

Sabrina Gärtner
Klagenfurt

Nouvelle Vague Viennoise Annäherung an eine *Neue Welle* im österreichischen Film

Abstract: Zur Jahrtausendwende wurde eine neue Ära des österreichischen Films ausgerufen, als eine Gruppe von Filmstudent_innen medienwirksam ihr Können auf internationalem Parkett unter Beweis stellte. Der folgende Beitrag adressiert die klaffende Forschungslücke rund um diese als *Nouvelle Vague Viennoise* apostrophierte Filmbewegung, bietet erstmals einen Definitionsversuch, skizziert den zu erschließenden Analysekorpus, veranschaulicht auffällige Spezifika und verortet die *Neue österreichische Welle* im nationalen wie internationalen Kontext.

Sabrina Gärtner (MMag.^a Dr.ⁱⁿ), freiberufliche Filmwissenschaftlerin. Studium der Medien- und Kommunikationswissenschaften sowie der Deutschen Philologie an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. Doktoratsstudium mit Auszeichnung. Ihre Dissertation zum filmischen Œuvre Jessica Hausners wurde mit dem Diomiro-Zudini-Stipendium ausgezeichnet und erschien im Herbst 2020 im Böhner-Verlag. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Filmästhetik, Filmgeschichte, Neuer österreichischer und europäischer Film.

1. Aufbruch ins Unbekannte¹

Zur Jahrtausendwende erregte eine Gruppe von Student_innen der Filmakademie Wien großes nationales wie internationales Medieninteresse, als sie ihre filmischen Projekte erfolgreich auf zahlreichen Filmfestivals weltweit positionieren konnten. Während die Kurzfilme *fremde* (1999), *Wishes* (1999) und *mehr oder weniger* (1999) ihre Festivalreisen von Austin über Winterthur und Chicago bis nach Kiew absolvierten, wurde Jessica Hausner dazu eingeladen, ihren mittellangen Diplomfilm *Inter-View* (1999) im exklusiven Nachwuchswettbewerb Cinéfondation des Festival de Cannes zu zeigen. Im September gab dann Barbara Albert mit *Nordrand* (1999) ihr viel beachtetes Spielfilmdebüt im Hauptwettbewerb der Mostra internazionale d'arte cinematografica in Venedig. Die „erste Produktion einer österreichischen Regisseurin, die in diese bedeutende Festivalsektion geladen [wurde]“², war im Zeitraum von 1999 bis 2004 auf 38 Filmfestivals in 26 Ländern³ zu sehen und stand als offizielle Academy-Award-Einreichung Österreichs für den besten fremdsprachigen Film zur Diskussion. „A new era in Austrian film was heralded at the 1999 Venice Film Festival, when critics praised the work of emerging filmmaker Barbara Albert“⁴, denn der „Erfolg des Films setzte Zeichen für das neue österreichische Kino“⁵ und ist mittlerweile als „point of departure“⁶ und „international breakthrough for the more established phase of New Austrian Film“⁷ in die Geschichte eingegangen.

Im selben Jahr widmete sich Christian Cargnelli in einem Artikel in der Wiener Wochenzeitschrift *Falter* der „Erfolgsstory, die seit rund vier Jahren anhält: An der Filmakademie entstandene Arbeiten finden auf renommierten Festivals in aller Welt große Resonanz und heimsen einen Preis nach dem anderen ein.“⁸ Ein namentlich nicht genannter „Kenner der Szene“⁹ habe diese „Entwicklung in einer Mischung aus Ironie und Bewunderung“¹⁰ als *Nouvelle Vague Viennoise* apostrophiert, so Cargnelli. Im Gespräch mit Claudia Lenssen erinnerte sich Albert indes daran, dass der deutsche Regisseur und Drehbuchautor Michael Klier den

¹ Dieser Forschungsbeitrag konnte dank der finanziellen Unterstützung des Landes Kärnten (Abteilung 14 – Kunst und Kultur) realisiert werden.

² Reicher 2020: 9.

³ Vgl. <http://www.famafilm.ch/filme/nordrand/auswertung-nordrand/>.

⁴ Dassanowsky 2015: 231.

⁵ Lenssen 2020: 31.

⁶ Ballhausen/Stöger 2012: 161.

⁷ Dassanowsky/Speck 2011: 9.

⁸ Cargnelli 1999: 62.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

Begriff, der unübersehbar auf die französische *Nouvelle Vague* referenziert, ins Spiel gebracht habe:¹¹

„Nouvelle Vague Viennoise“ nannte uns der Regisseur Michael Klier damals, ein Kompliment, das die Regisseure der Berliner Schule in der Filmzeitschrift *Revolver* aufgriffen. Mir gefiel der Ausdruck, weil ich den neuen Realismus, die neue Tonlage im österreichischen Kino bemerkte.¹²

Wenngleich die begriffliche Urheberschaft nicht letztgültig rekonstruiert werden kann, etablierte sich die Bezeichnung alsbald durch den „beachtliche[n] mediale[n] Hype“¹³, der rund um die Gruppe von Filmemacher_innen entstand. Die weithin sichtbaren Erfolge wurden dabei nicht nur als Meilensteine in den persönlichen Werdegängen der Filmschaffenden verstanden, sondern unterstützten zugleich die intensivierte Wahrnehmung des Neuen österreichischen Films.¹⁴

2. Hoffnungsschimmer: Zur filmgeschichtlichen Relevanz

„The desire to develop a new wave in Austrian cinema has been active since the postwar era“¹⁵, bemerkten Robert von Dassanowsky und Oliver C. Speck treffend. Um die durch die Protagonist_innen der *Nouvelle Vague Viennoise* geweckten Erwartungen auf nationaler Ebene nachvollziehen zu können, lohnt eine filmgeschichtliche Rückschau, denn: „Für einen Überblick über den ‚Neuen österreichischen Film‘ stellt sich zuerst das Problem der Übergänge.“¹⁶ Zwar konnte man sich im Wissenschaftlichen darauf verständigen, Georg Lhotskys Spielfilm *Moos auf den Steinen* (1968) als Zäsur im nationalen Filmschaffen zu betrachten,¹⁷ doch im Hinblick auf das Folgende lassen sich nach wie vor keine eindeutigen Befunde formulieren.

Eine neorealistiche Wende (wie in Italien noch während des Zweiten Weltkrieg[s] eingeleitet), eine „Nouvelle Vague“ (wie in Frankreich Ende der fünfziger Jahre), ein „Free Cinema“ (wie in Großbritannien in den sechziger Jahren) oder ein „Neuer deutscher Film“ (nach dem Oberhausener Manifest 1962)

¹¹ Reicher hat in aller Deutlichkeit darauf hingewiesen, dass Cargnelli sich mit seinem Verweis auf den anonymen Kenner nicht auf Michael Klier bezog. Vgl. Reicher 2020: 17.

¹² Albert, zit. n. Lenssen/Schoeller-Bouju 2014: 459.

¹³ Landsgesell 2008: 89.

¹⁴ Vgl. Müller 2014: 19.

¹⁵ Dassanowsky/Speck 2011: 5.

¹⁶ Rebhandl 1996: 18.

¹⁷ Vgl. Büttner/Dewald 1997: 319–321, Spiegel 1995: 222, Schlemmer 1996: 13, Rebhandl 1996: 22–25.

– all diese mehr oder weniger epochalen filmhistorischen Umschwünge finden in Österreich keine vergleichbare Manifestation auf dem Feld des Spielfilms.¹⁸

Am Willen zur Wende hatte es den österreichischen Filmschaffenden jedoch nicht gemangelt. So legte im Jahr 1968 eine Gruppierung rund um Franz Fallenberg anlässlich der „Zweiten Maraisiade – Junger Film“ ein neun Punkte umfassendes Manifest¹⁹ vor, das jedoch kaum Aufmerksamkeit evozierte. Dieses Schicksal teilten auch das *Klagenfurter Manifest* (1976), die *Innsbrucker Erklärung* (1977) sowie die *Tainacher Resolution* (1982), die im Rahmen der 1. Österreichischen Kino-Tagung verabschiedet wurden.²⁰ Statt eines öffentlichkeitswirksamen *Oberhausener Manifests* oder eines *Code of Conduct* im Dogme-95-Stil ergriffen die Vertreter_innen der österreichischen Filmbranche aus heutiger Sicht mehrere, scheinbar unkoordinierte Maßnahmen, die weitgehend unbeachtet vererbten.

Vor dem Hintergrund dieser fruchtlosen Bemühungen erwachte mit der *Nouvelle Vague Viennoise* und dem damit verbundenen beträchtlichen Medienecho auch die Hoffnung auf den ausständigen Anschluss an die Filmwellen der 1960er und 1980er Jahre. „Zwischen 1999 und 2002 platzten die Feuilletons vor Stolz über die Festivalerfolge“²¹ einer neuen Generation von Autorenfilmer_innen, die mit ihren Projekten neben den Arbeiten renommierter Regisseure wie Michael Haneke, Ulrich Seidl und Michael Glawogger bestehen konnten. Der Neue österreichische Film war – so der einhellige Tenor – zurück auf den Leinwänden der Welt und „schaffte es [...] kurzzeitig, zu einer adäquaten Sprachform zu finden.“²²

Obwohl es in den vergangenen Jahrzehnten einem Gutteil der Protagonist_innen der *Nouvelle Vague Viennoise* gelungen ist, sich als individuelle Künstler_innen nachhaltig zu profilieren und zugleich Österreich als Filmland auf den weltweiten Leinwänden sichtbar zu machen, fand die Filmbewegung in Publikationen bislang lediglich als Randvermerk Erwähnung.²³ Erstaunlicherweise hat eine fundierte wissenschaftliche Beschäftigung mit der *Neuen Welle* nach wie vor nicht eingesetzt.

¹⁸ Rebhandl 1996: 18.

¹⁹ Vgl. Ernst/Fleischanderl 2012: 6–7.

²⁰ Vgl. Gärtner 2020: 263–269.

²¹ Landsgesell 2008: 89.

²² Hasenöhr 2004: 79.

²³ Vgl. Dassanowsky/Speck 2011: 5 und 9–10, Stöger 2015: 59 und 2020: 97, Reicher 2020: 16–17 und 20, Miedl 2020: 137–138. Ohne die filmische Bewegung explizit beim Namen zu nennen, rekurren auch Lorenz 2011: 81–93, Mund 2011: 122–135, Wheatley 2011: 136–147, Lenssen 2020: 31–32 und Kamalzadeh 2020: 42 mehr oder minder deutlich auf die *Nouvelle Vague Viennoise*.

3. Definition und Analysekorpus

Die *Nouvelle Vague Viennoise* lässt sich als eine Bewegung im Neuen österreichischen Film definieren, die von Filmemacher_innen getragen wurde, (a.) die in den 1990er Jahren zeitnah an der Filmakademie Wien studierten, (b.) deren filmische Projekte auf internationalen Filmfestivals gezeigt und mit Preisen ausgezeichnet wurden, (c.) die einen regen gegenseitigen Austausch und ständige Zusammenarbeit pflegten und (d.) deren Werke ästhetische, thematische und motivische Schnittmengen aufweisen.

Den initialen Impetus für die filmische Wellenbewegung gaben die Projektionen von *Seemannsbegräbnis* (1995) und *Betongräser* (1995) anlässlich des Internationalen StudentInnenfilmfestivals '95 der Filmakademie Wien. Peter Zawrel, vormals Geschäftsführer des Filmfonds Wien, erinnerte sich:

Während der Projektionen der Kurzfilme *Seemannsbegräbnis* (Valentin Hitz) und *Betongräser* (Antonin Svoboda) [entstand] eine Spannung, wie ich sie während 23 *Österreichischen Filmtagen* und *Diagonalen* nur selten erlebt habe. [...] Als Svoboda [...] die Stufen zur Leinwand hinunterspringt, ist das Publikum in der Stimmung wie bei einem Rockkonzert, und das entspricht durchaus auch dem Aussehen des jungen Wilden.²⁴

Die beiden „Wurstsemmelproduktionen“²⁵ waren ein erstes, aber deutliches Signal, dass sich „im österreichischen Film etwas Neues abzeichnen sollte“²⁶ und wurden nicht nur in Wien und am Alpen Adria Cinema Film Festival in Triest gezeigt; *Betongräser* wurde zudem in Hof, München, Ankara und Leipzig aufgeführt²⁷, *Seemannsbegräbnis* war in Kiew, Namur, Salzburg, Clermont-Ferrand, Seine-St. Denis, Nantucket und New Orleans zu sehen²⁸.

Die Serie der umfassenden Festivalpräsenzen des jungen österreichischen Filmerschaffens fand damit aber erst ihren Anfang: Im Anschluss gelang es Barbara Albert, Jörg Kalt, Nina Kusturica, Valeska Grisebach, Jessica Hausner, Ruth Mader, Kathrin Resetarits, Mirjam Unger und Jasmila Žbanić,²⁹ ihre studentischen Kurzfilme und Kurzdokumentationen sowie ihre filmischen Beiträge zu Omnibusfilmen, ihre Experimentalfilme und Spielfilmdebüts erfolgreich auf inter-

²⁴ Zawrel 2009: 20.

²⁵ Ebd.; Zawrel erläuterte den Ausdruck der „Wurstsemmelproduktion“ wie folgt: „Die Begriffe High Budget, Low Budget und No Budget waren uns damals in Österreich noch ungeläufig; ‚Wurstsemmel‘ bedeutete: No Budget.“

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. <https://www.sixpackfilm.com/en/catalogue/558/>.

²⁸ Vgl. <https://www.sixpackfilm.com/en/catalogue/549/>.

²⁹ Die Aufzählung reiht alphabetisch nach Nachnamen und ist nicht als Gewichtung zu verstehen.

nationalem Parkett zu zeigen. Mit der Vier-Länder-Produktion *Esmas Geheimnis – Grbavica* (2006) hatte im Februar 2006 das letzte Spielfilmdebüt aus dem Kreis und im Stil der *Nouvelle Vague Viennoise* seine Premiere im Hauptwettbewerb der Berlinale.³⁰ Mit dem „Goldenen Bären“ für den besten Film ausgezeichnet, wurde *Grbavica* anschließend als bosnischer Kandidat für die Oscar-Einreichung in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film“ vorgeschlagen.³¹ Der auf Grundlage dieser Beobachtungen ermittelte Analysekorpus umfasst im Zeitraum von 1995 bis 2006 insgesamt 54 Filmprojekte von elf Regisseur_innen.

4. Alles außer gewöhnlich: Spezifika der *Neuen Welle*

Der breit gefächerte Filmkorpus der *Nouvelle Vague Viennoise* offenbart eine beeindruckende Diversität filmischer Ausdrucksweisen und hat bisweilen dazu geführt, dass vordergründig der Eindruck eines *Schmelztiegels der Vielfalt*³² entstanden ist. Allerdings lassen sich auffällige gemeinschaftliche Spezifika dieser *Neuen Welle* im Neuen österreichischen Film erkennen.

4.1 Zur Ästhetik der *Nouvelle Vague Viennoise*

Sowohl im Journalistischen als auch im Wissenschaftlichen sorgte die personelle Konstellation – nämlich der außergewöhnlich hohe Frauenanteil der *Nouvelle Vague Viennoise* – für reges Interesse. Retrospektiv erklärten Robert von Dassanowsky und Oliver C. Speck, dass „a creative network [...] has replaced the historical male dominance of Austrian cinema with a female direction that is unique among the ‚new‘ cinemas in Europe.“³³ Verena Mund wies darauf hin, dass „the core of the Viennese new wave appears to be female: Barbara Albert, Jessica Hausner, Kathrin Resetarits, and Mirjam Unger are the names most commonly mentioned in this respect.“³⁴

„Dass die Mitte der neunziger Jahre ausgerufene Wellenbewegung des neuen österreichischen Films eine rein weibliche gewesen ist, kratzt nur an der Schale des wahren Kerns.“³⁵ Nach Jahrzehnten, in denen österreichische Regisseurinnen und ihre Werke weitgehend ignoriert wurden,³⁶ generierten vielmehr junge Filmemacherinnen jäh die nötige Aufmerksamkeit für das weibliche Filmschaffen.³⁷ Nun

³⁰ Vgl. Schweighofer 2010: 77.

³¹ Vgl. Dupont 2007.

³² Vgl. Müller 2014: 79–80, Schweighofer 2010: 5.

³³ Dassanowsky/Speck 2011: 10.

³⁴ Mund 2011: 122.

³⁵ Stöger 2015: 60–61.

³⁶ Vgl. Ballhausen/Stöger 2012: 159–175.

³⁷ Vgl. Stöger 2015: 60–61.

waren es nicht mehr die Frauen, die von Publikum, Medien und Wissenschaft übersehen wurden, sondern die Männer und deren Filmproduktionen, die überwiegend aus Berichterstattung und zeitgenössischem Diskurs exkludiert wurden.³⁸

Dem kolportierten Eindruck einer weiblichen Filmwelle folgend, formulierte Catherine Wheatley (unter Bezugnahme auf Valeska Grisebach, Jessica Hausner und Ruth Mader) eine Hypothese zur *weiblichen Ästhetik* mitsamt „écriture féminine, which seeks to disrupt traditional oppositions, such as those of masculine/feminine, documentary/fiction, political cinema/engagement.“³⁹ Die Involvierung der von den Männern geschaffenen, nicht minder erfolgreichen Beiträge in ihre Überlegungen sucht man jedoch vergebens.

Unter Einbeziehung der unter männlicher Regie entstandenen Produktionen erklärte Robert Buchschwenter, als langjähriger Akteur und Beobachter der österreichischen Filmszene, das Format des Kurzfilms zur Prämisse der *Neuen Welle* und meinte, im *lapidaren Erzählen* den gemeinsamen Nenner der filmischen Projekte erkannt zu haben⁴⁰, schloss damit aber jedwede Berücksichtigung der mittellangen Filme und Spielfilme aus seinen Überlegungen aus.

Die bisherigen Bemühungen, ästhetische Schnittmengen der Filme der *Nouvelle Vague Viennoise* zu benennen, scheiterten somit offenbar am Fehlen einer Definition und eines klar abgegrenzten Analysekorpus sowie an zu exklusivierenden Fokussierungen. Erste Forschungsbefunde unter den neu definierten Vorzeichen lassen vermuten, dass die filmischen Projekte der *Neuen österreichischen Welle* eine Interferenz aus Dokumentarischem und Fiktion bilden, zudem sind die Produktionen gleichmaßen Reminiszenzen an vorangegangene *Filmwellen* und an filmgeschichtliche Vorbilder wie auch Reaktion auf zeitgenössische Entwicklungen der Branche. Die Filme eint weiters ein durchwegs experimenteller Umgang mit den Gestaltungsmöglichkeiten des Mediums und ein augenscheinlich gemeinsamer Pool an Themen und Motiven.

4.2 Eine Welle mit multiprofessionellem Netzwerk

Eine der wohl nachhaltigsten Entwicklungen, die sich als Besonderheit rund um den Zirkel der *Nouvelle Vague Viennoise* beschreiben lässt, ist die Etablierung eines multiprofessionellen Netzwerks von und für Filmschaffende.

Bereits im Rahmen ihrer ersten studentischen Kooperationen unterstützten sich die jungen Filmemacher_innen gegenseitig in wechselnden Funktionen. So war etwa

³⁸ Vgl. Gärtner 2020: 254–255.

³⁹ Wheatley 2011: 145.

⁴⁰ Vgl. Buchschwenter, zit. n. Hasenöhrle 2004: 78–80.

Jessica Hausner – neben der Arbeit an ihren eigenen Projekten – als Kameraassistentin an der Produktion von *Nachtschwalben* (1993) beteiligt, sie schrieb zusammen mit Ruth Mader, Adrián García-Landa und Martin Leidenfrost das Drehbuch für *Kilometer 123,5* (1994) und war als Regieassistentin in die Produktionen von *Ägypten* (1997) und *fremde* (1999) involviert.

In einem *Revoluer*-Interview verdeutlichte Martin Gschlacht die studentische Verbundenheit in den 1990er Jahren wie folgt:

Wir haben auf der Akademie quasi immer selbst produziert, und die ganze Akademie hat nur so funktioniert, dass man sich gegenseitig geholfen und miteinander gearbeitet hat. Sobald du versuchst, dein eigenes Süppchen zu kochen, wirst du selber auch auf der Strecke bleiben.⁴¹

Während der Studienzeit an der Filmakademie Wien noch dringliche Notwendigkeit, entwickelten sich später (und für österreichische Verhältnisse beispiellose⁴²) Kooperationen in den verschiedensten Bereichen:

Žbanić, for example, made short appearances in Jessica Hausner's short *Flora* (1995) and in Barbara Albert's *Sonnenflecken/Sunspots* (1998), as well as in her short documentary *Somewhere Else* (1996/97). Nina Kusturica, best known for her feature *Auswege/Sign of Escape* (2003), also worked as an editor and producer on Mirjam Unger's *Wiens verlorene Töchter/Vienna's Lost Daughters* (2007). In 2003 she founded the production company Mobilefilm together with Eva Testor, who besides directing films is a cinematographer and shot Jörg Kalt's *Richtung Zukunft durch die Nacht/Direction Future Through the Night* (2002) and *Crash Test Dummies* (2005). Cinematographer Christine A. Maier shot Jasmila Žbanić's *Grbavica* (2006) and all of Albert's short films as well as her famous *Nordrand/Northern Skirts* (1999), and also shares the credit for cinematography in Resetarits's [*Ägypten*]/*Egypt*. Albert herself wrote the script of Kusturica's *Sign of Escape* and produced Žbanić's *Grbavica* as well as Hausner's debut feature, *Lovely Rita* (2002).⁴³

Aus diesen Zusammenarbeiten wuchs in Folge ein weitreichendes Netzwerk, das bis heute existiert, weit über das Miteinander von Regisseur_innen hinausreicht und sich in allen Gewerken widerspiegelt, wie – um einige Beispiele der jüngeren

⁴¹ Gschlacht, zit. n. Seibert 2006: 178.

⁴² Zur Kooperationsbereitschaft österreichischer Filmschaffender vgl. Pfaundler 1992: 69–71.

⁴³ Mund 2011: 122–123. Anders als in Deutschland fand und findet in Österreich keine offizielle archivarisches Dokumentation der bzw. zu den Studienfilmen statt. Während das Archiv der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin also akkurate Informationen zu Studienfilmen verfügbar macht, sind im Nachbarland teils deutlich divergierende Angaben im Umlauf, die sich unter anderem in einer intransparenten Vermengung von Produktions- und Verwertungsjahren manifestieren.

Vergangenheit zu nennen – die Crew-Angaben der Spielfilme *Maikäfer flieg* (2016), *Stille Reserven* (2016), *Licht* (2017) oder *Little Joe* (2019) veranschaulichen.⁴⁴

4.3 Magere Box-Office-Ergebnisse in der Heimat

Obwohl es den Vertreter_innen der *Nouvelle Vague Viennoise* zuverlässig gelungen ist, auf kleineren wie größeren, auf nationalen wie internationalen Filmfestivals ihre Bühnen zu finden, ihre Produktionen mit einer Vielzahl an Preisen ausgezeichnet wurden und die Rezensionen in Zeitungen und Zeitschriften für starke mediale Rezeption sorgten, erreichten die Filme in österreichischen Kinosälen selten ein breites Publikum.

	EUR EU	EUR OBS	davon Österreich
<i>Nordrand</i> (1999)	85.082	88.688	54.670
<i>Ternitz, Tennessee</i> (2000)	8.753	8.753	8.753
<i>Lovely Rita</i> (2001)	30.721	31.754	12.062
<i>Mein Stern</i> (2001)	2.982	2.982	2.386
<i>Richtung Zukunft durch die Nacht</i> (2002)	1.949	1.949	1.949
<i>Kaltfront</i> (2003)	1.466	1.466	1.466
<i>Struggle</i> (2003)	6.912	6.912	1.615
<i>Spiele Leben</i> (2005)	10.071	10.150	10.071
<i>Esmas Geheimnis – Grbavica</i> (2006)	249.646	279.174	17.743

Tab. 1: Ticket-Verkaufszahlen der *Nouvelle Vague Viennoise*-Spielfilmdebüts

Der Überblick der Ticket-Verkaufszahlen⁴⁵ der Spielfilmdebüts veranschaulicht einerseits, dass – mit Ausnahme von Alberts *Nordrand* – keine der Produktionen

⁴⁴ Neben den Regisseur_innen Barbara Albert, Jessica Hausner, Valentin Hitz und Mirjam Unger kamen die Kameraleute Martin Gschlacht, Christine A. Maier und Eva Testor, die Filmeditor_innen Karina Ressler und Niki Mossböck, die Kostümbildner_innen Tanja Hausner und Veronika Albert wie auch die Szenenbildner_innen Hannes Salat und Katharina Wöppermann als Protagonist_innen der *Nouvelle Vague Viennoise* zu ersten Ehren und haben seitdem mit kontinuierlichen Zusammenarbeiten auf sich aufmerksam gemacht.

am Heimatmarkt die 20.000-Ticket-Marke erreichen konnte. Andererseits wird deutlich, dass sich *Lovely Rita*, *Struggle* und *Grbavica* (und damit jene Produktionen, die in mehr als zwei Ländern verwertet wurden)⁴⁶ in absoluten Zahlen im Ausland wesentlich erfolgreicher als in Österreich präsentierten.

Nicht in der Liste erfasst werden konnten Angaben zu Kathrin Resetarits (sie hat als Regisseurin bis dato keinen abendfüllenden Spielfilm realisiert) und zu Nina Kusturica. Obwohl deren Spielfilmdebüt *Auswege* (2003), umgesetzt nach einem Drehbuch von Barbara Albert, die österreichische Diagonale im Jahr 2003 eröffnete, seine internationale Premiere auf der Berlinale 2004 gab, im „Forum des Jungen Films“ für den First Steps Award nominiert war⁴⁷ und auf über 30 weiteren Festivals gezeigt wurde⁴⁸, fehlen valide offizielle Verwertungsziffern.⁴⁹

Trotz des nahezu frenetischen Hypes verzeichneten die *Nouvelle Vague Viennoise*-Produktionen (mit wenigen Ausnahmen) desillusionierende Einspielergebnisse; ein Umstand, der mitunter zu durchaus kritischen Reflexionen führte.

Das sogenannte *Autorenkino* [erfuhr] durch eine junge Generation von FilmemacherInnen einen so vielzitierten wie fragwürdigen Aufschwung, allerdings ohne vergleichbaren Erfolg an den nationalen Kinokassen und ohne grundlegende finanzielle Anerkennung auf nationaler Ebene.⁵⁰

Mögliche Erklärungen für die Misserfolge in den heimischen Kinos wurden bisher in der Rezeptionshaltung der Zuseher_innen in Österreich,⁵¹ in den strukturellen

⁴⁵ Die Verwertungsdaten der jeweiligen Filme sind der Lumiere-Datenbank des European Audiovisual Observatory entnommen. Siehe dazu: <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/>. „EUR EU“ entspricht dabei dem Raum der „enlarged European Union“ per 1. Januar 2007, „EUR OBS“ umfasst die Daten der derzeit 36 Mitgliedsstaaten des European Audiovisual Observatory. Siehe dazu: http://lumiere.obs.coe.int/web/iso_codes/.

⁴⁶ *Nordrand* und *Struggle* wurden jeweils in vier, *Lovely Rita* in neun und *Grbavica* in 21 Ländern verwertet.

⁴⁷ Vgl. Ungerböck: 2018.

⁴⁸ Vgl. *Presseheft Little Alien* 2009: 14.

⁴⁹ Trotz redlicher Optimierungsversuche der involvierten Institutionen sind die Archivierung des „Kulturgutes Film“, die dürftige Datenlage rund um österreichische Filmproduktionen wie auch die mangelnde Aussagekraft diverser Filmwirtschaftsberichte hinlänglich bekannte und herausfordernde Erschwernisse im Forschungsfeld des Neuen österreichischen Films.

⁵⁰ Müller 2014: 77.

⁵¹ Hierzu sei auszugsweise auf die Brandrede von Veronika Franz anlässlich des Diagonale Film Meetings '17 hingewiesen: „Kino ist eine Kunstform, auch wenn das immer noch nicht in den Köpfen der Österreicher angekommen ist. [...] Eine Kunstform, die nicht populär sein muss, sondern die populär gemacht werden muss. Und zwar als Kunst und nicht als Quotenkuh.“ (Franz 2017: 2).

und finanziellen Rahmenbedingungen wie auch in der geringen Größe des nationalen Filmmarktes gesucht.⁵²

5. Wenn Filme Wellen schlagen: Ausblick

Laufende Film-Kollaborationen vormaliger Kommiliton_innen, erfolgreiche Teilnahmen an Filmfestivals in aller Welt, Würdigungen mit einer Vielzahl an Preisen und Auszeichnungen, mangelnder Box-Office-Erfolg am heimischen Markt und dazu beachtliche mediale Resonanz: Das alles lässt nicht nur an die *Nouvelle Vague Viennoise*, sondern ad hoc auch an die *Berliner Schule* denken; tatsächlich verbindet die beiden Filmbewegungen nicht nur die zeitliche Simultanität, sondern es können außerdem ideelle, filmpolitische, ästhetische und motivische Analogien benannt werden.⁵³

Auf diesen Umstand reagierten auch die Herausgeber_innen des *Berlin School Glossary* und entschieden, die majoritär österreichischen Filmproduktionen *Lovely Rita* (2001) und *Hotel* (2004) von Jessica Hausner sowie *Fallen* (2006) von Barbara Albert in den Analysekorpus ihres Forschungsprojekts zu involvieren:

The connections and similarities extend as well to Austrian cinema, and to the Vienna film production collective *coop99*, in particular. [...] Given the fluidity of the Berlin School label, we have decided to include the *coop99* films that display the closest affinity to their German counterparts, those of Barbara Albert and Jessica Hausner, in this project.⁵⁴

Ebenfalls in der Filmliste dieser Publikation zu finden sind Valeska Grisebachs Debüt *Mein Stern* (2001) – ihr Abschlussfilm an der Filmakademie Wien wird als österreichische Produktion gehandelt⁵⁵ – und die (dem Deutschen Film zugeordnete) Folgeproduktion *Sehnsucht* (2006).

Doch nicht nur zwischen der deutschen und österreichischen Filmwelt bestehen offensichtliche Parallelen und Schnittmengen.⁵⁶ Aktuelle Forschungsprojekte haben inzwischen ein Bewusstsein dafür geschaffen, dass

⁵² Vgl. Müller 2014: 77–79, Gärtner 2020: 260–262.

⁵³ Vgl. Gärtner 2020: 278–289.

⁵⁴ Cook/Koepnick/Prager 2013: 4.

⁵⁵ Vgl. https://www.austrianfilms.com/film/mein_stern.

⁵⁶ Im neuen Jahrtausend begannen mit der wachsenden Anzahl multinationaler Koproduktionen die nationalstaatlichen Grenzen in der europäischen Filmwirtschaft zu verschwimmen. Ein anschauliches Beispiel für diese richtungsweisende Tendenz (wie auch für die daraus resultierenden Chancen und Herausforderungen) ist Michael Hanekes *Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte* (2009) und die diesbezügliche deutsch-

with the emergence of the French new wave [...] [and in] three overlapping phases corresponding roughly to the 1960s, the 1980s and the 1990s, filmmakers, producers, and critics developed a small but dynamic art cinema market that provided an international venue for films outside the direct control of Hollywood.⁵⁷

Mit heutigem Wissensstand ist zu vermuten, dass sich die *Nouvelle Vague Viennoise* als österreichisches Momentum in eine internationale *Neue Welle* einreicht, die ab den 1990er Jahren unter anderem in Deutschland, Frankreich und Belgien⁵⁸ sowie in Argentinien, den Vereinigten Staaten und Japan⁵⁹ ihren Ausdruck fand. Ein vertiefendes Forschungsprojekt, das demzufolge nicht nur für die Erschließung der nationalen Kinokultur von Bedeutung wäre, sondern internationale Relevanz beanspruchen könnte, bietet sich als nächster Schritt einer konsequenten Fortführung der hier angestellten Überlegungen an.

Literaturverzeichnis

- Ballhausen, Thomas/Stöger, Katharina (2012): „Asking the Girls Out? Reverse Engineering and the (Re-)Writing of Austrian Film History“. In: Friesinger, Günther/Herwig, Jana (Hrsg.): *The Art of Reverse Engineering. Open – Dissect – Rebuild*. Bielefeld: Transcript, S. 159–176.
- Büttner, Elisabeth/Dewald, Christian (1997): *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart*. Salzburg: Residenz.
- Cargnelli, Christian (1999): „Nouvelle Vague Viennoise“. In: *Falter* 18/99 (05.05.1999), S. 62–63.
- Cook, Roger F./Koeppnick, Lutz/Kopp, Kristin/Prager, Brad (Hrsg.) (2013): *Berlin School Glossary. An ABC of the New Wave in German Cinema*. Bristol/Chicago: Intellect.
- Cook, Roger F./Koeppnick, Lutz/Prager, Brad (2013): „Introduction: The Berlin School – Under Observation“. In: Cook, Roger F./Koeppnick, Lutz/Kopp, Kristin/Prager, Brad (Hrsg.): *Berlin School Glossary. An ABC of the New Wave in German Cinema*. Bristol/Chicago: Intellect, S. 1–25.
- Dassanowsky, Robert von/Speck, Oliver C. (Hrsg.) (2011): *New Austrian Film*. New York/Oxford: Berghahn.
- Dassanowsky, Robert von/Speck, Oliver C. (2011): „New Austrian Film: The Non-exceptional Exception“. In: Dassanowsky, Robert von/Speck, Oliver C. (Hrsg.): *New Austrian Film*. New York/Oxford: Berghahn, S. 1–17.

österreichische Friktion rund um die Oscar-Einreichung in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film“. Vgl. Müller 2014: 125–132.

⁵⁷ Tweedie 2013: 2.

⁵⁸ Vgl. Winckler, zit n. Seibert 2006: 354.

⁵⁹ Vgl. Hochhäusler 2013: 25.

- Dassanowsky, Robert (2015): „Austria“. In: Nelmes, Jill/Selbo, Jule (Hrsg.): *Women Screenwriters: An International Guide*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, S. 214–237.
- Dupont, Joan (16.01.2007): „For a Director on the Rise, Sarajevo’s War Years Linger“ (Online-Artikel). *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2007/01/16/movies/16film.html> (08.08.2020).
- Ernst, Gustav/Fleischanderl, Karin (Hrsg.) (2012): „Manifest aus: ‚Junger Film 68. Die Zweite Maraisiade.‘ (Wien, 9.–11. November 1968)“. In: *kolik.film* 9.12, S. 6–7.
- Franz, Veronika (2017): „Diagonale Film Meeting ‘17. Eingangsstatement von Veronika Franz“ (Transkription). *Diagonale, Festival des österreichischen Films*.
<https://www.diagonale.at/film-meeting17/> (07.08.2020).
- Gärtner, Sabrina (2020): *Die Filme der Jessica Hausner. Referenzen, Kontexte, Muster*. Marburg: BÜCHNER.
- Kamalzadeh, Dominik (2020): „Komische Ungewissheit. Zu den Filmen von Jessica Hausner“. In: Reicher, Isabella (Hrsg.): *Eine eigene Geschichte. Frauen Film Österreich seit 1999*. Wien: Sonderzahl, S. 40–49.
- Hasenöhr, Martin (2004): *Vom Realismus zur Realitätsversuchsordnung – Realitätskonzeptionen im Neuen Österreichischen Film*. München/Ravensburg: Grin.
- Hochhäusler, Christoph (2013): „On Whose Shoulders: The Question of the Aesthetic Indebtedness“. In: Rajendra, Roy/Leweke, Anke (Hrsg.): *The Berlin School. Films from the Berliner Schule*. New York: The Museum of Modern Art, S. 20–28.
- Landsgesell, Gunnar (2008): „Kampfzone Film“. In: Becker, Konrad/Wassermair, Martin (Hrsg.): *Kampfbereiche in Kunst und Medien. Texte zur Zukunft der Kulturpolitik*. Wien: Löcker, S. 89–97.
- Lenssen, Claudia (2020): „Raffiniert collagierte Parallelgeschichten. Barbara Albert und ihre Filme“. In: Reicher, Isabella (Hrsg.): *Eine eigene Geschichte. Frauen Film Österreich seit 1999*. Wien: Sonderzahl, S. 27–39.
- Lenssen, Claudia/Schoeller-Bouju, Bettina (Hrsg.) (2014): *Wie haben Sie das gemacht? Aufzeichnungen zu Frauen und Filmen*. Marburg: Schüren.
- Lorenz, Dagmar (2011): „A New Community of Women: Barbara Albert’s Nordrand“. In: Dassanowsky, Robert von/Speck, Oliver C. (Hrsg.): *New Austrian Film*. New York/Oxford: Berghahn, S. 81–93.
- Miedl, Magdalena (2020): „Das mit dem Geduldigen, das kann ich nicht so‘ Eine Begegnung mit Mirjam Unger und ihren Filmen“. In: Reicher, Isabella (Hrsg.): *Eine eigene Geschichte. Frauen Film Österreich seit 1999*. Wien: Sonderzahl, S. 137–144.
- Müller, Katharina (2014): *Haneke. Keine Biografie*. Bielefeld: transcript.
- Mund, Verena (2011): „Connecting with Others, Mirroring Difference: The Films of Kathrin Resetarits“. In: Dassanowsky, Robert von/Speck, Oliver C. (Hrsg.): *New Austrian Film*. New York/Oxford: Berghahn, S. 122–135.
- o. V. (2009): *Presseheft Little Alien. Ein Film von Nina Kusturica*. Wien: ohne Verlag.
- o. V. (o. J.): „Auswertung ‚Nordrand‘“ (Webseite). *Fama Film AG*.
<http://www.famafilm.ch/filme/nordrand/auswertung-nordrand/> (08.08.2020).
- o. V. (o. J.): „Betongräser“ (Webkatalog-Eintrag). *Sixpackfilm*.
<https://www.sixpackfilm.com/en/catalogue/558/> (13.08.2020).
- o. V. (o. J.): „Seemannsbegräbnis“ (Webkatalog-Eintrag). *Sixpackfilm*.
<https://www.sixpackfilm.com/en/catalogue/549/> (13.08.2020).
- o. V. (o. J.): „Database on admissions of films released in Europe“ (Suchmaske). *European Audiovisual Observatory*. <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/> (13.08.2020).

- o. V. (o. J.): „List of ISO codes“ (Webseite). *European Audiovisual Observatory*.
http://lumiere.obs.coe.int/web/iso_codes/ (13.08.2020).
- o. V. (o. J.): „Mein Stern“ (Webkatalog-Eintrag). *Austrian Film Commission*.
https://www.austrianfilms.com/film/mein_stern (13.08.2020).
- Pfaundler, Caspar (1992): „Der Traum vom Haus“. In: Ernst, Gustav/Schedl, Gerhard (Hrsg.): *Nahaufnahmen. Zur Situation des österreichischen Kinofilms*. Wien: Europa, S. 69–71.
- Rebhandl, Bert (1996): „Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968“. In: Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): *Der neue österreichische Film*. Wien: Wespennest, S. 17–46.
- Reicher, Isabella (Hrsg.) (2020): *Eine eigene Geschichte. Frauen Film Österreich seit 1999*. Wien: Sonderzahl.
- Reicher, Isabella (2020): „Eine eigene Geschichte. Vorbemerkung“. In: Reicher, Isabella (Hrsg.): *Eine eigene Geschichte. Frauen Film Österreich seit 1999*. Wien: Sonderzahl, S. 9–23.
- Rußegger, Arno (2020): „Falsch gezählt. Zur Episode ‚The Man from Hollywood‘ aus *Four Rooms*“. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): *Film-Konzepte. Quentin Tarantino*. München: text+kritik, S. 52–61.
- Schlemmer, Gottfried (Hrsg.) (1996): *Der neue österreichische Film*. Wien: Wespennest.
- Schlemmer, Gottfried (1996): „Das Alte vertreiben!“. In: Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): *Der neue österreichische Film*. Wien: Wespennest, S. 9–14.
- Schweighofer, Martin (Hrsg.) (2010): *Austrian Films 2010/11 – Catalogue*. Wien: o. V.
- Seibert, Marcus (Hrsg.) (2006): *Revolver. Kino muss gefährlich sein*. Frankfurt: Verlag der Autoren.
- Spiegel, Peter (1995): „Moos auf den Steinen“. In: Kramer, Thomas (Hrsg.): *Reclams Lexikon des deutschen Films*. Stuttgart: Reclam, S. 222.
- Stöger, Katharina (2015): „Living in a box. Jörg Kalt im Kontext historischer Diskurse und aktueller Forschung“. In: Hartung, Anja/Ballhausen, Thomas/Trültzsch-Wijnen, Christine/Barberi, Alessandro/Kaiser-Müller, Katharina (Hrsg.): *Filmbildung im Wandel*. Wien: new academic press, S. 57–64.
- Stöger, Katharina (2020): „Wir waren zu übermütig. Wir waren nicht zu übermütig. Zeitgenössischer Kurzspielfilm, mögliche Zukunftsperspektiven“. In: Reicher, Isabella (Hrsg.): *Eine eigene Geschichte. Frauen Film Österreich seit 1999*. Wien: Sonderzahl, S. 97–104.
- Tweedie, James (2013): *The Age of New Waves. Art Cinema and the Staging of Globalization*. Oxford/New York et al.: Oxford University Press.
- Ungerböck, Andreas (2018): „Abschied und Ankunft“ (Online-Artikel). *Ray Filmmagazin*.
<https://ray-magazin.at/nina-kusturica-gespraech-mit-der-filmmemacherin/> (06.08.2020).
- Wheatley, Catherine (2011): „Not Politics but People: The ‘Feminine Aesthetic’ of Valeska Grisebach and Jessica Hausner“. In: Dassanowsky, Robert von/Speck, Oliver C. (Hrsg.): *New Austrian Film*. New York/Oxford: Berghahn, S. 136–147.
- Zawrel, Peter (2009): „Über die realen Verhältnisse, hinaus.“. In: Ungerböck, Andreas/Javritchev, Mitko (Hrsg.): *Ray Filmmagazin. „Zehn Jahre coop99“*. Sonderausgabe, Wien: o. V., S. 20–22.

Medienverzeichnis

Moos auf den Steinen. A 1968, Georg Lhotsky, 80 Min.

Nachtschwalben. A 1993, Barbara Albert, 7 Min.

Kilometer 123,5. A 1994, Ruth Mader, 12 Min.
Betongräser. A 1995, Antonin Svoboda, 24 Min.
Seemannsbegräbnis. A 1995, Valentin Hitz, 19 Min.
Ägypten. A 1997, Kathrin Resetarits, 10 Min.
Flora. A 1997, Jessica Hausner, 25 Min.
Somewhere Else. A 1998, Barbara Albert, 60 Min.
Sonnenflecken. A 1998, Barbara Albert, 25 Min.
fremde. A 1999, Kathrin Resetarits, 29 Min.
Inter-View. A 1999, Jessica Hausner, 45 Min.
mehr oder weniger. A 1999, Mirjam Unger, 18 Min.
Nordrand. A/D/CH 1999, Barbara Albert, 103 Min.
Wishes. A 1999, Nina Kusturica, 22 Min.
Ternitz, Tennessee. A 2000, Mirjam Unger, 80 Min.
Lovely Rita. A/D 2001, Jessica Hausner, 80 Min.
Mein Stern. A/D 2001, Valeska Grisebach, 61 Min.
Richtung Zukunft durch die Nacht. A 2002, Jörg Kalt, 57 Min.
Auswege. A 2003, Nina Kusturica, 90 Min.
Kaltfront. A/D 2003, Valentin Hitz, 87 Min.
Struggle. A 2003, Ruth Mader, 74 Min.
Hotel. A 2004, Jessica Hausner, 83 Min.
Crash Test Dummies. A 2005, Jörg Kalt, 93 Min.
Spiele Leben. A 2005, Antonin Svoboda, 95 Min.
Esmas Geheimnis – Grbavica. A/BIH/D/HR 2006, Jasmila Žbanić, 92 Min.
Fallen. A 2006, Barbara Albert, 85 Min.
Wiens verlorene Töchter. A 2007, Mirjam Unger, 87 Min.
Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte. D/A/F/I 2009, Michael Haneke, 143 Min.
Maikäfer flieg. A 2016, Mirjam Unger, 109 Min.
Stille Reserven. A/CH/D 2016, Valentin Hitz, 96 Min.
Licht. A/D 2017, Barbara Albert, 97 Min.
Little Joe. A/GB/D 2019, Jessica Hausner, 105 Min.

Tabellenverzeichnis

Tab. 1: Ticket-Verkaufszahlen der *Nouvelle Vague Viennoise*-Spielfilmdebüts