teilweise schon in den 60er Jahren eingerichtet wurden.

Peter Weibel 1972:

„Was uns nicht gelungen ist: ins offizielle Geschäft einzusteigen. Während die Bewegung des „Anderen Kinos“ in Deutschland in das Fernsehen, ins Kino oder in die Kunst ab-

¹¹⁶ Neuer Österreichischer Film, Wien 1970, S 42

¹¹⁷ Fritz, 1984, S163

wandern konnte, gelang uns das hier in Österreich nicht. Weil wir kein Geld und keine Unterstützung, weder vom Staat, noch vom Fernsehen noch von der Filmwirtschaft bekamen, mussten wir einsehen, dass vielleicht unsere Ideen, aber wir selbst nicht mächtig genug sind, die österreichische Kunstsituation zu verändern“¹¹⁸.

Am 22. März 1972 fragt Bundesminister Fred Sinowatz in einer ersten Filmenquete in der Einleitung: „Was ist geschehen? Nicht allzu viel von uns, das ist einerseits negativ, andererseits aber auch positiv, da nichts geschehen ist, was unter Umständen auch schlecht sein könnte.“¹¹⁹ Damals wurde in einem Arbeitspapier ein Vorschlag für eine zweigeteilte kulturelle und kommerzielle Filmförderung vorgeschlagen? Franz Antel: „Ich begrüße die kulturelle Filmförderung sehr, muss aber dazu sagen, dass ohne eine kommerzielle Filmförderung die österreichische Filmindustrie, die sowieso nicht besteht, überhaupt nicht bestehen kann.“¹²⁰ Axel Corti: „....wie kommt es, dass eine Trennung des kulturpolitisch förderungswürdigen und des rein kommerziellen Films in dieser Größenordnung und überhaupt vorgesehen ist. Womit glaubt der sozialdemokratisch regierte österreichische Staat es verantworten zu können, rein kommerzielle Filme zu fördern.“¹²¹

Produktionsjahr	Anzahl Produzierter Filme
1969	3
1970	7
1971	5
1972	9
1973	6
1974	8
1975	6

Quelle: Fritz, Walter (1984)

1973 wurde in Folge der Filmenquete in der Filmabteilung des Bundesministerium für Unterricht und Kunst ein Beirat zur Vergabe von Filmförderung eingerichtet, dessen Ziel-

¹¹⁸ Filmgeschichte(n) aus Österreich Folge 10. ORF 1972, zit nach Fritz, 1984, S146

¹¹⁹ Protokoll S 3, zit nach Fritz S146

¹²⁰ Protokoll S 3, zit nach Fritz S146

¹²¹ Protokoll S 3, zit nach Fritz S146

setzung die Unterstützung von künstlerisch und gesellschaftlich relevanten Filmen war. „Diese noch bescheidene Art der Filmförderung sicherte wenigstens eine Mindestproduktion von anspruchsvollen Streifen und verhinderte den völligen Verfall der Filmkultur und die totale Abwanderung der Gestalter zum Fernsehen.“¹²²

Die zweite Hälfte der siebziger Jahre war geprägt von Organisationsversuchen der Filmschaffenden, von Profilierungsaktionen und der Ideologisierung der Filmszene. 1977 gab es ein Syndikat der Filmschaffenden Österreichs“, 1979 einen „Verband der Filmregisseure Österreichs“, Ende September bis Anfang Oktober 1977 „Erste österreichische Filmtage in Velden/Wörthersee“. Ab 1978 dann in Kapfenberg in der Steiermark, ab Herbst 1984 in Wels.¹²³ Die meisten dieser Aktivitäten sind versandet, die Organisation in Berufsvereinigungen und Dachverbänden existiert aber nach wie vor.

In der zweiten Hälfte der 70er Jahre begannen Regisseure und Kameraleute, darunter der später langjährige Direktor des Österreichischen Filminstituts Gerhard Schedl, sich im Rahmen der Gewerkschaft Kunst, Medien, Freie Berufe zu organisieren. Ihr Hauptanliegen war die Schaffung einer Bundesfilmförderung. Im Rahmen dieser Organisationsform bekamen ihre Forderungen ein starkes politisches Gewicht.

¹²² Fritz, 1984, S164

¹²³ Fritz, 1984, S164

7. Das Österreichische Filmförderungsgesetz

„Dem sich neu formierenden österreichischen Film wird ein Filmförderungsgesetz die notwendige Basis geben müssen.“ (Bruno Kreisky bei seiner Antrittsrede 1970)

„Gut Ding braucht Weile“ (Bruno Kreisky am 25. November 1980 im Nationalrat auf den Vorwurf Heribert Steinbauers, dass in den Regierungserklärungen von 1970 weg, immer ein Filmförderungsgesetz angekündigt wurde.)

Mehr als ein Jahrzehnt hat in Österreich die Diskussion zum Thema Filmförderung gedauert, mehr als ein Dutzend Lösungsvorschläge wurden für die Bewältigung der Filmkrise vorgelegt und wieder verworfen. Am 25. November 1980 verabschiedete das Parlament einstimmig das Bundesgesetz über die Förderung des österreichischen Films (FFG). Am 1. Jänner 1981 trat das Filmförderungsgesetz in Kraft und schuf die notwendige Voraussetzung, um den österreichischen Filmförderungsfonds (ÖFF) einzurichten, damit war ein Neubeginn für den eigenproduzierten, österreichischen Kinofilm gegeben. Die Filmförderung nach dem FFG ist als kulturelle Filmförderung konzipiert und hat daher keine ausschließlich ökonomische Zielsetzung. Das erste Jahresbudget des Filmförderungsfonds (Bundesbeitrag 1981) betrug ATS 26,4 Mio. (=1,92 Mio. EUR).

Damit war also die gesetzliche Grundlage für eine Verbesserung der Struktur des österreichischen Filmwesens geschaffen, umso eine Entwicklung der österreichischen Filmkultur voranzutreiben. Das Gesetz sollte daher mit seinen Förderungsmaßnahmen insbesondere im Bereich der Herstellung von programmfüllenden Filmen als der notwendigen Grundlage für die Entwicklung des gesamten Filmwesens bewirken, die Produktion auf einer wirtschaftlich gesunden Basis zu ermöglichen.

7.1 Filmförderungsgesetz 1980

Mit dem Bundesgesetz über die Förderung des österreichischen Films (FFG) sollte endlich die gesetzliche Grundlage für jenes politische Versprechen Bruno Kreiskys aus 1970 geschaffen werden, das zu einer Verbesserung der strukturellen Situation der österreichischen Filmwirtschaft und zur Entwicklung einer eigenständigen österreichischen Filmkultur führen sollte. Es beendete formal das lange inhaltliche Ringen um eine kontinuierliche Basis für den österreichischen Film und es setzte an einem Punkt an, der von einer wirklichen Kinowirtschaft nicht mehr sprechen ließ. Es war die letzte Periode der SPÖ-Alleinregierung (1970-1983), der zuständige Bundesminister (für Unterricht und Kunst) war Dr. Fred Sinowatz. Die Frage der Ressortzuständigkeit des Kunstministers war eine formal-inhaltliche, weil das für Filmförderung ebenfalls zuständige Handelsministerium unter Dr. Josef Staribacher¹²⁴ in diesem Bereich keinen Schwerpunkt setzen wollte. Die Erläuternden Bemerkungen zum Filmförderungsgesetz formulieren daher: „Das Filmförderungsgesetz soll eine umfassende und zielstrebige Verbesserung der in Österreich kompetenzmäßig¹²⁵ und tatsächlich zersplitterten Förderung des österreichischen Films bringen...“.¹²⁶ Dennoch ist Filmförderung im Wirtschaftsministerium bis heute mit einem Erinnerungseuro budgetär veranschlagt, was eine formales Pochen auf einer Rahmenkompetenz gleichkommt.

Die österreichische Filmwirtschaft war Ende der 70er Jahre fast ausschließlich von der Fernsehwirtschaft dominiert, im Produktionsbereich wenig entwickelt und vornehmlich von ausländischen Auftraggebern, Co-Produzenten und Fernsehanstalten abhängig. *„Dazu kommt, dass für die Wirtschaft geltende Grundsätze der betrieblichen Kapitalbildung, der Investition sowie der ständigen Weiterbildung des Fachpersonals zumeist nur in geringem Umfang beachtet wurden.“*¹²⁷

Um eine flexible Anpassung der Förderungsmaßnahmen an die Bedürfnisse des Filmwesens zu ermöglichen, erfolgte die Filmförderung nicht mehr wie bis dato unmittelbar im Bereich der öffentlichen Verwaltung und auf der Basis des Kunstförderungsgesetzes, sondern durch einen mit auf bundesgesetzlicher Ebene mit eigener Rechtspersönlichkeit

¹²⁴ Amtszeit 5. Juni 79 bis 24.5.1983

¹²⁵ BMUK und Handelsministerium und Finanzministerium

¹²⁶ Erläuternde Bemerkungen FFG 1980, S 10

¹²⁷ Erläuternde Bemerkungen FFG 1980, S 10

ausgestatteten Fonds. *„Aus der Aufgabenstellung der Förderung schied die Rechtsform der Stiftung mangels eines mit konkretem Stiftungszweck versehenen Vermögens ebenso aus wie ein Rechtsinstitut, das auf Gewinnerzielung gerichtet ist. Als Kompetenzgrundlage kam Art. 10 Abs. 1 Z 13 B-VG in Verbindung mit Art. 17 in Betracht.“*¹²⁸ Die bis dato Bundesförderung durch das zuständige Ministerium wurde als Nachwuchsfilm-, Experimentalfilm- und Innovationsförderung neu definiert und existiert bis heute als Abteilung VI/8 (früher III/3) des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur, wo ihre Fördertätigkeit im Rahmen des jährlichen Kunstberichts ausgewiesen wird.

Das Filmförderungsgesetz sollte nach Eigendefinition folgende Zielsetzung erfüllen: *„Zur Förderung der Herstellung und Verbreitung österreichischer Filme und zur Ermöglichung der Erfüllung der kulturellen Funktion (Eigenproduktion) des Films...“*¹²⁹. Das Filmförderungsgesetz 1981 ist ein Fondserrichtungsgesetz und definiert im Kernbereich Organisationsformen und die Förderungsgegenstände. Die Bereitstellung der finanziellen Mittel erfolgte ausschließlich durch den Bund. Trotz der im Zuge der Mittelaufbringung verschiedentlich erhobenen Forderung, den ORF gesetzlich zu verpflichten¹³⁰, in den Fonds Mittel einzubringen, erschien es den politischen Entscheidungsträgern zielführender, das Angebot des damaligen Generalintendanten Bacher auf eine freiwillige Vereinbarungen zwischen dem Fonds und dem ORF anzunehmen. Seit Oktober 1981 besteht das Film/Fernseh-Abkommen zwischen Filmfonds (heute Filminstitut) und dem ORF. Die bereitgestellten ORF-Mittel dienen (bis heute) ausschließlich zur Mitfinanzierung der Herstellungskosten österreichische Kinofilme (siehe 8.2.).

Als eine wichtige Abgrenzung in Richtung Fernsehwelt kann man auch die sogenannte Kinoschutzfrist sehen, die in schon im FFG 1981 in § 11(5) festgelegt wurde: *„Von der Förderung ausgenommen sind Filme, für die nicht sichergestellt ist, dass im deutschsprachigen Verwertungsgebiet zwischen der ersten öffentlichen Vorführung und einer drahtlosen oder drahtgebundenen Verbreitung mittels Bildplatte oder Bildkassette ein Zeitraum von mindestens 18 Monaten liegt, und Filme, die im Auftrag von Fernsehunternehmen zur ausschließlichen Verbreitung durch solche hergestellt werden.“* Letztlich erfüllt

¹²⁸ Erläuternde Bemerkungen zur Regierungsvorlage FFG 1980, S 11

¹²⁹ §1 FFG 1980

¹³⁰ Analog der Regelung in Deutschland, bei der die öffentlich rechtlichen Sender gesetzlich zur Abgabe an die Filmförderungsanstalt in Berlin verpflichtet wurden.

die Kinoschutzfrist¹³¹ aber in ganz Europa eine weitaus wichtigere Funktion, deren wahre Bedeutung sich erst später in voller Tragweite herauskristallisiert hat, nämlich dem Kino einen möglichst großen Aktualitätsvorsprung vor allen anderen Verwertern audiovisueller Produkte zu verschaffen. Interessanterweise ist dieses Bemühen aber keine Förderungseigentümlichkeit, sondern werden gerade in der kommerziellen Auswertung gerade US-amerikanischer Filme die Zeitfenster der einzelnen Verwertungsstufen strikt eingehalten.¹³²

Auch die Einführung einer „Kinoabgabe“ zur Speisung des Fonds wurde nicht in Betracht gezogen, „...um die an sich schon schwierige wirtschaftliche Situation der Lichtspieltheater nicht noch weiter zu verschlechtern.“¹³³ Der Passus bezieht sich auf die Situation in Deutschland, wo sich die Filmförderung tatsächlich aus einer Kinoabgabe speist. Dieses Modell wurde für Österreich im Rahmen des Gesetzwerdungsprozesses geprüft.

Die Förderungsgegenstände wurden taxativ festgeschrieben: „Dem Fonds obliegt lt FFG 1980 die vertragliche Gewährung von Förderungen zur Konzepterstellung, Herstellung und Verwertung österreichischer Filme...“¹³⁴ und „... zur Förderung der beruflichen Weiterbildung von künstlerischen und technischen Filmschaffenden“¹³⁵

Weiters sah das FFG einen Eigenmittelanteil des Förderungswerbers (= Produzenten) an der an der Finanzierung der Herstellungskosten vor, der sich in diesem Ausmaß im Weiteren als nicht aufbringbar erwies. Es scheint, als hätte man den notwendigen „Eigenanteil“ mit dem „Eigenmittelanteil“ (=aus eigenen Mitteln=Eigenkapital) verwechselt. Die entsprechende Korrektur wurde in der Novellierung 1987 jedenfalls vorgenommen. Als Hilfskonstruktion etablierte sich die bewertete Eigenleistung durch die Rückstellung bewerteter Eigenleistungen (Gagenrückstellungen, Equipment). Teilweise beteiligten sich auch RegisseurInnen durch Gagenrückstellungen am Eigenanteil (bzw. an den Erträgen), was als sogenannte Produktionsvereinbarung viele Jahre anerkannter Bestandteil der För-

¹³¹ In Deutschland noch deutlicher als Fernsehsperrfrist bezeichnet.

¹³² 6 Monate Kino, 3 Monate DVD bzw. Pay-per-View, 3 Monate Pay-TV, ab 12 Monaten Free-TV

¹³³ Erläuternde Bemerkungen FFG 1980, S 11

¹³⁴ §2 (1)a Projektförderung

¹³⁵ §2 (1)b Berufsförderung

derungsrichtlinien war.¹³⁶ Letztlich waren es aber nicht nur einige potente Unternehmen der Fernsehwirtschaft, die die ersten Kinoprojekte durchführten, sondern auch etliche überzeugte Einzelunternehmer. Was aber auch klar wurde ist, dass die Filme schwer verkaufbar und hohe Eigenanteile damit nicht refinanzierbar waren. Sie liefen daher dem Ziel, zur ökonomischen Stärkung der Kinolandschaft beizutragen tendenziell entgegen. „...der Förderungswerber an den vom Fonds anerkannten Kosten des Vorhabens einen Eigenmittelanteil von mindestens 20 Prozent trägt, der durch keine vom Fonds oder einer österreichischen Gebietskörperschaft oder einer anderen Körperschaft öffentlichen Rechts gewährten Förderung finanziert sein darf.“¹³⁷

Als Fondserrichtungsgesetz definierte das Filmförderungsgesetz auch die Fondsorgane und deren Kompetenz: „Die Organe des Fonds sind das Kuratorium, die Auswahlkommission und der Geschäftsführer.“ (§ 4 (1) FFG)

Das Kuratorium bestand lt. FFG 1980 aus vier Vertretern des Bundes (je einem Vertreter des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst, des Bundesministeriums für Handel, Gewerbe und Industrie, des Bundesministeriums für Finanzen sowie der Finanzprokurator), einem Vertreter der Gewerkschaft Kunst, Medien, Freie Berufe und des Fachverbands der Audiovisions- und Filmindustrie in der Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft, sowie drei fachkundigen Vertretern des österreichischen Filmwesens.

Die Auswahlkommission bestand aus fünf Fachexperten aus dem Filmwesen, die vom Bundesminister für Unterricht und Kunst zu bestellen sind, wobei die Bereiche Produktion und Verleih durch je ein Mitglied vertreten sein sollen, sowie dem Geschäftsführer, der auch den Vorsitz in der Auswahlkommission führt.

Dem Bundesminister für Unterricht und Kunst war nach Anhörung des Kuratoriums die Entscheidung vorbehalten, wer zum Geschäftsführer des Fonds bestellt werden soll. Durch eine Qualifikationsbeschreibung sollte sichergestellt werden, dass auf dem Gebiete der Filmförderung nur bewährte Fachkräfte zu Geschäftsführern bestellt werden, also

¹³⁶ Die Konstruktion wurde 1994 gekippt, nicht nur weil der Eigenanteil leichter aufbringbar war, sondern auch, weil das Konstrukt als GesBR gewertet wurde und damit eine Mithaftung der RegisseurInnen gebracht hätte.

¹³⁷ FFG 1980, §11 (1) c Förderungsvoraussetzungen

Personen, die durch ihre Tätigkeit im Filmwesen über ausreichende künstlerische, wirtschaftliche und technische Kenntnisse einschlägiger Art verfügen.

Die ersten Jahre (Pionierjahre) der Filmförderung waren im Ergebnis von unterschiedlichsten Filmen und Ergebnissen gekennzeichnet. Ganz vereinzelt kamen herausragende Publikumserfolge zustande, wie unter anderem: „Müllers Büro“ von Niki List¹³⁸, „Sei zärtlich Pinguin“ von Peter Hajek¹³⁹, „Herzklopfen“ von Walter Bannert.¹⁴⁰

Aber auch filmkulturelle Meilensteine waren Ergebnisse dieser Zeit: „Die Ausgesperrten“¹⁴¹ von Franz Novotny, „38- Auch das war Wien“¹⁴² von Wolfgang Glück, oder etwa „Heidenlöcher“¹⁴³ von Wolfram Paulus.

Das Budget des Filmförderungsfonds betrug im Jahr 1981 ATS 26,4 Mio. und fiel dann kontinuierlich bis 1985 auf ATS 15,2 Mio. Hintergrund dieser finanziellen Entwicklung der ersten Jahre war, dass kein kontinuierlicher Budgetvollzug möglich war, da zwischen den Förderungsentscheidungen und der Realisierung der geförderten Vorhaben im Schnitt ein Zeitraum von 1,5 Jahre lag. Bis Ende 1981 wurden wohl Förderungszusagen in Höhe von 1.491.392 EUR vergeben, jedoch waren nur Förderungsausgaben in Höhe von 26.162 EUR möglich. Für die mit Förderungszusagen gebundenen, nicht verausgabten Mittel des ÖFF wurde eine Rücklage gebildet. Bei den Budgetverhandlungen des Unterrichts- mit dem Finanzministerium wurden völlig unverständlich die Mittel der Rücklage als „freie, ungebundene Mittel“ (angesparte Mittel) gewertet und daher die neuen Mittel dementsprechend reduziert. Erst 1985 konnte diese absurde Argumentation aus der Welt geschafft werden, sodass 1986 die Bundesmittel nahezu verdoppelt wurden.

¹³⁸ Produktion Wega Film 1986

¹³⁹ Produktion Günter Köpf Filmproduktion, 1982

¹⁴⁰ Produktion Bannert GmbH, 1985

¹⁴¹ Produktion Wien Film GesmbH, 1982

¹⁴² Produktion Satel Film, 1986

¹⁴³ Produktion Marwo Film 1986

7.2 Die Gesetzesnovelle 1987

Mit dem Instrumentarium des FFG 1980 konnten (vor allem wirtschaftliche) Struktur-schwächen, die die Stellung des österreichischen Films im In- und Ausland beeinträchtigt-ten, nicht wirkungsvoll genug bekämpft werden. So wurde in der Zeit der SPÖ-ÖVP Koa-litionsregierung (1986-1999) unter Bundesminister Dr. Herbert Moritz¹⁴⁴ eine Gesetzes-novelle durchgeführt, mit dem Ziel durch Korrekturen bzw. flexiblere Regelungen geän-derden Bedingungen in der Filmwirtschaft Rechnung zu tragen.

„Die Filmförderung sollte daher unter Beibehaltung der grundsätzlichen kulturellen Ziel-setzung auch in Richtung einer Verbesserung der wirtschaftlichen Strukturen und der Wettbewerbsfähigkeit des österreichischen Films weiterentwickelt werden.“¹⁴⁵

Das FFG 1980 hatte die Situation und die Bedürfnisse des Filmschaffens Ende der 70er Jahre zur Grundlage und verstand sich als reine Projektförderung im Bereich Drehbuch-erstellung, Herstellung und Verwertung österreichischer Kinofilme sowie zur Förderung beruflicher Weiterbildung von Filmschaffenden. Das waren zu diesem Zeitpunkt zentrale Defizitbereiche des Kinofilms. Mit den Jahren und nach Ende einer Beobachtungs- und Pionierphase, stellte sich die gesetzliche Reduktion der Fördertätigkeit auf diese Punkte als enges Korsett dar bzw. begannen auch international sich die Arbeitsprozesse an Kino-filmen immer stärker zu professionalisieren, differenzieren und abzustufen. Abgesehen davon waren Märkte, Verleih- und Vertriebsstrukturen in ständiger Restrukturierung be-findlich und von technologischen Entwicklungen geprägt.

Die zwei wesentlichen Änderungen und Ergänzungen der Novelle 1987 waren die gesetz-liche Verankerung der Referenzfilmförderung und eine Neuregelung der Nachwuchs- und Kurzfilmförderung.

Die Referenzfilmförderung verstand und versteht sich teilweise noch immer als Instru-ment der Marktsimulation, ausgehend von der Fiktion, dass ein gut wirtschaftendes Pro-duktionsunternehmen einen Großteil erzielter Erlöse aus Filmen in Folgeprojekte reinves-tieren würde. Wegen der Kleinheit des Marktes, der US-Dominanz in Verleih und Kino

¹⁴⁴ 10.9.1984 – 21.1.1987 BM für Unterricht und Kunst

¹⁴⁵ Erläuternde Bemerkungen FFG 1987, S 6

und der Abwanderung eines Großteils der Bevölkerung vom Kino zum Fernsehen, verstärkt durch Video (heute: DVD) waren Erlöse aber nicht im ausreichenden Maß erzielbar und sollten auf dem Wege der Förderung vervielfacht und für ein Folgeprojekt zur Verfügung gestellt werden.

§ 10 (5) FFG: *„Auf Grund eines erfolgreichen, den Förderungsvoraussetzungen entsprechenden Referenzfilmes können für die Herstellung eines neuen Filmes Förderungen gemäß § 10 Abs. 1 lit. c gewährt werden (Referenzfilmförderung).“*

Um angesichts mehrheitlich schwacher Marktpräsenz aber etlichen durchaus künstlerisch interessanten Filmwerken, wurde die internationale Wahrnehmung auf Festivals ebenso als referenzwürdig eingeführt. In diesem Punkt unterscheid sich die österreichische Filmförderung von der deutschen, die eine rein wirtschaftliche Referenzfilmförderung kannte.

„Die Referenzfilmförderung im Rahmen der Herstellungsförderung folgt nunmehr dem Prinzip, die Einspielergebnisse durch Förderungsmittel „aufzustocken“ und damit zweckgebunden zumindest die Grundfinanzierung der Herstellung eines neuen Filmes, der den Förderungsrichtlinien entspricht, zu ermöglichen.“¹⁴⁶

Eine wesentliche Förderungsvoraussetzung der Referenzfilmförderung war jedoch der durch die Förderungsrichtlinien zu definierende relative wirtschaftliche Erfolg (z.B. 1981: 40.000 Besucher innerhalb der Kinoschutzfrist) und/oder der künstlerische Erfolg (z.B. durch Teilnahme im Bewerb bzw. Auszeichnung internationaler Filmfestivals) mit angemessener Publikumsresonanz (z.B. 10.000 Besucher innerhalb der Kinoschutzfrist). Die erleichterten Förderungsvoraussetzungen für den qualitativ guten Film sollten die Gleichbehandlung des künstlerischen und des wirtschaftlichen Erfolgs ermöglichen. Mit der „Belohnung“ des „Erfolgs“ sollte insbesondere das Missverhältnis zwischen Produktionskosten und erzielbaren Erlösen aus der Verwertung gemildert bzw. ausgeglichen und ein Anreiz zur Fortsetzung der Produktion gegeben werden. Ein im jeweiligen Jahresvoranschlag vom Kuratorium als Aufsichtsgremium beschlossener und ausgewiesener Teil der Förderungsmittel (1981: 25 v.H.) war jeweils für die Referenzfilmförderung reserviert.

¹⁴⁶ Erläuternde Bemerkungen FFG 1987, S 9

Zusätzlich wurde der Fonds durch die Novelle 1987 ermächtigt bzw. beauftragt, andere Ressorts und anderer öffentlicher Stellen in Filmfragen zu beraten, die Zusammenarbeit mit anderen Förderungsinstitutionen des In- und Auslandes auszubauen, einschlägigen wissenschaftlichen Untersuchungen (wie Marktstudien, projektbegleitende Untersuchungen u. dgl.) zu beauftragen und deren Ergebnisse zu veröffentlichen und intensiv bei der Novellierung zwischenstaatlicher filmwirtschaftlicher bzw. filmkultureller Abkommen mitzuwirken¹⁴⁷.

Ein weiteres und bis heute umstrittenes Spezifikum der Novelle 1989 war, dass die Geschäftsführer juristischer Personen in eine persönliche Haftung gegenüber der Förderung genommen wurden. *„Ist der Förderungswerber oder der Mithersteller eine juristische Person, so hat der Fonds vertraglich sicherzustellen, daß deren geschäftsführende Organe für alle Verpflichtungen des Förderungswerbers persönlich mithaften. (§ 11 (1) a FFG).* Damit war eine Verbindung von Vorprojekten zu Neuanträgen gestellt.

„Im Zuge der gebotenen wirtschaftlichen Betrachtungsweise genügt als Ausschließungsgrund für Förderungsgewährungen, z.B. im Falle fehlender Nachweise der widmungsgemäßen Verwendung seinerzeit gewährter Förderungsmittel, eine ausreichende Verknüpfung jener Personen einzelner Projekte, denen auf die Geschäftsführung der juristischen Person maßgeblicher Einfluss zusteht. Andernfalls könnte durch Gründung neuer als Förderungswerber auftretender Rechtspersonen oder durch Vorschieben von Strohmännern der Forderung nach ordnungsgemäßer Erfüllung vertraglicher Verpflichtungen jeder Sinn genommen werden.“¹⁴⁸ Diese Regelung wurde offensichtlich notwendig, da Förderungswerber ihre Verpflichtungen (widmungsgemäße Mittelverwendung, Rückzahlungen udgl.) aus den Förderungsverträgen über sogenannte „Projekt-GmbHs“ nicht erfüllten und über neue „Projekt-GmbHs“ als neue Förderungswerber auftraten.

Der vom Förderungswerber zu erbringende Eigenanteil (früher „Eigenmittelanteil“) an der Finanzierung der Herstellungskosten des zu fördernden Vorhabens wurde mit mindestens 10 v.H. (bisher 20 v.H.) festgelegt. Neben der schwierigen Aufbringbarkeit und Refinanzierbarkeit (vgl. Kapitel 6) der Eigenanteil den durchschnittlich erwartbaren Erträgen angepasst, damit nicht Kinofilme zum korkalkulierten Verlust für Unternehmen wur-

¹⁴⁷ im übrigen ebenso eine Federführungs-Kompetenz des Handelsministeriums

¹⁴⁸ Erläuternde Bemerkungen FFG 1987, S 10

den, die sich ausnahmsweise gut kapitalisierten Unternehmen eine Kinoproduktion „leisten“ konnten, sondern eine unternehmerisch denkende, unabhängige¹⁴⁹ Produktionslandschaft wirtschaftlich sinnvoll agieren sollte. Für die Bewertung des Eigenanteils des Förderungswerbers wurden Eigenleistungen (Gagenrückstellungen, Equipment etc.) Eigenmitteln gleichgestellt, und damit personell und technisch ausgestattete Unternehmen der Filmwirtschaft ermöglicht, ihre Ressourcen sinnvoll in Filmprojekte einzubringen.

Als wesentliche Förderungsvoraussetzung wurde daneben die ausreichende filmberufliche Qualifikation des Förderungswerbers klargestellt, weil die Professionalisierung der Branche in allen Ebenen vorangetrieben werden sollte und zum anderen mittlerweile durchaus etliche qualifizierte Produzenten und Filmschaffende ansprechbar waren. Man könnte dies unter anderem als klares positives Ergebnis einer mehr als 6-jährigen Förderungstätigkeit bezeichnen.

Mit der Novelle 1986 wurde festgelegt, dass Nachwuchsförderung auch eine der Aufgaben des Filmförderungsfonds ist. Deshalb wurde neben der regulären Herstellungsförderung die sogenannte „Low-Budget-Förderung“ mit erleichterten Förderungsvoraussetzungen eingerichtet. Sie sollte sowohl zur Förderung des Nachwuchsfilmes, des Filmes mit Innovationscharakter, des Kurzfilmes und des Dokumentarfilmes maßgeblich beitragen. Damit wurde filmpolitischen der Sorge vieler FilmschaffendenvertreterInnen Rechnung getragen, dass zwischen der beim Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport eingerichteten Erstlings- Innovations- und Experimentalförderung und dem professionellen Filmschaffen eine unüberbrückbare Kluft entstehen könnte. Faktisch betrafen die erleichterten Förderungsvoraussetzungen in der noch in Ermangelung einer speziell auf eine Nachwuchs- und Innovationsförderung zugeschnittenen gesetzlichen Detailregelung lediglich die im Gesetz enthaltene Ermächtigung des Fonds, den Eigenmittelanteil abzusenken.

Daneben sollte weiterhin im Rahmen der allgemeinen Kunstförderung innovative und experimentelle Filme, aber auch Erstlingsarbeiten, durch das Bundesministerium direkt gefördert werden. Durch die beiden genannten Förderungsinstitutionen des Bundes sollten somit alle Bereiche des österreichischen Filmschaffens erfasst werden.

¹⁴⁹ Unabhängig im europäischen Kontext bedeutet die Unabhängigkeit von TV-Sendern, während es im amerikanischen System die Unabhängigkeit vom Studiosystem darstellt (Independent Film-Making)

Das Budget¹⁵⁰ des Filminstituts betrug 1986 ATS 30 Mio. und wurde 1987 auf ATS 43,7 Mio. aufgestockt.

In der Periode zwischen 1986 und 1993 entstanden beispielsweise Filme wie „Der siebente Kontinent“ und Bennys Video“ von ¹⁵¹Michael Haneke, „Good News - von Kolporteurinnen, toten Hunden und anderen Wienern“¹⁵² von Ulrich Seidl und Indien“¹⁵³ von Paul Harather.

7.3 Die Gesetzesnovelle 1993

Unter Bundesminister Dr. Rudolf Scholten¹⁵⁴ begann im dritten Kabinett Vranitzky die Vorbereitung einer neuerlichen Novellierung des Filmförderungsgesetzes. Es war noch immer Zeit der großen Koalition 1986-1999. Während die FFG 1980 die Einführung der Projektfilmförderung („Förderung im vorhinein“) nach kulturellen Aspekten und die Novelle 1987 die Referenzfilmförderung (erfolgsbezogene Förderung eines Referenzfilmes zugunsten eines neuen Filmvorhabens) schwerpunktmäßig etablierten, ging es nun daran, die Aufgabenstellungen des Fonds entscheidend zu erweitern. Es war jedenfalls eine Novelle in Hinblick auf gesamteuropäische Entwicklungen und der Teilnahme an europäischen Koproduktionen, Förderprogrammen¹⁵⁵ etc und der damit korrespondierenden Notwendigkeit zur Kompatibilität.

Gleichzeitig zeigte die Förderungspraxis noch deutlicher als 1987, dass die notwendige und beabsichtigte Strukturverbesserung des österreichischen Filmschaffens allein durch die Filmförderung nach kulturellen Aspekten nicht im erforderlichen Maße erzielbar ist. Im Gegenteil kam es zu immer stärkeren strukturellen Einbrüchen (Konkurs der Wien Film GmbH) bzw. zur Abwanderung kreativen Potentials ins Ausland, vornehmlich nach

¹⁵⁰ richtiger: der Bundesbeitrag

¹⁵¹ Produktion: Wega Film

¹⁵² Produktion: Selikovsky Film

¹⁵³ Produktion: Dor Film

¹⁵⁴ 17.12.1990 - 29.11.1994 BM für Unterricht, Kunst und Sport

¹⁵⁵ Österreich war bereits 2 Jahre vor dem offiziellen EU-Beitritt Mitglied bei Eurimages, dem Förderprogramm des Europarates und bei E , dem Projektentwicklungsprogramm der EU

Deutschland¹⁵⁶. Für RegisseurInnen und DrehbuchautorInnen war die Möglichkeit, ausschließlich an Kinofilmen zu arbeiten und davon zu existieren, de facto nicht gegeben. Trotz 10jähriger kontinuierlicher Filmförderung konnte die Eigenproduktion nur in eingeschränktem Umfang angeregt werden, die Auftragsproduktion dominierte nach wie vor das Filmschaffen in allen seinen Bereichen. Auch ein gewünschter Nebeneffekt, die Produktionslandschaft und damit auch die Kreativen zu Mischunternehmern von Kino- und Fernsehprojekten zu machen und damit ein neues flexibleres und internationales Unternehmertum zu schaffen, gelang nur in äußerst eingeschränktem Umfang. Ohne dass man dafür ein Alleinverschuldens seitens des ORF befunden könnte, lassen sich Resttendenzen eines eingeschränkten Kreises an Auftragsproduzenten bzw. einer Konzentration der Auftragsvolumina auf wenige erkennen, die in den 70er Jahren besonders deutlich ausgeprägt war. So dauerte es bis zum Jahr 1996, dass der ORF zumindest Pauschalbeträge seiner Vergaben an die österreichische Filmwirtschaft zur Veröffentlichung ausgab (vgl. etwa Filmwirtschaftsbericht 2006) bzw. wird eine Bezifferung von Auftrags oder Coproduktionsvolumina nach Firmen oder Projekten bis heute nicht bekanntgegeben. Andererseits ließ sich über die Jahre beobachten, dass reine TV-Aufträge nicht nur in Österreich, sondern in ganz Europa stark im Rückgang waren. Die neu aufkommende Form waren „Unabhängige TV-Filme“¹⁵⁷, die zwar schwerpunktmäßig von einem oder mehreren Sendern mitfinanziert wurden, dem Produzenten aber Verwertungsrechte verblieben. Der Vorteil waren zukünftige Erlösmöglichkeiten, der Nachteil der Entfall höherer sofortiger Gewinne der bis dahin vollfinanzierten Auftragsproduktionen, die einen bis zu 7,5 prozentigen Gewinnanteil beinhalteten..

Diese Aufgaben waren vom Fonds sowohl durch finanzielle als auch durch fachlich-organisatorische Hilfestellungen zu erfüllen, wobei Art und Umfang der Förderung von bestimmten Voraussetzungen seitens des Förderungswerbers und von Art und Umfang des Vorhabens abhängig zu machen sind. „Die Förderungsmittel sind notwendigerweise begrenzt, sodass eine Auswahl getroffen werden muss. Diese erfolgt nach wie vor über eine unabhängige, jedoch personell erweiterte Expertenkommission (Auswahlkommission) nach Förderungsrichtlinien.“¹⁵⁸

¹⁵⁶ Beispielsweise wurde Walter Bannert nach seinem österreichischen Kinoerfolg „Herzklopfen“ einer der großen Serienregisseure in Deutschland

¹⁵⁷ Die negativ oft als „verdeckte Auftragsproduktionen“ bezeichnet wurden, weil mit diesem Modell den Sendern ein Zugang zu öffentlichen Förderungen via unabhängige Produzenten eröffnet wurde.

¹⁵⁸ Erläuternde Bemerkungen FFG 1993, S 9

Die Änderung von „Filmförderungsfonds“ auf **„Filminstitut“** war trotz Wahrung der rechtlichen Kontinuität des Rechtsträgers keine bloße Umbenennung, sondern entsprach der Tätigkeit der Förderungsinstitution, die über die eines klassischen Fonds hinausging. Im Übrigen erfolgte damit eine Anpassung an vergleichbare europäische Förderungseinrichtungen. Der rechtliche Charakter des bisherigen Fonds und nunmehrigen Instituts als juristische Person des öffentlichen Rechts blieb jedoch mit allen Rechtsbeziehungen zu Dritten aufrecht.

Die notwendige Internationalisierung des österreichischen Filmschaffens sollte durch das Filminstitut wesentlich unterstützt werden. Beispiele dafür sind die aktive Mitwirkung an europäischen Förderungsprogrammen und an der Schaffung geeigneter gesetzlicher bzw. vertraglicher Rahmenbedingungen (z.B. Koproduktions- und Verwertungsabkommen).

„Das Filminstitut soll — nach Maßgabe seiner personellen Möglichkeiten — auch an filmfördernden Maßnahmen Dritter mitwirken.“¹⁵⁹ Insbesondere wurde eine Zusammenarbeit mit dem Bundesministerium für Unterricht und Kunst und dem ORF im Bereich der Bildungsmedien in Aussicht genommen („Bildungsmedienabkommen“ mit dem ORF in Nachfolge des auslaufenden „Schulfernsehens“). Diese Zusammenarbeit kann nachträglich als ein erfolgreiches Modell betrachtet werden, weil ohne großen administrativen Aufwand Bildungsfilme¹⁶⁰ entstehen konnten, die von inhaltlicher Qualität und Verkaufbarkeit gekennzeichnet waren und bei denen die Filmhersteller einen Rechteanteil zur Kapitalisierung und als verkaufsanreiz behalten konnten. „Das Filminstitut wird das Bundesministerium für Unterricht und Kunst bei der Vergabe von Auftragsproduktionen und der Förderung der Entwicklung und Herstellung von Bildungsmedien administrativ und fachlich beratend unterstützen. Die dafür notwendigen Mittel werden dem Filminstitut zweckgebunden zur Verfügung gestellt.“¹⁶¹

Zur Verbreitung und marktgerechten Auswertung österreichischer Filme wurde es notwendig, auch den Vertrieb (vor allem außerhalb Österreichs) und das Abspiel (innerhalb Österreichs) zu unterstützen.

¹⁵⁹ Erläuternde Bemerkungen FFG 1993, S 9

¹⁶⁰ z.B. „Die Stubenfliege“, P: Interspot Film

¹⁶¹ Erläuternde Bemerkungen FFG 1993, S 10

Der im Rahmen der Herstellungsförderung vom Förderungswerber zu erbringende Eigenanteil an der Finanzierung der Herstellungskosten eines Filmvorhabens sollte sich nunmehr deklarerter Weise sowohl am Umfang des zu fördernden Vorhabens als auch am zu erwartenden Mindestspielergebnis bemessen. Die Erfahrung zeigte jedoch, dass der künstlerische Erfolg nicht immer einer großen Publikumsresonanz entspricht. Die Referenzfilmförderung sollte diesem Umstand im Falle eines künstlerisch erfolgreichen Filmes dahin gehend Rechnung tragen, dass durch die erweiterte Referenzfilmförderung — Abdeckung eventueller Verluste des Förderungsempfängers aus dem Referenzfilm — de facto eine nachträgliche Absenkung des Eigenanteils des Referenzfilmes erzielt wird. So wie viele gesetzliche Regelungen (und im übrigen eine Fülle an Richtlinienänderungen) entstand auch dieser Punkt aus der konkreten Beobachtung, dass das Produktionsunternehmen der international vielbeachteten Filme von Michael Haneke mit dessen ersten Filmen enorme Refinanzierungsschwierigkeiten hatte, womit Finanzierbarkeit, künstlerischer Erfolg und Ertrag in ein Missverhältnis gerieten.

„Im Rahmen der Förderung nach wirtschaftlichen Aspekten sind künftig nur solche Vorhaben zu berücksichtigen, die einen deutlichen wirtschaftlichen Effekt (vermehrte Arbeitsmöglichkeiten, Sicherung bestehender Arbeitsplätze, Strukturverbesserung) und die Rückzahlung der Förderungsmittel auf Grund der in Aussicht genommenen Verwertung erwarten lassen.“¹⁶² Ein deutlicher wirtschaftlicher Effekt ist z.B. dann gegeben, wenn das 1,5fache der Förderungsmittel des Filminstituts in Österreich ausgegeben werden, mindestens jedoch die Förderungsmittel im Interesse der Beschäftigung von Personen in der österreichischen Filmwirtschaft Verwendung finden und die Filmherstellung (insbesondere die Dreharbeiten) im Wesentlichen in Österreich erfolgt, österreichische (künstlerisch oder organisatorisch entscheidungsberechtigte) Filmschaffende Beschäftigung finden sowie Unternehmen der österreichischen Filmwirtschaft zur Herstellung des Filmvorhabens herangezogen werden. Die Regelung etablierte im Eigentlichen eine Ausbaustufe für die Unterstützung unabhängiger TV-Filme, deren wachsende ökonomische Bedeutung für die unabhängige Produktionslandschaft sich bereits klar abzeichnete.

Eine ausschließlich finanzielle Beteiligung (Kofinanzierung) von österreichischer Seite an der Herstellung eines ausländischen Filmvorhabens ist seit 1993 grundsätzlich förderbar,

¹⁶² Erläuternde Bemerkungen FFG 1993, S 10

soweit und solange die Gegenseitigkeit mit den Staaten verbürgt ist, aus denen die anderen am Projekt beteiligten Produzenten stammen. Im Falle eines Ungleichgewichtes obliegt es dem Filminstitut, die Bedingungen für die Gewährung einer weiteren Förderung festzulegen. Solche Bedingungen und Voraussetzungen können insbesondere sein:

„Twinning“ von Filmvorhaben, d.h. beispielsweise die Junktimierung von zwei Filmprojekten, wobei eines mit österreichischer finanzieller Minderheitsbeteiligung und eines mit österreichischer finanzieller, künstlerischer und technischer Mehrheitsbeteiligung hergestellt wird. In der Praxis wurde ein bestehendes bilaterales Filmwirtschaftliches Abkommen mit der Schweiz erneuert und um einen Kofinanzierungspassus ergänzt.¹⁶³

Von der Förderung wurden ausdrücklich Kinofilme ohne Sicherstellung der Kinoschutzfrist und Fernsehauftragsproduktionen ausgenommen.

In der Novelle 1987 wurde deklariert die Förderung des Nachwuchsfilmes, des Filmes mit Innovationscharakter und des Kurzfilmes in das Filmförderungsgesetz aufgenommen. Die Erfahrung hat jedoch gezeigt, dass dieses Förderungsangebot nur unzureichend angenommen wurde. Offenbar waren im speziellen im Bereich des Kurzfilms professionelle Produktionsstandards nicht umlegbar. Hier rächte sich eine, im Vergleich zu anderen Ländern¹⁶⁴ schlecht ausgeprägte Kurzfilmtradition und Kultur bzw. wurde das völlige Fehlen von Abspielmöglichkeiten für Kurzfilme offenkundig. In anderen europäischen Ländern zeigen sowohl Kinos, als auch die nationalen Sender Kurzfilme und sind diese nahezu unabdingbare Referenz von Kreativen für eine Karriere im Langfilmbereich. Die entsprechende Förderkategorie wurde daher aufgelöst, ja sogar ein budgetär vorreservierter Restbetrag in der Größenordnung von ATS 7 Mio.¹⁶⁵ (Euro 508.710) an die Innovations- und Kurzfilmförderung des Bundesministeriums überwiesen, damit diese Aufgabe dort fließend mit übernommen werden konnte.

Auf der Suche nach der Verbesserung der Rahmenbedingungen des Nachwuchsfilmschaffens unter professionellen Produktionsbedingungen, begannen 1991 rege Verhandlungen zwischen Filmförderungsfonds und den Sozialpartnern. Im Einvernehmen wurde im November 1991 ein Modell etabliert, das sogenannte „Werkstattprojekte“ definierte. Im We-

¹⁶³ In der Praxis erwies sich die Kofinanzierung als gutes Finanzierungsinstrument jeweils nationaler Filme, Schiene zum gegenseitigen Marktübertritt wurde daraus kaum

¹⁶⁴ Wie etwa Frankreich, Großbritannien, Irland...

¹⁶⁵ Siehe Kunstbericht 1993, S 38

sentlichen wurde damit eine Reduktion der kollektivvertraglichen Ansätze für Nachwuchsfilmschaffende ermöglicht, die in ein Team von professionellen Filmschaffenden eingebettet werden. Die Kategorien „Werkstattprojekte“ und „Mitarbeiter an einem Werkstattprojekt“ wurden so in den Kollektivvertrag aufgenommen. Mit dieser Maßnahme wurden „Low-Budget“-Filme innerhalb des sozial- und arbeitsrechtlichen Rahmens ermöglicht und gleichzeitig eine projektbezogene Ausbildung gewährleistet. In den Folgejahren blieb die Geschichte der Werkstattprojekte wechselvoll und wurden die kollektivvertraglichen Regelungen z.T. sogar ausgesetzt¹⁶⁶. Erst ab Ende der 90er kann man von einem relativ friktionsfreien Funktionieren dieses Modells sprechen.

Das Budget¹⁶⁷ des Filminstituts betrug 1993 ATS 99 Mio.

In der Periode zwischen 1993 und 1998 entstanden Filme wie „Vor lauter Feigheit gibt es kein Erbarmen“ von ¹⁶⁸Andreas Gruber, „Funny Games“¹⁶⁹ von Michael Haneke, Nordrand¹⁷⁰ von Barbara Albert. Es entstand aber auch der besucherstärkste österreichische Film seit den 50er Jahren: „Hinterholz 8“¹⁷¹ von Harald Sicheritz

7.4 Die Gesetzesnovelle 1994

Die Novelle 1994 war eine rein schematisierte EU-Anpassung, die keiner filmpolitischen oder filmwirtschaftlichen Notwendigkeit entsprach und daher hier keiner Behandlung bedarf. Sie sah lediglich die Gleichstellung von physischen und juristischen Personen aus dem Bereich des Europäischen Wirtschaftsraums mit österreichischen Staatsbürgern vor.¹⁷²

Im Wesentlichen wurden dabei die Allgemeinen Förderungsvoraussetzungen von Österreich auf den EWR-Raum ausgedehnt.

¹⁶⁶ Nach Auskunft der Gewerkschaft Kunst, Medien, Freie Berufe wurde in Einzelfällen Umgehungshandlungen für Nicht-Nachwuchsfilme geortet und mit Restriktionen in der Anwendung und in der Limitierung auf 3 Nachwuchsfilmschaffende beantwortet. Von Arbeitgeberseite wurde daraufhin mangelnde Kostenersparnis zu großem Genehmigungsaufwand moniert.

¹⁶⁷ richtiger: der Bundesbeitrag

¹⁶⁸ Produktion Provinz Film

¹⁶⁹ Produktion: Wega Film

¹⁷⁰ Produktion: Lotus Film

¹⁷¹ Produktion: Dor Film

¹⁷² Filmförderungsgesetz 1994, S 1

7.5 Die Gesetzesnovelle 1998

Seit Abschaffung des Kunstministers nach der Nationalratswahl 1995 ging die Kompetenz für Kunstangelegenheiten an den Bundeskanzler, zuerst Franz Vranitzky und ab 1997 Viktor Klima über und wurde durch das Bundeskanzleramt (Kunstsektion) administriert¹⁷³. Als Hauptverantwortlichen holte sich Klima den vormaligen Bürgermeister von Wiener Neustadt Dr. Peter Wittmann als Staatssekretär für Kunst und Sport. In dieser Legislaturperiode wurde der Film als Schwerpunkt der Kunstpolitik ausgerufen, der sich auch als deklarierter Passus in der Regierungserklärung der großkoalitionären Partner SPÖ und ÖVP fand und das Filmförderungsgesetz (FFG) wurde zum vierten Mal novelliert. Staatssekretär Dr. Peter Wittmann¹⁷⁴ hatte auch von Beginn an durchaus namhafte Anstrengungen gemacht, bessere Rahmenbedingungen und Budgets für den Film zu schaffen. Nachdem Kunst kompetenzmäßig ins Bundeskanzleramt gewechselt hatte, war ja Bundeskanzler Viktor Klima eigentlich letztverantwortlich für die Filmförderung nach dem FFG. Es war bereits das 12. Jahr der großen Koalition, große Reformvorhaben mussten de facto zwischen den Koalitionspartnern akkordiert werden.

Im Konkreten standen durchaus einige Probleme im Bereich der Filmförderung zur Lösung an, eine merkbare Aufstockung der Förderungsmittel stand zumindest zur Diskussion. Es folgte eine weitere Gesetzesnovelle.

Die Straffung der Auswahlkommission, sprich eine Reduktion von 9 auf 5 Mitglieder war eine der notwendige „Maßnahme“, um jenes gesetzliche Missgeschick zu sanieren, das ungewollt zu einem 9-köpfigen Auswahlgremium geführt hatte. Die Regierungsvorlage hierzu sah die Mitglieder der Auswahlkommission als Expertenpool vor, aus dem heraus für die verschiedenen Förderungsbereiche Unterkommissionen, bestehend aus einigen Mitgliedern, mit Beschlussfähigkeit gebildet werden sollten. Da im Rahmen der parlamentarischen Behandlung diesen „Unterkommissionen“ aber keine Beschlussfähigkeit zuerkannt wurde, verblieb nur eine in der Praxis aufgrund der Personenanzahl schwer einzuberufende und inflexible Auswahlkommission, die auch inhaltlich anfälliger zur Verwässerung in den Diskussionen war.(vgl. Kap. 7.4). „Dabei wurden die praktischen

¹⁷³ Das Kunstministerium war ja bekanntlich indirekt einer populistischen Forderung Jörg Haiders nach Reduktion von Ministerien zum Opfer gefallen.

¹⁷⁴ 28. 1. 1997 bis 5. 10. 1999 Staatssekretär für Kunst, Sport und Europäische Integration

Erfahrungen seit der letzten Änderung des Filmförderungsgesetzes mitberücksichtigt und die Voraussetzungen für eine raschere Entscheidungsfindung im Rahmen der Auswahlkommission und verschärfte Unvereinbarkeitsregeln für Gremienmitglieder geschaffen.“¹⁷⁵

Was aber darüberhinaus mitschwingt und sich aus den Begleitmaterialien nachvollziehen lässt, ist eine nochmalige verschärfte Spannung zwischen der Gremienentscheidung und der Eigenentscheidung vor allem erfolgreicher Produzenten und Kreativer und dass die Akzeptanz gremialer Förderungsentscheidungen erodiert war und bis zum heutigen Tag immer stärker hinterfragt wird. Dabei waren zwei Komponenten im besonderen Fokus der Diskussion. Im Zuge dessen wurde auch stärker hinterfragt, wieweit Mitglieder in Entscheidungsgremien diese Position zum Forcieren eigener Projekte nutzen konnten. Beide Aspekte zu berücksichtigen wurde zu zentralen Anliegen der Gesetzesnovellierung.

Die projektbezogene Filmförderung wird durch eine erfolgsabhängige, gremienfreie Filmförderung (Referenzfilmförderung) sowie „Incentive Funding“ entscheidend ergänzt.“¹⁷⁶

Die projektbezogene Filmförderung erschwert es, erfolgreichen Produzenten und Regisseuren eine gewisse Kontinuität in ihrem Filmschaffen durch entsprechende Förderungsmittel zu gewährleisten. „Dazu kommt noch, dass das Spannungsfeld „Eigenverantwortung des erfolgreichen Produzenten“ gegen Expertenmeinung über die Förderungswürdigkeit eines Filmprojektes auch eine Quelle permanenter Kritik darstellt.“¹⁷⁷

Ausgehend vom dualen Filmförderungssystem, wie es in der Schweiz, Deutschland und Frankreich besteht, sollen im Budget des Österreichischen Filminstituts Förderungsmittel für die erfolgsabhängige Filmförderung (Referenzfilmförderung; der Erfolg des Referenzfilms ist nach künstlerischen und/oder wirtschaftlichen Parametern zu beurteilen) und Förderungsmittel für die projektbezogene Filmförderung (die Förderungswürdigkeit eines Filmprojektes wird durch die Auswahlkommission beurteilt) zur Verfügung stehen. Über

¹⁷⁵ Erläuternde Bemerkungen FFG 1998, S 11

¹⁷⁶ Erläuternde Bemerkungen FFG 1998, S 10

¹⁷⁷ Erläuternde Bemerkungen FFG 1998, S 12

die Aufteilung des jährlichen Budgets in diese Förderungsbereiche und damit über die Gewichtung der Förderung entscheidet das Kuratorium des Filminstituts.

Auch bisher konnten dem Filminstitut durch Zuwendungen Dritter Mittel für die Filmförderung zur Verfügung gestellt werden. Im Sinne einer Verstärkung der Aufbringung von Förderungsmitteln durch andere Rechtsträger als den Bund, sollten künftig Rechtsträger, die dem Filminstitut namhafte Mittel (10 v.H. des Bundeszuschusses) für Förderungszwecke zur Verfügung stellen, einen Vertreter in das Kuratorium entsenden können. Diese Regelung wurde mangels Inanspruchnahme in Zuge der Novellierung 2004 gestrichen. Damit konnte sich eine vage filmpolitische Hoffnung nicht erfüllen, private oder andere Rechtsträger zu Kapitaleinsatz in Film zu ermutigen.

Eine Veränderung gegenüber der Vergangenheit lag darin, dass nicht zuletzt auf Drängen der ÖVP bzw. deren Kultursprecher Franz Morak, dem Direktor das Stimmrecht in der Auswahlkommission entzogen wurde. Als Begründung dafür wurde zumindest informell ein Einschränken der „Machtfülle“ des langjährigen Direktors Gerhard Schedl angeführt. Dafür wurde ihm im Hinblick auf die übertragene Budgetverantwortlichkeit die Entscheidung über die Höhe der Förderungsmittel der, durch die Auswahlkommission ausgewählten Vorhaben, zugesprochen. Betrachtet man diese Reform systemisch, hätten sich aus dieser Regelung zwei Folgewirkungen entwickeln können. Mit der Möglichkeit/Notwendigkeit, sich als Direktor inhaltlich von der Entscheidung der Auswahlkommission zu distanzieren würde die Erosion der Akzeptanz von Gremienentscheidungen, die sich heute auf einem Tiefststand befindet noch rascher vorangetrieben. Zweitens würde zumindest theoretisch die Möglichkeit eröffnet, bei gewünschten Projekten die Förderungsmittel nachträglich beliebig anzuheben oder den Entfall anderer Finanzierungspartner zu kompensieren. Die in der Begutachtung von einzelnen geäußerte Befürchtung, einer positiven Förderentscheidung des Auswahlgremiums könnte vom Direktor die finanzielle Bedeckung versagt werden, war nüchtern betrachtet überzogen und nachträglich gesehen wurden zu keiner Zeit namhafte Kürzungen publiziert.

Für die Bestellung zum Mitglied der Auswahlkommission wurde festgelegt, dass nur Personen in Betracht kommen, die aufgrund konkreter Erfahrungen im Bereich des Filmschaffens die entsprechenden einschlägigen Fachkenntnisse aufweisen und außerdem in

der Lage sind, anhand der Förderungsansuchen die Förderungswürdigkeit von Vorhaben zu beurteilen und diese Beurteilung so zu begründen, dass den Förderungswerbern die Förderungsentscheidung in nachvollziehbarer Weise dargelegt werden kann. Keine Zuständigkeit kommt der Auswahlkommission bei der Förderung von Projekten nach dem Erfolgsprinzip (Referenzfilmförderung) zu.

Eine neue Bestimmung diene der Klarstellung, dass Filme im Auftrag Dritter (z.B. Industriefilm, Werbefilm, Fernsehauftragsfilm) von der Förderung ausgeschlossen sind; nicht jedoch der eigenproduzierte Fernsehfilm. Der eigenproduzierte Film ist im Wesentlichen dadurch charakterisiert, dass er in Eigenverantwortung des Produzenten hergestellt wird, kein Auftrag Dritter vorliegt, der Produzent an der Finanzierung der Herstellungskosten einen Eigenanteil trägt und zumindest Anteil an den Verwertungserlösen entsprechend seiner finanziellen Beteiligung hält.

Die Funktionsperiode des Direktors wurde von drei auf fünf Jahre verlängert.

Die verfassungsrechtliche Grundlage für die Novelle findet sich im Art. 10 Abs. 1 Z 13 B-VG in Verbindung mit Art. 17 B-VG.

In der Folge wurde von den verantwortlichen (sozialdemokratischen) Politikern Klima und Wittmann die Argumente der Filmschaffenden und von Expertenkreisen anerkannt, dass die Novellierung 1998 zwar ein interessantes filmpolitisches Instrument darstellt, eine effiziente Nutzung aber nur nach Aufstockung des Förderungsbudgets wirksam werden könne.

„Als "Sofortmaßnahme" für den österreichischen Film will Kunststaatssekretär Peter Wittmann (SPÖ) noch heuer zusätzliche 100 Millionen Schilling aus Bundesmitteln zur Verfügung stellen. Das dafür notwendige Budgetüberschreitungsgesetz soll, so Wittmann heute,“ (APA, Wien, 2. Sep. 1998)

Das Budget¹⁷⁸ des Filminstituts betrug 1998 ATS 170 Mio. und fiel im Jahr 2000 mit Regierungswechsel auf ATS 105,8 Mio.

¹⁷⁸ richtiger: der Bundesbeitrag

In der Periode zwischen 1998 und 2004 entstanden Filme wie „Komm, süßer Tod“ von ¹⁷⁹Wolfgang Murnberger, „Die Klavierspielerin“¹⁸⁰ von Michael Haneke und „Hundstage“¹⁸¹ von Ulrich Seidl.

7.6 Die Gesetzesnovelle 2004

Die Wenderegierung¹⁸² von 2000¹⁸³ bis 2005 brachte Kunstkanzler Wolfgang Schüssel und Kunst- und Medienstaatssekretär Franz Morak in die Kunstverantwortlichkeit. Die als Sparprogramm durch alle Bereiche der Kultur gezogene lineare Reduktion aller Subventionen um 15 Prozent wirkte sich in den verschiedenen Kultursparten höchst unterschiedlich aus. Man muss, dem Politikverständnis eines heutigen, ausgereiften politischen Systems folgend davon ausgehen, dass diese Wirkung wenn nicht gezielt gesetzt so doch billigend in Kauf genommen wurde. Systemimmanent waren etwa im Bereich der Freien Kunst- und Theaterszene, die wegen der notwendigen Abdeckung der Jahresausgaben äußerst subventionsabhängig sind, die fatalsten Auswirkungen zu beobachten. Doch auch im Filmbereich übertraf eine fatale Reflexwirkung alles, was die Filmwirtschaft bis dato an budgetären Rückschlägen (z.B. 1983 und 1984) bzw. an budgetärer Stagnation hinnehmen musste. Waren doch die Jahre 1998 und 1999 durch eine Sonderdoppelbudget gekennzeichnet, das pro Jahr jeweils eine Aufstockung von ATS 50 Mio. außerhalb des Budgets mit sich brachte und die Filmwirtschaft zu großen Anstrengungen in Hinblick auf neu zu entwickelnde Projekte animierte. Einer Ankündigung Viktor Klimas zufolge, hätten später diese Zusatzmittel in das Ordinarium des Filminstituts übergeführt werden sollen. So aber wurden die Sondermittel gestrichen und das vorherige Ordinarium um 15 Prozent gekürzt. Es entstand ein Antizyklus zwischen der hohen Anzahl entwickelter Projekte und dem verfügbaren Budget.

Dann 2004 eine neuerliche Novellierung des Filmförderungsgesetzes. Eine Analyse der vorhandenen Quellen sowie der im Zuge der Begutachtung ausgelösten Diskussionen,

¹⁷⁹ Produktion: Dor Film

¹⁸⁰ Produktion: Wega Film

¹⁸¹ Produktion: Allegro Film

¹⁸² Im Jahr 2000 wurde der Begriff „Wenderegierung“ vornehmlich durch die Medien und Widerstandsorganisationen eingeführt und erst später von der Regierung selbst für sich reklamiert

¹⁸³ Genauer seit 4. Februar 2000

lässt nicht den Schluss zu, dass diese letzte Novellierung als großer visionärer Wurf angelegt war. Vielmehr erscheint sie wie eine formale Vervollständigung eines Systems, das sich längst in seiner letzten Ausbaustufe befindet und nur mehr durch eine radikale Gesamtreform wirklich veränderbar wäre. Der ehemalige Direktor des Filminstituts und beizogener Experte im Gesetzwerdungsprozess, Gerhard Schedl, beschreibt die Novellierung 2004 als die Aufnahme sämtlicher kleiner Auslassungen der vorangegangenen Novellen.¹⁸⁴ In den Erläuternden Bemerkungen findet sich ein identer Hinweis: *„Das bewährte System der österreichischen Filmförderung wurde durch die Novelle 2004 lediglich durch einige Adaptierungen an die internationalen Entwicklungen angepasst. Wesentliche inhaltliche Veränderungen in Bezug auf die Fördersystematik an sich wurden nicht bewirkt.“*¹⁸⁵

Die in den erläuternden Bemerkungen angeführten wesentlichen Änderungen finden sich fast wortidentisch schon in den „Erläuternden Bemerkungen“ der vorangegangenen Novellen. Was aber an wirklich inhaltlichem Substrat bleibt, sind im Wesentlichen zwei Punkte:

Die Kompetenzen des Direktors wurden nicht nur auf den Stand vor 1998 gebracht sondern auch noch um ein „Dirimierungsrecht“¹⁸⁶ ergänzt (vgl. Punkt 7.5). Damit wurden die Befugnisse auf ein bisheriges Höchstmaß ausgeweitet. „Die ordnungsgemäße Erfüllung der Obliegenheiten des Direktors erfordert ausreichende Kenntnisse und Erfahrungen, die durch Ausbildung und vorherige Tätigkeit im Filmwesen nachweisbar erworben wurden.“ Dem Aufsichtsrat obliegt durch die Novellierung des FFG auch „die Genehmigung der Beiziehung von sachkundigen Dritten durch den Direktor zur Vorbereitung und Erfüllung seiner Aufgaben.“ Die Letztverantwortlichkeit des Direktors bleibt davon unberührt. Mit diesem Passus sollte der Fall gesetzlich vorgesorgt werden, dass etwa eine externe Controlling-Einheit ausgelagerter Weise Projekte prüfen könnte, wie das z.B. in Deutschland für viele Fördereinrichtungen durch Price Waterhouse Cooper gemacht wird. Ein Zusammenhang zur realen Situation, dass der ehemalige Direktor des Filminstituts Gerhard Schedl, dem von Staatssekretär Morak ernannten, noch unerfahrenen neuen Di-

¹⁸⁴ bestätigt in persönlichen Gesprächen mit Gerhard Schedl am 12. November 2007 und am 20. Jänner 2008

¹⁸⁵ Erläuternde Bemerkungen FFG 2004, S12

¹⁸⁶ Letztentscheidung im Falle von Stimmengleichheit

rektor, Roland Teichmann über Jahre beratend zur Seite stand, war nicht gegeben, wie man aus vorbereitenden Unterlagen zur Gesetzesbegutachtung entnehmen kann.

Zum anderen wurde ein Österreichischer Filmrat geschaffen. Dieses Sachverständigen-gremium sollte sich seinem programmatischen Selbstverständnis nach sowohl den wirtschaftlichen Grundlagen des österreichischen Films, seiner öffentlichen Förderung als auch darüber hinaus der Koordinierung und dem Informationsaustausch der Beteiligten widmen. *„Seine wesentlichen Aufgaben liegen in der Beratung grundsätzlicher Fragen der Filmpolitik und der Formulierung grundsätzlicher filmpolitischer Empfehlungen. Durch die breite Einbeziehung aller Interessensträger soll der Österreichische Filmrat der Kontinuität des Dialogs zwischen den politischen Entscheidungsträgern von Bund und Ländern, den Förderungseinrichtungen und der Film- und Fernsehbranche dienen.“*¹⁸⁷ Eine andere Sichtweise dieses Gremiums ergibt sich unter dem Aspekt, dass ein Kulturpolitiker (hier der zuständige Staatssekretär Franz Morak) sich auf gesetzlicher Basis ein externes Beratungsgremium zur Steuerung geplanter Maßnahmen schaffte. Aus institutionenpolitischer Sicht ergäben sich hier interessante Möglichkeiten einer weiterführenden Behandlung. Selbst Analogien zu ehemaligen sozialpartnerschaftlichen Konstruktionen, die nach überwiegender Meinung der Lehre gerade in der Zeit der ÖVP-FPÖ Regierung¹⁸⁸ einem „rasanten Erosionsprozess“¹⁸⁹ unterworfen war, ließen sich durchaus ziehen. Ein solcher Exkurs würde weit vom Thema führen und erschiene sinnvoll, wenn der Filmrat eine reale filmpolitische Bedeutung erlangt hätte. Nach seiner ersten, konstituierenden Sitzung am 27. September 2006 erfolgte jedoch bislang keine weitere Einberufung, wiewohl das Gesetz eine jährliche vorsieht.

Die Bestimmungen über die „Bildträger- und Fernsehnutzungsrechte“ folgt etablierten europäischen Üblichkeiten, wenngleich diese auch teilweise unter dem immer früher eingeforderten Druck der an der Finanzierung von Kinofilmen beteiligten Sender entstanden sein mögen und die durchschnittlichen Kinoschutz bzw. Fernsehsperrfristen noch vor 10 Jahren im Schnitt deutlich länger waren. Das Medium Film unterscheidet sich in seiner Auswertung wesentlich von anderen Kunst- und Kulturbereichen, in denen Urheberrechte

¹⁸⁷ Erläuternde Bemerkungen FFG 2004, S 13

¹⁸⁸ später FPÖ-BZÖ Regierung

¹⁸⁹ Ulram, Peter, ZIB 2, 15, Oktober 2005

betroffen sind. Ab der Produktion durchläuft er zeitlich gestaffelte Auswertungsstufen. Die ungestörte Auswertung in jeder dieser Stufen dient dem Amortisationsinteresse der jeweiligen Rechteinhaber. Die Bestimmungen über die Bildträger- und Fernsehnutzungsrechte folgen der europäischen Praxis (vgl. das MEDIA-Programm oder Regelungen in Deutschland). Die Vorschrift regelt die so genannte filmwirtschaftliche Auswertungskaskade für vom Österreichischen Filminstitut geförderte Filme. An der Spitze steht die für alle weiteren Nutzungen maßgebliche Auswertung im Kino. Folgestufen sind – in dieser Reihenfolge – die Auswertung auf Bildträgern (VHS/DVD), durch Pay-per-View, Video-on-Demand und Near-Video-on-Demand, im Bezahlfernsehen (Pay-TV) und dann im frei zugänglichen Fernsehen. Mit der Bezeichnung „reguläre Erstauswertung“ wird klargestellt, dass es sich um die kommerzielle bzw. an das allgemeine Publikum gerichtete Auswertung handelt. Die Folgen einer Sperrfristverletzung sind einschneidend. Der Filmproduzent muss sämtliche im Zusammenhang mit dem Projekt gewährten Fördermittel (Herstellungsförderung, Vermarktungsförderung, etc.) zurückzahlen und verliert zugleich sämtliche Ansprüche auf Förderung für dieses Projekt. Es obliegt ihm daher, durch die Ausgestaltung der Vereinbarungen mit auswertenden Vertragspartnern eine entsprechende Einhaltung der Sperrfristen sicherzustellen bzw. entsprechende Regressmöglichkeiten vorzusehen. Eine Verkürzung der Schutzfristen kann aus wichtigen Gründen gewährt werden, wobei insbesondere die Bedürfnisse im deutschen Sprachraum zu berücksichtigen sind. Im Hinblick auf die Internationalisierung des österreichischen Filmschaffens wird es zunehmend notwendig, bei aufwendigen Filmvorhaben, die beispielsweise in Koproduktion mit ausländischen Filmproduktionen hergestellt werden und bei denen ein hoher Finanzierungsanteil von Fernsehveranstaltern aufgebracht wird, als Voraussetzung für diese Mitfinanzierung bereits vor Drehbeginn eine verkürzte Kinoschutzfrist zu vereinbaren. Da das Filmförderungsgesetz bislang eine entsprechende Bestimmung nicht vorsah, wurde diese Ergänzung notwendig. Nicht als Sperrfristverletzung gilt eine, mit dem Rechteinhaber vereinbarte ausschnittsweise Nutzung zu Werbe- und Promotionszwecken in geringfügigem Ausmaß des geförderten Films.

Zum Zeitpunkt des Inkrafttretens des Filmförderungsgesetzes (1. Jänner 1981) gab es in Österreich außer dem ORF keinen Fernsehveranstalter. Die Frage nach dem Rechterückfall stellte sich erst 2001 mit dem Inkrafttreten des Privatfernsehgesetzes. Durch die Änderungen in der der Novelle werden die Rechterückfallfristen für Fernsehnutzungsrechte bei geförderten Filmen europäischen Üblichkeiten entsprechend festgelegt. Damit wird

einer Forderung der Filmhersteller entsprochen, die ihre Position gegenüber den Fernsehveranstaltern stärken und zu einem möglichst frühen Zeitpunkt weitere Vermarktungsmöglichkeiten ausschöpfen möchten. Im Regelfall müssen die Rechte nach sieben Jahren vollständig wieder dem Hersteller zustehen, bei einer überdurchschnittlich hohen Finanzierungsbeteiligung (mehr als 50 %) des Fernsehveranstalters kann diese Frist auf bis zu zehn Jahre verlängert

Budgets des Filminstituts

Mit der Kompetenzübernahme durch die Wenderegierung unter Bundeskanzler Wolfgang Schäussel und Kunststaatssekretär Morak folgte eine drastische Kürzung des Budgets des Filminstituts auf den Stand 1996 ohne das durch erhebliche Sondermittel 1998 und 1999 aufgestockte Budget des Filminstituts in das Ordinarium überzuführen. Das entspricht einer realen Kürzung gegenüber 1999 um etwa 37,3 Prozent.

Jahr	Bundesbeitrag	Förderungs- ausgaben	Förderungs- zusagen
	Euro	Euro	Euro
2008	12.570.000		
2007	12.176.000	11.434.709	12.596.465
2006	9.600.000	8.971.648	9.286.042
2005	9.600.000	9.906.242	9.723.328
2004	9.600.000	8.454.639	9.899.462
2003	9.600.000	8.863.602	10.218.811
2002	9.641.425	7.874.247	9.723.803
2001	8.418.421	8.293.822	11.227.306
2000	7.691.693	8.009.255	9.853.065
1999	12.281.709	10.535.516	13.836.392
1998	12.354.382	7.585.731	13.163.745
1997	7.485.302	8.749.861	8.451.838
1996	7.630.648	6.112.305	8.378.661
1995	7.532.539	5.185.784	8.462.941

1994	7.124.191	7.006.910	7.347.255
1993	7.198.753	5.508.267	8.226.896
1992	6.967.217	4.704.989	6.904.500
1991	5.530.185	4.940.126	5.848.749
1990	4.063.865	3.934.453	4.245.572
1989	3.394.112	4.193.001	3.604.116
1988	3.172.169	2.163.030	4.695.851
1987	3.172.169	1.709.417	2.640.738
1986	2.180.185	958.684	1.898.545
1985	1.107.461	1.297.543	1.781.073
1984	1.230.496	1.965.996	1.394.725
1983	1.486.377	1.446.280	2.100.608
1982	1.495.751	1.431.228	2.164.996
1981	1.918.563	26.162	1.465.230

Quelle: Österreichisches Filminstitut, 2008

8. Sonstige Filmfördernde Maßnahmen im Kurzüberblick

8.1 Die Förderung durch das Bundeskanzleramt

Im Rahmen der allgemeinen Kunstförderung wird mit Hilfe eines Filmbeirats der Film nach künstlerischen Aspekten ohne Rücksicht auf wirtschaftliche Rentabilität gefördert (Konzeption, Herstellung, Einsatz, filmkulturelle Einrichtungen) - insbesondere innovative und experimentelle Filme, Kurzfilme, programmfüllende Filme, Dokumentarfilme, auch Erstlingsarbeiten. Diese Förderung wird unter direkter Ministerverantwortlichkeit (bzw. des Bundeskanzlers zwischen 1994 und 2007) im Rahmen der Hoheitsverwaltung administriert.

Diese Förderung war zwischen 1973 und 1980 die einzige Bundesförderung für den Kinofilm und hat ihre derzeitige komplementäre Aufgabe erst nach dem Filmförderungsgesetz 1981 erhalten.

Grundlage der Förderungstätigkeit ist das Kunstförderungsgesetz in der Fassung von 1988.

8.2 Der ORF – Das Film/Fernseh-Abkommen

Zwischen dem Filminstitut und dem ORF besteht seit 1981 ein Abkommen, das 1989, 1993¹⁹⁰ und 1994¹⁹¹ bzw. 2006 ergänzt und abgeändert wurde. Ziel des Abkommens ist die gemeinsame Finanzierung des österreichischen Kinofilms.

„Ziel der Zusammenarbeit zwischen den Vertragspartnern dieses Abkommens ist es, zur Förderung der Zusammenarbeit zwischen Film und Fernsehen, insbesondere zur Herstellung österreichischer Filme beizutragen, die den Voraussetzungen des Filmförderungsgesetzes (FFG) und des ORF-Gesetzes (ORF-G) entsprechen, beide in der zum Zeitpunkt des Vertragsabschlusses gültigen Fassung. (§1 Film/Fernseh-Abkommen)

Das Film/Fernseh-Abkommen war 1981 mit etwa ATS 20 Mio. (€ 1,45 Mio.) und ist seit 2004 mit ca. € 6 Mio.¹⁹² dotiert. Eine Erhöhung um € 1,2 Mio. für 2008 wurde seitens des Generaldirektors Alexander Wrabetz bereits angekündigt. Zur besonderen Förderung des Nachwuchsfilmers, des Filmes mit Innovationscharakter, des Kurzfilmes und des Dokumentarfilmes wurde 1989 ein Sonderfonds¹⁹³ geschaffen. Die Förderung eines Filmprojekts unter dem Abkommen setzt ja grundsätzlich eine gemeinsame Förderung der Filmherstellung durch ORF und Österreichisches Filminstitut bzw. im Falle des Sonderfonds auch von ORF und einer anderen öffentlichen filmfördernden Institution voraus. Als Ver-

¹⁹⁰ Gemäß den Bestimmungen des FFG igF (BGBl. 187/1993) ist das Österreichische Filminstitut Nachfolger des Österreichischen Filmförderungsfonds.

¹⁹¹ Die Bestimmungen der §§ 2 („Abkommensmittel“) und 10.(2) („Schlussbestimmungen“) wurden geändert.

¹⁹² Quelle Statistik Austria:

http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/kinos_und_filme/021246.html

¹⁹³ Der Sonderfonds ist traditionell mit 10 Prozent der Abkommensmittel dotiert.

gabeorgan des Abkommens wurde eine Gemeinsame Kommission eingerichtet, der jeweils 3 Kommissionsmitglieder des Filminstituts und 3 ORF-Vertreter angehören.

Das Abkommen muss als eine der wesentlichen Quellen der Filmfinanzierung gewertet werden, mit der Förderung ist die Abtretung der exklusiven TV-Nutzungsrechte für Österreich verbunden¹⁹⁴.

8.3 Der Fernsehfonds Austria

Der Vollständigkeit halber, wenn auch nicht in der Systematik des Kinofilms stehend, sei hier noch der Fernsehfonds Austria als filmpolitische Maßnahme für Fernsehfilme erwähnt. Mit der Novelle des KommAustria-Gesetzes (KOG) wurde per 01.01.2004 bei der RTR-GmbH ein Fernsehfilmförderungsfonds (im Folgenden: FERNSEHFONDS AUSTRIA) eingerichtet. Sie wurde unter Staatssekretär Morak in der 1. Regierung Schüssel im Rahmen der Rundfunk- und Telekommunikationsregulierungsbehörde (RTR) eingerichtet und aus einer vom ORF aus einem Teil der Fernsehgebühr an den Bund abzuliefernden Abgabe gemäß § 3 Abs. 1 Rundfunkgebührengesetz (RGG) gespeist. Der Fernsehfonds Austria wird von der RTR-GmbH verwaltet und erhält derzeit jährlich EUR 7,5 Mio.

Die Mittel sind durch die RTR-GmbH zur Förderung der Herstellung von Fernsehproduktionen (Fernsehfilmen, Dokus und Serien) zu verwenden. Im Wesentlichen sollen dabei filmwirtschaftliche Ausgaben in Österreich vor allem durch ausländische Fernsehproduktionen angereizt werden und können mit bis zu 20 Prozent des Produktionsbudgets unterstützt werden. Förderungsentscheidungen werden im Sinne eines Intendantenprinzips durch den Geschäftsführer der RTR-GmbH getroffen. Zu dessen fachlichen Beratung sieht das Gesetz einen Fachbeirat vor, dessen Stellungnahme eingeholt werden muss.

Für die Vergabe von Förderungen aus dem FERNSEHFONDS AUSTRIA wurden von der RTR-GmbH Richtlinien erstellt, die in einem beihilferechtlichen Genehmigungsverfahren vor der Europäischen Kommission genehmigt wurden.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Dieser Lizenzanteil wird mittlerweile separat ausgewiesen und kann nicht als Förderung im eigentlichen Sinn gewertet werden.

8.4 Maßnahmen der Länder

8.4.1 Der Filmfonds Wien

1991 unter der Kulturstadträtin Ursula Pasterk als Wiener Filmfinanzierungsfonds reaktiviert bzw. erstmals wirklich ins Leben gerufen, repräsentierte diese Einrichtung damals das Vorbild deutscher Regionalförderungen¹⁹⁶ und war als primäre Wirtschaftsförderung auf die Faktoren Standortpolitik und Umwegrentabilitäten ausgerichtet. Filmprojekte, die in der Region zumindest das 1,5-fache des Fördervolumens verausgaben konnten, waren angesprochen. Die Vergabe erfolgte bis 2002 nach dem Intendantenprinzip, jetzt durch eine Auswahljury mit 5 Mitgliedern.

„Entscheidende Kriterien für eine Förderung sind die kulturelle, wirtschaftliche und künstlerische Bedeutung eines Projektes. Während einer Produktion sollte die Kultur Europas, Österreichs oder Wiens Beachtung finden. Im wirtschaftlichen Interesse steht der sogenannte Wiener Filmbrancheneffekt während einer Filmproduktion. Mindestens 100 Prozent der gewährten Fördermittel müssen für die Nutzung der Wiener Filminfrastruktur, seiner Filmschaffenden und / oder für die Präsentation Wiens als Location im Film eingesetzt werden.“¹⁹⁷

8.4.2 Die Filmförderungssysteme einzelner Bundesländer

In den letzten Jahren haben sich aber auch in den restlichen Bundesländern durchaus interessante Filmförderungsaktivitäten entwickelt. Während in der Vergangenheit unbegrenzte Subventionen im Rahmen der allgemeinen Kulturbudgets der Länder üblich waren, haben sich zum Teil eigenständige Institutionen gegründet. Die Dotierung erfolgt zum Teil aus kulturellen Erwägungen, eine standortpolitische Komponente wird aber immer wesentlicher oder ist sogar, wie im Falle der Cine Tirol Förderung, die aus dem Tiroler Fremdenverkehrsbudget gespeist wird, definierter Hauptzweck. Sezifische Film-

¹⁹⁵ <http://www.rtr.at/de/ffat/Fernsehfonds>

¹⁹⁶ Etwa die Filmstiftung Nordrhein-Westfalen

¹⁹⁷ Eigendefinition <http://www.filmfonds-wien.at/de/foerderungen>

fördermöglichkeiten haben darüber hinaus Steiermark, Kärnten, Oberösterreich, Niederösterreich und Salzburg.

Noch immer unbefriedigend ist die Situation in jenen Bundesländern, in denen klare Vergaberichtlinien und Budgets fehlen und sich zum Teil die Landeshauptleute als Vergabeintendanten sehen.

8.5 Filmförderungsmaßnahmen auf Europäischer Ebene

8.5.1 Die filmwirtschaftlichen Abkommen

8.5.1.1 Die bilateralen Filmabkommen

Im Grunde sind bilaterale Filmabkommen Wirtschaftsübereinkommen, in denen vereinbart wird, unter welchen Bedingungen die beiden Vertragsländer bereit sind, einen Film als Produkt beider Länder zu akzeptieren. Im Fokus stehen dabei naturgemäß Mindestbeteiligungen¹⁹⁸, die Übereinstimmung finanzieller mit künstlerischer und technischer Beteiligung sowie der Umgang mit Drittländern. Demgemäß sind in vielen Ländern die Wirtschaftsministerien die zuständigen Behörden¹⁹⁹, in einigen Fällen aber auch die Kunst- oder Kulturministerien²⁰⁰. Werden im Rahmen eines bilateral abgeschlossenen Filmabkommens Gemeinschaftsproduktionen hergestellt, sind diese in jeder Form in beiden Ländern den jeweiligen inländischen Filmen gleichgestellt. Sie müssen daher Zugang zu sämtlichen Formen der Förderung kommen, die in den Vertragsländern existieren.

Zwischen Österreich und der Deutschland, Schweiz, Frankreich²⁰¹, Italien, Spanien, Jugoslawien, Kanada, Luxemburg und Estland bestehen "Filmabkommen". Manche davon wurden bereits novelliert (Deutschland 1990, Schweiz 1995).

¹⁹⁸ Die Mindestquoten liegen zwischen 20 und 30 Prozent, ohne entsprechende Vereinbarung müsste eine 50 prozentige Beteiligung vorliegen.

¹⁹⁹ z.B. Österreich und Deutschland

²⁰⁰ z.B. Kanada, Frankreich

²⁰¹ 163. Abkommen zwischen der Regierung der Republik Österreich und der Regierung der Französischen Republik, 1997, S. 624.) (Erschienen am: 25.09.1997)

Viele dieser Abkommen eröffnen darüberhinaus die Möglichkeit gegenseitiger Kofinanzierungen und gegenseitiger Förderung der Filmverwertung (Marktzugang).

8.5.1.2 Das Multinationale Koproduktionsabkommen

Gegenstand dieses Abkommens sind Regelungen zur bevorzugten Behandlung dreiseitiger Koproduktionen europäischer Unterzeichnerstaaten bzw. schafft es Bedingungen für bilaterale Koproduktionen, wo entsprechende Abkommen fehlen.

In Österreich Europäisches Übereinkommen über die Gemeinschaftsproduktion von Kinofilmen samt Anhängen (NR: GP XVIII RV 1512 AB 1784 S. 172.

BR: AB 4909 S. 589

Integrierender Bestandteil des Abkommens ist ein Punkteschema, mit dem Mindeststandards definiert werden, unter denen ein Film als europäisch gilt.

Neben Österreich haben weiter 39 Mitgliedsländer des Europarates, darunter Belgien, Dänemark, Finnland, Deutschland, Italien, Lettland, Niederlande, Slowakei, Schweden, Schweiz, Großbritannien, Russland u.a. ratifiziert bzw. unterzeichnet²⁰².

8.5.2 Die Förderung des Europarates EURIMAGES

Dieses Förderungsmodell wurde ursprünglich als reiner Tripleproduktionsfonds gegründet, um Gemeinschaftsproduktionen von mindestens drei Filmherstellern aus verschiedenen europäischen Mitgliedsländern anzureizen. Damit sollten verstärkte europäische Partnerschaften ausgelöst und die länderübergreifende Verwertung von Kinofilmen forciert werden. Später wurde das System um eine eigene Vertriebsförderung ergänzt. Österreich ist seit Ende Jänner 1991 Mitglied, und vertrat bis 1997 die Republik eigenständig

²⁰² 147. Kundmachung: Geltungsbereich des Europäischen Übereinkommens über die Gemeinschaftsproduktion von Kinofilmen, <http://www.conventions.coe.int/Treaty/Commun>

und ausschließlich im Direktionsausschuss. Später wurde eine Kooperation zwischen Bundeskanzleramt und Filminstitut vereinbart.

Der 1989 als Teilabkommen des Europarates errichtete Filmförderungsfonds EURIMAGES unterstützt vor allem die Herstellung von Spielfilmen, Dokumentarfilmen und Animationsfilmen, die als Koproduktionen zwischen mindestens zwei Mitgliedsländern für eine Auswertung im Kino bestimmt sind. Weiters werden der Verleih von europäischen Kinofilmen sowie Kinos in jenen Ländern unterstützt, die keinen Zugang zum MEDIA PLUS-Programm der Europäischen Union haben.

EURIMAGES umfasst derzeit 27 europäische Mitgliedsländer.

In seinen Richtlinien (Guidelines) sieht der Europaratsfonds vor, dass die Projekte den geltenden bi- und multilateralen Abkommen entsprechen und als Coproduktion von zumindest zwei Produzenten aus den Mitgliedsländern hergestellt werden. Dabei darf der Anteil des Mehrheitspartners 80% nicht übersteigen und der Mindestanteil bei zweiseitigen Koproduktionen nicht unter 20%, bei mehrseitigen nicht unter 10% liegen. In mindestens zwei der beteiligten Coproduktionsländer muss eine faktische künstlerische und technische Beteiligungen gemäß dem multilateralen Filmabkommen gegeben sein. Der Regisseur/die Regisseurin muss EuropäerIn sein.

8.5.3 Die EU-Förderprogramme

„MEDIA ist das Förderprogramm der EU zur Unterstützung der audiovisuellen Industrie in Europa.“²⁰³ Das MEDIA-Programm wurde 1990 von der Europäischen Union zur Unterstützung und Stärkung der europäischen Filmwirtschaft initiiert, dann folgten die weiterentwickelten Nachfolgeprogramme MEDIA II und MEDIA Plus und jetzt aktuell MEDIA 2007.

²⁰³ Eigendefinition, <http://www.mediadesk.at>

Die Förderschwerpunkte des MEDIA-Programms liegen in den Bereichen Entwicklung, Promotion, Vertrieb und Fortbildung, weniger im Bereich der Herstellung – die Produktion selbst soll weiterhin Kernbereich der nationalen Förderungen bleiben.

Das aktuelle Programm hat eine Laufzeit von 2007 bis 2013 und ein Budget von ca 755 Mio. Euro. Es kann von 31 Mitgliedsländern in Anspruch genommen werden²⁰⁴

MEDIA 2007, das Nachfolgeprojekt von MEDIA PLUS, tritt 2007 in Kraft, die Bereiche Entwicklung, Training, Vertrieb, Promotion und Pilotprojekte, bilden weiterhin die Säulen des Programms, im Detail sind leichte Modifikationen vorgesehen: „In der Vertriebsförderung gilt der Digitalisierung, z.B. durch den Aufbau von Online-Vertriebsdiensten oder durch die technische Umrüstung der Kinos ein besonderes Augenmerk. Weiters können nun auch TV-Weltvertriebe für die Herausgabe ihrer Kataloge in den Genuss einer Förderung kommen ebenso wie Fernsehsender für die Untertitelung und Synchronisation von TV-Filmen. Im Bereich der Aus- und Fortbildung ist eine stärkere Einbindung von Filmschulen geplant.“²⁰⁵

MEDIA Desk

Jedes Mitgliedsland des MEDIA PLUS-Programms verfügt über einen MEDIA Desk, der zum einen eine beratende Funktion ausübt und Antragstellern bei den Einreichungen Hilfestellung leistet, zum anderen als Informationsstelle in den jeweiligen Ländern die Öffentlichkeitsarbeit für MEDIA erledigt und als Bindeglied zwischen den nationalen Förderinstitutionen und der Europäischen Kommission fungiert.

²⁰⁴ EU-27, plus Schweiz, Liechtenstein, Norwegen und Island

²⁰⁵ Gespräch Gerlinde Seitner, Media Desk Österreich, 20. Dezember 2007

9. Die Filmförderung im Kontext mit den Kulturausgaben des Bundes

Von 1945 bis Ende der 60er Jahre finden sich keine statistischen Primärquellen zu den Kulturausgaben des Bundes. Andere Autoren²⁰⁶ greifen in Ermangelung von Gesamtdaten auf die Bundesrechnungsabschlüsse zurück in denen zwar nicht die gesamten Kulturausgaben ausgewiesen sind, wohl aber die Budgets für Kunst (z.B. 1950: 23,3 Mio. ATS, 1955: 106,40 Mio. ATS und 1960: 157,1 Mio. ATS²⁰⁷) und die Bundestheater (z.B. 1950: 70,9 Mio. ATS, 1955: 244,30 Mio. ATS und 1960: 277,9 Mio. ATS). Im Ergebnis machen für diesen Zeitraum das Kunstbudget und die Bundestheater gemeinsam den maßgeblichen Teil der gesamten Kulturausgaben aus, was sich aus dem Vergleich mit der ersten vollständige Ausgabenaufstellung aus 1968 ableiten lässt. 1968 etwa entfielen 56,9% des Gesamtkulturbudgets (890 Mio. ATS) auf die Darstellende Kunst bzw. machen Darstellende Kunst, Kunsthochschulen und Museen 77,2% der Gesamtkultur in Anspruch²⁰⁸. Damit dokumentiert sich eindrucksvoll ein deutliches Übergewicht sowohl reproduzierender zu produzierender Kunst als auch Hochkultur zu Kultur, das sich auch später nicht maßgeblich veränderte.

Der Systematik dieser Arbeit nach Beginn und Ende von Regierungsperioden folgend, beliefen sich die weiteren Kulturbudgets des Bundes in den Jahre 1972 (weil 1970 nicht vollständig existiert) auf 1.330 Mio. ATS, 1976 auf 2.252,7 Mio. ATS, 1986 auf 3.157 Mio. ATS, 1987 auf 4.701,4 Mio. ATS²⁰⁹, und 1999 auf 11.284,2 Mio. ATS.

Im ersten Jahr der Filmförderung durch das Österreichische Filminstitut (damals: Österreichischer Filmförderungsfonds) betrug sein Gesamtbudget 26,4 Mio. ATS. In diesem Jahr belief sich der Bundeszuschuss der Bundestheater auf 1.473,4 Mio. ATS und die gesamte Kunstförderung auf 431,3 Mio. ATS.

Die heutige Budgetsituation stellt sich wie folgt dar:

²⁰⁶ vgl. Knapp, 2005, S 111ff, vgl. Hofecker 1984, S 185

²⁰⁷ Quelle: Bundesrechnungsabschlüsse, zit. nach Hofecker, 1984, 2003, S 18ff

²⁰⁸ siehe Knapp, 2005, S 114f

²⁰⁹ Quelle: Bundesrechnungsabschlüsse zit nach Knapp, 2005, S 240 ff

Kulturausgaben des Bundes

Förderbereich	2005	2006	
	Mio. EUR		
Insgesamt	714,26	710,77	%
Museen, Archive, Wissenschaft	118,92	116,42	16,38
Baukulturelles Erbe	105,93	99,27	13,97
Volkskultur, Heimat- und Brauchtumspflege	0,41	0,50	0,07
Literatur	8,15	7,96	1,12
Bibliothekswesen	19,00	18,84	2,65
Presse	15,65	15,68	2,21
Musik	8,86	9,31	1,31
Darstellende Kunst	178,51	175,78	24,73
Bildende Kunst, Foto, Architektur, Design	8,78	9,10	1,28
Film, Kino, Video	15,96	16,03	2,25
Hörfunk und Fernsehen	-	-	0,00
Kulturinitiativen, Zentren	5,96	5,81	0,82
Ausbildung, Weiterbildung	182,46	184,87	26,01
Erwachsenenbildung	0,11	0,11	0,02
Internationaler Kulturaustausch	25,04	26,07	3,67
Großveranstaltungen	13,71	19,28	2,71
Sonstiges	6,80	5,76	0,81

Quelle: Statistik Austria 2008; Rechnungsabschlüsse einschließlich intergovernmentaler Transfers, ohne Berücksichtigung von Personalausgaben, die durch Kostenersätze für die Überlassung von Bediensteten rückerstattet werden (z.B. Bundesmuseen und -theater).

Die öffentlichen Kulturausgaben der Gebietskörperschaften zusammen beliefen sich laut ÖSTAT im Jahr 2006 auf rund 2,11 Mrd. Euro bzw. 0,82% des BIP

Kunstabudget 2006 und Vergleich 2005

	2005	2005	2006	2006
	%	€ Mio	%	€ Mio
Darstellende Kunst	27,2	22,98	22,6	19,86
Festspiele, Großveranstaltungen	15,6	13,18	21,9	19,28
Film, Kino, Video, Medienkunst	18,2	15,41	17,6	15,48
Bildende Kunst, Fotografie, Architektur, Design	10,4	8,78	10,4	9,1
Musik	9,2	7,8	9,3	8,17
Literatur	9,6	8,15	9,1	7,96
Kulturinitiativen	4,5	3,81	4,1	3,65
Soziales	2	1,68	2	1,76
Internationaler Kulturaustausch	2,1	1,73	1,8	1,62
Presse	0,9	0,78	0,9	0,77
Wissenschaft	0,2	0,15	0,2	0,14
Ausbildung, Weiterbildung	0,1	0,06	0,1	0,05
Summe	100	84,51	100	87,84

Quelle: Kunstbericht 2006

Aus der Zusammenschau beider Tabellen lässt sich eine budgetäre Schwerpunktsetzung für den Film jedenfalls nicht ablesen, wohl aber die besondere Gewichtung von Museum und Darstellender Kunst. Innerhalb des Kunstbudgets nehmen die Bereiche Darstellende Kunst und Festspiele gemeinsam rd. 44,5 % des Gesamtbudgets ein.

Als Zahlenvergleich außerhalb der direkten Kunst- und Kulturbudgets beträgt allein die Basisabteilung, die der Bund gemäß § 7 Abs. 2 BThOG für die Aufwendungen der Bundestheater-Holding GmbH seit 1999²¹⁰ jeweils 133,645 Mio. Euro pro Geschäftsjahr²¹¹ und wurde ab 2008 auf 138,65 Mio. Euro erhöht.

.

²¹⁰ seit der Ausgliederung der Bundestheater aus der öffentlichen Verwaltung mit 1. September 1999

²¹¹ siehe Geschäftsbericht der Bundestheaterholding GmbH, 2006/2007

10. Die Filmwirtschaft heute

Nach nunmehr mehr als 25-jähriger kontinuierlicher Filmförderung durch den Bund, gestützt durch Maßnahmen der Länder, der EU und des Europarates, präsentiert sich Österreich heute als Land mit zwar diversifizierter, aber volumsmäßig an einer Untergrenze angesiedelten Kinolandschaft, die immer wieder Gefahr läuft, wegen mangelnder Auslastung von Personen, technischen Dienstleistungen und Zulieferern Strukturelle Einbrüche zu erleiden. Solche Vorgänge sind oft irreversibel und können durch größere Schwankungen in Förderbudgets oder ORF-Vergaben ausgelöst werden.

Filmproduktion	Produktionswert in Euro
Kinofilme	23.223.932
Spielfilme (ab 70 min)	21.244.859
Dokumentarfilme (ab 70 min)	1.647.124
Kinokurzfilme / Fiction	42.105
Kinokurzfilme / Dokumentarfilme	289.844
Fernsehfilme, Serien, Shows, Teamanmietung	80.925.749
Wirtschafts-, Bildungs-, Unterrichts- und Lehrfilme	5.177.735
Werbefilme	32.659.024
Kino	454.409
Fernsehen	32.204.615
Sonstige Filme	6.517.953

Quelle: Fachverband der Audiovisions- und Filmindustrie

Die wesentlichen Erkenntnisse des Filmwirtschaftsberichts beziehen sich auf ein signifikantes Ansteigen von Dokumentarfilmen, „In den vergangenen Jahren hat sich die Anzahl der Spielfilme zugunsten der Dokumentarfilme verschoben. Verglichen mit dem Jahr 2004 verdoppelte sich die Anzahl der Dokumentarfilme, während sich jene der Spielfilme deutlich reduziert hat.“²¹² und auf die Problematik österreichischer Minderheitskoproduktionen. „Insgesamt fällt auf, dass im Berichtsjahr ausschließlich majoritäre Koproduktionen den Weg in die Kinos fanden. Dabei handelt es sich um Projekte, bei denen österreichische Produktionsfirmen federführend tätig sind und den größten finanziellen und küns-

²¹² <http://www.filmwirtschaftsbericht.at>

terischen Anteil einbringen. Das ist in Hinblick auf die vergangenen Jahre insofern positiv, als der Fokus nicht allein auf lokalen Märkten liegt, sondern versucht wurde, international einen guten Marktübertritt zu leisten. Damit wird tendenziell auch ein kultureller Wert generiert.“²¹³

Von den Koproduktionspartnerländern entfällt der weitaus größte Teil des Volumens auf , dann folgen Frankreich, Großbritannien, die Schweiz, Italien, Luxemburg und Ungarn.

In den vergangenen Jahren stellten die Produktionsfirmen, die einen Film herstellten, keinen weiteren pro Jahr her. Unternehmen, die mehrere Filme pro Jahr herstellen und in die Kinos bringen, sind nach wie vor die Ausnahme.²¹⁴

In 174 Kinos mit 579 Sälen fanden sich 2006 17,297 Kinobesucher ein.

Die Anzahl aufgeführter österreichischer Filme betrug 2006 33, davon 16 Spielfilme und 17 Dokumentarfilme bei insgesamt 296 Erstaufführungen. Der Marktanteil für den Österreichischen Film beträgt 2,6 Prozent.²¹⁵

Der betriebswirtschaftliche Zustand von Filmherstellungsunternehmen und die Einkommenssituation der Filmschaffenden muss in jedem Fall als unbefriedigend bezeichnet werden und würde weitere systematische Arbeiten rechtfertigen, hier aber den thematischen Rahmen sprengen.

²¹³ <http://www.filmwirtschaftsbericht.at>

²¹⁴ Quelle: Industriestatistik Fachverband der Audiovisions- und Filmindustrie 2006

²¹⁵ Quelle: Filmwirtschaftsbericht 2006, Österreichisches Filminstitut

11. Zusammenfassung und abschließende Bewertung

Zweifelloos lässt diese Arbeit als erstes den Befund eines faktischen Niedergangs der Filmproduktion Mitte bis Ende der 70er Jahre zu. Dies nicht im Sinne einer vollständigen Absenz von Kinofilmen, weil durchaus immer wieder Einzelvorhaben finanziert und durchgeführt werden konnten, sondern dass ein kontinuierlicher wirtschaftlicher Gestus im Sinne gewerblicher oder gar industrieller²¹⁶ Filmproduktion ausblieb. Hier liegt sowohl eine klare Faktenlage (Zahl produzierter Filme, Kinosterben, Publikumsrückgang, Marktanteil amerikanischer Filme etc) als auch eine klar übereinstimmende Einschätzung von Literatur, Fachexperten und Zeitzeugen vor.

Im weiteren ist klar abzuleiten, dass dem Medium Film in nahezu allen Phasen der zweiten Republik zumindest bis 1981 weitestgehend kulturpolitische Maßnahmen zum Schutze, zur Regulierung oder zur gezielten direkten oder indirekten Förderung versagt blieben, ja dem Medium sogar Belastungen in Form von Abgaben oder nicht gewährten Erleichterungen (Stichwort: Prädikatisierung) angelastet wurden. Dies muss nach allgemeinem Verständnis von Kulturpolitik als weitgehende Ausblendung des Filmschaffens verstanden werden und korreliert negativ mit der umfassenden und schwergewichtigen Förderung anderer Bereiche der Kunst- und Kultur, im speziellen der repräsentativen und reproduzierenden Hochkultur.

Es lässt sich auch resümieren, dass in der Zeit der sogenannten kulturellen Hegemonie der ÖVP zwischen 1945 und 1970 ein konservatives und elitäres Kulturverständnis mit einem deutlichen Desinteresse am Film einherging und in dieser Zeit die Grundlagen für eine hochkulturlastiges kulturelles Selbstverständnis in Österreich gelegt wurden in dem Theater und Museen eine dominante Rolle spielten. Eine inhaltliche und programmatische Weiterentwicklung des Verständnisses von Kunst und Kultur begann in der Zeit der SPÖ Alleinregierung (Stichwort Kreisky-Ära). Unabhängig davon, dass in dieser Phase das Filmförderungsgesetz in Kraft trat und damit eine essentielle Grundlage für das Filmschaffen etabliert wurde, verblieben realiter und vor allem in den Ausgabenbudgets die Schwerpunktsetzungen im Bereich der Hochkultur. Auch deswegen bestätigt sich in

²¹⁶ In nahezu allen europäischen Ländern bzw. auf der Ebene Europäischer Organisationen wird die Filmwirtschaft und ihre Unternehmen als Industrie bezeichnet, ungeachtet betriebswirtschaftlich vielleicht eher als gewerblich oder kleingewerblich zu bezeichnender Einheiten

Hinblick auf Film die Meinung jener Autoren, dass die wichtigste kulturelle Zielsetzung der Sozialdemokratie in der Öffnung der Hochkultur für die breiten Massen lag.

Weiters lässt sich feststellen, dass es gelang durch kulturpolitische Maßnahmen insbesondere der Bundesregierungen aber auch durch Maßnahmen der Länder und auf europäischer Ebene der (Wieder)-Aufbau einer unabhängigen Kinoproduktionslandschaft gelang, der ohne politischen Willen nicht zustande gekommen wäre. Sie ist bis zu einem gewissen Grad in einer Situation, die man unwissenschaftlich als „labile Balance“ bezeichnen könnte. Wie labil zeigt sich daran, dass Schwankungen in der Dotierung von Fördertöpfen oder ORF-Vergabevolumina sich unmittelbar auf die ökonomische Gesamtsituation der Filmwirtschaft auswirken.

Die zentralen Forschungsfragen dieser Arbeit lassen sich im Lichte dieser Ergebnisse wie folgt bewerten:

Stellenwert des Films im politischen System zwischen 1945 und heute, Unterschied von programmatischer und realer politischer Befassung?

Der Film, als künstlerisches, politisches und Unterhaltungsmedium mit Breitenwirkung, spiegelt sich in der Programmatik von 1945 bis 1970 nur punktuell wider, und muss als im kulturpolitischen Kontext unterrepräsentiert oder gar problematisiert bezeichnet werden. Zwischen 1970 und 2000 steigt die programmatische Bedeutung des Films eklatant und er wird sowohl im künstlerisch-kulturellen Themenzusammenhang als auch im Kontext mit elektronischen Medien wahrgenommen. Ab 2000 verstärkt sich zusätzlich der Aspekt privatwirtschaftlicher Finanzierung des Kulturbereichs und standortpolitischer Aspekte. Realpolitisch fehlte bis Anfang der 80er Jahre nahezu jegliche Aktivität und blieb lange weiter auf sehr niedrigem Niveau. In der gegenwärtigen Kulturpolitik hat der Film doch seine programmatisch und budgetär einigermaßen etablierte Position. Dennoch spiegeln die Förderungsbudgets bzw. sonstige Rahmenbedingungen in keiner Form die mehrfach politisch angekündigten Schwerpunktsetzungen für den Film wider.

Gibt es ein Auseinanderklaffen von filmwirtschaftlicher Problemlage, der politischen Agenda und tatsächlich gesetzten kulturpolitischen Maßnahmen im Bereich des Films?

Der historische Verlauf der Entwicklung lässt ablesen, dass sich mangelndes Problembewusstsein der Kulturpolitik in Hinblick auf den Niedergang der Filmwirtschaft, von ausnahmsweisen Erwähnungen abgesehen, in der politischen Agenda klar abbildet. Von Ende der 60er Jahre bis 1980 erfolgt eine stärkere inhaltliche Auseinandersetzung, der aber keine Maßnahmen gefolgt sind. Von 1981 bis heute gehen mit verstärkter kulturpolitischer Befassung auch budgetäre Maßnahmen und eine zunehmende Institutionalisierung einher, die man aber im europäischen Kontext auf niedrigem Niveau bezeichnen kann.

Notwendigkeit und Sinnhaftigkeit politischer Maßnahmen im Bereich des Films?

Ein eindeutiges Ergebnis liefert die Arbeit in Hinblick auf die grundlegende Notwendigkeit filmfördernder Maßnahmen für den österreichischen/europäischen Kinofilm und in zunehmendem Maße auch des Fernsehfilms. Eine diesbezügliche Ableitung wird zum einen aus der Tatsache gezogen, dass die Filmwirtschaft erst ab Einsetzen nennenswerter öffentlicher Fördermaßnahmen tatsächlich reanimiert werden konnte. Zum anderen sieht man eine klare Analogie zwischen der heutigen filmwirtschaftlichen Struktur und ihrer gesteigerten Volumina in den letzten zwei Jahrzehnten und den jeweils verfügbaren öffentlichen Fördermitteln. Ein weiteres Argument für die Sinnhaftigkeit und unabdingbare Notwendigkeit öffentlicher Subventionen ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen großen auch internationalen Erfolgen österreichischer Filme und einem nur geringen Refinanzierungsgrad aus deren Verwertung, womit eine rein kommerzielle Filmfinanzierung bzw. der Einsatz von Drittmitteln nur in äußerst eingeschränkter Form möglich ist.

12.Ausblick

„Neben der Förderung kultureller Partizipation und einer Vielzahl anderer spartenspezifischer Vorhaben wird die Bundesregierung einen Schwerpunkt zur Stärkung des Medien- und Filmstandorts Österreich setzen.“ (Regierungserklärung Alfred Gusenbauer am 16. Jänner 2007)

Wenn auch klar die Notwendigkeit staatlicher und regionaler Maßnahmen gerade im Bereich des Films gesehen werden muss, sind höher dotierte aktive Förderungsmaßnahmen ständiger politischer Diskussionspunkt, der parteipolitischen und sonstigen Annäherungen unterworfen ist. Der Ansatz, die Filmförderung auf die Basis einer Content-bezogenen Abgabe auf Audiovisuelle Medien zu stellen, wäre ein wichtiger Faktor an Stabilität und Budgetsicherheit für die Filmwirtschaft. Wie jüngst Kunstministerin Schmied bekanntgab, wird sich eine solche in dieser Legislaturperiode nicht umsetzen lassen.

13.Literatur

Gesetzesmaterialien, Programme und Protokolle

557. Bundesgesetz über die Förderung des österreichischen Films (NR: GP XV RV 277 AB

544 S.51. BR: AB 2225 S. 403) vom 25. November 1980, erschienen am 1. Jänner 1981

277 der Beilagen zu den Stenographischen Protokollen des Nationalrates XV. GP
1980 03 12, Regierungsvorlage zum Filmförderungsgesetz 1980

517. Bundesgesetz: Änderung des Filmförderungsgesetzes (NR: GP XVII RV 230 AB
253 S. 29. BR: AB 3326 S. 491.) vom 1. Oktober 1987

230 der Beilagen zu den Stenographischen Protokollen des Nationalrates XVII. GP
23. 7. 1987 Regierungsvorlage

187. Bundesgesetz: Änderung des Filmförderungsgesetzes (NR: GP XVIII RV 649 AB
860 S. 104. BR: AB 4492 S. 566.) vom 13. März 1993
Erläuterungen

646. Bundesgesetz: Änderung des Filmförderungsgesetzes (NR: GP XVIII AB 1785 S.
172.
BR: AB 4910 S. 589.) vom 19. August 1994

34. Bundesgesetz: Änderung des Filmförderungsgesetzes (NR: GP XX RV 944 AB 989
S. 102. BR: 5569 AB 5620 S. 635.) vom 30. Jänner 1998

Film/Fernseh-Abkommen zwischen dem Österreichischen Filmförderungsfonds und
dem Österreichischen Rundfunk vom 12.Oktober 1981 mit Änderungen vom 7. März
1989, 16. März 1993 und vom 25. Jänner 1994.

Bundesgesetz: Kunstförderungsgesetz, (NR: GP XVII RV 251 AB 479 S. 51. BR: AB
3437 S. 497.), kundgemacht im BGBl.Nr. 146/1988 ST0051 am 18. 03. 1980

Bundesgesetz: Änderung des Rundfunkgesetzes und der Rundfunkgesetz -Novelle 1993
(NR: GP XX RV 1520 AB 1563 S. 154. BR: 5853 AB 5854 S. 648.), BGBl. I Nr. 1/1999,
05.01.1999

803. Bundesgesetz:: „Europäisches Übereinkommen über die Gemeinschaftsproduktion
von Kinofilmen samt Anhängen (NR: GP XVIII RV 1512 AB 1784 S 172. BR: AB 4909
S. 589)

151. Bundesgesetz: Urheberrechtsgesetz-Novelle 1996 - UrhG-Nov. 1996, (NR: GP XX
RV 3 AB 40 S. 8. BR: 5136 AB 5140 S. 610.)

147. Kundmachung: Geltungsbereich des europäischen Übereinkommens über die Gemeinschaftsproduktion von Kinofilmen, aus:
<http://www.conventions.coe.int/Treaty/Commun>

396. Kundmachung: Geltungsbereich des Europäischen Übereinkommens über die Gemeinschaftsproduktion von Kinofilmen (Erschienen am: 06.08.1996)

163. Abkommen zwischen der Regierung der Republik Österreich und der Regierung der Französischen Republik über die filmwirtschaftlichen Beziehungen samt Anlage und Briefwechsel (NR: GP XX RV 111 AB 633 S. 66. BR: AB 5402 S. 624.) (Erschienen am: 25.09.1997)

sämtliche Gesetzestexte aus Archiv des österreichischen Filminstitutes,
Wien

Das neue Programm der SPÖ vom 20.5.1978, SPÖ-Bundesgeschäftsstelle (Hg.), Wien
Das Grundsatzprogramm vom 30. Oktober 1998, SPÖ-Bundesgeschäftsstelle (Hg.), Wien
Salzburger Programm vom 1.12.1972, Die Österreichische Volkspartei (Hg.), Wien
Grundsatzprogramm der ÖVP vom 1.12.1995, Die Österreichische Volkspartei (Hg.), Wien

Programm der FPÖ vom 2.6.1985, Die Freiheitlichen (Hg.), Wien

Programm der kommunistischen Partei Österreichs:

Sozialismus in Österreichs Farben, KPÖ,
Globus Verlag, 1982, Wien.

Programm der kommunistischen Partei Österreichs vom 19./20. März 1994

sämtliche Parteiprogramme der Parteien seit 1968 aus den Archiven der
Parteizentralen bzw. der Sozialdemokratischen Partei Österreichs aus dem
Archiv des Vereins für Geschichte der Arbeiterbewegung, alle Wien bzw.
Internetquellen siehe unten.

Erklärung der Bundesregierung vor dem Nationalrat, Franz Vranitzky am 18. Dezember 1990, Bundeskanzleramt Bundespressdienst (Hg.) Wien

Erklärung der Bundesregierung vor dem Nationalrat, Franz Vranitzky am 30. November 1994, Bundeskanzleramt Bundespressdienst (Hg.) Wien

Erklärung der Bundesregierung vor dem Nationalrat, Viktor Klima am 29. Jänner 1997, Bundeskanzleramt Bundespressdienst (Hg.) Wien

Österreich neu regieren, Regierungserklärung Wolfgang Schüssel vom 9. Februar 2000

Zukunft braucht Verantwortung, Regierungserklärung Wolfgang Schüssel vom 28.2.2003

sämtliche Regierungserklärungen seit 1987 aus der Parlamentsbibliothek,
Wien

Literatur

- Alemann, Ulrich von/ Forndran, Erhard (2005):
Methodik der Politikwissenschaft-Eine Einführung in die Arbeitstechnik und Forschungspraxis, Siebte Auflage, Kohlhammer Verlag, Stuttgart.
- Berchtold Klaus (Hrg.) (1967):
Österreichische Parteiprogramme, 1868-1966, Verlag für Geschichte und Politik, Wien.
- Cobb, Roger W. /Elder, Charles D. (1972): Participation in American Politics . The Dynamics of Agenda-Building, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Dachs, Herbert u.a. (Hg.) (1997):
Handbuch des politischen Systems Österreichs, 3. Auflage, Manz Verlag, Wien.
- Ernst, Gustav/Schedl, Gerhard (Hrsg) (1992):
Nahaufnahmen-Zur Situation des österreichischen Kinofilms“, Edition Film, Europa Verlag, Wien.
- Forbin, Sylvie (Hg.) (1999):
When Audiovisual meets Finance, im Auftrag von Eureka Audiovisuelle, Brüssel.
- Fritz, Walter (1984):
Kino in Österreich – 1945-1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde, Österreichischer Bundesverlag, Wien.
- Gordon, Michael (1998):
Kosten und Nutzen wirtschaftlicher Filmförderung, Schriftenreihe zur Film-, Fernseh- und Multimediaproduktion Band 11, Verlag für Berlin-Brandenburg, Potsdam.
- Gottschlich, Maximilian (ua) (1989):
Was die Kanzler sagten-Regierungserklärungen der zweiten Republik von 1945-1987, Böhlau, Wien.
- Hahn, Brigitte J. (1997):
Umerziehung durch Dokumentarfilm? – Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945-1953), Lit. Verlag, Münster.
- Hembus, Joe/Bandmann, Christa (1980):
Klassiker des deutschen Tonfilms 1930-1960, W. Goldmann Verlag, München.
- Hofecker, Franz-Otto (1984):
Ökonomische Aspekte staatlicher Kulturförderung, Dissertation Wien, Wien.

- Hofinger, Andreas (1988): Aspekte der ÖVP Kulturpolitik zwischen 1945 und 1955, Diplomarbeit Ried im Innkreis, Ried im Innkreis.
- Höfig, Willi (1973): Der deutsche Heimatfilm 1947 – 1960, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart.
- Magris, Claudio (2000): Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur, Csolnay Verlag, Wien
- Jagschitz, Gerhard (1970): 75 Jahre Film – Österreichs politische Entwicklung 1895-1970, in: Filmkunst Nr.56, S. 16.
- Knapp, Marion (2005): Österreichische Kulturpolitik und das Bild der Kulturnation – Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes seit 1945, Peter Lang GmbH – Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main.
- Kuratorium Neuer Österreichischer Film (Hg.) (1970): Neuer Österreichischer Film. Katalog. Herausgegeben anlässlich der Retrospektive Neuer Österreichischer Film bei der Viennale 1970.
- Pfann, Petra (2003): Filmförderung in Österreich, Aktuelle Entwicklungen und Perspektiven, Diplomarbeit Wien, Wien.
- Schmid, Georg (1984): Die "Falschen" Fünfziger. Kulturpolitische Tendenzen der fünfziger Jahre, in: Aspetsberger, Friedbert / Frei, Norbert / Lengauer, Hubert (Hrsg): Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich, Österreichischer Bundesverlag, Wien.
- Schneider, Volker/Janning, Frank (2006): Politikfeldanalyse: Akteure, Diskurse und Netzwerke in der öffentlichen Politik, VS-Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Schranz, Harry (1989): Filmschaffen und Filmförderung im sozialdemokratischen Österreich, Dissertation Wien, Wien.
- Schuchnig, Josef (1976): GW Papst, Dissertation Wien, Wien.

- Trappel, Josef (2001): Verwertungsperspektiven der Filmindustrie - Filmwirtschaftliche Markt- und Konkurrenzanalyse in Österreich und Deutschland, Studie der PROGROS AG, Basel, im Auftrag des Österreichischen Filminstituts, Wien.
- Ungerböck, Andreas (1999): Kinohandbuch -Ausgabe 1998/99, PVS Verlag, Wien.
- Wimmer, Michael (1985): Kulturpolitik in Österreich zwischen 1966 und 1985, Diplomarbeit Wien, Wien.
- Wimmer, Michael (1995): Kulturpolitik in Österreich, Darstellung und Analyse 1970 - 1990, Österreichischer Studienverlag, Innsbruck, Wien.

Zeitschriften und Periodika

Filmkunst (1952), Nr. 6, Amandus Edition
 Filmkunst (1951), Nr. 7, Amandus Edition
 Filmkunst (1964), Nr. 41, Amandus Edition
 Filmkunst (1964), Nr. 42a, Seite 3f., Amandus Edition
 Filmkunst (1970), Nr. 56, Seite 16, Amandus Edition
 Archiv des Filmmuseums, Wien

APA – Austria Presse Agentur vom , Österreich im Archiv des Österreichischen Filminstituts

Österreichische Film und Kinozeitung Nr. 261, 26.07.1952
 Österreichische Film und Kinozeitung Nr. 495, 21.01.1956
 Archiv des Filmmuseums, Wien

Broschüre „Filmstadt am Rosenhügel“, 1994, Archiv Filmstadt, Wien

Mitteilungsblatt des Kuratoriums neuer österreichischer Film, Nr. 1, November 1969.

Internetquellen:

http://www.bmukk.gv.at/medienpool/15397/kunstbericht_2006.pdf

Kunstbericht 2006, Stand: 15.1.2008, 14:00 Uhr.

<http://www.filmwirtschaftsbericht.at>

Filmwirtschaftsbericht 2006, Österreichisches Filminstitut, Stand: 15.1.2008, 15:30 Uhr.

http://www.fafö.at	Fachverband der Audiovisions- und Filmindustrie, Stand: 14.1.2008, 22:30 Uhr.
http://www.rtr.at/de/ffat/Fernsehfonds	Fernsehfonds Austria Richtlinien, Stand; 18.1.2008
http://www.filmfonds-wien.at/de/foerderungen	Filmfonds Wien, Stand 20. Jänner 2008
http://www.mediadesk.at/TCgi/TCgi.cgi?Target=home&P_KatSub=2	Media Desk Austria, Stand 22. Jänner 2008, 16:00 Uhr
http://www.gruene.at/partei/grundsatzprogramm/	Das Grundsatzprogramm Der Grünen, Juli 2001, 13.1.2008, 12:12 Uhr
http://www.fpoeparlamentsklub.at/fileadmin/Contentpool/Parlament/PDF/FP_Parteiprogramm_Neu.pdf	Das Parteiprogramm der Freiheitlichen Partei Österreichs vom 27. Ordentlichen Bundesparteitag der FPÖ am 23. April 2005 in Salzburg, 15. Jänner 2008, 18:00 Uhr
http://www.bzoe.at/index.php?content=bzoe_programm	Bündnispositionen des Gründungskonvents vom 17. April 2005, 28. Juni 2008, 19:45 Uhr
http://wissen.manager-magazin.de/wissen/dokument/dokument.html?id=29194532&top=SPIEGEL	Schmarrn gewünscht, in: Der Spiegel 31/1951 vom 8. August 1951

Abstract

der Diplomarbeit mit dem Titel:

„Filmpolitik in Österreich nach 1945 - Politische Maßnahmen im Bereich der Kultur am Beispiel Staatliche Filmförderung, Sinnhaftigkeit, Notwendigkeit, Perspektiven“

von Andreas Hruza, Studienkennzahl A 055 121

angestrebter akademischer Grad: Magister der Philosophie (Mag.Phil.)

Im Fokus dieser Arbeit liegt die österreichische Kulturpolitik des Bundes seit 1945 im Bereich des Österreichischen Film bzw. im Kontext zu Audiovisuellen Medien im Allgemeinen. Die These, dass das Medium Film in der österreichischen Kulturpolitik nur unzureichend oder über weite Strecken gar nicht wahrgenommen wurde, stellt den Ausgangspunkt meiner Herangehensweise dar. Die nationale Filmpolitik wird dafür im Sinne eines abgrenzbaren Politikfeldes analysiert und ein Zusammenhang zwischen politischer Agenda, politischem Handeln (oder Nicht-Handeln), den maßgeblichen Akteuren und den konkreten Auswirkungen dargestellt.

Nach einer einleitenden Auseinandersetzung mit dem Stellenwert des Filmes in der politischen Agenda, sprich den Programmen der österreichischen Parteien und den Regierungserklärungen von 1945 bis heute wird der Niedergang der Filmwirtschaft beschrieben und in einen Kontext mit dem Fehlen entsprechender Förderungs- oder Regulierungsmaßnahmen gesetzt. Dahingehend markiert der Beginn einer kontinuierlichen Filmförderung des Bundes durch das Filmförderungsgesetz ab 1981 einen Wendepunkt und bildet gleichzeitig einen weiteren Schwerpunkt der Arbeit als Analyse konkreten filmpolitischen Handelns und seiner Auswirkungen bis heute. So können sowohl Wirkungszusammenhänge als auch Sinnhaftigkeiten und Notwendigkeiten aufgezeigt werden.

Curriculum Vitae Andreas Hruza

Berufserfahrung:

- **seit 2006:** Geschäftsführer Andreas Hruza AV Medienbüro GmbH
Konsulent und Kooperationspartner diverser Filmproduktions- und Medienunternehmen
- **2003 - 2005:** Geschäftsführer Prisma Film- und Fernsehproduktion GmbH
1996 - 2003: Direktor Stellvertreter Österreichisches Filminstitut
- **1991 - 1996:** Assistent des Direktors des Österreichischen Filminstituts
- **1988 - 1991:** Kultur- und Öffentlichkeitsarbeit WIHAST (Wirtschaftshilfe der Arbeiterstudenten, Gemeinnützige Studentenheimorganisation)
- **1984-1988:** Sozialreferent der Hochschülerschaft an der Universität Wien

Ausbildung:

- **ab 1996:** Studium Irregulare „Rechtspolitik und Medienstruktur in der modernen Demokratie“ aus politikwissenschaftlichen, rechtswissenschaftlichen und kommunikationswissenschaftlichen Fächern
- **ab 1981:** Studium Rechtswissenschaften
- **1969 - 1981:** Neulandschule, Wien 10, Matura

Ausgewählte sonstige Tätigkeiten

- Vorstandsmitglied Film Austria
- Mitglied der Unesco-Arbeitsgemeinschaft Wien
- Absolvent des EU-Programms EAVE (European Audiovisual Entrepreneurs)
- Vorsitzender des Fachbeirats des Fernsehfonds Austria