



universität  
wien

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Die Kulturfilme des österreichischen Ständestaates

Verfasser

Wolfgang Walter

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A312 300

Studienrichtung lt. Studienblatt: Geschichte

Betreuer: ao. Univ.-Prof. Dr. Gernot Heiß

## **Inhaltsverzeichnis**

1. Einleitung.....	5
2. „Kulturfilm“ - eine Annäherung .....	9
2.1. Zwischen realistischer Darstellung und Fiktion.....	11
2.2. Lehr- und Unterrichtsfilme.....	13
2.3. Kulturfilm als Beiprogramm.....	13
3. Entwicklung in Deutschland - Kampf gegen den „Schundfilm“.....	15
3.1. Ufa-Kulturfilme.....	17
3.2. Kulturfilme im Nationalsozialismus.....	19
4. Kulturfilme in Österreich.....	20
4.1. Kriegspropaganda und Filmhauptstelle.....	22
4.2. Urania.....	24
5. Ständestaatliche Filmpolitik.....	26
5.1. Filmkontingentierung.....	27
5.2. Zensur.....	28
5.3. Wochenschau „Österreich in Bild und Ton“ .....	30
6. Einführung der obligatorischen Kulturfilme.....	32
6.1. Themen und Inhalte.....	36
6.1.1. Ablehnung von Themen .....	38
6.2. Begutachtung.....	39
7. Kulturfilme im Ausland.....	42

7.1.Export in die USA.....	44
7.2.Weitere Verwertung und Prämierung.....	45
7.2.1.Prämierung.....	46
8.Finanzierung.....	48
8.1.Kosten und Zuschüsse.....	52
8.1.1.Industriesubventionen.....	54
8.2.Auslandsverkauf.....	56
9.Die Kulturfilme in der Kritik.....	59
10. Die Kulturfilme als Propagandainstrument.....	61
11. „Er schwenkte nur, wenn er musste“ - zur filmischen Gestaltung.....	63
12. Institutionen und Organisationen.....	65
12.1. Amt für Wirtschaftspropaganda.....	65
12.2. Selenophon.....	65
12.3. Filmbüro der Wiener Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie.....	66
12.4. Kurzfilmhersteller.....	67
13. Personelle und inhaltliche Kontinuitäten nach 1945.....	68
14. Schlussbemerkung.....	70
15. Liste der zwischen 1934 und 1938 produzierten Kulturfilme.....	72
16. Literatur- und Quellenverzeichnis.....	85
16.1. Archivalische Quellen.....	90
16.2. Zeitschriften und periodische Publikationen.....	91
17. Anhang.....	92

## Abkürzungsverzeichnis

<b>ADR</b>	Archiv der Republik
<b>AVA</b>	Allgemeines Verwaltungsarchiv
<b>BGBL</b>	Bundesgesetzblatt
<b>BMHV</b>	Bundesministerium für Handel und Verkehr
<b>BMU</b>	Bundesministerium für Unterricht
<b>NSDAP</b>	Nationalsozialistische deutsche Arbeiterpartei
<b>ÖSTA</b>	Österreichisches Staatsarchiv
<b>Ufa</b>	Universumfilm AG
<b>WPA</b>	Amt für Wirtschaftspropaganda

# 1. Einleitung

Abseits filmhistorischer und filmwissenschaftlicher Kreise sind Kulturfilm schon lange in Vergessenheit geraten. Daher ist es wenig verwunderlich, wenn bislang das Thema der vorliegenden Arbeit „Die Kulturfilm des österreichischen Ständestaates“ praktisch kaum wissenschaftlich untersucht und wenig erforscht wurde. Bestenfalls wurde das Thema gestreift und oberflächlich abgehandelt. Dies ist auf verschiedene Ursachen zurückzuführen. Lange Zeit fand die austrofaschistische Film- und Kinopolitik bis auf ein paar Diplomarbeiten beziehungsweise Dissertationen wenig Beachtung. Erst vor einigen Jahren wurde die Wochenschau „Österreich in Bild und Ton“ vom Filmarchiv Austria umfassend aufgearbeitet und ein Sammelband publiziert.<sup>1</sup>

Ein zweiter Grund liegt wohl in der Tatsache begründet, dass das Thema Kulturfilm generell lange von der Filmpublizistik nicht aufgegriffen wurde. Kulturfilm waren nur Beiprogramm zum eigentlichen Hauptfilm, und nach ihrem Verschwinden wurden sie auch nicht vermisst. Selbst in Deutschland, dem „Geburtsland“ des Kulturfilm, setzte das wissenschaftliche Interesse für dieses seit Anfang der 1960er-Jahre verschwundene Filmgenre sehr spät ein. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Zeit des Nationalsozialismus, als der Kulturfilm seine größte Aufmerksamkeit und damit seine größte Blüte erfuhr.

Die Tatsache, dass der Großteil der hier behandelten Filme verlorengegangen ist und nur mehr knapp die Hälfte in Form von Arbeitskopien erhalten ist, trug weiter zum Vergessen bei. Die noch erhaltenen Filme befinden sich heute im Filmarchiv Austria.

Ein erster wichtiger Teil dieser Arbeit bestand daher darin, eine Übersicht über die tatsächliche Produktion zu erstellen, die bis dato nur bruchstückhaft erfasst worden war. Diese intensiven Rechercharbeiten sind in die Filmliste am Ende des Textes eingeflossen. Diese Liste enthält, soweit dies möglich war, eine vollständige Liste der produzierten Filme und die wichtigsten Fakten (Titel, Hersteller, Länge, Verleih, Produktionsjahr, Verkauf ins Ausland) zu den Filmen. Wegen der lückenhaften Quellenlage blieben aber auch hier einige Fragen ungeklärt. So ist gerade bei den letzten Filmen aus dem Jahr 1938 nicht bekannt, welche Filme noch gedreht wurden und welche nicht über das Planungsstadium hinaus kamen.

---

<sup>1</sup> Vgl. Michael Achenbach; Karin Moser: Österreich in Bild und Ton. Wien 2002.

Am Beginn dieser Arbeit steht die Auseinandersetzung mit dem Begriff Kulturfilm. Wegen seiner Vielschichtigkeit ist eine exakte Definition kaum möglich, es soll aber die Stellung im Feld Film näher beleuchtet werden. Diese Darstellung erfolgt sowohl im historischen als auch im internationalen Kontext. Dabei wird auf die Entstehung und Entwicklung des Kulturfilms in Deutschland genauer eingegangen. Die Kulturfilmproduktion in Deutschland, besonders die der Nationalsozialisten, ist bereits viel umfassender untersucht worden und liefert daher möglicherweise Fakten, die Rückschlüsse auf die österreichischen Filme zulassen. Der Kulturfilm wird dabei als ein Erbe bzw. Ergebnis der Kinoreformbewegung verstanden, die schon kurz nach 1900 angetreten war, um den „Schmutz und Schund“ in den Kinos zu bekämpfen.

Nach der Untersuchung des Begriffs „Kulturfilm“ soll die austrofaschistische Kino- und Filmpolitik näher beleuchtet werden. Ziel dieses Kapitels ist die Verortung der Kulturfilm-Aktion im Feld Film. Dazu werden die wichtigsten filmpolitischen Maßnahmen wie die Filmkontingentierung, die Zensur und die Einführung der staatlichen Wochenschau „Österreich in Bild und Ton“ zusammenfassend dargestellt.

Bei der Analyse der austrofaschistische Kulturfilmproduktion, auch Kulturfilm-Aktion genannt, wird von mehreren Thesen und Annahmen ausgegangen, die sich wie folgt darstellen:

Die obligatorischen Kurzfilme waren ein zwangsweise verordnetes Medium der autoritären Regierung mit dem Ziel einer effektiven Propaganda für die neue Staatsform. Zur Abwicklung dieses Vorhabens bedurfte es einer Reihe von Institutionen und deren funktionierender Zusammenarbeit. Die Organisation und Umsetzung sicherte die Erfüllung, der an die Kulturfilm-Aktion gestellten Ansprüche.

Daraus ergibt sich eine Reihe von Fragen, durch deren Klärung es erst möglich war, die Analyse fundiert durchzuführen:

Zu welchem Zweck wurden die Kulturfilme eingeführt?

Wer war für die Initiierung verantwortlich?

Wie lief die Produktion konkret ab? Wo lagen welche Zuständigkeiten, welche Organe leisteten welche Arbeit? Wie beeinflusste diese Organisation den Betrieb der Kulturfilmproduktion?

In welchem Umfeld wurden diese Maßnahmen gesetzt? Wie sahen die weiteren filmwirtschaftlichen und propagandistischen Planungen und Aktionen der autoritären Regierung aus?

Welche Probleme traten bei der Produktion und im Ablauf der Kulturfilm-Aktion auf und wie wurde darauf reagiert? Welcher Natur waren diese Probleme? Konnten die auftretenden Probleme gelöst werden?

Woher kamen die Themen und welche wurden umgesetzt? Welche Maßstäbe galten für die Umsetzung?

Wie wurden die Kulturfilme finanziert und wie wirkte sich die Art der Finanzierung auf die Produktionsweisen aus?

Wie sieht die zeitliche Dimension aus, welche Veränderungen sind im Lauf der Jahre zu beobachten und wie wirkten sie sich auf die Filme aus?

Erfüllten die Kulturfilme die in sie gesetzten Erwartungen? Wenn nicht, was waren die Gründe für das Scheitern?

Die hier aufgeworfenen Fragen sollen in der vorliegenden Diplomarbeit beantwortet werden.

Ein wichtiges Kapitel beschäftigt sich mit dem Verkauf der Filme ins Ausland. Die Auslandspropaganda war ein erklärtes Ziel bei der Produktion. Die Kulturfilme waren nicht nur für Österreich, sondern auch für das Ausland geplant, vor allem zur Förderung des Tourismus. Darüber hinaus sollte der Verkauf in andere Länder zur Finanzierung der Kulturfilm-Aktion beitragen.

Die Rolle der Kulturfilme als Propagandaträger soll ebenfalls untersucht werden. Ausgehend von ausgewählten Elementen austrofaschistischer Ideologie soll analysiert werden, ob und wie sich diese Elemente in den Filmen wiederfinden.

Im Abschnitt „Institutionen und Organisationen“ werden die wichtigsten an der Produktion beteiligten Einrichtungen und Personen vorgestellt.

Die Frage nach der Wirkung der Filme auf das Publikum kann nicht beantwortet werden, da es keine geeigneten Quellen beziehungsweise dokumentierten Reaktionen gibt.

Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, ein bisher vernachlässigtes Stück Geschichte zu recherchieren, zu strukturieren und näher zu erfassen. Es geht in der vorliegenden Arbeit also nicht um eine filmische Analyse, sondern um die Aufarbeitung und Dokumentation von Kulturfilmen im Austrofaschismus.

Die Quellen für diese Arbeit bilden in erster Linie Archivmaterialien aus den beiden an der Herstellung beteiligten Ministerien: dem Bundesministerium für Handel und Verkehr (BMHV) sowie dem Bundesministerium für Unterricht (BMU). Die entsprechenden Akten werden im Österreichischen Staatsarchiv aufbewahrt. Auch das Archiv der Wiener Kammer Handel und Gewerbe lieferte einige wenige, dafür sehr aufschlussreiche, Belege.

Die Begriffe „obligatorische Kulturfilme“, „Kultur- und Wirtschaftsfilme“, „Kurztonfilme“, „Kulturkurztonfilme“ und „Kulturfilm-Aktion“ werden in den Quellen synonymisch verwendet, dies kommt auch in der vorliegenden Arbeit zur Anwendung.

## 2. „Kulturfilm“ - eine Annäherung

Für den Kulturfilm gilt Ähnliches wie für den Dokumentarfilm: Eine allgemeine, umfassende Definition gibt es für beide Filmgattungen nicht. Nach Heinz Heller besteht

„ keine Einigkeit darüber, was unter Dokumentarfilm zu verstehen ist, und ob oder wie dieser vom Spielfilm oder von verwandten Formen, wie Kultur-, Industrie- und Lehrfilm oder auch vom ethnographischen Film unterschieden und in seiner Eigenart charakterisiert werden kann.“<sup>2</sup>

Für dieses Fehlen einer einheitlichen Begriffsbestimmung gibt es verschiedene Gründe. Lange Zeit war der „Kulturfilm“ für die Wissenschaft uninteressant, besonders nach seinem langsamen Verschwinden aus den Kinos Anfang der 1960er-Jahre. Auch in Deutschland finden sich erst in den letzten Jahren wissenschaftliche Arbeiten, die sich mit diesem Thema befassen, dies obwohl der Kulturfilm sowohl seiner Ästhetik, als auch seinem Begriff nach eine „typisch deutsche Erscheinung“<sup>3</sup> beschreibt. Auch Kreimeier bezeichnet den Kulturfilm als „spezifisch deutsche Variante des Dokumentarfilms“.<sup>4</sup> Der überwiegende Teil der neueren Forschung konzentriert sich auf die Kulturfilme aus der NS-Zeit und dabei vor allem auf ihre propagandistische Funktion.

Nach Christa Blümlinger entstammen Begriff und Genre des Kulturfilms der Ufa.<sup>5</sup> Gemeinhin wird die Bezeichnung „Kulturfilm“ auf die Gründung der „Kulturfilmabteilung“ der Universum-Film AG (Ufa) zurückgeführt. Diese war am 1. Juli 1918 eingerichtet und schon bald in verschiedene Unterabteilungen gegliedert worden, die Kulturfilme mit wissenschaftlichem Anspruch aus den Bereichen Naturwissenschaften, Land- und Forstwirtschaft, Völkerkunde, sowie Kunstgeschichte, Psychologie und Medizin produzierte.

---

2 Heinz-Bernd Heller: Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen, Marburg 1990, S. 99.

3 Hilmar Hoffmann: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film, Frankfurt/Main 1988, S. 113.

4 Klaus Kreimeier: Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns, München/Wien, 1992., S. 318.

5 Christa Blümlinger: Verdrängte Bilder in Österreich. Möglichkeiten des Dokumentarfilms in der II. Republik, Diss. Salzburg 1986, S. 37.

Hans Cürlis weist aber bezüglich der Begriffsentstehung in einem Bericht über die Entwicklung des Kulturfilms darauf hin, dass der Begriff erstmals schon 1906 verwendet worden sei.<sup>6</sup>

Die Probleme bei der Definierung reichen bis zu den Anfängen dieses Genres selbst zurück. Denn der Begriff „Kulturfilm“ stellte für viele seiner Unterstützer eine offene Projektionsfläche dar, die mit dem eigenen Ideal von Film - wie er „richtig“ auszusehen hätte - gefüllt wurde. Von den Autoren in den Zwanziger und Dreißigerjahren in einem beinahe inflationären Maße für eine thematische und formale Vielfalt von Filmen gebraucht, wurde der Begriff kaum mehr fassbar. Die Fürsprecher wollten ihr Feld auch nicht unbedingt begrenzen:

„Die Frage, was ein Kulturfilm ist, soll hier unbeantwortet bleiben, da sich eine scharfumrissene Definition in wenigen Zeilen doch nicht geben läßt; jedenfalls fassen wir in diesem Buch den Begriff „Kulturfilm“ weiter, bedeutend weiter als alle diejenigen, die unter ihm einen Lehrfilm verstehen“.<sup>7</sup>

Das Spektrum der als Kulturfilme titulierten Filme reicht von Kurzfilmen mit volksbildnerischem Charakter, die für das Kinovorprogramm konzipiert wurden, bis zu „Die Nibelungen“ von Fritz Lang.<sup>8</sup> Die Einbeziehung von Spielfilmen wie „Die Nibelungen“ blieb aber eine Ausnahme. Trotzdem ist eine fehlende durchgehende Spielhandlung kein bestimmendes Merkmal des Kulturfilms. Walter Schmitt schrieb 1932 zur Unterscheidung von Spielfilm und Kulturfilm:

„Jedoch ist jeweils die Unterscheidung zwischen allgemeinem Spielfilm (dem Film mit einer Handlung) und Kulturfilm (dem Film, der kulturelle, pädagogische und wirtschaftliche Zwecke verfolgt) nur schwer zu treffen, da man besonders in letzter Zeit häufig dazu übergegangen ist, auch den Kulturfilm in eine äußere Handlung zu kleiden, um ihn kurzweiliger zu gestalten und ihn dem allgemeinen Publikum schmackhafter zu machen. Während der Spielfilm

---

6 Vgl. Reiner Ziegler: Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919 - 1945. Band 17 der Reihe: CLOSE UP. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Konstanz 2003, S. 18.

7 Edgar Beyfuß, A. Kossowsky (Hg.): Das Kulturfilmbuch, Berlin 1924, S. VI f.

8 Walther Günther: Kulturfilm und Jugend In: Edgar Beyfuß; A. Kossowsky (Hg.): Das Kulturfilmbuch (Berlin 1924) S. 42 - 59, S. 43.

neben der Vermittlung ästhetischer Werte in erster Linie seelisch anregen und unterhalten will, ist der Lehrfilm eine Filmgattung mit ausgesprochen didaktischem Charakter. Er ist der Film, der bewußt und betont Wissen vermitteln will."<sup>9</sup>

Der Gattungsunterschied liegt laut Schmitt in der Intention und der Zielsetzung der Filme. Ein Kulturfilm war immer auch belehrend und volksbildend bzw. hatte es zu sein. Das lehrhafte Element wurde von Vertretern und Vorkämpfern immer als notwendiges und wichtigstes Unterscheidungsmerkmal zum Spielfilm, der nur dem Zerstreuungsbedürfnis der Massen folge, vorgebracht. Im „Kulturfilmbuch“ von 1924 formulierte Friedrich Lampe seinen Anspruch an den Kulturfilm:

„Ein Kulturfilm ist ein Film mit kulturell wertvollem Inhalt. Er bringt auch Ästhetisches, Erbauliches, vielleicht sogar in Spielfilmform, und ergreife vor allem die Welt der Gefühle. Der Kulturfilm nimmt auf die geistige Struktur des Betrachters Bedacht, mehrt dessen Kenntnisse, vertieft sein Gefühlsleben und beflügelt seine Phantasie.“<sup>10</sup>

Raimund Warhanek, der ehemalige Leiter der Filmabteilung des österreichischen Unterrichtsministerium, bezeichnete Kulturfilme als „Filme, die hinter einem Thema noch eine schöpferische, gedankliche oder künstlerische Interpretation suchen“ im Gegensatz zu Dokumentarfilmen, „welche auf die bloße Darstellung eines vorhandenen Sujets abzielen.“<sup>11</sup>

## **2.1. Zwischen realistischer Darstellung und Fiktion**

Kulturfilme befassen sich wie Dokumentarfilme, als deren Vorläufer beziehungsweise Subgenre sie oft aufgefasst wurden, mit der Realität. Während der Blütezeit des Kulturfilms ist der Begriff Dokumentarfilm in der Filmpublizistik noch kaum gebräuchlich und nur vereinzelt zu finden. Bei Filmen mit dokumentarischem Charakter, also ohne

---

9 Walter Schmitt: Das Filmwesen und seine Wechselbeziehungen zur Gesellschaft. Versuch einer Soziologie des Filmwesens, Freudenstadt 1932., S. 37.

10 Felix Lampe: Kulturfilm und Filmkultur In: Edgar Beyfuss, Dipl.-Ing. A. Kossowsky (Hg.): Das Kulturfilmbuch, Berlin 1924, S. 19-27., S. 20.

11 Filmkunst Nr. 35, 1961, S. 9.

Spielhandlung, war vom Kulturfilm und seinen Subgenres wie Lehr- und Unterrichtsfilm, Reklamefilm oder Naturfilm die Rede. In Deutschland war Kulturfilm bis in die 1950er-Jahre der übliche Begriff für nichtfiktionale Programme.<sup>12</sup>

Die im Kulturfilm behandelten Themen konnten alle Bereiche des Lebens umfassen. Thematisch wurden dem Genre keinen Grenzen gesetzt:

„Von der Zellteilung der Amöben bis zum Titanen Michelangelo behandelt er alles, was Biologie und Medizin, Forschung und Technik, Kunst und Literatur, Ethnografie und Geografie erforschen, und vereinnahmt sie auf seine spezifische Art höherer Weltbetrachtung. Die deutschen Kulturfilmgestalter entzaubern Schöpfung und Kosmos.“<sup>13</sup>

Nicholas Kaufmann, der langjährige Leiter der Ufa-Kulturfilmabteilung fasste diesen programmatischen Anspruch prägnant zusammen: „Mein Feld ist die Welt.“<sup>14</sup>

Der realistische Ansatz der Kulturfilme blieb aber beschränkt. Es ging nie um eine kritische Darstellung oder Auseinandersetzung mit dem Gezeigten. Es wurden weder Fragen gestellt noch wurde Stellung bezogen:

„Die Wirklichkeit wurde nicht etwa so dargestellt, dass sich mit ihr zugrunde liegende Fakten auch deren Sinn erschloss, sondern alle tiefere Bedeutung wurde, wie in den Ufa-Kulturfilmen, in einem Meer von Tatsachen ertränkt.“<sup>15</sup>

Die Hinwendung zu einer weit entfernten Welt, sei es durch Filme aus entlegenen Teilen der Erde oder durch Tierfilme, die dank neuer technischer Entwicklungen vieles zum ersten Mal sichtbar machten, brachte dem Publikum keine Erkenntnis über seine eigene Lebenswelt. Der Kulturfilm blieb an der Oberfläche, er durchdrang sein Thema nicht.

---

12 Vgl. Kay Hoffmann: Zwischen Bildung, Propaganda & filmischer Avantgarde. Der Kulturfilm im internationalen Vergleich, in: Ramón Reichert (Hg.): Kulturfilm im "Dritten Reich", Wien 2006, S. 15 – 28, S. 15.

13 Hoffmann, Propaganda im NS-Film, S. 113.

14 Ebenda, S. 115

15 Siegfried Kracauer: Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films, Hamburg 1958., S. 109.

Die Wissensvermittlung durch den Film sollte in einer für das Publikum ansprechenden Form passieren. Genauso wie auf Bildung und Erziehung Wert gelegt wurde, sollte auf die Gestaltung der Filme geachtet werden. Es ging um eine populärwissenschaftliche Vermittlung von Wissen. Das Publikum sollte zwar belehrt, aber dabei nicht gelangweilt werden.

## **2.2. Lehr- und Unterrichtsfilme**

Die konzentrierte Wissensvermittlung blieb den Unterrichtsfilmen vorbehalten. Diese waren für Schulen und Universitäten gedacht. Oft wurden diese Filme als Schmalfilme hergestellt, da sie dadurch billiger und handlicher waren. 16-mm-Filme konnten einfacher auf mobilen Geräten vorgeführt werden. Die Gestaltung der Unterrichtsfilme folgte in erster Linie didaktischen Prämissen, ästhetische Ansprüche hatte sie nicht zu erfüllen. Was der Regisseur im Kulturfilm zugunsten der Wirkung weglassen konnte, war für den Unterrichtsfilm essenziell. Bestimmte Vorgänge wurden beispielsweise detailliert und in voller Länge gezeigt, um sie für Schüler nachvollziehbar zu machen. Bis in die 1940er-Jahre waren diese Filme häufig noch stumm, der erklärende Kommentar kam von einem Vortragenden.<sup>16</sup> Zu Beginn der 1920er-Jahre wurde die Diskussion um die begriffliche Trennung der beiden Genres „Lehrfilm“ und „Kulturfilm“ teilweise noch sehr heftig geführt.<sup>17</sup>

## **2.3. Kulturfilm als Beiprogramm**

Spätestens Anfang der 1930er-Jahre hatte sich die den Kulturfilm bestimmende Form durchgesetzt. Diese leitet sich in erster Linie über die ihm zugeschriebene Funktion als Bestandteil des Vorprogramms einer Kinovorstellung ab. Neben dem Kulturfilm umfasste eine Vorführung in dieser Zeit abgesehen vom Hauptfilm noch eine Wochenschau und kürzere Werbefilme. Auch nichtfilmische Einlagen waren keine Seltenheit.

---

<sup>16</sup> Vgl. Kay Hoffmann, *Zwischen Bildung, Propaganda & filmischer Avantgarde*, S. 18.

<sup>17</sup> Vgl. *Ziegler*, *Kunst und Architektur*, S. 17.

„Die Bezeichnung Kulturfilm wird daher auf den Aspekt der Distribution einer bestimmten Kategorie Film ausgedehnt und im Sinne einer Vertriebskategorie von Filmen im offiziellen Kinoprogramm verwendet.“<sup>18</sup>

Die Platzierung im Vorprogramm lässt sich als Definitionsmerkmal auf die obligatorischen Kulturfilm übertragen. Zwar wurden die „vaterländischen“ Kulturfilm auch abseits des herkömmlichen Kinoprogramms wie zum Beispiel in eigenen Kulturfilmtheatern gespielt, doch war das nur eine Zweitverwertung und nicht der bestimmende Einsatzzweck. Nur durch die obligatorische Platzierung im Vorprogramm war ein breites Publikum gesichert.

Langformen des Kulturfilm, etwa in Spielfilmlänge, als Hauptfilm anstelle eines Spielfilm spielten zu dieser Zeit kaum noch eine Rolle. Die Funktion als Beiprogrammfilm war einer der Hauptgründe für das lange Bestehen dieser Filmgattung. Der Kulturfilm wurde von den großen Filmverleihern zur Komplettierung ihrer Angebotspalette gebraucht. Neben dem Hauptfilm und einer Wochenschau konnten sie den Kinobetreibern einen vollständigen Kinoabend als Gesamtpaket anbieten. Große Filmkonzerne wie die Ufa, Pathè, Gaumont, Fox, Metro oder Paramount konnten es sich daher leisten, ihre eigenen Beiprogramm- und Kulturfilmproduktionen zu betreiben. Ihr weltweites Vertriebsnetz half dabei, ein gewisses Maß an Rentabilität zu sichern. Ein Kulturfilm allein war für den Hersteller nur selten ein lohnendes Geschäft. Selbst die Kulturabteilung der Ufa, die erfolgreichste Produzentin von Kulturfilm, stand mehrmals vor der Auflösung.

Dass Beiprogramme von den Verleihanstalten beinahe als Gratiszugabe zu den Hauptfilmen beigegeben werden mussten, drückte auf den Handelswert der Kulturfilm und dämpfte damit ihre Produktion.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Ziegler, Kunst und Architektur, S. 21.

<sup>19</sup> Vgl. Volkswirtschaftlicher Aufklärungsdienst, Nr. 35, 1. Jänner 1936, S. 5.

### **3. Entwicklung in Deutschland - Kampf gegen den „Schundfilm“**

Die Entwicklung des Kulturfilms wird allgemein der Ufa zugeschrieben. Die geistigen Grundlagen des Kulturfilms liegen jedoch weit vor der Gründung der Ufa. Schon kurz nach der Jahrhundertwende formierten sich die ersten Gegner des neuen Mediums, um den sogenannten Schundfilm - der Begriff „Schundfilm“ geht auf den Juristen Albert Hellwig zurück<sup>20</sup> - zu bekämpfen. Diese Kinoreformbewegung bildete sich hauptsächlich aus Lehrerkreisen, Beamten und religiösen Aktivisten, die begannen, die negativen Auswirkungen des sich rapide ausbreitenden Film- und Kinowesens, besonders auf Kinder und Jugendliche, anzuprangern. Die Vorwürfe bezogen sich einerseits auf die Art der Vorführung (dunkle, verrauchte Säle), andererseits betrafen sie den Inhalt der gezeigten Filme. Ablehnung und Reformeifer lagen aber nicht weit auseinander. Während so mancher Vertreter des Kampfs gegen den Schundfilm das neue Medium grundsätzlich ablehnte, erkannten andere die ihm innewohnenden Möglichkeiten und wollten diese nutzbar machen. Progressive Lehrer sahen das Potenzial des neuen Mediums und setzten es in Schulen und Volksbildungsanstalten wie etwa der Hamburger Urania ein.

Wegen ihrer herausragenden Position als kulturelle Autorität konnten die Pädagogen auf verschiedenen Ebenen Einfluss ausüben: 1907 gründete Hermann Lemke in Berlin die Kinematographische Reformvereinigung, die als „Vermittlungsstelle“ zwischen Behördenvertretern, Lehrern, Produzenten und Kinobesitzern fungieren sollte. Die Gründung der NPG Schulfilme war das Ergebnis der verstärkten Nachfrage nach Kulturfilmen seitens der Lehrer. So sollten zuerst eine konstante Nachfrage nach belehrenden Filmen geschaffen werden und langfristig ein Produktions- und Verleihsystem aufgebaut werden, das mit dem bestehenden kommerziellen System konkurrieren konnte und eine dauerhafte Alternative darstellen sollte.

Aus verschiedenen Gründen überstieg der diskursive Einfluss des Kulturfilms deutlich die Bedeutung, die dem Genre angesichts der Zahl der tatsächlich produzierten Filme zustand. Die besondere Stellung vieler seiner Vertreter (Lehrer, Beamte), sein reaktio-

---

20 Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart/ Weimar 1993., S.30.

närer Charakter und die organisatorischen Anstrengungen wie eigene Publikationen, Vertriebswege und Aufführungsmöglichkeiten sorgten für fundierte Rahmenbedingungen, auf denen Firmen wie die Ufa nach dem Krieg aufbauen konnten.<sup>21</sup>

Die Tatsache, dass ein Großteil der verwendeten Filme aus Frankreich stammte, brachte die Vorkämpfer des Kulturfilms kurzfristig in die Kritik, setzten sie doch gerade in einem sensiblen Bereich wie der Erziehung der deutschen Jugend auf Importe aus dem noch immer verfeindeten Frankreich. Eine verstärkte deutsche Produktion, auch für den Einsatz im Ausland, sollte diesen Missstand beheben, wurde aber erst nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs in Angriff genommen. Jene Reformer, die die Wichtigkeit der nationalen Kultur im Lehrfilm besonders betonten, legten große Flexibilität bei ihrer Definition von Kulturfilm an den Tag und meinten damit auch „Spielfilme“, wenn Inhalt und Gestaltung ihren Vorstellungen entsprachen.

“This practice exacerbated the Kulturfilm's identity problems, introducing an element of ideological intentionality in its identity.”<sup>22</sup>

Der Kulturfilm ist somit Teil des Prozesses der „Verbürgerlichung“ des Kinos: Hat das Kino seinen Ursprung im Varieté und als Jahrmarktsattraktion, werden schon bald Vorführungen in eigenen, an der Architektur des Theaters orientierten, Kinosälen eingeführt, die auch vom bürgerlichen Publikum akzeptiert werden. Dort mischt sich die Anrühigkeit des Schaustellergewerbes mit den saturierten, barocken Formen bürgerlicher Kultur.<sup>23</sup> Gleichzeitig wandelt sich das Programm der Kinos: Der Film entwickelt sich zwischen 1909 und 1914 vom Kino der Attraktionen zum Erzählkino, das in seinen Grundzügen auf dem bürgerlichen Drama basiert. Posse, Schwank und vor allem Operette liefern die dramaturgischen Grundmuster für die ersten narrativen Filme, deren „Sujets sich vor allem in der Nachfolge dieser bürgerlichen populären Unterhaltungskultur interpretieren lassen.“<sup>24</sup>

---

21 Vgl. William Uricchio: The Kulturfilm: A brief history of an early discursive practice in: Paolo Cherchi Ursai/Lorenzo Codelli (Hg.): Before Caligari. German Cinema, 1895-1920, Pordenone 1990, S. 356-379., S. 356f.

22 Ebenda, S. 364.

23 Vgl. *Jacobsen*, Geschichte des deutschen Films S. 21.

24 Ebenda, S. 28.

Nach Klaus Kreimeier waren es vor allem ökonomische Zwänge, die nach einer Ausrichtung des Filmwesens zum Bürgertum verlangten.<sup>25</sup>

Im Verlauf des Ersten Weltkrieges erkannten die deutschen Militärs die Wirkung alliierter Filmpropaganda als Hauptursache für das schlechte Image Deutschlands in der übrigen Welt. Die kleinteilige Struktur der deutschen Filmindustrie behinderte aber eine zentrale Filmpropaganda und so wurde von führenden Wirtschaftsverbänden im November 1916 die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e.V. (DLG) gegründet. „Kulturpropaganda“ war eine der ihr zugeschriebenen Aufgaben, durch die Werbung für Deutschlands Kultur und Wirtschaft im In- und Ausland auf nationaler, gemeinnütziger Grundlage die einseitigen Darstellungen der Gegner zu berichtigen. Die „Richtlinien zur Produktion dokumentarischer, belehrender und bildender Filme“ legten folgende Sujets fest: „Deutschlands Landschaften, historische Stätten, Heilquellen und Erholungsorte [...] die Leistungen deutscher Technik und die hygienischen und sozialen Maßnahmen unserer Großbetriebe.“<sup>26</sup> Diese Filme sollten auch unterhaltend sein und erst nebenher, möglichst unauffällig, belehrend wirken.

### **3.1. Ufa-Kulturfilme**

Auf Betreiben der Obersten Heeresleitung unter General Ludendorff wurde am 18. Dezember 1917 die Universum-Film AG (Ufa) gegründet. Die Regierung verlangte für ihre Beteiligung an der Ufa die Einrichtung einer besonderen Abteilung, die sich der Produktion von Filmen zur Belehrung, Aufklärung und Weiterbildung widmen sollte. „Da diese Art von Filmen der Abteilung 'Kulturpflege' des Innenministeriums unterstand, wurde sie am 1. Juli 1918 kurzerhand als 'Kulturabteilung' der Ufa bezeichnet, und folglich nannte man deren Produkte 'Kulturfilme'.“<sup>27</sup>

Die Ufa sah im Kulturfilm einen „politischen Pionier“, denn „durch das lebendige Bewegungsbild [kann] eine Anerkennung deutscher Erfolge auf wissenschaftlichem und

---

25 Vgl. *Kreimeier*, Ufa-Story, S. 22.

26 Jan Kindler: *Romantik im Gleichschritt. Ästhetik und Propaganda im Kulturfilm des III. Reichs*, Berlin 1995., S.6.

27 *Hoffmann*, Propaganda im NS-Film, S. 113f.

wirtschaftlichem Gebiete bei den Völkern jenseits der Grenzen und jenseits des Ozeans erzielt werden“, wirkungsvoller als durch das gedruckte Wort.<sup>28</sup>

Für die ersten Produktionen konnte man auf Material, das man vom Bild- und Filmamt (BuFa) übernommen hatte (rund 230.000 Meter Negative und 810.000 Meter Positive), zurückgreifen.<sup>29</sup> Schon früh suchte die Kulturabteilung die Zusammenarbeit mit Städten, Schulen, Universitäten und anderen Fortbildungsstätten, um den Film als Lehrmittel durchzusetzen und brachte sogar eine eigene Publikationsreihe heraus. Thematisch reichte das bearbeitete Feld von medizinischen über technisch-naturwissenschaftliche bis hin zu landwirtschaftlichen Themen. Bis 1923 wurden so mehr als 400 Lehr- und Kulturfilme hergestellt. Der finanzielle Ertrag blieb aber weit hinter den Erwartungen zurück, meist waren die Filme ein Verlustgeschäft, so dass die Kulturabteilung jedes Jahr mit einer negativen Bilanz schloss. Der Weiterbestand des Kulturfilms wurde nur durch den umfangreichen Auslandsverkauf gesichert. Nach Hans Cürdis betrug der Anteil der deutschen Produktion damals 90 Prozent der Weltproduktion.<sup>30</sup>

Um das vorhandene Filmmaterial besser auszunutzen, produzierte man von einigen Filmen verschiedene Versionen: eine wissenschaftliche (für Universitäten), eine pädagogische (für Schulen) und eine populäre (für die Kinos). Die Beiprogrammware für die Kinos avancierte dabei schnell zum wichtigsten Produkt dieser Reihe. Die Herstellung von Kulturfilmen diente der Komplettierung des Angebotes, so dass die Ufa ab 1925 neben dem Hauptfilm auch die anderen Bestandteile eines normalen Kinoprogramms, nämlich Wochenschau und Kulturfilm, anbieten konnte.

Auch von staatlicher Seite griff man dem Kulturfilm fördernd unter die Arme. Ab 1919 begutachtete das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht unter der Leitung von Felix Lampe alle Lehrfilme und vergab Bescheinigungen. Diese sogenannten Lampe-Scheine wirkten steuermindernd und sollten ein Anreiz für die Kinobesitzer sein, Kulturfilme in ihr Programm aufzunehmen. Mit der Reichsratsverordnung vom 10. Juni 1926 wurden die Vergnügungssteuer auf maximal 15 Prozent der Bruttoeinnahmen ge-

---

28 Schrift der Ufa 1919, zitiert nach: Klaus Kreimeier, Ufa-Story, S. 208.

29 Vgl. Bock, Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, S. 69.

30 Vgl. Ziegler, Kunst und Architektur, S. 32.

senkt und den Kinobesitzern für Kulturfilm steuerliche Ermäßigungen garantiert. „Der pejorative Begriff 'Steuerschinder' für den Vorfilm oder Beiprogrammfilm stammt aus dieser Zeit.“<sup>31</sup>

### **3.2. Kulturfilm im Nationalsozialismus**

Die Nationalsozialisten erkannten schon früh das propagandistische Potenzial der Kulturfilm. Bereits 1930 begann die NSDAP in ihrer Reichsfilmstelle mit parteieigenen Produktionen.<sup>32</sup> Ähnlich wie im austrofaschistischen Österreich wurde 1934 vom Präsidenten der Reichsfilmkammer eine Anordnung zur Förderung des Kulturfilm erlassen. Nach dieser Anordnung mussten die Kinobesitzer bei jeder Vorstellung einen Kulturfilm mit einer Mindestlänge von 250 Metern vorführen, der von der Filmprüfstelle als künstlerisch, volksbildend, kulturell oder staatspolitisch wertvoll anerkannt war. Die entsprechenden Kulturfilm durften keine fortlaufende Spielhandlung enthalten oder vom aktuellen Tagesgeschehen berichten. Ergänzend dazu wurde Anfang März 1935 eine Stelle eingerichtet, die die Produzenten bei der Auswahl und Herstellung eines Manuskripts beraten sollte. Die Stelle arbeitete auch mit der Filmprüfstelle zusammen, so dass für die Produzenten die notwendige Sicherheit (nämlich dass ein eingereichter Film auch tatsächlich das notwendige Prädikat erhielt) geschaffen war.<sup>33</sup>

Im Nationalsozialismus erreichte der Kulturfilm seine größte Bedeutung. Er ist als das eigentliche Propagandagenre zu betrachten. Viel offener als der Spielfilm, dem in erster Linie eine unterhaltende und ablenkende Funktion zukam, reflektiert er die politischen und ästhetischen Ansprüche der neuen Machthaber. Der Kulturfilm nahm dem Spielfilm somit die „Bürde der Weltanschauung“<sup>34</sup> ab. Anknüpfungspunkte zwischen Kulturfilm und NS-Ideologie fanden sich viele und so stellt der Machtwechsel 1933 keine wirkliche Zäsur in der Kulturfilmproduktion dar. Die Technikbegeisterung und das soziale und biologistisch-darwinistische Vermessen der Natur und des als Organismus beschriebenen Sozialen waren schon in den Kulturfilm der Weimarer Zeit angelegt.

---

31 Hilmar *Hoffmann*, *Propaganda im NS-Film*, S. 118.

32 Vgl. *Kreimeier*, *Ufa-Story*, S. 319.

33 Vgl. *Goergen*, *Der giftige, giftige Apfel*, S. 30f.

34 Hartmut Bitomksy: *Der Kotflügel eine Mercedes Benz: Nazi-Kulturfilm, Teil 1 (1933-1938)*, in: *Filmkritik*, Jg. 27, Heft 11, November 1983, S. 443-473., S. 445.

## 4. Kulturfilme in Österreich

Radikale Kinogegner betrachteten den ihren Kampf gegen den Schundfilm als direkte Fortsetzung des Kampfes gegen die „Schundliteratur“, den sie publizistisch mit medizinischen Begrifflichkeiten unterlegten: Schundfilme wurden da zu „Cholerabazillen“ und „Mißformen des Lebens“, die „ausgerottet“ werden mussten.<sup>35</sup> Der intensiv geführte öffentliche Diskurs „kriminalisierte“ das Kino und machte es zur Sache der Jurisdiktion. Besonders die Jugendlichen sah man durch die „verderbliche“ Filme gefährdet und befürchtete durch „Nachahmungstäter“ ein Ansteigen der Jugendkriminalität. Die österreichischen Behörden reagierten mit repressiven Maßnahmen: Mit einem Ministererlass wurde die 1912 die Kinozensur eingeführt. Kindern unter 10 Jahren war der Kinobesuch generell verboten, Jugendlichen unter 16 Jahren war der Zutritt nur mit einer Begleitperson erlaubt. Für den Betrieb eines Kinos war eine zeitlich befristete Lizenz notwendig.<sup>36</sup>

Die Förderer des „wertvollen“ Films wurden in Österreich noch vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges aktiv. Sie traten dem „Schundfilm“ der Kommerzkinos mit Lichtbildvorträgen, Kulturfilmen und sogenannten „Kunstlichtspielen“ in „Musterbühnen“ entgegen.<sup>37</sup> Bereits 1898 begann die Urania in Wien mit der Vorführung von kurzen Lehrfilmen.<sup>38</sup> Die Auseinandersetzungen um das Kino und den Film nahmen in Österreich aber niemals jene Heftigkeit an, mit der sie in Deutschland geführt wurden.

Nach dem Besuch einer Filmvorführung, bei der neben den üblichen „Dramen“ auch eine Naturaufnahme gezeigt wurde, beschloss der Realschulprofessor Alto Arche eigene Filme zu produzieren und als Lehrmittel einzusetzen. Bereits 1907 stellte er einen Förderantrag an das Unterrichtsministerium, um selbst kurze Filmstreifen herstellen zu können. Die Filme zeigten einen Tischler, einen Glasbläser, einen Arbeiter an der Dreh-

---

35 Christian Stifter: Die Erziehung des Kinos und die Mission des Kulturfilms. Zur Organisation des Guten Geschmacks in der frühen Volksbildung und Kinoreform in Wien, 1898-1930, In: Spurensuche. Österreichisches Volkshochschularchiv, Jg. 8, 3-4, (1997) S. 54-79, S. 61.

36 Ebenda, S. 63f.

37 Robert Gokl/Peter, Payer: Das Kosmos-Kino. Lichtspiele zwischen Kunst und Kommerz, Wien 1995, S. 9.

38 Adolf Hübl: 51 Jahre Film. Die Bücher der Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs. Wien 1947, S. 55.

scheibe, drei Färber beim Zeugfärben, eine Turnriege von Schülern der unteren und das Turnen der oberen Klassen der Staatsrealschule Wien XX.<sup>39</sup>

Alto Arche war auch langjähriger Vorstand des 1910 gegründeten Vereins „Kosmos - Verein für wissenschaftliche und künstlerische Kinematographie in Wien“, der im siebenten Bezirk ein eigenes Kino betrieb. Zweck des Vereins war „die wissenschaftliche und künstlerische Kinematographie auszubauen und zu verbreiten, mit deren Hilfe auf alle Schichten der Bevölkerung bildend, erziehend und aufklärend zu wirken und das Verständnis des Publikums auch auf die künstlerischen Leistungen der Kinematographie zu lenken.“<sup>40</sup> Das Programm des Kosmos Kinos war eine Kombination aus Vortrag und Film. Um ausreichende Publikumszahlen zu erreichen, beschränkte man sich nicht auf belehrende Filme, sondern zeigte Unterhaltungsfilm, die aber einen gewissen Anspruch erfüllen mussten. Eine typische Vorstellung bestand aus wissenschaftlichem oder künstlerischen Lichtbildvortrag und einem anschließenden gehobenen Unterhaltungsfilm.

Das Kosmos Kino sollte eine der Musterbühnen werden, wie sie Dr. Willi Warstat in „Film und Lichtbild“, dem offiziellen, in Stuttgart erscheinenden, Organ des Vereines, einforderte. In der ersten Ausgabe von Film und Lichtbild heißt es unter dem Titel „Zur Reform des Kinematographenwesens“:

„Die Reform des Kinematographenwesens ist eine so ernstzunehmende Angelegenheit, dass sie des Interesses weitester Kreise wert sein sollte. Unsere Kultur hat sich und ihrer Produktivität dadurch ein betrübendes Armutszeugnis ausgestellt, dass sie eine so bedeutende und kulturell wertvolle technische Errungenschaft, wie es der Kinematograph ist, nicht anders auszunutzen verstanden hat, als indem sie ihn in den Dienst des geschäftlichen Unternehmerinteresses und der Sensations- und leeren Schaulust der großen Massen stellte. (...) Wenn man im Gegensatz dazu bedenkt, was für eine Menge von Belehrung, von praktischer Anschauung und Erkenntnis nicht nur, sondern auch, was für eine Masse von ästhetischen Werten durch den Kinematographen dem Volk vermittelt werden könnte, so muß man jeden Versuch mit Freuden be-

---

39 Vgl. Markus Nepf: Die Pionierarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs. Dipl. Arbeit Wien 1991, S. 170.

40 Vereinsstatuten von 1913 zitiert nach: *Gokl*, Das Kosmos-Kino, S. 13.

grüßen, der darauf abzielt, den breiten Strom von Schund und Schmutz, der sich aus dem Kinematographentheater täglich in unser Volk ergießt, einzudämmen und dafür reine und gute Erzeugnisse der Filmindustrie zu bieten. [...] Die Gründung besonderer Mustertheater für kinematographische Volks- und Jugendvorstellungen ist das einzige Mittel, das in kurzer Zeit eine ziemlich ausgedehnte Verwendung des Kinematographen nicht nur im Dienste der Volks-, sondern auch der Jugenderziehung ermöglichen würde. Alle, denen eine solche wirkliche Reform am Herzen liegt, müssen nur wünschen, dass sich möglichst bald einseitige Stadtverwaltungen oder opferwillige Vereine und Privatpersonen genug finden, um solche gemeinnützige Musterbühnen zu gründen..<sup>41</sup>

Trotz der programmatischen Annäherung an den Massengeschmack gelang es nicht, genügend Publikum in das Kosmos Kino zu locken, und schon nach wenigen Jahren musste auf einen vollständig kommerziellen Betrieb umgestellt werden. Der volksbildnerische Anspruch beschränkte sich in der Folge auf Schüler- und Studentenvorstellungen, die bis in die Dreißigerjahre fortgesetzt wurden.

Neben dem Kosmos Kino sind noch die Urania, das Volksbildungshaus Stöbergasse sowie das Universum-Kino des Bildungsvereins „Kastalia“ als Spielstätten eines „Reformkinos“ zu nennen. Bis 1918 waren die in der Urania gezeigten Lehrfilme kaum länger als 10 Minuten. Daher wurden ab 1910 sechs bis acht Kurzfilme zu „Kinematogrammen“ zusammengefasst und gemeinsam aufgeführt. Der Inhalt dieser Filme reichte von handwerklichen Arbeitsvorgängen und Industriebildern, über Bilder von Land und Leuten, Reiseberichten, biologischen Darstellungen bis zu Zeitrafferaufnahmen aus dem Pflanzenleben.<sup>42</sup>

#### **4.1. Kriegspropaganda und Filmhauptstelle**

Der Erste Weltkrieg veränderte die Wahrnehmung von Kino und Film auf staatlicher Ebene grundsätzlich. Bis dahin war das Kino als ein Hort niveauloser, moralisch zwie-

---

41 Film und Lichtbild 2 (1913), H. 1, S. 1f. zitiert nach: *Gokl*, Das Kosmos-Kino, S. 13.

42 Vgl. *Hübl*, 51 Jahre Film, S. 55.

spältiger Unterhaltung für die dumpfe Masse gesehen worden, dem in erster Linie mittels der Zensur beizukommen war. Im Verlauf des Krieges kamen die Militärs – etwas später als in Deutschland – zur Einsicht, dass diese Suggestionskraft auf die Massen auch für kriegspropagandistische Zwecke nutzbar sei. Bei der Produktion der „Kriegswochenschauen“ bedurfte es allerdings eines vorsichtigen Probierens. Es war noch lange nicht klar, wie wirkungsvolle Propaganda im Film aussehen sollte. Diese Lernkurve ist beispielsweise in einer verstärkten narrativen Gestaltung der Kriegswochenschauen der späteren Jahre erkennbar. Das bloße Abfilmen bestimmter Vorgänge im Hinterland - das Filmen von echten Kampfhandlungen an der Front war aus technischen Gründen noch nicht möglich, so dass Kampfszenen nachgestellt werden mussten - nützte sich ab und langweilte das Publikum. Die Entwicklung des Films in dieser Zeit zu einer erzählerischen Struktur weg vom Kino der Attraktionen gilt im übrigen nicht nur für die Propagandafilme, sondern für den Film im allgemeinen. Für die Herstellung der Propagandafilme verließ man sich auf professionelle Privatunternehmer wie Graf Alexander Kollowrat-Krakowsky oder das Ehepaar Louise und Anton Kolm. Die Teilnahme an der patriotischen Propaganda kam auch den Kinematographenbesitzern zugute. Die Kinogegner zeigten sich ab dem Zeitpunkt, als sich die Kinos in den Dienst des Staates stellten und nicht mehr nur „Schund“ und „Anrührigkeiten“ im Programm hatten, nachsichtig. Mit dem Dienst am Vaterland war ein weiterer Schritt zur allgemeinen Akzeptanz von Kino und Film gesetzt.<sup>43</sup>

Das filmische Erbe der Monarchie an die Erste Republik waren die Einrichtungen und kinematographischen Apparaturen der Filmstelle des Kriegspressequartiers. Bald nach dem Zusammenbruch der Monarchie sollte diese Stelle aufgelöst und ihre Ausrüstung verkauft werden. Der Leiter der Filmstelle unternahm aber nichts in diese Richtung, sondern schlug vor, diese Propagandastelle zu „sozialisieren“, da sich die Vergabe von Propaganda an Privatunternehmen während des Krieges negativ ausgewirkt habe.<sup>44</sup> Die neue Filmhauptstelle wurde 1919 in der Staatskanzlei eingerichtet. Andere Behörden wie der Staatssekretär für öffentliche Arbeiten und das Staatsamt für Unterricht waren ebenfalls an der Übernahme der Filmhauptstelle interessiert gewesen. Anscheinend wur-

---

43 Vgl. Hannes Leidinger: Für eine „höhere Sache“ In: Verena Moritz/Karin Moser/Hannes Leidinger: Kampfzone Kino. Film in Österreich in 1918-1938, Wien 2008, S. 22-32, S. 23ff.

44 Vgl. Verena Moritz: Experimente In: Verena Moritz/Karin Moser/Hannes Leidinger: Kampfzone Kino. Film in Österreich in 1918-1938, Wien 2008, S. 33-54, S. 42

de die Filmhauptstelle als so wichtig erachtet, dass sie direkt Kanzler Karl Renner unterstellt worden war.<sup>45</sup> Neben der Herstellung von Lehr- und Werbefilmen plante die Filmhauptstelle die „Herstellung künstlerischer Unterhaltungsfilme“, die „Anlage eines Filmarchives“, den Vertrieb von Eigenproduktionen im In- und Ausland, die Ausbildung von „Aufnahme- und Vorführungsoperatoren und Laboranten“ sowie die „Vervollkommnung der wissenschaftlichen Filmaufnahme“.<sup>46</sup>

In den Anfangsjahren der Ersten Republik bestimmten bildungspolitische Fragen den öffentlichen Diskurs zu Film und Kino. Die Kinogegner aus allen politischen Lagern stemmten sich weiterhin gegen die Verdummung und Verrohung, die den Massen im Dunkel des Kinosaals drohte. Die reformatorischen Kräfte suchten unter veränderten Produktions- und Distributionsbedingungen – teilweise wurde sogar die Verstaatlichung der Kinos und Produktionsstätten gefordert – das volksbildende Potenzial des Films zu nutzen. Mit der Produktion von Kultur- und Propagandafilmen nahm die Filmhauptstelle den Kampf um den „guten“ Film, der bis dahin außer in der Volksbildungsvereinen nur theoretisch geführt wurde, auch in der Praxis auf. Die diskursiven Anstrengungen erzeugten eine kulturelle und propagandistische Größe, die in einem großen Missverhältnis zur tatsächlichen Produktion und Bedeutsamkeit des qualitativvollen Films standen. Spätestens nach dem Ende des großen Filmbooms 1921/22 und der darauffolgenden ökonomischen Krise bestand staatliche Film- und Kinopolitik in erster Linie aus wirtschaftlichen Maßnahmen und der Gestaltung ökonomischer und rechtlicher Rahmenbedingungen.<sup>47</sup> Als Filmhersteller waren staatliche Institutionen kaum von Bedeutung, Aufträge zu kleineren Kultur- und Werbefilmen, zur Fremdenverkehrs- und Tourismuswerbung, wurden von privaten Unternehmen realisiert.

## 4.2. Urania

Neben der Filmhauptstelle setzte die Wiener Urania weiterhin auf den Kulturfilm. Die Urania zeigte schon um die Jahrhundertwende wenig Berührungängste mit dem neuen

45 Vgl. *Moritz*, Experimente, S. 45.

46 ÖSTA, ADR, BKA-Allg., 20/6a Kino, Radiowesen, Lizenzen, Kt. 4817, Zl. 5439-19 zitiert nach: *Moritz*, Experimente, S. 45.

47 Vgl. Gernot Heiss/Ivan Klimeš: Kulturindustrie und Politik. Die Filmwirtschaft der Tschechoslowakei und Österreichs in der politischen Krise der Dreißigerjahre. Entwicklung in Österreich in: Gernot Heiss/Ivan Klimeš (Hg.): *Obazy času/Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre* (Praha/Brno 2003), S. 303 - 483, S. 413

Medium und integrierte es rasch als illustratives Element in die Vorträge. Um eine entsprechende Auswahl an Filmbildern zur Verfügung zu haben, betrieb die Urania auch eine umfassende Sammeltätigkeit, die der Urania eines der größten Kulturfilmarchive der Zwischenkriegszeit bescherte.<sup>48</sup> Die im reformatorischen Eifer hochgesteckten Ziele für den belehrenden Film wurden vom neuen Direktor Leopold Hartig 1921 rasch wieder zurückgenommen, als klar wurde, dass das Massenpublikum mit dieser Art von Filmen nicht erreicht werden konnte. Der Erwerb und Betrieb einer größeren Anzahl eigener Kinos war für die Urania ebenso kein Thema mehr, wie eine eigene Spielfilmproduktion. Die Urania reagierte auf diese Enttäuschung mit einer Spezialisierung und konzentrierte sich auf bestimmte Zielgruppen. Es wurden vermehrt Lehr- und Unterrichtsfilme mit spezialisierten Themen und instruktiver Gestaltung für unterschiedliche Berufs- und Gesellschaftsgruppen beziehungsweise bestimmte Institutionen (z.B. Schulen) hergestellt.<sup>49</sup> Während der Schritt in die kommerziellen Kinos nicht gelang, war die Urania in ihrem eigenen Haus sehr erfolgreich. 1921 wurden in Wien 315 Filme mit durchschnittlich 427 Besuchern gezeigt.<sup>50</sup> Im Jahr darauf wurde die neugegründete Filmproduktionsfirma „Das Kino m.b.H.“ mit der Herstellung von Lehr- und Kulturfilmen beauftragt, deren alleinige Rechte bei der Urania lagen und die man in den nächsten Jahren an 350 ständige Filmentlehner – das waren Urania Filialen in den Bundesländern und andere Volksbildungseinrichtungen – verlieh.<sup>51</sup>

Im kommerziellen Bereich erreichte die österreichische Kulturfilmproduktion keinen bedeutenden Umfang. Wegen der unterschiedlichen Zusammensetzung und geringeren Größe der Filmwirtschaft gab es in Österreich keine der Ufa-Kulturabteilung vergleichbare Produktionsstätte von Kulturfilmen. Die Herstellung erfolgte meistens durch kleinere Produktionsfirmen im Auftrag größerer Verleiher und Produzenten. 1923 gründete Max Zehenthofer die „Österreichische Kulturfilm A.G.“ mit dem Ziel, ähnlich wie die Urania, volksbildnerisch und erzieherisch zu wirken. Tatsächlich kam dieses Unternehmen nie über das Gründungsstadium hinaus, da das für eine Aktiengesellschaft gesetz-

---

48 Vgl. *Stifter*, Die Erziehung des Kinos und die Mission des Kulturfilms, S. 66f.

49 Vgl. *Moritz*, Experimente, S. 50f.

50 Vgl. *Stifter*, Die Erziehung des Kinos und die Mission des Kulturfilms, S. 72f.

51 Vgl. *Stifter*, Die Erziehung des Kinos und die Mission des Kulturfilms, S. 71.

lich vorgeschriebene Kapital von 100.000 Schilling nicht aufgebracht werden konnte.<sup>52</sup>  
Der Kulturfilm fand in Österreich seinen Platz in erster Linie in der Volksbildung.

## 5. Ständestaatliche Filmpolitik

Wie fast jedes autoritäre Regime stand die Dollfuß-Regierung den Medien Kino und Film wegen ihrer nicht abschätzbaren Massenwirkung mit latenter Angst gegenüber. Gleichzeitig setzte sie aber auch große Hoffnungen in ihre Propagandamöglichkeiten. Die Angst äußerte sich in erster Linie in der Wiedereinführung der Zensursystems, das trotz seiner strukturellen Uneinheitlichkeit sehr dicht und effizient war. Mit der Einführung der obligatorischen Wochenschauen und Kurzfilme wurden auf der anderen Seite aktive Schritte gesetzt. Eine staatliche Produktionsförderung in Form von Subventionen wie es sie in vielen anderen Ländern bereits gab, wurde damit allerdings nicht eingeführt. Trotzdem trifft das Diktum „eine genuin austrofaschistische Kulturpolitik existierte höchstens in Ansätzen, am ehesten noch in Absichtserklärungen“<sup>53</sup> von Alfred Pfoser und Gerhard Renner nicht unbedingt auf das Filmwesen zu. Der Grund für das Interesse am Film lag aber mehr in erhofften politischen Verwertungsmöglichkeiten als in einem tatsächlichen Wunsch nach Förderung der Kultur.

Neben der propagandistischen Funktion, die nicht öffentlich angeführt wurde, diente nach offizieller Lesart die Einführung der obligatorischen Wochenschau und der Kulturfilme als Produktionsförderung und Arbeitsplatzbeschaffung für die österreichische Filmindustrie.<sup>54</sup>

Ein weiterer Schritt der neuen Filmpolitik war die Umorganisation der österreichischen Film- und Kinoindustrie. Um die Kino- und Filmwirtschaft besser kontrollieren zu können, wurde sie auf öffentlich-rechtliche Beine gestellt. Erklärtes Vorbild für diese Maßnahmen war die deutsche Reichsfilmgesetzgebung. Allerdings konnten diese Planungen nie so radikal umgesetzt werden wie in Deutschland. Die

---

52 Vgl. Ferdinand Kastner: Drei Pioniere für Filmkultur in Österreich. Ein Beitrag zur Filmgeschichte (Manuskript Österreichisches Filmarchiv, o.J.), Z 5

53 Alfred Pfoser; Gerhard Renner: „Ein Toter führt uns an!“ Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus. in: Emmerich Talos; Wolfgang Neugebauer (Hg.): Austrofaschismus. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934 – 1938, 4. erg. Aufl., Wien 1988, S. 223 - 246. S. 223.

54 Vgl. Hubert Mock: Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik, Phil.Dipl. Wien 1986, S. 66.

Interessenvertretungen der Selbständigen und der Unselbständigen wurden nicht zusammengelegt, die geplante Filmhauptstelle blieb ein unrealisiertes Projekt.<sup>55</sup>

Bereits 1933 wurde ein Pflichtverband unter dem Namen „Gremium der Lichtspielunternehmer Österreichs“ errichtet. Dieser trat an die Stelle des „Zentralverbands der österreichischen Lichtspieltheater“.

Der Filmbund war eine Art gemeinsame Plattform der in der Filmindustrie bestehenden Arbeitnehmervvertretungen. Seine Haupttätigkeit lag in sozialen Diensten für die Mitglieder und der rechtlichen Vertretung. Obwohl überparteilich, wurde der Filmbund 1934 mit der Begründung, er stehe der Sozialdemokratischen Partei nahe, verboten.<sup>56</sup>

### **5.1. Filmkontingentierung**

Die staatliche Filmpolitik Österreichs vor 1933 beschränkte sich in erster Linie auf die Einführung der Filmkontingentierung im Jahre 1926 zum Schutz der Produktion österreichischer Filme. Die Einfuhr ausländischer Spielfilme wurde damit an eine Bewilligung des Handelsministeriums gebunden. Die Anzahl der ausländischen Filme wurde dabei nicht fixiert, sondern es wurde ein Quotensystem eingeführt, das die Einfuhrbewilligungen an die Zahl der in Österreich hergestellten Spielfilme koppelte. Im ersten Jahr lag diese Quote bei 1:20, das bedeutet, das Handelsministerium vergab pro in Österreich hergestelltem Spielfilm zwanzig Kontingentscheine (sogenannte Vormerkscheine) die die Grundlage für ebenso viele Importbewilligungen bildeten. Für die Durchführung der Kontingentierung wurde bei der Handelskammer ein „Filmbeirat“ eingerichtet. Dieser Beirat prüfte u. a. ob ein österreichischer Film tatsächlich als Stammfilm galt, d. h. ob für ihn Kontingentscheine vergeben werden durften. Bestimmte Filme, vor allem Wochenschauen, Lehr- und Kulturfilme, waren von dieser Kontingentierung ausgenommen. Die konkrete Abwicklung der Entscheidungen des Filmbeirates erfolgte über das ebenfalls neu errichtete „Filmbüro“ bei der Handelskammer. In den folgenden Jahren wurden die Kontingentbestimmungen und die Quoten mehrmals leicht abgeändert, um sie an die Bedürfnisse der Filmindustrie anzupassen. Ab 1. September 1930 wurden die Vormerkscheine nicht mehr direkt an die Filmproduzenten weitergegeben, sondern an

---

55 Klaus Christian Vögl: Österreichs Kino und Filmwirtschaft 1934-1938. In: Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung (Hg.): 1938 im Film - Vorher/Nachher. Schriftenreihe des österreichischen Filmarchivs, Folge 22, Wien 1989, S. 47.

56 Vgl. *Mock*, Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik, S. 82.

das Filmbüro der Handelskammer. Die aus dem Verkauf an die Leihanstalten erzielten Erlöse sollten der Produktion österreichischer Tonfilme zugute kommen.<sup>57</sup>

Das Kontingentierungssystem blieb auch nach dem Regimewechsel bis 1938 aufrecht. Zu Beginn waren die durch die Kontingentierung zur Verfügung stehenden Gelder nicht zuletzt für den neuen Tonfilm eine wichtige Starthilfe. Über die Jahre zeigten sich aber die Mängel dieses Systems. Ein stärkerer Anstieg österreichischer Produktionen war nicht zu verzeichnen, so dass der Kontingentierung nur ein mäßiger Erfolg zugeschrieben werden kann.<sup>58</sup>

## **5.2. Zensur**

Die Filmzensur war während der gesamten Ersten Republik bis 1938 ein stark umkämpftes Thema. Im Mittelpunkt der Diskussionen stand dabei aber nicht der Kampf für die Abschaffung der Zensur oder das Streben nach ihrer Einführung. Das Hauptproblem war die Frage nach einer österreichweiten einheitlichen Zensur. Kompetenzstreitigkeiten zwischen den Ländern und dem Bund sorgten dafür, dass es auch unter den autoritären Regierungen Dollfuß und Schuschnigg keine zentrale Filmzensur gab. Die Aufhebung der Zensur war 1920 in das Bundesverfassungsgesetz aufgenommen worden. Die Behörden vertraten allerdings die Ansicht, dass die Aufhebung nur für die Pressezensur gelte. Der Verfassungsgerichtshof war 1919 noch ähnlicher Ansicht, erst 1926 wurde dieses Urteil revidiert, als der Verfassungsgerichtshof entschied, dass die Zensur für Theater und Film aufzuheben sei.<sup>59</sup>

Bereits ein Jahr zuvor waren die Kinokompetenzen, wie die Vergabe von Kinolizenzen, Aufführungsbeschränkungen (zum Beispiel Jugendverbot) oder Aufführungsverbote, an die Bundesländer übergegangen. Die Bundesregierung unternahm in den folgenden Jahren mehrere Versuche, den Kompetenzverlust rückgängig zu machen, was nur teilweise gelang. Nach der Verfassungsnovelle von 1929 wurde die örtliche Bundespolizeibehör-

---

<sup>57</sup> *Mock*, Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik, S. 25f.

<sup>58</sup> Vgl. *Mock*, Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik, S. 27.

<sup>59</sup> Vgl. *Heiß/Klimeš*: Filmwirtschaft der Tschechoslowakei und Österreichs, S. 416f.

de in die „Überwachung der Veranstaltungen“ und bei der Verleihung von Kinokonzessionen einbezogen.<sup>60</sup>

Die Behörden ignorierten die Aufhebung der Zensur und zensurierten weiter unter dem Deckmantel des Jugendschutzes. Damit entschieden werden konnte, ob das allgemeine Kinoverbot für Jugendliche unter 16 beziehungsweise 17 Jahren für einen bestimmten Film aufgehoben werden konnte, musste der Film den Behörden vorgeführt werden. Mittels dieser Vorführungspflicht konnten die Behörden zensurähnliche Wirkungen erzielen.<sup>61</sup>

Nach Hubert Mock war eine einheitliche Zensur aus Sicht der autoritären Regierung nicht notwendig, da die länderweite Zensur funktionierte.<sup>62</sup> Tatsächlich bemühte sich die ständestaatliche Führung aus verschiedenen Gründen um eine zentrale Zensur:

“Das Handelsministerium aufgrund von Klagen der Filmwirtschaft über den wirtschaftlichen Schaden durch die unvorhersehbaren Verbote, das Bundeskanzleramt und das Innenministerium zur Unterdrückung nationalsozialistischer und sozialistischer Propaganda, die 'vaterländischen' Ideologen und das Unterrichtsministerium zum Kampf gegen 'Schmutz und Schund'.”<sup>63</sup>

Die einzige Instanz, die eine einheitliche Zensur über österreichische Filme ausüben konnte war die deutsche Reichsfilmkammer. Die österreichischen Produzenten reichten dort bereits vor Drehbeginn das Drehbuch und die Besetzungsliste ein, um eine Ablehnung zu verhindern. Eine Zurückweisung nach der Fertigstellung eines Films durch die deutschen Behörden hätte ruinöse Konsequenzen gehabt. Die Abhängigkeit vom deutschen Markt war schon so groß, dass ein österreichischer Film dort 50 Prozent seines Einspielergebnisses erzielte (in Österreich nur 15 Prozent).<sup>64</sup>

---

60 Vgl. *Heiß/Klimeš*: Filmwirtschaft der Tschechoslowakei und Österreichs, S. 414.

61 Vgl. *Heiß/Klimeš*, Filmwirtschaft der Tschechoslowakei und Österreichs, S. 417.

62 Vgl. *Mock*, Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik, S. 106.

63 *Heiß/Klimeš*, Filmwirtschaft der Tschechoslowakei und Österreichs, S. 418.

64 Vgl. Gerhard Hajicsek: Viele Ziele doch kein Ziel. Die Medienpolitik des austrofaschistischen Staates in: Michael Achenbach/Karin Moser (Hg.): Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates, Wien 2002, S. 45-72., S. 59.

### 5.3. Wochenschau „Österreich in Bild und Ton“

Nur knapp drei Wochen nach Ausschaltung des Parlaments begannen die Planungen für neue, offensive Medien- und Propagandapolitik der autoritären Dollfuß-Regierung. Unter dem Einfluss der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland sollte auch in Österreich umfassende Propaganda für das neue Regime betrieben werden. Insbesondere Wandzeitungen, Plakate, Lichtbild und das Kino wurden als dazu taugliche Medien angesehen.<sup>65</sup>

In der Ministerratssitzung vom 31. März 1933 kündigt Minister Jakoncig eine Verordnung an, mit der die Kinos unter die Kontrolle des Bundes gestellt werden sollten. Weiters seien „Kurzfilme in der Dauer von fünf bis sechs Minuten bei jeder Vorstellung zu bringen, welche dem österreichische Heimatdienst gelten“.<sup>66</sup>

Mit einer am 10. April 1933 erlassenen Verordnung gelang es der Dollfuß-Regierung über die Anwendung einer Verordnung des Telegraphengesetzes von 1924 auf die Einrichtung von Tonkinos Einfluss zu nehmen. Herstellung, Betrieb und Besitz von Tonkinoeinrichtungen bedurften von nun an der Bewilligung der Telegraphenbehörde. Durch diese Verordnung wurden die Kompetenzen der Länder, vor allem Wiens, untergraben und das Regime sicherte sich dadurch die Möglichkeit zur Einflussnahme im Bereich Kino und Film. Der nächste Schritt zu einer staatlich kontrollierten Filmpolitik war die Verordnung des Bundesministers für Handel und Verkehr vom 24. Mai 1933, BGBl.I/Nr. 198. Art. II, Abs. I lautete folgendermaßen:

„Zur Förderung der Herstellung von Tonfilmen in Österreich sind bei allen öffentlichen Vorführungen der Tonfilmtheater auch in Österreich, auf österreichischen Apparaturen hergestellte Kurztonfilme vorzuführen. Diese müssen eine Durchschnittslänge von 250 m haben und hauptsächlich der Verbreitung von Kenntnissen des kulturellen und wirtschaftlichen Lebens in Öster-

---

65 Vgl. Michael Achenbach: „... Wenn der Erfolg gewährleistet werden soll.“ Hintergründe zu einem Propagandainstrument des Ständestaats. in: Michael Achenbach/Karin Moser (Hg.): Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates, Wien 2002, S. 73-98. S. 73.

66 Protokolle des Ministerrates der Ersten Republik, Abteilung VIII, 20. Mai 1932 bis 25. Juli 1934, Bd. 3, 863 - 1933-03-31, Wien 1983, S. 9.

reich und der österreichischen Landschaften sowie der Wiedergabe aktueller Ereignisse aus Österreich dienen.“

Dies bedeutete einen Vorfürhrzwang für die „vaterländischen“ Wochenschauen. Die österreichischen Filmproduzenten waren von dieser „Produktionsförderung im Verordnungswege“<sup>67</sup> nicht sonderlich angetan, vor allem weil bald klar wurde, dass als Erzeuger von Anfang an nur die Selenophon Licht- und Tonbild G.m.b.H. in Betracht gezogen wurde. Die Verordnung besagte nämlich, dass die Wochenschau auf österreichischen Apparaturen herzustellen sei. Da die Selenophon die einzige österreichische Firma war, die solche Apparate selbst entwickelte und einsetzte, bedeutete dies de facto ein Monopol zur Herstellung. Die Kinobesitzer mussten die neue Wochenschau zu einem festgelegten Leihpreis beziehen und bei jeder öffentlichen Vorstellung spielen.<sup>68</sup> Als Auftraggeber der staatlichen Wochenschau fungierte die Vaterländische Tonfilmgesellschaft, die Produktion übernahm Selenophon, die dafür auch viele nicht fix angestellte Mitarbeiter, vor allem Kameramänner, einsetzte. Die fertigen Beiträge wurden beim Österreichischen Wochenschaubüro vorgelegt, einem Gutachterkollegium vorgeführt, und vom BMHV bewilligt. Das Österreichische Wochenschaubüro war eine Stelle beim Gremium der Lichtspielunternehmer Österreichs mit Koordinierungs- und Kontrollaufgaben.<sup>69</sup>

Die erste Ausgabe von „Österreich in Bild und Ton“ lief am 9. Juni 1933 in den Kinos, ein großer Erfolg war der Wochenschau in den ersten Wochen aber nicht beschieden. Von vielen Seiten kam Kritik. Die Unzufriedenheit führte sogar dazu, dass die Besucherinnen und Besucher erst nach dem Ende der Wochenschau den Kinosaal betraten. Die Kritik der Kinoinhaber war in erster Linie ökonomischer Natur. Eine obligatorische Wochenschau mit vaterländischer Propaganda wurde nicht grundsätzlich abgelehnt. Die Kinobesitzer beschwerten sich über zu hohe Leihpreise, die sie nicht bezahlen konnten. Durch den Vorfürhrzwang wurden ihre Gestaltungsmöglichkeiten bezüglich des Vorprogramms vor dem Hauptfilm drastisch eingeschränkt. Üblicherweise bestand ein Vorprogramm aus zumindest einer Wochenschau und einem Kulturfilm. Mit der ver-

---

67 ÖFZ, Nr. 15, 1933, S.4.

68 Vgl. *Achenbach*, Hintergründe zu einem Propagandainstrument des Ständestaats, S. 75

69 Vgl. *Heiß/Klimeš*, Filmwirtschaft der Tschechoslowakei und Österreichs, S. 429.

pflichtenden Wochenschau mussten die Kinobesitzer auf einen Programmteil verzichten, da sonst das gesamte Programm zu lang gewesen wäre. Betroffen davon waren in erster Linie die ausländischen Wochenschauen von P.D.C., Fox, Paramount und Ufa.<sup>70</sup>

Die Inhalte fanden ebenfalls wenig Gefallen, bemängelt wurden „naive Sujets (Kinderfeste und dergleichen)“<sup>71</sup> sowie die fehlende Aktualität, besonders bei Auslandsthemen. Durch die geringe Kopienanzahl dauerte es oft sehr lange, bis alle Kinos mit einer Ausgabe versorgt werden konnten, d. h. in kleineren Kinos auf dem Land mussten teilweise Monate alte Beiträge gespielt werden. Die filmische Gestaltung, vor allem der innenpolitischen und „vaterländischen“ Beiträge wurden als mangelhaft angesehen. Auf einige der vorgebrachten Kritikpunkte wurde von den Verantwortlichen reagiert. So wurde ab 1936 eine zusätzliche Kopie hergestellt. Durch verbesserten Filmschnitt und die Reduktion vaterländischer Beiträge sollte die Attraktivität erhöht werden. Andere Probleme, wie die veralteten Beiträge, wurden von manchen nicht als Problem gesehen: „Dieser Mangel an Aktualität trifft aber nur für einen Teil der österreichischen Bevölkerung zu und ist im übrigen für jene Orte, deren Bewohner auch mit der Mode und in allen anderen Dingen rückständig sind, nicht so von Bedeutung“.<sup>72</sup> Bis zum Ende der Wochenschau wurde die Qualität der Beiträge insgesamt aber nicht gesteigert, sondern nahm sogar ab.<sup>73</sup>

## 6. Einführung der obligatorischen Kulturfilme

Bereits 1932, also noch vor der Ausschaltung des Parlaments, gab es laut Handelsminister Stockinger Pläne für eine österreichische Aktualitätenschau mit besonderem wirtschaftlichen Einschlag durch obligatorisch aufzuführende Kurztonfilme. Der sich durch den autoritativ festgelegten Leihpreis ergebende Gewinn sollte filmwirtschaftlichen Zwecken zugute kommen.<sup>74</sup>

---

70 Vgl. *Mock*, Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik, S.70.

71 *Achenbach*, Hintergründe zu einem Propagandainstrument des Ständestaats, S. 84.

72 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, GZ. 103.670, Schreiben des Vizebürgermeisters der Stadt Wien Lahr an Ministerialrat Lanske vom 1. Juli 1936

73 Vgl. *Achenbach*, Hintergründe zu einem Propagandainstrument des Ständestaats, S. 94.

74 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1934, Karton 3533, Brief vom 4. Februar 1935

In den ersten Monaten ihres Bestehens wurden die Mängel von „Österreich in Bild und Ton“ in propagandistischer Hinsicht offensichtlich. Da in den Wochenschauen, die in erster Linie Aktualitäten enthalten sollten, für abgerundete Kurztonfilme kulturellen und wirtschaftlichen Inhalts (entsprechend Art. II, Abs. I der Verordnung vom 24. Mai 1933) kein Platz war, wurden von verschiedenen Seiten Verbesserungswünsche geäußert. So wollte die österreichische Industrie eine Erweiterung der staatlich gebundenen Aufführungsmetrage. Das Bundesministerium für Unterricht schlug Anfang 1934 die Herstellung von kurzen Kulturtonfilmen mit einer Länge zwischen 100 und 200 Meter vor. Der zuständige Staatssekretär Pernter erhoffte sich neben einer großen Werbewirkung für österreichische Kunststätten und Kulturinstitute auch positive Auswirkungen auf den Lehr- und Unterrichtsfilm.<sup>75</sup> Auch der Bundeskommissär für Propaganda stand diesem Plan zustimmend gegenüber, da das „kulturelle Selbstbewußtsein des Österreicher und auch sein wirtschaftliches Selbstvertrauen noch einer gewissen Unterstützung“<sup>76</sup> bedürften. Bis dahin wurden immer wieder kurze Kulturfilme in die Wochenschauen eingebaut (z. B. ein Film über den Heringsfang), die allerdings vom Publikum als störend und zu Werbezwecken missbraucht empfunden wurden.<sup>77</sup>

Um die Kinobesitzer nicht noch mehr zu belasten, sollte diese Kulturwochenschau nur jede zweite oder dritte Woche in den größeren Kinos in Wien gespielt werden. Diese Absichten wurden den Kinobesitzern in der Sitzung des Filmbeirates am 1. Februar 1934 mitgeteilt. Bis dahin war das Gremium nicht in die Planungen einbezogen worden. Die Kinobesitzer waren nicht grundsätzlich gegen die Einführung zusätzlicher Pflichtprogramme, solange sie nicht zusätzliche Kosten bescherten beziehungsweise das Kinoprogramm verlängerten. Die Kosten sollten von den Verleihern getragen werden. Bei der Anzahl der herzustellenden Filme gingen die Ansichten weit auseinander: Die Handelskammer schlug 100 Filme vor, Vertreter der Filmbranche reichten 25 bis 30 Filme pro Jahr oder 25 Prozent der aktuell zur Aufführung gelangenden Filme.<sup>78</sup>

---

75 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1934, Karton 3533, Akte 91035/34, Brief des Staatssekretärs Pernter vom 15. 1. 1934.

76 Ebenda, Brief des Bundeskommissärs für Propanda

77 Vgl. Österreichische Filmzeitung. Das Organ der österreichischen Filmindustrie, Nr. 4, 27. Jänner 1934, S. 4.

78 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1934, Karton 3533, Geschäftszahl 91.035/34.

Mit der Abänderung der Verordnung vom 24. Mai 1933, BGBl.I/Nr. 198, durch eine neue Verordnung vom 28. März 1934, BGBl.I/Nr. 206 wurden der Wunsch nach erweiterten Propagandamöglichkeiten legislativ umgesetzt. Während der erste Absatz der ursprünglichen Verordnung unberührt blieb, hieß es nun in Absatz 4:

„Das Bundesministerium für Handel und Verkehr erteilt den Filmleihanstalten Weisungen über die Länge, Zusammensetzung und Zuweisung der Kurztonfilme und setzt nach Anhörung der zuständigen Kammer für Handel und Gewerbe und Industrie die für die Vorführung der Kurztonfilme von den Besitzern der Tonkinoeinrichtungen zu entrichtenden Leihpreise fest [...]“<sup>79</sup>

In den „Ausführungsbestimmungen, betreffend die obligatorische Vorführung von Kurztonfilmen“ (Erlass des Bundesministeriums für Handel und Verkehr vom 24. Juli 1934) wurden die Einzelheiten hinsichtlich Produktion, Verleih und Aufführung der Kulturfilme festgelegt. Dabei wurden die Bestimmungen über die obligatorische Vorführung von Wochenschauen auf die sogenannten Kurztonfilme ausgedehnt.

Im „Regulativ für die Erzeugung österreichischer Kultur-Kurztonfilme und deren obligatorische Übernahme durch die Leihanstalten; Vorführung derselben im normalen Kinoprogramm“ des Filmbüros der Wiener Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie finden sich schließlich exakte Angaben für die Produktion der ersten „Kultur-Kurztonfilme“:

„Für die in der Saison 1934/35 erscheinenden abendfüllenden Tonfilme werden 12 auf österreichischen patentreinen Apparaturen hergestellte Kultur-Kurztonfilme mit einer Durchschnittslänge von 250-350m zur obligatorischen Vorführung zugelassen. Diese müssen hauptsächlich der Verbreitung von Kenntnissen des kulturellen und wirtschaftlichen Lebens in Österreich und der österreichischen Landschaft dienen. [...]“

Die gewerbeberechtigten Filmleihanstalten werden zur Übernahme der zur obligatorischen Vorführung zugelassenen Kultur-Kurzton-Filme vom Filmbü-

---

79 Verordnung vom 28. März 1934, BGBl.I Nr. 206.

ro der Wiener Handelskammer aufgerufen. Die Zuteilung der Filme durch das Filmbüro erfolgt auf Grund der Programmierungslisten der Filmleihanstalten für die Saison 1934/1935, welche diese Filme mit je einem in ihrem Verleih erscheinenden abendfüllenden Tonfilm zu koppeln und nach dem Laufplan des betreffenden Hauptfilms obligatorisch zur Vorführung zu bringen haben. Das Bundesministerium für Handel und Verkehr bestimmt, welche Leihanstalten aus wirtschaftlichen Gründen von der Übernahmeverpflichtung solcher Filme ausgenommen werden. Die Koppelung mit einem anderen Hauptfilm ist mit Zustimmung des Filmbüros möglich. Jede weitere zusätzliche Auswertung des Films ist erwünscht. [...]

Mit dem Ankauf eines obligatorischen Kurzfilms erwirbt die Leihanstalt die Weltaufführungsrechte für diesen. Der Weltvertrieb erfolgt auf Grund einer Besprechung mit dem Bund der Filmindustriellen in Österreich durch die Firma Selenophon-Licht- und Tonbild-Ges.m.b.H. in Wien gegen eine zwanzigprozentige Provision von den effektiven, außerhalb Österreichs erzielten Einnahmen aus den Monopol- und Aufführungsrechten (exklusive Tobis-Lizenzen) auf Grund der Ursprungsfassung des Films. Um die einzelnen Leihanstalten vor Verlusten zu schützen, sollen diese letzteren Einnahmen unter Verwaltung des Filmbüros paritätisch an die einzelnen österreichischen Abnehmer der Kultur-Kurzfilme der betreffenden Saison zur Verteilung gelangen.

Bei Nichtübernahme der zugewiesenen Kultur-Kurzfilme werden für den Laufbilderbestand der betreffenden Leihanstalt die Aufführungsbewilligungen verweigert, bzw. bereits erteilte Aufführungsbewilligungen zurückgezogen.<sup>80</sup>

Die Reaktionen der Filmbranche fielen deutlich zurückhaltender aus als bei der Einführung der obligatorischen Wochenschau ein Jahr zuvor. So gab man zu bedenken, dass ein zusätzlicher Film zeitlich kaum noch im Programm unterzubringen sei. Ein weiterer

---

80 Regulatorisch für die Erzeugung österreichischer Kultur-Kurztonfilme und deren obligatorische Übernahme durch die Leihanstalten zitiert nach: Österreichische Filmzeitung (ÖFZ), Nr. 30, 28. Juli, 1934, S. 2.

Kritikpunkt war die Monopolstellung der Selenophon, die nun neben der Wochenschau auch die Kulturfilme produzieren sollte.<sup>81</sup>

Die Produktion der ersten Kulturfilme begann im Sommer 1934. Die Filme hatten eine durchschnittliche Länge von 370 Meter und erschienen durchschnittlich in fünf Kopien.<sup>82</sup>

## **6.1. Themen und Inhalte**

Vorschläge, welche Themen in den Filmen behandelt werden sollten, kamen von den verschiedensten Seiten: Neben dem Bundesministerium für Handel und Verkehr boten das Bundesministerium für Unterricht, der Österreichische Lichtbild- und Filmdienst, die Selenophon, einzelne Kulturfilmproduzenten und auch Privatpersonen Entwürfe für propagandataugliche Filme an.

Welche Filme tatsächlich produziert werden sollten, wurde vom Bundesministerium für Handel und Verkehr unter Mitwirkung des Bundeskanzleramtes und des Unterrichtsministeriums entschieden. In der Folge wurden von einem Gutachterkollegium bei der Begutachtung der bereits fertiggestellten Filme auch die von den Erzeugerfirmen vorgelegten Sujets für die geplanten Filme diskutiert.

Die Drehbuchskizzen wurden auch dem Bundesministerium für Unterricht zur Begutachtung zugesandt, wo überprüft wurde, ob das Gezeigte „richtig“ sei, d. h. der dargestellte Sachverhalt auch so in der Realität vorkomme, und inwieweit das Ganze lehrreich und volksbildend sei. Zur Überprüfung wurden bei einigen Filmen noch Experten außerhalb des Ministeriums kontaktiert wie im Falle von „Österreichs Wälder, Österreichs Holz“ der Direktor des Technischen Museums, der keine speziellen Einwände gegen das Drehbuch erhob, das Thema aber als zu umfangreich ansah.<sup>83</sup> Für „Eisen und Stahl“ und „Weiße Kohle in Österreich“ erstellten Ing. Urbanek von der Technischen Hochschule

---

81 Vgl. ÖFZ, Nr. 15, 1934, S. 7.

82 Vgl. Volkswirtschaftlicher Aufklärungsdienst, Nr. 84, 15. Dezember 1937, S. 9.

83 ÖSTA, BMU 1936, Faszikel 477b, Zl. 19.737.

und Ing. Haubner vom Technologischen Gewerbemuseum Gutachten zur Drehbuchskizze. Sie wurden als Fachleute auch in die weitere Produktion einbezogen.<sup>84</sup>

Häufigster Kritikpunkt waren die sich durch die künstlerischen Ambitionen der Filmemacher ergebenden Ungenauigkeiten, die dem ministeriellen Streben nach Abbildung der unverfälschten Wahrheit entgegenstanden. „Dorfsymphonie“ sollte nach Max Zehenthofer, dem Regisseur, ein „photographisches Gemälde mit symphonischer Musikbegleitung unter Anwendung bester Photographie, viel Gegenlicht, vieler Grobeinstellungen“ werden, nur mit Musikbegleitung, um den Auslandsverkauf zu erleichtern. Auf Seiten des BMU wurden die Abstriche in volksbildnerischer Hinsicht akzeptiert, allerdings bemängelte man, dass der Film zu stark auf äußere Wirkung zuungunsten der inneren Wahrheit eingestellt sei: Ein Hirte, der Flöte spielend zu Tal steigt, sei unglaubwürdig, da der Abstieg vom Berg wohl zu anstrengend sei; wenig glaubwürdig sei ebenso das Niederknien der Bauern am Feld beim Mittagsläuten; Maiandacht und Kirchtage hingegen sollten nicht so unvermittelt hintereinander stehen, da sonst ein falscher Eindruck entstehen könnte.<sup>85</sup>

In der Korrespondenz zwischen den an der Produktion beteiligten Institutionen wurden die Kulturfilme auch oft als „Kultur- und Wirtschaftsfilme“ bezeichnet. Diese Unterscheidung diente nicht nur der inhaltlichen Differenzierung. Mit „Wirtschaftsfilmen“ waren jene Filme gemeint, die sich mit Wirtschafts-, Industrie- und Technikthemen auseinandersetzen. Dazu zählen Filme wie „Eisen und Stahl“, „Wie entsteht ein Auto?“, „Brücken des Äthers“ oder „Die österreichischen Bundesbahnen“. Bei diesen Filmen rechnete man mit nur eingeschränkten Absatzmöglichkeiten im Ausland. Im Gegenzug sollten für die Herstellung dieser Wirtschaftsfilme Subventionen von der österreichischen Industrie lukriert werden.

Die restlichen Filme lassen sich ungefähr nach folgenden Themenbereichen aufteilen: österreichische Landschaft und Natur; Kultur, Tradition und Brauchtum; das „neue“ Österreich - Leistungen und Institutionen des autoritären Regimes; Sportfilme (von Letzteren gibt es nur wenige Vertreter). Drei Filme lassen sich in dieser Unterteilung nicht zu-

---

84 ÖSTA, BMU 1935, Fasz. 475b, Zl. 16.330.

85 ÖSTA, BMU 1935, Fasz. 475b, Zl. 24.069.

ordnen: „Mensch, gib acht!“ ist ein Film mit Unfallverhütungsmaßnahmen; zu „Euch alle geht’s an“ und „Wenn einer eine Reise tut“ gibt es keine Informationen zum Inhalt und die Titel lassen nur Vermutungen zu.

Nach dieser Einteilung bilden die Wirtschaftsfilme die größte Gruppe mit rund einem Drittel aller Filme. Im konkret politischen Bereich finden sich die Filme „Der freiwillige Arbeitsdienst“, „Das Kinderferienwerk der Vaterländischen Front“, „Das Werden und die Bedeutung der Vaterländischen Front“ bzw. „Die Vaterländische Front“ (diese zwei Titel könnten ein und derselbe Film sein) sowie die „Rede des Bundeskanzlers vor dem Bundestag“. Infrastrukturprojekte sollten die Leistungen der neuen autoritären Regierung belegen: „Straßen und Brücken im Neuen Österreich“ und „So entstand Österreichs höchste Alpenstraße“. (Mit dem Bau der Großglockner-Hochalpenstraße war bereits 1930 begonnen worden, die Eröffnung fand aber erst 1935 statt.)

Die Sportfilme befassen u .a. sich mit Kunsteislauf, Leichtathletik, Segelfliegen und Wildwasser-Sport. Österreichische Kultur ist nach ständestaatlicher Anschauung historische Hoch- und Repräsentationskultur. Die Filme befassen sich mit entsprechenden Themen wie dem Burgtheater, der Barockkunst oder der Geschichte des Wiener Walzers. Außerhalb des urbanen Bereichs (und das heißt für Österreich außerhalb Wiens) ist Kultur katholisch-christlich geprägt und traditionelles ländliches Brauchtum. Davon zeugen Filme wie „Fronleichen“ und „Aus dem Jahresbrauchtum der österreichischen Länder“. Zeitgenössische Kultur wird im wahrsten Sinne des Wortes nur am Rand behandelt: So fallen Gustav Witt von der Filmbegutachtungsstelle des Lichtbilddienstes im Film „Straßen und Brücken im neuen Österreich“ besonders angenehm die „modernen Kunstwerke der Gläubigkeit am Straßenrand“ auf.<sup>86</sup>

### **6.1.1. Ablehnung von Themen**

Für die Ablehnung von Themenvorschlägen gab es verschiedene Gründe. Ein vom österreichischen Holzwirtschaftsrat angeregter Film zur Förderung des Holzhausbaues wurde mit der Begründung abgelehnt, es gäbe „keine Aussicht, aus diesem trockenen

---

<sup>86</sup> ÖSTA, BMU 1938, Fasz. 482a, Zl. 1.918, Begutachtungsprotokoll „Straßen und Brücken im neuen Österreich“

Thema einen publikumsinteressanten Kulturfilm<sup>87</sup> herstellen zu können. Einer Helene Fischer, die dem Handelsministerium die zwei Kulturfilmentwürfe „Maschine - Fluch oder Segen“ und „Porträts erzählen“ übermittelt hatte, wurde mitgeteilt, dass beide nicht realisierbar seien, da der erste sozialpolitisch zu zugespitzt sei, der andere hingegen nur musealen Charakter habe und keinen Anklang bei der breiten Masse finden würde.<sup>88</sup>

Ein vom Landesamt für Fremdenverkehr angeregter Kurztonfilm über den „Winter in Kärnten<sup>89</sup>“ wurde ebenso abgelehnt wie ein Drehbuchentwurf von Karl Köfinger mit dem Titel „Im Auto über Österreichs Hochstraßen und Alpenpässe“. Das Ministerium begründete die Ablehnung damit, dass es sich um einen „ausgesprochen fremdenverkehrspropagandistischen Film“ handle.<sup>90</sup> Nachdem eine der Hauptfunktionen der Kulturfilme die Tourismuswerbung war, ist die negative Beurteilung solcher Themen schwer nachvollziehbar. Ein möglicher Hinweis für den wahren Ablehnungsgrund ist die Empfehlung des BMHV, dass für solche „Finanzierungserleichterungen die mit Geldmitteln ausgiebig dotierten Werbestellen für Fremdenverkehr berufen wären.“<sup>91</sup> Das Ministerium versuchte also schon im Vorfeld Produktionskosten abzuwehren und auf andere Stellen abzulenken.

## 6.2. Begutachtung

Nach ihrer Fertigstellung waren die angemeldeten Kurztonfilme einem vom Bundesministerium für Handel und Verkehr einberufenen Gutachterkollegium vorzuführen, das je nachdem ob Wochenschauberichte oder Kulturfilme beurteilt werden sollten, anders zusammengesetzt war. Bei der Beurteilung von Kulturfilmen gehörten dem Gutachterkollegium je ein Vertreter

- des Unterrichtsministeriums,
- des Landwirtschaftsministeriums,

---

87 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1935, Karton 3591, Z. 99.693.

88 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1936, Karton 3649, Z. 93.223.

89 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c 1937, Karton 3711, Zl. 95.709.

90 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c 1936, Karton 3649, Zl. 92.482.

91 Ebenda

- der Wiener Arbeiterkammer,
- des Hauptverbandes der Industrie,
- der Filmproduktionsfirmen,
- der Filmleihanstalten und
- des Gremiums der Lichtspielunternehmer Österreichs,
- sowie zwei Vertreter der Filmhersteller an.

Die Begutachtungsvorstellungen fanden nachmittags im Elite-Kino unter dem Vorsitz von Ministerialrat Eugen Lanske statt. Allerdings waren selten Vertreter von allen oben angeführten Institutionen anwesend. Am häufigsten nahmen neben Eugen Lanske Philipp Bergmann vom BMHV, Johann Haustein vom BMU sowie Theodor Petzl vom Gremium der Lichtspielunternehmer teil. Egon Mauthner und Josef Lebzelter von der Selophon waren meistens ebenso anwesend wie ein Vertreter der Filmproduzenten (Robert Reich oder Robert Müller).

Die Diskussionen im Anschluss an die Vorführung waren in den meisten Fällen kurz, oft gab es nur kleine Beanstandungen. Leider gibt es zu diesen Diskussionen kaum Unterlagen in Form von Protokollen, Berichten oder Zusammenfassungen. Neben Fragen zur Wahrhaftigkeit des Gezeigten stand dabei die Repräsentation im Mittelpunkt. Die häufigsten Korrekturwünsche betrafen Kürzungen, damit die Filme für das abendfüllende Programm nicht zu lang seien, oder den Schluss der Filme, der noch umgestaltet werden sollte. Größere Änderungen wurden kaum noch veranlasst, das wäre zu aufwendig und teuer gewesen.

Neben dieser Begutachtung, bei der es darum ging, ob ein Kulturfilm als obligatorischer Kulturfilm angenommen wurde, unternahm eine Kommission des Lichtbild- und Filmdienstes des Bundesministeriums für Unterricht eine weitere Begutachtung.

Diese Kommission war 1930 eingerichtet worden und befasste sich auf Antrag von Filmherstellern, -händlern und -verleihern, Kinobesitzern, Behörden oder Volkshilfseinrichtungen mit der Beurteilung von Filmen. Die eingereichten Filme wurden

nach ihrem didaktischen, volksbildenden oder künstlerischen Wert beurteilt. Die Kommission wurde nach dem Fachgebiet des behandelten Films zusammengestellt.<sup>92</sup>

Bei dieser Beurteilung wurden an die Filme Prädikate vergeben, die beispielsweise steuerliche Begünstigungen und Förderungen beinhalteten bzw. bestimmten, ob ein Film für Kinder und Jugendliche geeignet war. Insgesamt konnte der Lichtbild- und Filmdienst fünf verschiedene Prädikate vergeben: „kulturell wertvoll“, „kulturell anerkennenswert“, „für Jugendliche und Unmündige zulässig“, „für Schülervorstellungen geeignet“ und „Lehrfilm“. Leider sind nur mehr wenige Bewertungen für die Kulturfilm erhalten geblieben, so dass allgemeine Aussagen sehr schwierig zu treffen sind. Alle untersuchten sieben Filme wurden für Jugendliche und Unmündige sowie bis auf eine Ausnahme („Heimischer Boden, heimisches Bier“) für Schulvorführungen zugelassen. „Kulturell wertvoll“ waren nur vier Filme: „Das Kinderferienwerk der Vaterländischen Front“, „Straßen und Brücken im Neuen Österreich“, „Basteln und Bauen“ sowie „Bauern am Berg“, der als Einziger auch als Lehrfilm zugelassen wurde. „Kulturell anerkennenswert“ war kein einziger der Filme. Die Kommission bewertet die Kulturfilme kritischer als das Gutachterkollegium im Elite-Kino. Immer wieder wurde den Filmen eine fehlende Systematik bzw. der Verlust derselben im Verlauf des Films vorgeworfen, wodurch die Filme teilweise sogar unlogisch würden. Fehlerhafte Details wurden genauer registriert, zum Beispiel beim Film „Leichtathletik“ das Übertreten des Wurfkreises beim Hammerwerfen. Die Kritik ging sogar so weit, dass der gesamte Film infrage gestellt wurde.<sup>93</sup> Ebenso enttäuscht war man vom Parteifilm „Die Vaterländische Front“, der zu „theoretisch“ und „wenig mitreißend“ sei und schließlich im „üblichen Selenophon-Salat“ ersticke.<sup>94</sup>

Das Prädikat „für Jugendliche und Unmündige zulässig“ ist keine besondere Auszeichnung. Ein Jugendverbot bekamen höchstens Filme mit erotischem Inhalt, Nacktheit oder Gewalttätigkeiten.<sup>95</sup> Solche Themen und Darstellungen waren in den Kulturfilmen aber von vornherein auszuschließen.

---

92 Vgl. Siegfried Mattl: Beiträge zu einer Geschichte des Körpers, Hab. Wien 1994, S. 290.

93 ÖSTA, BMU 1938, Fasz. 482a, Zl. 733, Begutachtung „Leichtathletik“.

94 Vgl. Moser, Die Demokratie hat ausgedient, S. 306.

95 Vgl. Mattl, Beiträge zu einer Geschichte des Körpers, S. 303.

Bemerkenswert ist, dass der kulturelle Anspruch, den die Auftraggeber und Produzenten im Zusammenhang mit dem Kulturfilmen immer wieder hervorhoben, offensichtlich nicht einmal aus der Sicht der eigenen Filmbegutachtungstelle erfüllt wurde. Die offizielle Filmbewertungsstelle bescheinigte den Produzenten durch die verhaltene Prädikatisierung die mangelhafte Umsetzung in künstlerischer Hinsicht. Der Vorwurf ist umso schwerwiegender, als gerade die künstlerische Umsetzung einer der Vorzüge des Kulturfilms sein sollte.

## **7. Kulturfilme im Ausland**

Schon bei der Einführung der Kulturfilme war ein erklärtes Ziel ein möglichst großer Absatz im Ausland. Zum einen sollten die Filme als Propaganda im Ausland dienen, vor allem für den Fremdenverkehr und die österreichische Industrie, zum anderen erhoffte man sich durch den Verkauf der Filme zusätzliche Einnahmen, die die Produktion erst rentabel machten. Dieses Vorhaben gestaltete sich deutlich schwieriger als erwartet und die Einnahmen blieben immer hinter den Erwartungen, obwohl ein Großteil der Filme, auch außerhalb Europas, verkauft werden konnte. Offensichtlich konnten aber nicht genügend ausländische Verleiher gefunden werden beziehungsweise die Filme nur zu niedrigen Preisen verkauft werden. Mit zehn nach Deutschland, dem wichtigsten Absatzmarkt für österreichische Filme, verkauften Kulturfilmen im Jahr 1937 lag Österreich hinter der Schweiz, Schweden, Belgien und Frankreich. Ebenfalls zehn österreichische Filme kauften im selben Jahr die Tschechoslowakei und die USA.<sup>96</sup>

Die Österreichische Filmzeitung führte verschiedene Gründe an, warum es dem österreichischen Kulturfilm in einer Zeit, in der der Kulturfilm an Ansehen gewonnen habe, nicht gelang, sich gegenüber ausländischen Erzeugnissen zu behaupten. Schuld seien die fehlenden Vertriebsmöglichkeiten ebenso wie der Mangel an Spitzenleistungen. Hinzu komme noch eine unglückliche Wahl der Sujets, vor allem bei den subventionierten Filmen, die ja ihre Hauptwirkung außerhalb von Österreich erzielen sollten.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Vgl. Der Wiener Film. Zentralorgan der österreichischen Filmproduktion Nr. 44, 2. November 1937, S. 1.

<sup>97</sup> Vgl. ÖFZ, Nr. 6, 5. Februar 1937, S.4.

Wie noch im Kapitel Finanzierung ausführlicher dargelegt werden wird, machte der fehlende Verkaufserfolg im Ausland die Produktion der Kulturfilme zu einem Verlustgeschäft. Die Versuche diese Filme auch in den Kinos außerhalb Österreichs zu platzieren, wurden aber bis zuletzt fortgesetzt. Dies führte dazu, dass manche Filme quasi kostenlos an ausländische Verleiher abgegeben wurden. Auf diese Weise konnte für einige „unverkäufliche“ Filme wie „Weiße Kohle in Österreich“, „Wie entsteht ein Auto?“ und „Eisen und Stahl“ mit der Meteorfilm Brunn eine Verleihfirma für die Tschechoslowakei gefunden werden. Die Meteorfilm musste keine Monopolpreise für die Aufführungsrechte bezahlen, sondern nur die Kosten der Kopien und die Betitelung mit tschechischen Titeln.<sup>98</sup>

Neben der mangelnden Qualität mancher Filme bildete ihre Länge ein weiteres Hindernis beim Export. In England und Frankreich hatte das Beiprogramm eine Länge von 600 bis 800 Metern, während österreichische Filme nur 300 bis 400 Meter lang waren. Das Ministerium war daher mit dem Vorschlag einverstanden, drei österreichische gegen einen französischen Film einzutauschen. Im Falle von „Wilde Wasser“ und „Geheimnis im Schilf“ wurde beschlossen, beide Filme zusammenzufügen und neu vertonen zu lassen, um sie so in englischen Kinos zum Einsatz bringen zu können.<sup>99</sup> Von dem Film „Die Kunst des österreichischen Barocks“ wurde eine englische Tonfassung hergestellt, die unter dem Titel „Austria beautiful“ als Beiprogramm zu dem Film „Maskerade“ im Londoner Academy Theatre und später in 33 weiteren Kinos gezeigt wurde.<sup>100</sup>

Veranstaltungen wie die internationale Filmkunstausstellung in Venedig oder die Weltausstellung in Paris 1937 boten eine weitere Plattform für Österreich zu werben. Bei der V. Biennale in Venedig wurde im selben Jahr fünf Kulturfilme gezeigt.<sup>101</sup> In seltenen Fällen wurden von den österreichischen Kulturinstituten spezielle Kulturfilmabende organisiert, wie etwa einer am 7. Juni 1936 in Sofia, zu dem offizielle Persönlichkeiten des bulgarischen Verkehrsministeriums, sämtliche Reisebüros mit Personal, „eine große Anzahl für eine Reise nach Österreich in Frage kommender Bulgaren u. der Touring

---

98 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1935, Karton 3591, Brief der Selenophon vom 29. April .

99 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1937, Karton 3711, Zl. 92.307.

100 Das Kino-Journal. Offizielles Organ des Bundes der Wiener Lichtspieltheater und sämtlicher Landes-Fachverbände. 28. Jahr, Nr. 1278, 2. Februar 1935, S. 7.

101 Vgl. Das Kino-Journal., Nr. 1406, 17. Juli 1937, S. 8.

Club<sup>102</sup> eingeladen worden waren. Der österreichische Hilfsverein plante Kulturfilme im sudetendeutschen Gebiet aufzuführen.<sup>103</sup> Im Oktober 1937 fand in Berlin vor den filmwirtschaftlichen Verhandlungen ein Kulturfilmabend statt, bei dem fünf Kulturfilme gezeigt wurden und Ministerialrat Lanske und Wilhelm Wolf vom Bundespressedienst Vorträge zur österreichischen Kulturfilmproduktion hielten.<sup>104</sup>

## 7.1. Export in die USA

Neben Europa setzte man im Amt für Wirtschaftspropaganda große Hoffnungen in die USA als möglichen Absatzmarkt nicht nur für österreichische Spielfilme, sondern auch für die Kulturfilme. Bis 1935 war nur ein einziger Kulturfilm von einer privaten Vertriebsanstalt zur Aufführung gebracht worden. „Dorfsymphonie“ war in das Programm der Radio City Music Hall, dem mit 6.500 Sitzplätzen größten Kino der Welt, aufgenommen worden.<sup>105</sup> Die Österreichische Filmzeitung schrieb dazu, dass die Vorführung ein großer Erfolg beim Publikum gewesen sei: „Die Photographie war ausgezeichnet und der Ton rein und klar“.<sup>106</sup>

1936 wurden zusätzlich „Buntes Wien“ in Pittsburgh und Boston, „Die Kunst des österreichischen Barocks“ in Pittsburgh und Rochester, „Österreichisches Theater im Wandel der Zeiten“ und „Fronleichnam“ in New York gezeigt.<sup>107</sup>

In den Jahren 1935/1936 gab es verschiedene Überlegungen den Filmaustausch mit zwischen Österreich und den USA zu intensivieren. Von österreichischer Seite sah man dazu ausgezeichnete Chancen. Im Mai 1936 reiste Eugen Lanske sogar in die USA, um die dortige Filmproduktion kennen zu lernen und Kontakte zwischen der österreichischen und der amerikanischen Filmindustrie zu knüpfen. Ziel dieser Reise war unter anderem amerikanische Filmproduzenten, dazu zu bewegen, ihre europäischen Produktio-

---

102 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1936, Karton 3649, Zl. 102.108.

103 ÖSTA, BMU 1937, Fasz. 480, Zl. 31.169.

104 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1937, Karton 3711, Zl. 108.647.

105 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1936, Karton 3649, Grundzahl 92.560, Brief des öst. Exportförderungsinstitutes.

106 ÖFZ Nr. 30, 23. Juli 1937, S. 2.

107 ÖFZ Nr. 7, 14. Februar 1936, S. 2.

nen in Wien herzustellen. Im Gegenzug wurden Erleichterungen für amerikanische Filme bei der Filmkontingentierung angeboten.<sup>108</sup> Für die Kulturfilm-Aktion brachte die Reise keine nennenswerten Ergebnisse. Auf Initiative von Frederic Dormer von der österreichischen Außenhandelsstelle in New York gelang es schließlich, die Lenauer International Films Inc. als Verleiher für österreichische Kulturfilme zu gewinnen. Die ausgehandelten Konditionen bedeuteten allerdings wieder einen finanziellen Verlust: So musste das Austrian Bureau for Foreign Trade nichts für die Rechte bezahlen und das WPA übernahm sogar die Kosten für die Kopie und den Versand.<sup>109</sup> Einem Bericht von Frederic Dormer zufolge konnten österreichische Kulturfilme in insgesamt 8640 Vorführungen platziert werden und von rund vier Millionen Besuchern gesehen werden.<sup>110</sup> Zwischen November 1936 und März 1937 wurden folgende Filme in amerikanischen Kinos vorgeführt bzw. bei Kulturvorträgen eingesetzt: „Vienna - Home of Waltzes“, „Village Symphony“, „Alpine Garden“, „Corpus Christi Day“, „Here lived, worked & died“, „Broken Jug“, „Austrian Theatre thru the ages“ und „Baroque Art in Austria“.<sup>111</sup>

## 7.2. Weitere Verwertung und Prämierung

Neben dem Einsatz als Vorprogramm kamen die Kulturfilme ab 1936 auch in regelmäßigen Veranstaltungen des BMHV, den Kulturfilmmatinee, zum Einsatz. Eine Matinee bestand aus vier Kulturfilmen und einer Wochenschau. Für die Vorführung wurde die Urania oder das Apollo Kino angemietet. Mit diesen Programmen am Sonntagvormittag sollten besonders die „führenden Schichten“ des österreichischen Volkes für den Kulturfilm und die von ihm dargestellten Sujets interessiert werden.<sup>112</sup> Das BMHV erhoffte sich von den Matineen eine besondere Propagandawirkung, da hier der „intelligente Teil der Bevölkerung“ direkt angesprochen werden könne. Bei insgesamt sechs Terminen rechnete man mit ungefähr 3.500 Besuchern.<sup>113</sup> Da der

---

108 Vgl. *Heiß/Klimeš*, Filmwirtschaft der Tschechoslowakei und Österreichs, S. 432f.

109 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1936, Karton 3649, Zl. 92.782.

110 Der Wiener Film, Nr. 7, 23. Juni 1936, S. 1.

111 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1937, Karton 3712, Zl. 94.318, Brief der Selenophon vom 19. April

112 Vgl. Der gute Film. Mitteilungen der Filmstelle des Deutsch-Österreichischen Jugendbundes, Folge 168, 13. März: S. 4.

113 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1936, Karton 3649, Zl. 94.919, Exposé über die Veranstaltung von Kulturfilmmatinee

Magistrat Wien für diese Vorführungen keine Lustbarkeitsabgabe verlangte, waren sie auch keine große finanzielle Belastung.<sup>114</sup>

Solche Einsatzmöglichkeiten abseits des normalen Kinoprogramms wurden auch in einem Durchführungserlass des BMHV erlaubt. Demnach behielt sich das BMHV vor, nichtgewerbsmäßige Vorführungen der Kulturfilme für Lehr- und Bildungszwecke zu erlauben, ohne dass den Verleihfirmen daraus ein Anspruch auf Einkünfte entstand. Solche Vorführungen sollten in der Regel nicht im normalen Kinoprogramm und frühestens vier Monate nach der Zuteilung des Films an einen Filmverleiher stattfinden.<sup>115</sup>

Organisationen wie das Vaterländische Frontwerk „Neues Leben“, das Unterrichtsministerium, der Fortbildungsschulrat oder die Arbeiterkammern zeigten ihren Mitgliedern immer wieder ausgewählte Filme. Die Vaterländische Front führte mit ihren Wanderkinoeinrichtungen Kulturfilme auch in jenen Regionen vor, wo kaum Aussicht auf regulären Einsatz im Kino bestand.<sup>116</sup> Auch auf Vortragsreisen im Ausland fanden die Kulturfilme ihren Einsatz.<sup>117</sup>

### **7.2.1. Prämierung**

Ab 1936 wurden die wirtschaftlich erfolgreichsten Spiel- und Kulturfilme vom BMHV mit Ehrenpreisen bedacht, im ersten Jahr war dies „Buntes Wien“, 1937 „Mode in Österreich“.<sup>118</sup> Die Auswahl der Gewinner erfolgte nach Vorschlag eines Ausschusses der österreichischen Filmkonferenz, die einen Vorschlag mit drei Filmen erstellte. Die Preise selbst waren Kunstgegenstände, die aus dem Filmfonds finanziert wurden, damit keine zusätzlichen Kosten für das BMHV entstanden. 1936 erhielt der Gewinner ein Silberrelief des Bildhauers Victor Hammer.<sup>119</sup>

---

114 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1937, Karton 3711, Zl. 93.223.

115 Vgl. Durchführungserlaß des Bundesministeriums für Handel und Verkehr (Amt für Wirtschaftspropaganda) vom 24. Dezember 1935, Zl. 113..378 zitiert nach: Volkswirtschaftlicher Aufklärungsdienst. Nr. 35, 1. Jänner 1936, S. 11.

116 Vgl. Karin Moser: Die Demokratie hat ausgedient In: Verena Moritz/Karin Moser/Hannes Leidinger: Kampfzone Kino. Film in Österreich in 1918-1938, Wien 2008, S. 284-307, S. 302.

117 Vgl. Volkswirtschaftlicher Aufklärungsdienst, Nr. 84, 15. Dezember 1937, S. 9

118 Ebenda

119 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1937, Karton 3713, Zl. 104.339

International waren die Kulturfilme bei Wettbewerben nicht erfolgreich. Bei der Biennale 1937 in Venedig gab es für keinen der drei gezeigten österreichischen Filme eine Prämierung. In einem Bericht des BMHV wurden die Gründe für die mangelnde Anerkennung dargelegt. Es bestünden „ernste Zweifel daran, ob die Prüfungskommission und das Publikum in den Vorführungen mit ihrem Urteil bezüglich der österreichischen Filme wirklich das Richtige getroffen haben.“ Die Auszeichnungen der Biennale stellten keinen für „Österreich befriedigenden Maßstab“ dar. Als Konsequenz wurde ein unabhängiger Wettbewerb mit anderen Staaten auf anderer Basis angedacht.<sup>120</sup>

---

120 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1937, Karton 3713, Zl. 1110.077

## 8. Finanzierung

Eine detaillierte Darstellung der finanziellen Gebarung beziehungsweise der Geldflüsse innerhalb der Kulturfilm-Aktion gestaltet sich aus heutiger Sicht schwierig. Zum einen liegt das an der bruchstückhaften Quellenlage - so sind aus einem Jahr kaum Informationen vorhanden, aus einem anderen Jahr dafür umfangreichere finanzielle Auflistungen auch mit den Einkünften aus dem Auslandsvertrieb. Zum anderen erschwert die komplizierte Verrechnungsstruktur ein überschaubares Bild zu zeichnen. Beim Filmbüro der Handelskammer waren nicht weniger als vier Konten eingerichtet, über die Geld für die Kulturfilmproduktion zur Verfügung gestellt wurde.<sup>121</sup>

In der Frage der Finanzierung der neuen Kurzfilmreihe wollte das BMHV ähnlich wie bei der Wochenschau „Österreich in Bild und Ton“ vorgehen. Die Kinobesitzer, die schon für die Wochenschau aufkommen mussten, versuchten eine zusätzliche finanzielle Mehrbelastung unter allen Umständen zu verhindern. Auch die Verleihfirmen wollten zusätzlichen Kosten entgehen. Das BMHV zeigte aber für die Beschwerden der Verleiher wenig Verständnis und argumentierte, dass die niedrigen Preise keine Mehrbelastung für die Verleiher seien.<sup>122</sup>

Schließlich wurde vom BMHV der Erzeugungspreis mit maximal 6.000 Schilling festgelegt. Darin war der Gewinn der Erzeugerfirma Selenophon bereits enthalten. Rund ein Drittel dieses Preises bekam die Erzeugerfirma in Form von Vormerkscheinen (höchstens zwei Vormerkscheine pro Film) im Zuge der Filmkontingentierung zugewiesen. Die Leihanstalten hatten den Rest, also für einen Film 4.000 Schilling, an die Selenophon zu bezahlen. In den folgenden Jahren wurde dieser Betrag etwas angehoben. Die Filmkopien waren noch zusätzlich von der Leihanstalt zu bezahlen. Die Abrechnung lief über das Filmbüro der Wiener Handelskammer, bei dem die Filme zu bezahlen waren. Mit dem Kauf eines obligatorischen Kurzfilms erwarb die Verleihfirma die Welturaufführungsrechte. Der Weltvertrieb erfolgte durch die Selenophon, wofür sie 20 Prozent der im Ausland erzielten Einnahmen erhielt. Der restliche Auslandsgewinn kam in einen Ausgleichsfonds und wurde paritätisch unter den Leihanstalten verteilt. Der gesamte

---

<sup>121</sup> Vgl. ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1936, Karton 3649, Zl. 98.395.

<sup>122</sup> ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1934, Karton 3533, Zl. 102.566.

Gewinn aus dem Auslandsverkauf einer Saison wurde also auf die Verleihfirmen aufgeteilt, je nachdem wie viele Filme eine Leihanstalt übernommen hatte, aber unabhängig vom tatsächlichen Gewinn der einzelnen Filme. Dadurch sollte eine Benachteiligung der Verleiher verhindert werden, wenn sie einen Film zugeteilt bekommen hatten, dessen Chancen auf eine Verwertung im Ausland gering waren. Die Verteilung der Gewinne sollte ebenfalls über das Filmbüro erfolgen.<sup>123</sup>

Zum Vergleich: Im nationalsozialistischen Deutschland sah das Propagandaministerium für die Produktion eines Kulturfilms mit einer Länge von rund 15 Minuten einen Finanzrahmen von bis zu 3.000 Reichsmark vor.<sup>124</sup> (Nach dem Anschluss betrug der Umrechnungskurs 1 Reichsmark = 1,50 Schilling.)

Schon nach wenigen Monaten zeigte sich, dass die Kalkulation des BMHV nicht aufging. Beispielhaft sei hier eine Kostenaufstellung für die den Film „Die Wiener Hofburg“ angeführt:

Regie, Buch, Schnitt: 500 Schilling, Kamera: S 145,90, Honorare und Gagen: S 988,50, Requisiten: S 1.094,50, Löhne: S 1190,69, Laboratoriumsarbeiten: S 1.080,46, Rohfilmmaterial: S 2.243,09, Transport und Fahrtspesen: S 277,90, Stromverbrauch: S 324,79, div. Aufnahmekosten: S 527,20, Lizenz für 500 m & RM -.50 S 500, Allgem. Regie: S 887,30, Kosten der ersten Kopie: S 259,26

Die Gesamtkosten betragen damit 10.019,59, Schilling, das bedeutet eine Kostenüberziehung um 3.019,59 Schilling, die auf Bitten der Selenophon vom Bundeskanzleramt abgedeckt werden sollte.<sup>125</sup>

In einer Denkschrift vom Februar 1935 wies die Selenophon darauf hin, dass ein Erzeugungspreis von 6.000 Schilling die Produktion von qualitativ hochwertigen und für den

---

123 Vgl. ÖFZ Nr. 30, 28. Juli 1934, S. 2, Regulativ für die Erzeugung österreichischer Kultur-Kurztonfilme und deren obligatorische Übernahme durch die Leihanstalten; Vorführung derselben im normalen Kinoprogramm. Filmbureau der Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie in Wien.

124 Vgl. *Kreimeier*, Ufa-Story, S. 319.

125 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1937, Karton 3711, Zl. 92.307, Brief der Selenophon vom 14. Oktober.

Export tauglichen Kulturfilme nicht zulasse. Aber gerade durch den Export und die damit verbundenen Einnahmen sollten die zusätzlichen Ausgaben der Leihanstalten ausgeglichen werden. Filme, die nicht oder nur sehr billig ins Ausland verkauft werden konnten, trugen nichts zum Ausgleichsfonds bei. Von den bisher produzierten Filmen fanden nur die teurer produzierten Filme Anklang und den Weg ins Ausland. Für die Erzeugerfirma brachten diese Filme aber eher einen Verlust. Die Selenophon bat daher um größere Zuschüsse für die Herstellung einzelner Kulturfilme (für industrielle „Wirtschaftsfilme“ sollte es keine zusätzlichen Mittel geben). Für die Finanzierung wurden drei Möglichkeiten vorgeschlagen, die auch kombiniert werden konnten:<sup>126</sup>

- Die zusätzlichen Mittel werden dem Ausgleichsfonds der Leihanstalten entnommen.
- Die Verleihfirma, die den Kulturfilm übernimmt, zahlt mehr direkt an die Selenophon
- Die Selenophon erhält zusätzliche Vormerkscheine im Rahmen der Filmkontingentierung.

Kurz bevor die Selenophon die Denkschrift an das BMHV schickte, hatte Ministerialrat Lanske noch im Jänner die „Vaterländische Tonfilmgesellschaft“ angewiesen, 8,5 Prozent der Leihgebühren von „Österreich in Bild und Ton“ für andere Zwecke zu verwenden. 2,5 Prozent der Wochenschau-Leihgebühren gingen an das Gremium der Lichtspielunternehmer. Die restlichen sechs Prozent sollten in Zusammenhang mit der Filmkontingentierung und für die Finanzierung der Kultur-Kurztonfilme verwendet werden. Diese Maßnahme rief den Unmut von Walter Adam, dem Bundeskommissär für Heimatdienst, dem die „Vaterländische Tonfilmgesellschaft“ unterstand, hervor. Zu dieser Zeit hatte die „Vaterländische Tonfilmgesellschaft“ gerade den Kredit, der zu ihrer Gründung aufgenommen worden war, abbezahlt. Walter Adam wollte auf die nun zu erwartenden zusätzlichen Einnahmen nicht verzichten und sie stattdessen in die Wochen-

---

126 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1935 Karton 3591, Zl. 94.727.

schau reinvestieren. Schließlich setzte sich aber das BMHV durch und ein Teil der Wochenschau-Gewinne musste für die Kulturfilm-Aktion verwendet werden.<sup>127</sup>

Diese Umschichtung reichte aber für eine finanziell ausgeglichene Produktion weiterhin nicht aus. Immer wieder bat die Selenophon beim Filmbüro um Vorschüsse, damit die laufende Herstellung fortgesetzt werden konnte. Im Februar 1935 befürwortete das Filmbüro einen neuerlichen Zuschuss von 10.000 Schilling, obwohl noch 12.500 Schilling an Vorschüssen ausständig waren. Nach Ansicht des Filmbüros reichten die Mittel der Selenophon noch nicht aus, um die obligatorischen Kurzfilme in der benötigten Qualität herzustellen. Daher sollte der Selenophon ein weiterer Kredit gewährt werden.<sup>128</sup>

Tatsächlich blieb es nicht bei diesem einzelnen Vorschuss. Im März 1935 wurden 5.000 Schilling an die Selenophon überwiesen, im Mai 21.500 Schilling und im Juni noch einmal so viel. Im Juli waren 21.500 Schilling an Vorschüssen offen. Im selben Jahr wurden für die Filme „Linoleum“, „Dorfsymphonie“, „Fronleichnam“, „Theater im Wandel der Zeiten“, „Die Glocknerstraße“, „Die österreichischen Bundesbahnen“, „Buntes Wien“, „Museum an der Arbeit“, „Gesponnenes Holz“, „Jugend in Österreich“ sowie „Lufthafen Wien“ jeweils 3.000 Schilling an Vorschüssen ausbezahlt. Mit 31. Jänner 1937 waren 15.000 Schilling an Vorschusszahlungen offen, am Ende des Jahres 16.000 Schilling.<sup>129</sup>

Mit 31. März 1936 zeigte sich auf den Konten des Filmbüros folgendes finanzielles Bild für die Selenophon:

- Industrie-Subventions-Konto: 23.962,88 (Saldo)
- Kontingent Vorschuss Konto Kulturfilme: 21.500 (Haben)
- Kontingent Vorschuss Konto Allgemein (Spielfilme): 6.000 (Haben)

---

127 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1935 Karton 3591, Zl. 94.050.

128 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1935, Karton 3591, Zl. 95.694, Brief des Filmbüros.

129 Wirtschaftskammer Wien, Paket 3.173/2, Mapped 7.

- Vertriebsabrechnung Ausgleichsfonds: 7.470,77 (Haben)

Das Industrie-Subventions-Konto diente zur Deckung von Mehrkosten bei der Filmproduktion. Auf dieses Konto flossen auch Subventionszahlungen von Industriebetrieben. Auf dem „Vorschuss Konto Kulturfilme“ landeten die Vorschüsse des WPA, auf dem „Vorschuss Konto Allgemein“ jene für Spielfilme. Das „Vertriebsabrechnungs Ausgleichsfonds-Konto“ war für die Einnahmen aus dem Auslandsverkauf der Kulturfilme bestimmt, die an die einzelnen Verleihfirmen ausbezahlt werden sollten.<sup>130</sup> Nach der oben angeführten Aufstellung sah sich die Selenophon daher zu diesem Zeitpunkt mit 11.007,89 Schilling im Plus. Dies widersprach aber der Ansicht des BMHV, im Besonderen von Ministerialrat Lanske, der auf keinen Fall eine Vermischung der vier Konten wollte.

Im Sommer 1937 spitzte sich die finanzielle Lage derart zu, dass die Selenophon sogar um eine Aussetzung der Kulturfilmproduktion bis zum Jahresende bat. Zu diesem Zeitpunkt befanden sich 19 bewilligte Filme in Arbeit.<sup>131</sup>

## 8.1. Kosten und Zuschüsse

Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die Kosten und Einnahmen bei der Herstellung von vier Kulturfilmen aus der Saison 1935/1936:<sup>132</sup>

---

130 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1936, Karton 3649, Zl. 105.931, Brief des Filmbüro vom 13. August.

131 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1937, Karton 3711, Zl. 92.307, Brief der Selenophon vom 14. August.

132 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1936, Karton 3649, Zl. 105.931, Brief des Filmbüro vom 13. August.

Bezeichnung	Theater im Wandel der Zeiten	Großglockner-Hochalpenstr.	Buntes Wien	Premiere im Burgtheater	Summe in Schilling
1) Reine Erzeugungskosten	10 683,91	9 729,46	13 494,43	6 492,46	40 400,26
2) 25% Regie	2 670,98	2 432,37	3 373,61	1 632,12	10 100,08
3) 25% Gewinn	3 338,72	3 040,46	4 217,01	2 028,90	12 625,09
4) Gesamtkosten	16 693,61	15 202,29	21 085,05	10 144,18	63 125,43
5) Kontingent- u. Verleiherzuschüsse	7 000	7 000	7 000	7 000	28 000
6) Kostenüberschreitung	9 693,61	8 202,29	14 085,05	3 144,48	35 125,43
7) Industriesubventionen	Buntes Wien: 5000  Linoleum: 3000  Gesponnenes Holz: 3000				11 000
8) Ungedeckte Kostenüberschreitung					24 125,43

1) reine Erzeugungskosten

2) Erhaltung des kaufmännischen Büros, Aufwand und Abgaben für das Personal (nach Ansicht des Filmbüros war der Regiezuschlag viel zu niedrig angesetzt)

3) Gewinn = 25 Prozent der Erzeugungskosten inklusive des Regiezuschlags

5) je 3.000 Schilling aus den Kontingentzuschüssen und je 4.000 von den Verleihfirmen

7) von den Industriesubventionen von der „Arbeitsgemeinschaft wirtschaftlicher Körperschaften“ zugewiesen

Die Tabelle zeigt deutlich das große Minus von 24.125,43 Schilling bei nur vier Filmen. So ein Minus war keineswegs die Ausnahme, sondern vielmehr die Regel, auch bei den anderen Kulturfilmen. Im konkreten Fall bestätigte das Filmbüro einen Zuschuss des BMHV über 21.000 Schilling an die Selenophon. Weiters überwies das Filmbüro aus den von ihm verwalteten Kontingentmitteln 2.462,88 Schilling.

Nach dem Anschluss und dem damit verbundenen Ende der Kulturfilm-Aktion betrug die Höhe der im Voraus geleisteten, noch ausstehenden Zahlungen 13.333,33 Reichsmark.<sup>133</sup> Auf dem für die Einnahmen aus dem Auslandsverkauf eingerichteten Konto „Vertriebsabrechnung Ausgleichsfonds“ lagen bei der Liquidierung des Filmbüros 2.972,35 Reichsmark.<sup>134</sup>

### **8.1.1. Industriesubventionen**

Für die sogenannten „Wirtschaftsfilme“, also Filme mit thematischem Bezug zu Industrie und Wirtschaft, konnte die Selenophon versuchen von Unternehmen zusätzliche Förderungen zu lukrieren. Das BMHV war nicht gegen diese Form der Subvention, sondern förderte sie, indem Firmen zur Mitarbeit aufgefordert wurden.<sup>135</sup> Im Fall eines Films über die Kunstseidenproduktion wurde die Erste österreichische Glanzstoff-Fabrik A.G. in St. Pölten kontaktiert. Die Glanzstoff A.G. bot sich daraufhin als Drehort an und offerierte eine Kostenbeteiligung von 3.000 Schilling für die Realisierung von „Gesponnenes Holz“.<sup>136</sup>

Allerdings sollten diese Wirtschaftsfilme keine Werbefilme für bestimmte Unternehmen werden. Vielmehr ging es um Werbung für verschiedene Produktarten und Wirtschaftszweige. Das Feld der Geschäftsreklame und der firmenmäßigen Werbefilmvorführungen sollte durch die Kulturfilm-Aktion nicht betreten werden.<sup>137</sup> Um die Teilnahme an der Filmproduktion für die Unternehmen attraktiver zu gestalten, wurde teilweise angebo-

---

<sup>133</sup> Wirtschaftskammer Wien, Paket 3.173/2, Mappe 10.

<sup>134</sup> Ebenda, Mappe 9.

<sup>135</sup> ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1935, Karton 3591, Zl. 93.419, Brief an die Arbeitsgemeinschaft österreichischer Körperschaften „Kauft österreichische Waren“.

<sup>136</sup> ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1935, Karton 3591, Zl. 103.971.

<sup>137</sup> ÖSTA, BMU, 1935, Faszikel 475b, Zl. 93..350.

ten, zwei Versionen eines Films beziehungsweise zusätzliches Material herzustellen – eine Version als Kulturfilm und eine als Werbefilm. Diese Filme sollten die Firmen als explizite Werbefilme verwenden können. Der Film „Von der Steckdose zur Elektroschnellzugslokomotive“ sollte gemeinsam mit den Siemens Schuckert Werken hergestellt werden. Geplant war ein Film mit 500 Meter Länge in zwei Teilen: Der erste Teil mit 300 Meter sollte ein Kulturfilm sein, der zweite mit 200 Meter ein expliziter Werbefilm. Für dieses Projekt sollte es folgende Verwendungsmöglichkeiten geben:

- Der 300-Meter-Teil sollte als obligatorischer Kurzfilm laufen und im Ausland als Normalfilm, entweder als Kulturfilm oder als Siemens-Film.
- Der 500-Meter-Film sollte in Österreich bei nicht gewerbsmäßigen Vorführungen frühestens vier Monaten nach dem Erscheinen des Kulturfilms gezeigt werden.
- Weiters sollte eine Schmalfilm-Variante angefertigt werden.

Die Kosten für Siemens sollten für den Siemens-Film 2.000 Schilling betragen; weitere 3.000 Schilling sollten für die Gestaltung des Kulturfilms bezahlt werden.<sup>138</sup> Die Aufsicht und Kontrolle der Industriesubventionen oblag dem BMHV unter Einbindung des Vertreters des Hauptverbandes der Industrie im Gutachterkollegium für die Kulturfilme.

Öffentliche Stellen traten ebenfalls als Subventionsgeber auf. In einem Vertrag mit der Stadt Wien beziehungsweise der Wiener Messe, wurden der Selenophon für den Film „Buntes Wien“ 5.000 Schilling an Subventionen gewährt, unter der Voraussetzung, dass der Film eine Länge von 600 Meter habe und nach dem vorgelegten Drehbuch erstellt werden sollte.<sup>139</sup>

Die Straßenbau-Sektion des BMHV stellte für „Straßen und Brückenbau im neuen Österreich“ 1.000 Schilling zur Verfügung, die Gesellschaft für Straßenwesen für Wien und Niederösterreich weitere 2.700 Schilling. 1.700 Schilling davon gingen direkt an Karl Köfinger, den Regisseur, der Rest an die Selenophon.<sup>140</sup>

---

138 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1935, Karton 3591, Zl. 97.730.

139 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1935, Karton 3591, Brief der Selenophon an Ministerialrat Lanske vom 5. Juni.

140 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1937, Karton 3711, Zl. 92.307.

## 8.2. Auslandsverkauf

Wie bereits erwähnt, war der Verkauf der Kurztonfilme das erklärte Ziel des BMHV. Neben den erwünschten propagandistischen Effekten, galt es auch Einnahmen für die Verleihanstalten, die die Filme bezahlen mussten, zu lukrieren. Aufgrund der weiter oben angeführten Probleme beim Auslandsverkauf blieben die erzielten Einnahmen allerdings weit unter den Erwartungen. Die beiden folgenden Tabellen geben eine Übersicht der aus dem Verkauf der Serie II (zwölf Filme) der obligatorischen Kurzfilme erzielten Erlöse. Folgende Filme sind darin enthalten: „Österreichisches Theater im Wandel der Zeit“, „Jugend in Österreich“, „Premiere im Burgtheater“, „Buntes Wien“, „Österreich, die Wiege des Kunsteislaufsportes“, „So entstand Österreichs höchste Alpenstraße“, „Die österreichischen Bundesbahnen“, „Museum an der Arbeit“, „Gesponnenes Holz“, „Lufthafen“, „In Gottes Alpengarten“, und „Wunder des Alltags“.

Die erste Tabelle<sup>141</sup> zeigt die Bruttoeinnahmen vor Abzug des Anteils der Selenophon. Aus dieser Serie konnten die größten Verkaufserlöse mit den Filmen „Buntes Wien“, „Österreich, die Wiege des Kunsteislaufsportes“ sowie „In Gottes Alpengarten“ erzielt werden, insgesamt 17.620,29 Schilling.

---

141 Wirtschaftskammer Wien, Paket 3.173/1.

**Bruttoeinnahmen**  
 der bis 30. September 1937 aus dem Weltvertrieb oblig. Wirtschafts- und  
 Kulturfilme erzielten Einnahme.

**Serie II (Nr. 13 - 24)**

13. " <u>Österr. Theater im Wandel der Zeiten</u> ".			S
Schweiz .....	S	200.--	200.--
14. " <u>Glockner Hochalpenstrasse</u> "			
C.S.R. ....	"	200.--	
Schweden.....	"	243'40	
England.....	S	506'10	
Italien.....	"	219.--	1.168'50
15. " <u>Österreichs Bundesbahnen</u> "		kein Verkauf.	
16. " <u>Buntes Wien</u> "			
Schweiz.....	S	200.--	
Spanien.....	"	200.--	
Holland.....	"	600.--	
Griechenland.....	"	200.--	
Schweden.....	"	675.--	
C.S.R. ....	"	500.--	
Frankreich.....	"	1.225.--	
Belgien.....	"	350.--	
Rumänien.....	"	250.--	
Italien.....	"	325'71	
Dänemark.....	"	325'32	
Deutschland, Luxemburg.....	"	1.950.--	
Finnland, Estland, Lettland.....	"	68'50	
Portugal.....	"	150'90	
England.....	"	150.--	7.168'43
17. " <u>Museum an der Arbeit</u> ".			
Schweiz.....	"	175.--	175.--
18. " <u>Gespinnenes Holz</u> "			
Schweiz.....	"	175.--	175.--
19. " <u>Österreichs Jugend</u> "		kein Verkauf	
20. " <u>Flughafen</u> "			
Schweiz.....	S	456'53	
Portugal.....	"	114.--	570'53
21. " <u>In Gottes Alpengarten</u> "			
C.S.R. ....	"	300.--	
Schweden.....	"	341'53	
Deutschland, Luxemburg.....	"	1.950.--	
Finnland, Estland, Lettland.....	"	38'60	
Spanien.....	"	200.--	
Schweiz.....	"	200.--	
Portugal.....	"	115'80	
Holland.....	"	125.--	3.270'93
22. " <u>Premiere im Burgtheater</u> "			
Schweiz.....	"	394'32	394'32
23. " <u>Wunder des Alltags</u> "		kein Verkauf.	
24. " <u>Österr. die Wiege des Kunstislaufsportes</u> "			
C.S.R. ....	S	200.--	
Schweiz.....	"	191'50	
Deutschland, Luxemburg.....	"	3.617'20	
Schweden.....	"	374'88	
Portugal.....	"	114'--	
			4.497'58
			17.620'29

Die nächste Tabelle<sup>142</sup> zeigt wie viel von den Erlösen nach Abzug der Spesen (25 Prozent) und der Provision (20 Prozent) für die Selenophon tatsächlich an die Verleihfirmen ausbezahlt wurde. Tobis-Sascha hatte drei Filme übernommen und dafür 12.492,60 Schilling bezahlt. Zurück hat sie nur 2.548,75 Schilling bekommen. Aus der Tabelle ist ersichtlich, dass kein einziger der Kulturfilme für die Verleihfirmen Gewinn brachte oder die Produktionskosten deckte. Selbst der erfolgreichste Film „Buntes Wien“ brachte einen Verlust: Herstellungskosten von 21 085,05 Schilling stehen Verkaufserlöse von 7.168,43 Schilling gegenüber.

F i r m a:	Übernommener Film:		Vom Verleiher geleistete Zahlung: S	Risikenausgleich:	
	Nr.	Titel		%-Anteil	Betrag: S
Tobis Sascha	13	Österr.Theater im Wandel der Zeiten	4.164'20	} 26'3	2.548'75
	19	Jugend in Österreich	4.164'20		
	23	Premiere im Burgtheater	4.164'20		
Kiba	16	Buntes Wien	4.164'20	} 17'6	1.705'64
	24	Österreich, die Wiege des Kunsteislaufsportes	4.164'20		
Hugo Engel	14	So entstand Österr. höchste Alpenstrasse	4.164'20	6'8	852'82
Lux	15	Die österreichischen Bundesbahnen	4.164'20	8'8	852'82
Metro	17	Museum an der Arbeit	4.164'20	8'8	852'82
K.Philipp	18	Gesponnenes Holz	4.164'20	8'8	852'82
Universal	20	Lufthafen	4.164'20	8'8	852'82
Ufa	21	In Gottes Alpengarten	1.562'20	3'3	319'82
Dr.Hauser & Co.	22	Wunder des Alltags	4.164'20	8'8	852'82
12 Filme			S 47.368'40	100'- %	S 9.691'16

Bis Ende 1937 konnten österreichische Kulturfilme in insgesamt 26 Staaten verkauft werden.<sup>143</sup>

142 Wirtschaftskammer Wien, Paket 3.173/1.

143 Vgl. Volkswirtschaftlicher Aufklärungsdienst, Nr. 84, 15. Dezember 1937, S. 9.

## 9. Die Kulturfilme in der Kritik

Wie die Wochenschau „Österreich in Bild und Ton“ blieb auch die Kulturfilm-Aktion während ihres ganzen Bestehens Kritik von verschiedensten Seiten ausgesetzt. Der Kinobesitzer Wilhelm Duchek aus Wilhelmsburg fasste die größten Probleme der obligatorischen Kulturfilm bereits 1935 zusammen: Die Filme würden nicht verstanden, weil sie zu unklar und zu künstlerisch seien. Sie setzten zu viel Allgemeinkenntnisse und Wissen voraus, das beim Publikum aber nicht immer vorhanden sei. Daher verliere es das Interesse. Oft begnüge man sich mit der Aneinanderreihung von Bildern und Wochenschauaufnahmen ohne eine Erklärung dazu zu geben. Es würde nichts getan, damit der Film unterhaltsam wirke, was auch bei einem Kulturfilm durchaus möglich wäre. In Wien könnten vielleicht noch genug Interessenten für diese Filme zusammenkommen, wenn diese ein paar Mal gespielt werden, in der Provinz mit einem viel kleineren Publikum sei das unmöglich.<sup>144</sup>

Karl Imelski, der Leiter der österreichischen Filmkaufmannschaft, forderte gleich zu Beginn der Kulturfilm-Aktion mehr „Sorgfalt in künstlerischer und technischer Beziehung“. Der erste Film der Staffel, „Wien und der Wein“, sei in dieser Hinsicht enttäuschend gewesen. Daraufhin wurde beschlossen, dass in Zukunft die Drehbuchskizzen auch Karl Imelski und Sektionsrat Petzl vom Gremium der Lichtspielunternehmer vorgelegt werden sollten.<sup>145</sup> Mangelnde Qualität wurde den Kulturfilmen noch oft vorgeworfen, so auch von der „Österreichischen Filmzeitung“, die noch 1937 eine „Steigerung der Qualität“ einforderte. Während der Kulturfilm allgemein international an Ansehen gewonnen habe, gelte dies nicht für den österreichischen Kulturfilm. Neben den fehlenden Spitzenleistungen sei auch die Auswahl der Sujets teilweise unglücklich.<sup>146</sup> Auf der Herstellerseite wurde solche Bedenken nicht wahr genommen, zumindest gibt es dafür keine Belege. Von Seiten des BMHV gab es keine allgemeinen Beschwerden an die Selenophon über die Qualität der Erzeugnisse, höchstens kleinere Beanstandungen im Rahmen der Begutachtung beziehungsweise davor an den Drehbuchentwürfen.

---

144 Vgl. Das Kino-Journal. Offizielles Organ des Bundes der Wiener Lichtspieltheater und sämtlicher Landes-Fachverbände. 28. Jahr, Nr. 1301, 13. Juli, S. 4f.

145 ÖSTA, BMU 1935, Fasz. 475b, Verhandlungsschrift der 5. Sitzung des Gutachterkollegiums für obligatorische Kurzfilme am 12. September 1934.

146 ÖFZ. Nr. 6, 5. Februar 1937, S. 4.

Die Verleihfirmen waren unzufrieden mit den ihnen aufgeladenen Kosten, die sie (wie im Kapitel Finanzierung gezeigt) nicht über den Auslandsverkauf wieder einspielen konnten.

Noch im Dezember 1937 beschwerte sich der Gesamtverband der österreichischen Film-Kaufmannschaft über die bestehenden Regelungen: Ein obligatorischer Kulturfilm kostete die Verleihfirma 4.160 Schilling, ein normaler Beiprogrammfilm nur 400 bis 500 Schilling. Wegen der geringen Einnahmen aus dem Auslandsverkauf entstehe daher eine zusätzliche Belastung von mindestens 3.000 Schilling. Ein neues Berechnungssystem sollte folgendermaßen aussehen: Der Verleiher zahlt nur 416 Schilling, die restlichen 3.744 Schilling würden durch eine Taxe auf alle Kopien aller abendfüllenden Spielfilme eingenommen. Bei 14 Kulturfilmen würden 52.416 Schilling benötigt – bei rund 1.000 Kopien pro Jahr seien pro Kopie 55 Schilling zu bezahlen. Auch sollten nicht mehr als 14 obligatorische Kulturfilme pro Jahr hergestellt werden. Das BMHV lehnte alle Änderungsvorschläge ab und verwies darauf, dass die Gesamtkosten der Aktion - ca. 60.000 bis 70.000 Schilling - nur 0,5 Prozent des Umsatzes der Filmverleiher ausmachten.<sup>147</sup>

Die Verleihfirmen versuchten bei der Anzahl der Kopien, die sie ja zu bezahlen hatten, zu sparen. Daraus ergab sich für die Kinobesitzer das Problem des Pendelns. Dabei musste ein Film sofort nach der Vorführung in ein anderes Kino zur Vorführung gebracht werden. Dies hatte zur Folge, dass der „Nachspieler“, also das zweite Kino, erst später mit seinem Programm anfangen konnte. Diese Praktik sorgte immer wieder für Unmut bei den Kinobesitzern.<sup>148</sup> Die Kinobesitzer hatten die größten Probleme wegen der Filmlänge. So konnte es bei längeren Spielfilmen passieren, dass das Programm durch das obligatorische Vorprogramm zu lange wurde. Im Normalfall hätte der Kinobesitzer das Vorprogramm gekürzt. Dies war aber im Fall von „Österreich in Bild und Ton“ und den Kulturfilmen nicht erlaubt.

Das BMHV ignorierte die vorgebrachte Kritik und ging auf Verbesserungsvorschläge nicht ein. Vielmehr setzte man auf verstärkte Werbung, um den Kulturfilm populärer zu machen. Die Kinobesitzer wurden angehalten mittels Plakaten sowie Ankündigungen im

---

<sup>147</sup> ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1938, Karton 3766, Zl. 92.648.

<sup>148</sup> Vgl. Das Kino-Journal. Nr. 1355, 25. Juli, S. 4.

Programmheft auf die vorgeführten Kultur- und Wirtschaftsfilme hinzuweisen.<sup>149</sup> Auch das Institut für Filmkultur setzte sich in der Radiosendung „10 Minuten Film“ für das „Stiefkind der Volksgunst“ ein: Schon mit den ersten Kulturfilmen habe sich Österreich den in jahrzehntelanger Tradition hergestellte ausländischen Kulturfilmen als ebenbürtig erwiesen.<sup>150</sup>

## **10. Die Kulturfilme als Propagandainstrument**

Die Erfindung des Films stellt nach dem Buchdruck den größten Fortschritt auf dem Gebiet der Kommunikationsmittel dar. Genauso wie das Buch wurde der Film dazu benutzt, Nachrichten, Ideen und Ansichten zu transportieren beziehungsweise tat er das implizit. Kein Film, weder ein unterhaltsamer Spielfilm noch explizite Propagandastreifen wie die hier untersuchten Kulturfilme, ist ein apolitisches Neutrum. Sein Zustandekommen und Sein ist durch die politischen und im weiteren Sinne gesellschaftlichen Bedingungen vorgegeben. Er ist ein Produkt und damit auch Träger, sozialer, ökonomischer und politischer Gegebenheiten. Die Tatsache, dass Filme mit relativ geringem Aufwand eine sehr schnelle und weitreichende Verbreitung finden können sowie ihre besonderen Wirkungsmöglichkeiten auf die Rezipienten, machen sie als bewußt eingesetzte Ideologieträger interessant.

Der Kulturfilm bot sich der autoritären Regierung aus verschiedenen Gründen – praktischen und ideologischen – als Propagandagenre an. Zum einen weil es sich um ein bereits etabliertes Genre handelte. Kinovorführungen wurden dadurch nicht völlig umgekrempelt, was eine größere Ablehnung bewirken hätte können, es wurde nur ein bestehender Teil modifiziert. Der Blick in die Nachbarländer bestätigte diese Maßnahmen. In anderen Ländern wie Deutschland und Italien waren ebenfalls Kulturfilme als Propagandamedien aufgegriffen worden.

In der Kulturfilm-Aktion sind die Ambivalenzen der austrofaschistischen Filmpolitik deutlich erkennbar. Sie ist ein gutes Beispiel für die Differenzen in den filmpolitischen Ansprüchen und ihrer realen Umsetzung. Die Aussage von Ludwig Gesek, dass die maßgebenden Stellen von der Materie Film keine Ahnung gehabt hätten, trifft wegen

---

149 ÖSTA, BMU 1935, Fasz. 475b, Z. 92.764, Regulativ für die Erzeugung österreichischer Kultur-Kurztonfilme und deren obligatorische Übernahme durch die Leihanstalten. 1. Fassung 1935.

150 ÖSTA, BMU 1935, Fasz. 475a, Z. 3.120.

ihrer Plakativität nicht zu.<sup>151</sup> Gegen diese Meinung spricht etwa die Schnelligkeit, mit der sich die Regierung nach der Ausschaltung des Parlaments der Kino- und Filmpolitik widmete. Bereits in der Ministerratsitzung vom 22. März 1933 wurde die Wichtigkeit der Propaganda durch das „Lichtbild“ und die Wochenschau im Besonderen betont.<sup>152</sup> Auch in offiziellen Publikationen wurde die Wichtigkeit des Films für die Propaganda betont:

„Sicher ist es, dass dem Film heute allergrößte Werbekraft innewohnt und dass seine Propagandawirkung das stärkste Mittel der Ausbreitung [...] für alle politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Ideen darstellt.“<sup>153</sup>

Es bleibt aber die Frage, ob die Wirkungsmöglichkeiten des Films von der austrofaschistischen Führung in ihrem gesamten Umfang erkannt worden sind. Trotz der Beteuerungen über die Wichtigkeit des Mediums, wurde die Film- und Kinopolitik nur halbherzig umgesetzt, vieles blieb Stückwerk. Dies wird besonders augenscheinlich im Vergleich zur Politik der Nationalsozialisten in Deutschland, wo das Propaganda- und Manipulationspotenzial viel weiter ausgeschöpft wurde. Die umfangreichen Maßnahmen auf diesem Gebiet und ihre Wirkung waren auch der österreichischen Regierung bekannt. Diese sah sich aber aus finanziellen Gründen außerstande eine mit Deutschland vergleichbare Organisation zu betreiben. Aufgrund der völlig anderen finanziellen Ausstattung sei Vergleich mit Deutschland, wo fast unbegrenzt Geld zur Verfügung stünde, nicht möglich, wurde bereits 1933 festgestellt.<sup>154</sup>

Es mag sein, dass das einer der Gründe war, warum sich die Dollfuß- und die Schuschnigg-Regierung mit den „kleineren“ und unmittelbaren Formen der Wochenschau und des Kulturfilms für ihre Propagandazwecke zufrieden gaben. Die relativ geringen Kosten der Kulturfilmproduktion, die noch dazu zum größten Teil auf die privaten Verleiher abgewälzt werden konnten und so das staatliche Budget nicht belasteten, waren ein jedenfalls ein großer Vorteil gegenüber der Finanzierung von Spielfilmen.

---

151 Vgl. *Mock*, Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik, S. 180.

152 Vgl. Protokolle des Ministerrates der Ersten Republik, Abteilung VIII, 20. Mai 1932 bis 25. Juli 1934, Bd. 3, 863 – 1933-03-31, Wien 1983, S. 82.

153 Volkswirtschaftlicher Aufklärungsdienst, Nr. 7, 7. Dezember 1934, S. 1.

154 Vgl. Protokolle des Ministerrates der Ersten Republik, Abteilung VIII, 20. Mai 1932 bis 25. Juli 1934, Bd. 3, 863 – 1933-03-31, Wien 1983, S. 82.

Der für Propagandazwecke wichtigste Faktor war die Tatsache, dass das Genre Kulturfilm im Kinoprogramm eine belehrende Funktion inne hatte bzw. ihr zugewiesen wurde, und die Filme gleichzeitig den Anspruch erhoben, „Realität“ darzustellen. Diese Gegebenheiten machten den Kulturfilm für eine Regime, dessen Interesse am Medium oft nur oberflächlich blieb, zum vielversprechenden Propagandagenre. Hinzu kommen ideologische Überschneidungen und Gemeinsamkeiten. Sowohl Kulturfilm als auch die autoritäre Regierung sahen sich auf einer Mission: Der Kulturfilm zur Verbreitung des „vornehmen“ Films, das autoritäre Regime auf einer kulturellen Mission, die den Beweis führen sollte, dass die Österreicher die wahren Deutschen seien.

Der geringen Attraktivität des Kulturfilms beim Publikum und der sich daraus ergebenden Probleme war man sich dabei bewußt. Aber, so meinte man in katholischer Tradition, dieser „Dornenweg“ sei zur Erfüllung der kulturellen Mission Österreichs notwendig.<sup>155</sup>

## **11. „Er schwenkte nur, wenn er musste“ - zur filmischen Gestaltung**

Auf eine umfangreiche und detailreiche Analyse ausgewählter Kulturfilme muss in dieser Arbeit verzichtet werden. Dies würde den Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit sprengen. Trotzdem sollen ein paar der wichtigsten Merkmale und Kennzeichen der austrofaschistischen Kulturfilme kurz dargestellt werden. Die mangelnde filmische Qualität einiger Filme wurde ja bereits von Zeitgenossen bemängelt.

Die Dimension des Kulturfilms als technisches Experimentierfeld, auf dem neue Errungenschaften wie der Tonfilm, Makrofotografie oder Röntgenfilm einem breiten Publikum vorgeführt wurden, fehlt bei den österreichischen Kulturfilmen. Technische Filmmittel beschränkten sich auf den Einsatz von Trickfilmsequenzen in einigen Filmen. Für „Versunkenes Leben“ illustriert ein kurzer Trickfilm die Entstehung von Erdöl. Ein Grund für das Fehlen technischer Innovationen ist sicherlich das beschränkte Budget, das für einen Film zur Verfügung stand. Den Ein-Mann-Unternehmen fehlten bei den Produktionen die Ressourcen, um ausgefeilte Techniken einsetzen zu können. Bruno

---

155 Volkswirtschaftlicher Aufklärungsdienst, Nr. 35, 1. Jänner 1936, S. 3.

Lötsch, der einige der obligatorischen Kulturfilme drehte, experimentierte durchaus mit Effekten und besonderen Ausdrucksmitteln wie der Zeitraffertechnik, nutzte sie aber nie für seine Filme: „Experimente gehören in die Werkstatt.“<sup>156</sup>

Mehrmals war der Vorwurf zu hören, dass es sich bei den Filmen zwar um eine gefällige Aneinanderreihung schöner Bilder handle, ein Leitgedanke beziehungsweise eine Systematik aber nicht zu erkennen sei. Dieser Vorwurf wird durch die Arbeitsweisen mancher Hersteller bestätigt. Über Bruno Lötsch heißt es etwa:

„Er war im Grunde ein Kameramann, der das Material ablieferte als Rohstoff, der bearbeitet werden sollte.“ Die eigentliche Arbeit fiel den Cutterinnen zu, sie mussten die Dramaturgie erzeugen.<sup>157</sup>

Diese Arbeitsweise blieb über Jahrzehnte seiner Tätigkeit unverändert:

„Er blieb trotz der technischen Fortschritte und verbesserten Geräte seinem jahrzehntelang bewährten Aufnahmeprinzip treu und arbeitete bis zur Stilllegung des Gewerbes 1972 im kleinsten Team, oft allein, ohne eigene Tonapparatur, ohne Zoom-Objektiv. Er filmte praktisch nur stumm.“<sup>158</sup>

Die obligatorischen Kulturfilme wurden stumm gedreht und nachvertont. Originalton gab es daher keinen. Kommentar und Musik wurden im Studio hinzugefügt. Die Ästhetik der Filme war beschränkt. Meist wurde in der Halbtotale gefilmt, Zusatzlicht gab es nur selten, meistens schien die Sonne, alles wurde scharf gedreht. Die Menschen traten nicht als Akteure auf sondern blieben Staffage.

Die Kurzfilmhersteller sahen sich auch nicht als Künstler, sondern viel mehr als Kunsthandwerker, ihre Arbeit war für sie auch keine Kunst, sondern Handwerk. Bezeichnenderweise war die Herstellung von Kurztonfilmen auch ein gebundenes Gewerbe.

---

156 Bernd Lötsch: Das Bild ist ein verdichteter Ausschnitt der Wirklichkeit. Gedanken über meinen Vater In: Filmkunst 132, 1991, S. 7-11, S. 9.

157 Günter Krenn: Bruno Lötsch - Ein Filmschaffender, Betrachtungen über Wesen und Wandel des Nachkriegskulturfilms, angestellt von Günter Krenn. S. 7

158 Josef Gloger: Bruno Lötsch, Leben und Werk In: Filmkunst 132, 1991, S. 2-6, S. 6.

## 12. Institutionen und Organisationen

### 12.1. Amt für Wirtschaftspropaganda

Im Herbst 1934 wurde beim Bundesministerium für Handel und Verkehr das Amt für Wirtschaftspropaganda (WPA) eingerichtet, welches der „Beeinflussung des Wirtschaftslebens im Sinne der Staatsführung und der Ausgeglichenheit des Wirtschaftslebens zu dienen“<sup>159</sup> hatte. Zu den Aufgaben gehörten eine Einflussnahme auf die Fremdenverkehrs- und Exportförderung sowie auf das Reklame-, Inseraten-, Ausstellungs- und Messewesen unter besonderer Berücksichtigung wirtschaftspolitischer Gesichtspunkte. Das WPA sollte Vorschläge volkswirtschaftlicher Art von der Bevölkerung entgegennehmen, überprüfen und eventuell für deren Umsetzung sorgen. Auch wirtschaftspolitische Propaganda mittels Rundfunk und Film fiel in das Aufgabengebiet des WPA. Ministerialrat Eugen Lanske, der auch Vorsitzender der Österreichischen Filmkonferenz war, leitete das WPA.

### 12.2. Selenophon

Die „Selenophon Licht- und Tonbildgesellschaft m.b.H.“ wurde im September 1928 mit der Absicht gegründet, das auf einer Erfindung des Wiener Physikers Hans Thirring basierende Tonfilm-System „Selenophon-Verfahren“ zu verwerten. An Stelle der damals bei Lichtton-Wiedergabegeräten üblichen Fotozelle fand bei diesem System eine Selenzelle Verwendung. Die Selenophon befasste sich mit der Herstellung von Tonapparaturen und dazugehörigen Apparaten sowie mit der Herstellung und Verwertung aller Arten von Kurzfilmen. Im internationalen Wettstreit der verschiedenen Tonsysteme konnte sich die Selenophon aber nicht durchsetzen. Nach der 1930 in Paris tagenden deutsch-amerikanischen Patentkonferenz, bei der sich die beiden führenden Patentinhaber Western Electric und Tobis-Klangfilm die Weltmärkte aufteilten, kam es zu Patentstreitigkeiten zwischen der Selenophon und der Tobis-Klangfilm. Erst nach zwei Jahren schlossen die beiden Unternehmen ein Patentübereinkommen, das die Aufnahme- und Abspielmodalitäten regelte.<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> Volkswirtschaftlicher Aufklärungsdienst, Nr. 15, 5. März 1935, S. 2.

<sup>160</sup> Vgl. Josef Gloger: Die österreichische Selenophon Licht- und Tonbild Ges. M.B.H., in: Michael Achenbach/Karin Moser (Hg.), Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates, Wien 2002, S. 149-162, S. 156.

Gute Beziehungen zu amtlichen Stellen und Regierungskreisen brachten der Selenophon immer wieder Subventionen. Diese Verbindungen sicherten wahrscheinlich auch das Bestehen des Unternehmens, waren doch aufgrund der Patentstreitigkeiten kaum noch Filme produziert worden. Nach Abschluss des Vertrags mit der Tobis-Klangfilm beschränkte sich die Selenophon praktisch auf die Herstellung von Kurz- und Kulturfilmen sowie auf die Nachsynchronisierung von Stummfilmen. Die Selenophon war somit bereits vor ihrer Rolle als Regime-Filmgesellschaft eine Sonderfall der österreichischen Filmindustrie.<sup>161</sup>

Die Einführung von „Österreich in Bild und Ton“ sowie der Kulturfilme brachte für die Selenophon eine wichtige zusätzliche Einnahmequelle und sorgte für eine stark verbesserte wirtschaftliche Lage.

### **12.3. Filmbüro der Wiener Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie**

Das Filmbüro war organisatorisch eine eigene Abteilung der Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie. Mit seinen Geschäften waren zwei Kammerbeamte und eine Sekretariatskraft unter der Leitung von Franz Drexler beschäftigt.<sup>162</sup>

Das Filmbüro besorgte die büro- und kanzleimäßigen Agenden der Österreichischen Filmkonferenz, des Österreichischen Filmhauptverbandes und des Filmbeirates. Weiters besorgte das Filmbüro den Verkauf der Vormerkscheine im Rahmen der Filmkontingentierung und erteilte Aufführungsbewilligungen für importierte Filme. Im Zuge der Kulturkurzfilm-Aktion war das Filmbüro unter anderem für die Zuteilung der Filme an die Verleihanstalten sowie die Verteilung der Einkünfte aus dem Auslandsverkauf zuständig. Die Vorschläge welcher Kulturfilm mit welchem Spielfilm gekoppelt werden sollte, kamen vom Bund der Filmindustriellen Österreichs. Das Filmbüro fungierte auch als Bindeglied zwischen BMHV und Selenophon. Das BMHV erteilte über das Filmbüro der Selenophon Weisungen, welche Filme produziert werden sollten.

---

<sup>161</sup> Vgl. *Mock*, Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik, S. 21.

<sup>162</sup> *Vögl*, Kino in Wien 1918-38, S. 69.

Beim Filmbüro wurde auch eine Vermittlungsstelle für Propagandafilme eingerichtet. Alle Filme, die Ausschnitte aus dem österreichischen Kultur- und Wirtschaftsleben enthielten oder Informationen über das österreichische Volksleben und die österreichische Landschaft vermittelten, sollten dort gesammelt beziehungsweise in Evidenz geführt werden. Eine Archivierung oder Verleihtätigkeit war nicht vorgesehen.<sup>163</sup>

#### **12.4. Kurzfilmhersteller**

Für die Herstellung der Kultur-Kurzfilme beauftragte die Selenophon eine Reihe von Kurzfilmherstellern, von denen die meisten bereits für die Wochenschau „Österreich in Bild und Ton“ tätig waren. Karl Zieglmayer, der Sprecher der Wochenschau, produzierte auch einige Kulturfilme. Die Verquickung von Wochenschau und Kulturfilm ging so weit, dass teilweise dasselbe Filmmaterial in beiden Formaten eingesetzt wurde.<sup>164</sup> Ähnlich wie bei den Wochenschauen hielt das BMHV die Selenophon dazu an, auf eine gerechte Verteilung der Aufträge an die Kurzfilmhersteller zu achten.<sup>165</sup>

In einem Brief der Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie in Wien an das Bundesministerium für Handel und Verkehr vom 20. Jänner 1936 werden 14 Firmen als Erzeuger von Lehrfilmen und sonstigen für Jugendliche geeignete Filme genannt: Tobis-Sascha, Selenophon, Österreichische Lichtbildstelle, Gewerbeförderungsinstitut der Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie, Ing. Karl Köfinger, Dr. Hans Ludwig Böhm, Österreichische Werbefilmgesellschaft, Mayer's Filmbüro, Hans Brückner, R. Lechner (Wilhelm Müller), Bruno Lötsch, Wilhelm Hipssich, Dr. Max Zehenthofer.<sup>166</sup>

Die meisten der hier angeführten Personen waren auch Mitglieder des 1935 gegründeten „Verbandes der Kurzfilmhersteller“. Gründungsobmann des Verbandes war Karl Köfinger, sein Stellvertreter Gustav Meyer, als Kassensführer fungierte Egon Mauthner (als Vertreter der Selenophon) und Schriftführer wurde Hans Ludwig Böhm.

Die Einführung einer Kurzfilmreihe bedeutete für diese Filmhersteller regelmäßige

---

163 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1935, Karton 3591, Zl. 93.350.

164 Vgl. *Moser*, Die Demokratie hat ausgedient, S. 302.

165 Vgl. ÖSTA, BMU 1935, Fasz. 475b, Z. 97..329.

166 ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1936, Karton 3650, Zl.. 92.739/36.

Aufträge und war daher eine wichtige wirtschaftliche Absicherung. Die Kulturfilmhersteller hätten sogar einige Filmhersteller „vor dem Untergang gerettet“, wie es Karl Köfing 1935 in einem Brief an das Handelsministerium formulierte.<sup>167</sup> Gleichzeitig sah Köfing schon die nächste Gefahr für die Kurzfilmhersteller heraufdämmern, den „Pfuscher“. Er forderte daher eine Konzessionierung für die Herstellung von Kurzfilmen, so dass nur gewerbeberechtigte Personen solche Filme herstellen durften.

Tatsächlich wurde noch im selben Jahr auf Betreiben des Verbandes der Kurzfilmhersteller die Erzeugung von Kurztonfilmen zum gebundenen Gewerbe erklärt. Offiziell sollte durch diesen Schritt die Qualität der Filme gesichert werden.<sup>168</sup>

### **13. Personelle und inhaltliche Kontinuitäten nach 1945**

Der Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland bedeutete das Ende der Kulturfilm-Aktion, die meisten Filmhersteller konnten aber weiterhin ihrer Arbeit nachgehen, die meistens blieben ihrem Genre treu. Max Zehenthofer verlor zwar 1938 seine Konzession, und ging daraufhin als Regisseur zur Ufa nach Berlin. Bereits ein Jahr später gründete er aber mit den beiden Kulturfilmherstellern Adi Mayer und Sepp Ziegler eine „Ostmärkische Kulturgemeinschaft“. Auch richtete er eine neue Kulturfilmproduktionsfirma in Berlin und Wien ein.<sup>169</sup> Bruno Lötsch war während des Zweiten Weltkriegs Kriegsberichterstatler. Er wohnte in Berlin, über seine filmischen Aktivitäten ist wenig bekannt, außer, dass er an einigen Projekten der Wien-Film beteiligt war.<sup>170</sup>

Das Kriegsende bedeutete für die Kulturfilmer wiederum nur eine kurze Unterbrechung, das Verbot von Kulturfilmen durch die Amerikaner wurde bald wieder aufgehoben.<sup>171</sup> Karl Köfing bekam 1945 als einer der Ersten wieder eine Kulturfilm-Konzession. 1949 gründete er den „Verein zur Förderung des österreichischen Kulturfilms“, dessen Präsident er bis zu seinem Tod 1972 war. Auch Bruno Lötsch, der nun Vorsitzender des Verbandes der Kurz-, Kultur- und Werbefilmhersteller war, konnte seine Karriere

---

<sup>167</sup> ÖSTA, AdR, BMHV, 581c, 1935, Karton 3591, Zl. 94.409.

<sup>168</sup> Vgl. Das Kino Journal, Nr. 1338, 28. März 1936, S. 6.

<sup>169</sup> Vgl. *Kastner*, Drei Pioniere für Filmkultur in Österreich, Z12.

<sup>170</sup> Vgl. *Krenn*, Bruno Lötsch - Ein Filmschaffender. S. 4.

<sup>171</sup> Ebenda. S. 10.

unbeschadet fortsetzen.

Die Auftraggeber waren ebenfalls beinahe die Gleichen geblieben. Rund 90 Prozent der Kulturfilme wurden durch Aufträge beziehungsweise Förderungen hauptsächlich vom Ministerium für Unterricht und Kunst und vom Ministerium für Handel und Wiederaufbau (zu Bildungs-, sowie Fremdenverkehrswerbezwecken) ermöglicht. Viele der Filme waren als touristische Werbefilme für den deutschen Markt konzipiert. Besonders die Filmabteilung des Unterrichtsministeriums unter der Leitung von Ministerialrat Haustein und später von Raimund Warhanek blieb als Hort katholisch-konservativer Kultur noch lange Förderer und Verfechter des Kulturfilms. Gerhard Schedl beschreibt die Förderungspraxis folgendermaßen: „Es war keine Förderung, sondern eine versteckte Auftragsvergabe. Es gab damals den Ministerialrat Warhanek, dessen Domäne es war, Filmaufträge zu vergeben; die Filme wurden also nicht auf der Basis einer Förderung, sondern aufgrund der Entscheidung eines einzigen Mannes gemacht.“<sup>172</sup>

Dabei stand aber weniger die künstlerische Komponente im Vordergrund als vielmehr seine volkswirtschaftliche Bedeutung als Werbeträger. Die Überbewertung konservativer Repräsentationskultur, als deren Vermittler der Kulturfilm agierte, gegenüber einer Alltagskultur, kam auch dem Kulturfilm zugute. In den filmischen Auftragsarbeiten spiegelt sich das restaurative Klima dieser Zeit wider.<sup>173</sup>

Die äußeren Rahmenbedingungen für den Filmabsatz hatten sich aber grundlegend geändert. Die Platzierung in den Kinos gestaltete sich sehr schwierig: Die Steuerbegünstigung für Kulturfilme war weggefallen und Verleiher waren nur mehr bei Filmen unter einer Länge von 2600 Metern zu einem Beiprogramm verpflichtet. Die Auftragslage war deutlich schlechter, als vor dem Krieg mit der regelmäßigen Kulturfilm-Aktion. Das Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau förderte in den 1950er-Jahren durchschnittlich fünf Filme pro Jahr. Häufig ging die Initiative für die Herstellung eines Films von den Produzenten selbst aus, umgesetzt werden konnten sie aber nur mit Hilfe der Behörden und Gebietskörperschaften, die sich an den Kosten beteiligten.<sup>174</sup>

---

172 *Krenn*, Bruno Lötsch - Ein Filmschaffender, S. 11.

173 Vgl. *Blümlinger*, Verdrängte Bilder in Österreich. S. 37ff.

174 *Blümlinger*, Verdrängte Bilder in Österreich, S. 43.

Anfang der 1960er-Jahre setzte ein großes Kinosterben ein, wodurch der Kulturfilm einen großen Absatzmarkt einbüßte, dem auch der Kulturfilm folgen sollte. Der Kulturfilm war hoffnungslos in seiner musealen Form steckengeblieben. An neue Entwicklungen des Dokumentarfilms, die u.a. in jener Zeit zum Beispiel erstmals synchrone Tonaufnahmen praktikabel machten, konnten die Produzenten nicht mehr anschließen.

## 14. Schlussbemerkung

Abschließend lässt sich feststellen, dass die Produktion obligatorischer Kulturfilme aus propagandistischer Sicht ein Misserfolg war und die gesteckten Ziele der autoritären Regierung nicht erreicht wurden. Der Hauptgrund für das Scheitern war die mangelnde filmische Qualität der Filme, die auf eine nicht ausreichende Finanzierung zurückzuführen ist. Dabei gab das BMHV praktisch kein Geld für die Kulturfilme aus. Die Kosten für die Herstellung waren durch die Verordnungen über die obligatorischen Filmvorführungen auf die Verleihfirmen übertragen worden. Das für die Kulturfilm-Aktion zur Verfügung gestellte Budget war zu klein, um durchwegs international konkurrenzfähige Filme herstellen zu können. Die restriktive Finanzierung behinderte die Produktion und den Ablauf auf mehreren Ebenen. Bereits bei der Herstellung mussten die Produzenten mit einem knappen Budget auskommen. Die Filmverleiher hatten zusätzlich zu den Kosten für die Übernahme der Kulturfilme die Kopien extra zu bezahlen. Sie waren daher nur an der notwendigsten Menge an Kopien interessiert. Dies bedeutete, dass ein Kulturfilm nur in rund 40 Prozent der österreichischen Kinos lief.<sup>175</sup>

Durch die hinter den Erwartungen bleibenden Auslandsverkäufe, waren auch die Einnahmen niedriger, so dass für die Filme kein zusätzliches Geld zur Verfügung gestellt werden konnte und sogar Mittel aus den Wochenschau-Einnahmen zur Subventionierung verwendet wurden. Auseinandersetzungen zwischen Walter Adam, dem Bundeskommissär für Heimatdienst, und Minister Fritz Stockinger über die Verwendung der Leihgebühren von „Österreich in Bild und Ton“ sowie das Streben nach persönlicher Bereicherung beeinträchtigten die österreichische Filmpropaganda nachhaltig.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> Vgl. Volkswirtschaftlicher Aufklärungsdienst, Nr. 84, 15. Dezember 1937, S. 9.

<sup>176</sup> Vgl. Moser, Die Demokratie hat ausgedient, S. 306.

Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, ist die Kulturfilmproduktion auch als umfangreiche Filmförderung zu sehen, die zahlreichen Filmherstellern zugute kam – aus dieser Perspektive war die Kulturfilm-Aktion ein Erfolg.

## **15. Liste der zwischen 1934 und 1938 produzierten**

### **Kulturfilme**

Die unten angeführte Liste basiert auf den Akten aus dem Österreichischen Staatsarchiv, Angaben aus verschiedenen Filmzeitschriften sowie einer Liste von Josef Gloger vom Filmarchiv Austria. Die Angabe „Kopie erhalten“ bedeutet, dass von diesem Film noch eine Kopie im Filmarchiv vorhanden ist. Allerdings handelt es sich bei den erhaltenen Kopien oft nicht um die endgültige Fassung, d.h. es fehlt der Ton, und der Schnitt stimmt mit dem Original nicht überein. Hauptfilm ist jener Spielfilm, mit dem die Kulturfilme vom Filmbüro gekoppelt wurden.

### **1934**

#### **Wien und der Wein**

Länge: 350 m

Verleih: Kiba

#### **Das liebe Geld**

Länge: 325 m

Verleih: Huschak

#### **Hier lebte, wirkte und starb**

Länge: 393 m

Kopie erhalten

Verleih: Lux

#### **Die Kunst des österreichischen Barocks**

Regie: Max Zehenthofer

Kamera: Hans Imber; Karl Kurzmayr; Rudi Mayer

Musik: Fritz Zeitlinger

Länge: 430 m

Kopie erhalten

Verleih: Paramount

Auslandsverkauf: englische Tonfassung hergestellt, unter dem Titel „Austria beautiful“ als Beiprogramm zu dem Film „Maskerade“ im Londoner Academytheatre; in England in insgesamt 35 Kinos gespielt; nach Deutschland, Bulgarien, Dänemark, Deutschland, England, Frankreich, Holland, Österreich, Portugal, Spanien, Schweiz, Ungarn, USA verkauft  
bei der „Dritten Internationalen Filmkunstausstellung Venedig“ gezeigt

### **Eisen und Stahl**

Regie: Karl Köfinger  
Länge: 367 m  
Kopie erhalten  
Verleih: Metro  
Auslandsverkauf: Ungarn

## **1935**

### **Jagdrevier Wien**

Regie: Bruno Lötsch  
Länge: 385 m  
Kopie erhalten  
Verleih: Kiba

### **Wie entsteht ein Auto?**

Regie: Karl Köfinger  
Länge: 385 m  
Kopie erhalten  
Verleih: Tobis-Sascha  
Auslandsverkauf: Spanien

### **Der freiwillige Arbeitsdienst**

Länge: 310 m  
Verleih: Universal

### **Weißer Kohle (in Österreich)**

Länge: 361 m

Verleih: Dr. Hauser

Kopie erhalten

Auslandsverkauf: Schweiz

### **Linoleum**

Länge: 346 m

Verleih: Paul Freiwirth?

Kopie erhalten

Hauptfilm: Weißes Rössl

### **Dorfsymphonie**

Drehbuch: Max Zehenthofer und Dr. Wolf (BMU)

Länge: 421 m

Kopie erhalten

Verleih: Huschak

Hauptfilm: Die weiße Frau des Maharadscha

### **Fronleichnam**

Drehbuch: Max Zehenthofer

Länge: 303 m

Verleih: Fox

Kopie erhalten

Hauptfilm: Giganten der Unterwelt

bei der „Dritten Internationalen Filmkunstausstellung Venedig“ gezeigt

### **Österreichs Theater im Wandel der Zeit**

Länge: 512 m

Verleih: Tobis-Sascha

Auslandsverkauf: ja

bei der „Dritten Internationalen Filmkunstausstellung Venedig“ gezeigt

### **So entstand Österreichs höchste Alpenstraße**

Länge: 460 m

Verleih: Hugo Engel

Kopie erhalten

Auslandsverkauf: ja

### **Die österreichischen Bundesbahnen**

Regie: Max Zehenthofer?

Länge: 320 m

Kopie erhalten

Verleih: Lux

Auslandsverkauf: ja

### **Buntes Wien**

Regie: Karl Zieglmayer

Kamera: Karl Kurzmayer; Hans Imber

Länge: 685 m

Verleih: Kiba

Hauptfilm: Saran

Auslandsverkauf: Schweiz, Tschechoslowakei, Holland, Schweden, Dänemark, Rumänien, Bulgarien, Griechenland, Frankreich, Belgien, England, Jugoslawien, Spanien, Italien, Ägypten, Belgien, Deutschland, Finnland, Portugal, USA, Kanada; weiters auf englischen und holländischen Schifffahrtslinien und in amerikanischen Expresszügen sowie bei der Weltausstellung in Brüssel vorgeführt

### **Museum an der Arbeit**

Manuskript: Dr. Hermann Michel

Idee und Durchführung: Hans Ludwig Böhm

Länge: 383 m

Kopie erhalten

Verleih: Metro

Auslandsverkauf: Schweiz

### **Gesponnenes Holz**

Regie: Karl Köfinger

Länge: 354 m

Kopie erhalten

Verleih: Karl Philipp

Auslandsverkauf: Schweiz

### **Jugend in Österreich**

Regie: Adi Mayer

Drehbuchskizze: Ludwig Gesek

Länge: 400 m

Kopie erhalten

Verleih: Tobis-Sascha

Hauptfilm: Der Kurier des Zaren

Auslandsverkauf: ja

### **Lufthafen (Flughafen Wien)**

Regie: Bruno Lötsch

Verleih: Universal

Länge: 461 m

Kopie erhalten

Hauptfilm: Katharina die Große

Auslandsverkauf: ja

## **1936**

### **In Gottes Alpengarten**

Länge: 386 m

Verleih: Ufa

Hauptfilm: Die letzten Vier von St. Cruz

Auslandsverkauf: Spanien , Tschechoslowakei, Deutschland, Finnland, Schweiz, Schweden, USA

### **Wunder des Alltags**

Drehbuch, Kamera, Regie, Schnitt: Hans Brückner

Länge: 270 m

Verleih: Dr. Hauser

Hauptfilm: Die Welt in 100 Jahren

Auslandsverkauf: ja

### **Premiere im Burgtheater**

Regie: Dr. Hans Ludwig Böhm

Manuskript: Prof. Dr. Joseph Gregor

Länge: 424 m

Verleih: Tobis-Sascha

Hauptfilm: Madame will nicht heiraten

Auslandsverkauf: ja

### **Österreich, die Wiege des Kunsteislaufsports**

Länge: 378 m

Kopie erhalten

Verleih: Kiba

### **Brücken des Äthers**

Länge: 385 m

Kopie erhalten

Verleih: Fox

### **Österreichische Erfindungen**

Buch: Hans Dworzak

Länge: 379 m

Verleih: Metro

### **Inseln des Friedens**

Regie: Karl Köfinger

Drehbuch: Sektionsrat Dr. Wolf (BMU)

Länge: 379 m

Verleih: Terra

### **Wilde Wasser**

Regie: Bruno Lötsch

Länge: 276 m

Kopie erhalten

Verleih: Paramount

Auslandsverkauf: in mehr als 10 Länder, Gesamterlös von fast 10.000 Schilling

### **Im Land Tirol (Alternativtitel: Tiroler Symphonie?)**

Regie: Max Zehenthofer?

Länge: 409 m

Kopie erhalten

Verleih: Warner

### **Geheimnis im Schilf**

Regie: Karl Köfinger

Länge: 315 m

Kopie erhalten

Verleih: Kiba

### **Alte Städtchen in Österreich**

Regie: Karl Köfinger

Musik: Karl Eisele

Länge: 315 m

Verleih: Europa

### **Leben am See**

Länge: 315 m

Verleih: Lux

### **Aus Österreichs Hochschulen**

Regie: Bruno Lötsch

Länge: 394 m

Kopie erhalten

Verleih: Hugo Engel

### **250 Jahre Feuerwehr (Wiener Feuerwehr)**

Regie: Karl von Zieglmayer

Länge: 379 m

Verleih: Tobis-Sascha

### **Mein Herz ist im Hochland (Alternativtitel: Almleben?)**

Regie: Bruno Lötsch

Buch: Adolf Hübl

Länge: 402 m

Kopie erhalten

Verleih: Ufa

### **Euch alle geht's an**

Länge: 204 m

Verleih: Huschak

### **Die Donau, Österreichs Strom**

Länge: 356 m

Verleih: Fox

### **Österreichische Milchwirtschaft**

Regie: Max Zehenthofer

Drehbuchskizze: Reichsvereinigung für österreichische Milchwirtschaft

Länge: 315 m

Verleih: Tobis-Sascha

## **1937**

### **Mensch, gib acht!**

Drehbuchentwurf: Ing. Hendrych; Bruno Lötsch

Länge: 316 m

Verleih: Metro

### **Aus dem Jahresbrauchtum der österreichischen Länder**

Drehbuch: Max Zehenthofer

Länge: 325 m

Verleih: Terra

### **Versunkenes Leben**

Regie: Karl Köfinger

Länge: 338 m

Verleih: Fox

### **Wiener Mode**

Hersteller: Alfred Kunz; Adi Meyer

Produktionsleiter: Alois Koch

Musik: Gunther Schmidt

Länge: 707 m

Verleih: Kiba

bei der Weltausstellung in Paris vorgeführt

### **Österreichs Wälder, Österreichs Holz**

Länge: 412 m

Kopie erhalten

Verleih: Paramout

### **Wiener Walzer**

Regie: Max Zehenthofer

Kamera: Hans Nigmann

Musik: Karl Eisele

Choreographien: Wiesenthal

Länge: 356 m

Verleih: Metro

### **Nächtliche Großstadt**

Regie: Adi Mayer

Musik: Karl Eisele

Länge: 397 m

Verleih: Kiba

### **Pferdezucht in Österreich**

Regie: Hippich

Kamera: Imber

Musik: Frank Fox

Sprecher: Karl von Zieglmayer

Länge: 319 m

Verleih: Dr. Hauser

## **Wiener Hofburg**

Regie: Karl von Zieglmayer

Idee: W. Wolf (BMU)

Kamera: Imber

Länge: 506 m

Verleih: Tobis-Sascha

Hauptfilm: Der zerbrochene Krug

## **Basteln und Bauen**

Regie: Adi Mayer

Idee: Adolf Hübl

Musik: Prof. Cerne

Länge: 319 m

Verleih: RKO

Hauptfilm: Silly Micky Melodie

## **Wenn einer eine Reise tut**

Regie: Adi Mayer; Rudolf Kunz

Musik: Karl Eisele

Länge: 363 m

Verleih: Tobis-Sascha

Hauptfilm: Katzensteg

## **Leichtathletik**

Regie, Kamera, Produktion: Rudi Mayer

Musik: Rudolf Zeilinger

Drehbuch: Friedrich Rothe-Lorm

Länge: 282 m

Verleih: Ufa

### **Straßen und Brücken im neuen Österreich**

Regie Karl Köfinger

Drehbuch: Leonhard von Pantz

Kamera: Walter Köfinger

Länge: 441 m

Verleih: Styrix oder Hugo Engel

### **Das Kinderferienwerk der Vaterländischen Front**

Regie: Karl von Zieglmayer

Kamera: Imber

Idee: Erwin Auer

Musik: Karl Eisele

Länge: 442 m

Kopie erhalten

Verleih: Europa

Hauptfilm: Roxy und ihr Wunderteam

## **1938**

### **Flüssiges Brot (Heimischer Boden, heimisches Bier)**

Regie, , Kamera, Schnitt: Adi Mayer

Musik: Karl Eisele

Ton: Karl Hügel

Länge: 389 m

Verleih: Tobis-Sascha

### **Gut Freund mit Wind und Wolken**

Regie: Bruno Lötsch

Drehbuch, Schnitt: B. Kulisz

Ton: H. Bucek

Musik: Karl Eisele

Länge: 375 m

Verleih: Metro-Goldwyn-Meyer

### **Bauern am Berg**

Regie: Bruno Lötsch

Drehbuch: Wilhelm Wolf (BMU)

Musik: Karl Eisele

Ton: Karl Hügl

Länge: 332 m

Verleih: Lux

### **Zurück zur Natur**

### **Das Werden und die Bedeutung der Vaterländischen Front**

#### **Die Vaterländische Front**

Regie: Hans Brückner

Länge: 531 m

Hauptfilm: Immer wenn ich glücklich bin

### **Die Fahrt ins Weiße (Stiglmayer's denkwürdige Fahrt ins Weiße)**

### **Die Rede des Bundeskanzlers vor dem Bundestag**

## 16. Literatur- und Quellenverzeichnis

Michael ACHENBACH, Karin MOSER (Hg.): Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates (Wien 2002).

Michael ACHENBACH: „... Wenn der Erfolg gewährleistet werden soll.“ Hintergründe zu einem Propagandainstrument des Ständestaats. In: Michael ACHENBACH, Karin MOSER (Hg.): Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates (Wien 2002) S. 73-98.

Josef AICHHOLZER, Christa BLÜMLINGER (Hg.): Dokumentarfilmschaffen in Österreich (Wien 1986).

Edgar BEYFUSS, A. KOSSOWSKY: Das Kulturfilmbuch (Berlin 1924).

Hartmut BITOMKSY: Der Kotflügel eine Mercedes Benz: Nazi-Kulturfilm, Teil 1 (1933-1938), In: Filmkritik, Jg. 27, Heft 11 (November 1983) S. 443-473.

Christa BLÜMLINGER: Verdrängte Bilder in Österreich - Möglichkeiten des Dokumentarfilms in der II. Republik (Phil. Diss. Salzburg 1986).

Hans Michael BOCK, Michael TÖTEBERG (Hg.): Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik. (Frankfurt/Main 1992).

Ernst BRUCKMÜLLER (Hg.): Sozialgeschichte Österreichs (Wien/München 1985).

Elisabeth BÜTTNER; Christian DEWALD: Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945 (Salzburg Wien 2002).

Hans CÜRLIS: 20 Jahre Kulturfilmschaffen. 1919-1939 (Berlin 1939).

Walter FRITZ: Dokumentarfilme aus Österreich. 1909 - 1914 (Wien 1918).

- Walter FRITZ: Kino in Österreich 1896-1930. Der Stummfilm (Wien 1981).
- Walter FRITZ: Kino in Österreich 1929-1945. Der Tonfilm (Wien 1991).
- Josef GLOGER: Bruno Lötsch - Leben und Werk. In: Filmkunst 132/1991, S. 3-6.
- Walter GOLDINGER, Dieter A. BINDER: Geschichte der Republik Österreich 1918-1938 (Wien/München 1992).
- Franz GRAFL: Praterbude und Filmpalast. Wiener Kino-Lesebuch (Wien 1993).
- Jeanpaul GOERGEN: Der giftige, giftige Apfel. Kulturfilm im Nationalsozialismus In: Ramón REICHERT: Kulturfilm im "Dritten Reich" (Wien 2006) S. 29-46.
- Josef GLOGER: Bruno Lötsch, Leben und Werk In: Filmkunst 132, 1991, S. 2-6.
- Robert GOKL, Peter PAYER: Das Kosmos-Kino. Lichtspiele zwischen Kunst und Kommerz. (Wien 1995).
- Walther GÜNTHER: Kulturfilm und Jugend in: Edgar Beyfuss, Dipl.-Ing. A. Kossowsky (Hg.): Das Kulturfilmbuch (Berlin 1924) S. 42-59.
- Gerhard HAJICSEK: Viele Ziele doch kein Ziel. Die Medienpolitik des austrofaschistischen Staates In: Michael ACHENBACH, Karin MOSER (Hg.): Österreich in Bild und Ton. Die Filmwochenschau des austrofaschistischen Ständestaates (Wien 2002), S. 45-72.
- Manfred HATTENDORF: Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung (Konstanz 1994).
- Gernot HEISS, Ivan KLIMEŠ: Kulturindustrie und Politik. Die Filmwirtschaft der Tschechoslowakei und Österreichs in der politischen Krise der Dreißigerjahre. Entwicklung in Österreich In: Gernot HEISS, Ivan KLIMEŠ (Hg.): Obazy času/Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre (Praha/Brno 2003) S. 303-483.

Heinz-Bernd HELLER: Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen. (Marburg 1996).

Hilmar HOFFMANN: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film (Frankfurt/Main 1988).

Kay HOFFMANN: Zwischen Bildung, Propaganda & filmischer Avantgarde. Der Kulturfilm im internationalen Vergleich, In: Ramón REICHERT (Hg.): Kulturfilm im "Dritten Reich" (Wien 2006) S. 15-28.

Adolf HÜBL: 51 Jahre Film. Die Bücher der Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs. (Wien 1947).

Wolfgang JACOBSEN, Anton KAES, Hans Helmut PRINZLER (Hg.): Geschichte des deutschen Films (Stuttgart/Weimar 1993).

Franz KADRNOŠKA (Hg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938 (Wien / München / Zürich 1981).

Oskar KALBUS: Pioniere des Kulturfilms. Ein Beitrag zur Geschichte des Kulturfilm-schaffens in Deutschland (Karlsruhe 1956).

Ferdinand KASTNER: Drei Pioniere für Filmkultur in Österreich. Ein Beitrag zur Film-geschichte (Manuskript Österreichisches Filmarchiv).

Jan KINDLER: Romantik im Gleichschritt. Ästhetik und Propaganda im Kulturfilm des III. Reichs (Berlin 1995).

Gottfried KINSKY-WEINFURTER: Filmmusik als Instrument staatlicher Propaganda. Der Kultur- und Industriefilm im Dritten Reich (München 1993).

Ulrich KLUGE: Der österreichische Ständestaat 1934-1938. Entstehung und Scheitern (Wien 1984).

Christine KLUSACEK, u. a. (Hg.): Dokumentation zur österreichischen Zeitgeschichte 1928 - 1938 (Wien/München 1982).

Walter KÖHLER: Amtliches Nachrichtenwesen und Nachrichtenpolitik im „Austrofaschismus“ (Phil. Diss., Wien 1985).

Siegfried KRACAUER: Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films (Hamburg 1958).

Klaus KREIMEIER: Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns (München/Wien 1992).

Günther KRENN: Die Kulturfilme der Wien-Film 1938 - 1945. Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs (Wien 1992).

Günter KRENN: Bruno Lötsch - Ein Filmschaffender, Betrachtungen über Wesen und Wandel des Nachkriegskulturfilms, angestellt von Günter Krenn.

Felix LAMPE: Kulturfilm und Filmkultur. In: Edgar Beyfuss, Dipl.-Ing. A. Kossowsky (Hg.): Das Kulturfilmbuch (Berlin 1924) S. 19-27.

Armin LOACKER: Anschluss im 3/4-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930 – 1938 (Trier 1999).

Siegfried MATTL: Beiträge zu einer Geschichte des Körpers (Hab. Wien 1994).

Bernd LÖTSCH: Das Bild ist ein verdichteter Ausschnitt der Wirklichkeit. Gedanken über meinen Vater In: Filmkunst 132, (1991) S. 7-11.

Irmgard MITTEREGGER: Die Wochenschau des österreichischen Ständestaates 1933-1938. Organisation und Integration des staatlichen Zwangsbetriebes “Österreich in Bild und Ton” und sein Schicksalsweg vom Propagandainstrument zur Bereicherungsquelle (Phil.Dipl., Wien 1990).

Hubert MOCK: Aspekte austrofaschistischer Film- und Kinopolitik (Phil.Dipl. Wien 1986).

Verena MORITZ, Karin MOSER, Hannes LEIDINGER: Kampfzone Kino. Film in Österreich in 1918-1938 (Wien 2008).

Josef NAVRATIL: Das Werk des österreichischen Kulturfilmproduzenten Ing. Karl Köfner am Beispiel einer Serie von Fremdenverkehrsfilmen (Wien 1989).

Markus NEPF: Die Pionierarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs (Phil.Dipl. Wien 1991).

Alfred PFOSER, Gerhard RENNER: „Ein Toter führt uns an!“ Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus In: Emmerich TALOS, Wolfgang NEUGEBAUER (Hg.): Austrofaschismus. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934 - 1938 (4. erg. Aufl., Wien 1988) S. 223-246.

Ramón REICHERT (Hg.): Kulturfilm im "Dritten Reich" (Wien 2006).

Walter SCHMITT: Das Filmwesen und seine Wechselbeziehungen zur Gesellschaft. Versuch einer Soziologie des Filmwesens. (Freudenstadt 1932).

Werner Michael SCHWARZ: Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934 (Wien 1992).

Christian STIFTER: Die Erziehung des Kinos und die Mission des Kulturfilms. Zur Organisation des Guten Geschmacks in der frühen Volksbildung und Kinoreform in Wien, 1898-1930, In: Spurensuche. Österreichisches Volkshochschularchiv, Jg. 8, 3-4, (1997) S. 54-79.

Emmerich TALOS, Wolfgang NEUGEBAUER (Hg.): Austrofaschismus. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934 - 1938 (4. erg. Aufl., Wien 1988).

William URICCHIO: The Kulturfilm: A brief history of an early discursive practice in: Paolo Cherchi URSAI, Lorenzo CODELLI (Hg.): Before Caligari. German Cinema, 1895-1920 (Pordenone 1990) S. 356-379.

Klaus Christian VÖGL: Österreichs Kino und Filmwirtschaft 1934-1938. In: Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung (Hg.): 1938 im Film - Vorher/Nachher. Schriftenreihe des österreichischen Filmarchivs, Folge 22 (Wien 1989).

Klaus Christian VÖGL: Kino in Wien 1918-38 (Wien 1987, Manuskript ÖFA).

Erika WEINZIERL, Kurt SKALNIK (Hg.): Österreich 1918-1938 Bd. 1-2 (Graz/Wien/Köln 1983).

Friedrich WEISSENSTEINER: Der ungeliebte Staat. Österreich zwischen 1918 und 1938 (Wien 1990).

Reiner ZIEGLER: Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919 – 1945. Band 17 der Reihe: CLOSE UP. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms (Konstanz 2003).

## **16.1. Archivalische Quellen**

Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik, Bundesministerium für Handel und Verkehr (ÖSTA, ADR, BMU), Faszikel 581c: Karton 3534/1934, 3591/1935, 3592/1935, 3649/1935, 3650/1936, 3711/1937, 3712/1937, 3713/1937, 3766/1938

Österreichisches Staatsarchiv, Bundesministerium für Unterricht (BMU): Karton 474a/1934, 1934/474b, 1935/475a, 1935/475b, 1935/476, 1936/477a, 1936/477b, 1936/478a, 1936/478b, 1937/479a, 1937/479b, 1937/480, 1937/481, 1938/482a, 1938/482b

Wirtschaftskammer Wien: Paket 3.173/1, Paket 3.173/2

## **16.2. Zeitschriften und periodische Publikationen**

Filmkunst

Österreichische Filmzeitung

Illustrierte Nachrichten Weltspiegel

Das Kino-Journal. Offizielles Organ des Bundes der Wiener Lichtspieltheater und sämtlicher Landes-Fachverbände.

Der christliche Ständestaat. Österreichische Wochenhefte

Der gute Film. Mitteilungen der Filmstelle des Deutsch-Österreichischen Jugendbundes

Der Wiener Film. Zentralorgan der österreichischen Filmproduktion

Volkswirtschaftlicher Aufklärungsdienst, herausgegeben im Auftrage des Bundesministeriums für Handel und Verkehr (Amt für Wirtschaftspropaganda)

## **17. Anhang**

### **Zusammenfassung**

Diese Arbeit liefert eine Darstellung der sogenannten Kulturfilm-Aktion des austrofaschistischen Regimes zwischen 1934 und 1938. Bei diesen im Auftrag des Bundesministeriums für Handel und Verkehr erstellten Kulturfilmen handelte es sich um Kurzfilme mit einer Länge von zehn bis 15 Minuten, die im Vorprogramm von Kinovorführungen zwangsweise gezeigt werden mussten.

Der erste Teil befasst sich mit dem Begriff „Kulturfilm“ und der Entstehung des Genres. Dazu werden seine Anfänge und die Entwicklung im Umfeld der sogenannten Kinoreformbewegung näher dargestellt. Ausgehend von Deutschland richteten sich die Kinoreformer gegen „Schmutz und Schund“, der in ihren Augen in den Kinos zu sehen sei. Diesem Schundfilm sollte der Kulturfilm als belehrender und kulturell hochwertiger Film entgegengesetzt werden. Die Kulturabteilung der Ufa entwickelte sich in den 1920er-Jahren zum Spezialisten für dieses Genre, auf deren Erfahrungen die Nationalsozialisten nach ihrer Machtübernahme zurückgreifen konnten.

In Österreich waren vor allem Volksbildungsvereine um den Kulturfilm bemüht. Eine umfassende Produktion wie in Deutschland gab es aber aufgrund der filmwirtschaftlichen Gegebenheiten nicht.

In der Folge werden die wichtigsten filmpolitischen Maßnahmen des autoritären Regimes kurz beleuchtet: die Filmkontingentierung, die Einführung der Zensur und die ebenfalls obligatorische Wochenschau „Österreich in Bild und Ton“.

Das verlautbarte Ziel bei der Einführung der Kulturfilme war die „Verbreitung von Kenntnissen des kulturellen und wirtschaftlichen Lebens in Österreich und der österreichischen Landschaft“.

Die Filme wurden von der Selenophon Licht- und Tonbild G.m.b.H. unter Hinzuziehung einer Reihe selbständiger Kurzfilmherstellern produziert. Der Vertrieb in die jeweiligen Kinos erfolgte über die privaten Filmverleihfirmen, die angehalten waren, die Filme nach Zuteilung des Filmbüros der Wiener Handelskammer zu übernehmen. Die Verleihfirmen hatten auch den größten Teil der Kosten zu tragen, da

sie eine Summe von mehr als 4.000 Schilling für einen Film bezahlen mussten.

Ein wichtiges erklärtes Ziel war der Verkauf der Filme ins Ausland. Einerseits sollten so die Produktionskosten wieder eingespielt werden, auf der anderen Seite sollten die Filme der Propaganda im Ausland dienen. Der Auslandsverkauf lief aber nicht wie erhofft, so dass die Erlöse weit unter den Erwartungen blieben. Wegen der geringen Budgetierung der einzelnen Filme gelang es nicht, hochwertiges Material zu erstellen. Finanziell gesehen blieb die Kulturfilm-Aktion bis zu ihrem Ende ein Verlustgeschäft.

Das Genre „Kulturfilm“ eignete sich wegen seines vorgeblich dokumentarischen und lehrhaften Charakters besonders für die filmische Propaganda. Der Anspruch eines volksbildnerischen und erzieherischen Films erschien der autoritären Führung besonders attraktiv.

Die Kulturfilmproduktion war jedenfalls ein Misserfolg. Die gesetzten Ziele hinsichtlich der propagandistischen Wirkung im In- und Ausland wurden aufgrund mangelnder Qualität der Filme nicht erreicht. Die mangelnde Qualität ist in erster Linie auf eine chronische Unterfinanzierung zurückzuführen. Trotz des zurückhaltenden Einsatzes finanzieller Mittel, blieben die Kulturfilme während der gesamten Produktionszeit auch ein finanzieller Minusposten, der über Mittel aus der Wochenschau „Österreich in Bild und Ton“ subventioniert werden musste.

## **Lebenslauf**

Name: Wolfgang Walter

Geburtsdatum und -ort: 8. August 1978, Amstetten

### Ausbildung

1988 - 1996 BG Amstetten / Schulversuch unter besonderer Berücksichtigung der Informatik

1997 - 2008 Studium der Geschichte und Politikwissenschaft an der Universität Wien

seit 2000 Erweiterungsstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

2001 - 2006 Praktika u.a. ORF, Bildagentur IMAGNO