

Förderdaten 2017-2019
Kinospielfilme 2012-2019

ZWEITER ÖSTERREICHISCHER FILM GENDER REPORT

österreichisches
film institut



 universität
innsbruck

EXECUTIVE SUMMARY

Teil A: Öffentliche Filmförderung 2017-2019

Teil A des Berichts präsentiert eine quantitative Analyse der Film- und TV-Projekte, die von den größten österreichischen Förderinstitutionen im Zeitraum von 2017 bis 2019 gefördert wurden. Sowohl in der Kinoförderung als auch in der TV-Förderung waren Frauen unterrepräsentiert. Betrachtet man die Daten aller Förderbereiche, so zeigt sich nach Schwedischem Berechnungsmodell: Frauen erhielten weniger als ein Drittel (28%) der für Kinoprojekte zugesagten Fördermittel. Im Fernsehen wurde Frauen weniger als ein Fünftel (18%) der Fördermittel zugesprochen. In den Bereichen Kino und TV zusammen wurde lediglich ein Viertel (25%) der Förderung an Frauen vergeben.

Der Anteil der Fördermittel, der Frauen zugesagt wurde, ist jedoch seit dem letzten Report gestiegen. Im Vergleich zu den Jahren 2012 bis 2016 hat sich etwa der Frauenanteil nach Schwedischem Modell bei der Kino-Stoffentwicklung um fast 8% und bei der Kino-Projektentwicklung um fast 12% erhöht. Von allen Förderbereichen ist der Anstieg im sehr hoch dotierten Bereich der Herstellung jedoch am geringsten gewesen.

Eine Analyse der Aufteilung der Förderung nach der Geschlechterverteilung des Kernstabs – Regie, Drehbuch, Produktion – zeigt, dass sowohl im Kino- als auch im TV-Bereich weitaus mehr Zusagen für männlich verantwortete Projekte als für weiblich verantwortete Projekte vergeben wurden. Nur jede zehnte Zusage im Kino-Bereich und nur jede fünfte Zusage im TV-Bereich gingen an weiblich verantwortete Projekte. Besonders ausgeprägt war das Ungleichgewicht bei der Förderung von TV-Serien: Hier wurde die gesamte Förderung Projekten mit exklusiv oder mehrheitlich männlich besetzten Kernteams zugesprochen.

Geschlechterunterschiede sind auch bei der Förderhöhe der Projekte festzustellen: In der Herstellungsförderung, dem am höchsten dotierten Förderbereich, erhielten exklusiv weiblich besetzte Kernteams sowohl im Kino als auch im TV weitaus geringere Förderbeträge als exklusiv männlich besetzte Kernteams.

Jedoch auch hier zeigt der Vergleich mit den Vorjahren, dass die aktuelle Situation eine Verbesserung darstellt: Seit dem letzten Report hat es im Kino- sowie im TV-Bereich einen Anstieg weiblich verantworteter Projekte gegeben. Besonders hoch ist dieser in der Projektentwicklung gewesen.

Ein genauerer Blick auf die Höhe der zugesagten Projektförderungen verdeutlicht weiterhin bestehende Geschlechterunterschiede: Mit steigender Förderhöhe sank der Anteil weiblich verantworteter Projekte. Dementsprechend waren in mehreren Förderbereichen gar keine exklusiv weiblich besetzten Teams

unter den hoch geförderten Projekten vertreten, während etwa im Bereich TV-Spielfilme drei Viertel der sehr großen Förderbeträge an exklusiv männliche Kernteams gingen.

Auch der österreichische Kinoverleih war überwiegend männlich dominiert: 12% der Kinostartförderung gingen an weiblich geführte Verleihfirmen, die restlichen 88% erhielten männlich geführte Verleihfirmen.

Die Analyse der Geschlechterverteilung in den einzelnen Stabstellen der geförderten Kino-Projekte zeigt, dass in der Mehrzahl der Stabstellen keine Gleichverteilung herrschte, sondern dass es „männliche“ und „weibliche“ Stabstellen gab. In allen Kernteam-Departments waren Frauen unterrepräsentiert (Produktion: 26% Frauenanteil, Regie: 33% Frauenanteil, Drehbuch: 36% Frauenanteil). Der Vergleich zwischen den Berichtszeiträumen lässt jedoch auch hier Veränderungen anschaulich werden. In der überwiegenden Zahl der Stabstellen hat sich der Frauenanteil erhöht. Das sogenannte Gender Incentive, eine Frauenfördermaßnahme des Österreichischen Filminstituts, hat diese Entwicklung wesentlich unterstützt: In 9 von 12 Stabstellen, die für das Gender Incentive relevant sind, hat es einen Anstieg des Frauenanteils gegeben.

Im Bereich der TV-Förderung konnten lediglich Daten zu den Kernteam-Departments erhoben werden. Wie im Kino-Bereich waren auch hier Frauen unterrepräsentiert. Die Entwicklungen im Vergleich zu den Vorjahren sind dabei gemischt: Während es bei den geförderten Spiel- und Dokumentarfilmen zu einer Erhöhung des Frauenanteils in den Stabstellen gekommen ist, ist die Entwicklung im Bereich der Förderung von TV-Serien in die gegenteilige Richtung gegangen. Hier ist der Frauenanteil bei Regie und Drehbuch zurückgegangen, während in geförderten Projekten überhaupt keine Frauen in der Produktion tätig waren.

Werden die Förderdaten differenziert nach Karrierestatus der Mitwirkenden analysiert, so verändert sich das Bild der Geschlechterverteilung. Frauen erhielten im Nachwuchsfilm einen fast um die Hälfte höheren Anteil (35%) der Förderung als im etablierten Filmschaffen (24%). Besonders hoch war der Frauenanteil im Nachwuchs-Dokumentarfilm, wo rund 40% der Fördermittel an Frauen vergeben wurden. Auch der Anteil weiblich verantworteter Projekte war im Nachwuchsfilm mit 45% höher als im Etablierten-Film. Jedoch zeigt sich auch im Nachwuchs, dass weiblich verantwortete Filme mitunter niedrigere Fördersummen erhielten als männlich verantwortete. Mit fast 60% war der Anteil an Fördermitteln, der Frauen zugesagt wurde, im Nachwuchsbereich der Filmförderung des BMKÖS am höchsten von allen analysierten Förderbereichen.

Zweiter Österreichischer Film Gender Report

Förderdaten 2017-2019

Kinospielfilme 2012-2019

Mai 2022

ZWEITE, ÜBERARBEITETE AUFLAGE

nach Korrektur eines Berechnungsfehlers auf Seite 33

AUFTRAGGEBER*IN

Mag.^a Iris Zappe-Heller

Österreichisches Filminstitut (ÖFI) – Abteilung Gender & Diversity

<https://filminstitut.at/institut/gender>

FÜR DEN INHALT VERANTWORTLICH

Birgit Moldaschl, BA und Paul Kunz, BA

Österreichisches Filminstitut (ÖFI) – Abteilung Gender & Diversity

WISSENSCHAFTLICHE UMSETZUNG

Ass.-Prof. Dr. Paul Scheibelhofer

Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Institut für Erziehungswissenschaft

Mag.^a Anna Koblitz, BEd

Freie wissenschaftliche Beraterin

Gestaltung & Umsetzung: iService Medien & Werbeagentur - www.iservice.at

Korrektorat: Hannah Bruckmüller

Teil B: Kinospielefilme 2012-2019

Für Teil B des Reports wurde das Datensample erweitert: Alle 159 österreichischen Spielfilme, die zwischen 2012 und 2019 in den Kinos starteten, wurden quantitativ analysiert. Darüber hinaus wurde der Filminhalt von 12 Filmen aus diesem Sample qualitativ untersucht.

Die quantitative Analyse der Filmteams mit Kinostart zwischen 2012 und 2019 zeigt, dass in Filmen mit hohem Frauenanteil im Kernteam auch der Frauenanteil in den anderen Stabstellen höher als bei männlich verantworteten Filmen war.

Betrachtet man den künstlerischen Erfolg österreichischer Filme, wird deutlich, dass weiblich verantwortete Filme im Durchschnitt etwas häufiger an Festivals teilnahmen als männlich verantwortete Filme und im Durchschnitt etwas häufiger Preise gewannen als männlich verantwortete Filme. Eine geschlechtsspezifische Analyse des wirtschaftlichen Erfolgs österreichischer Filme ist für einen nächsten FILM GENDER REPORT geplant.

In weiblich verantworteten Filmen waren etwas mehr als die Hälfte der Hauptfiguren Frauen. In männlich verantworteten Filmen waren es etwas weniger als die Hälfte. Deutlich größere Unterschiede gab es jedoch in der Art der Darstellung: Weiblich verantwortete Filme repräsentierten häufiger von Männern unabhängige Frauenfiguren. Mehr als 80% der weiblich verantworteten Filme bestanden den Bechdel-Wallace-Test, während dies nur für die Hälfte der männlich verantworteten Filme zutrif.

Die Altersverteilung der dargestellten Figuren war geschlechterdifferent: Ältere Männer kamen in den analysierten Spielfilmen doppelt so oft vor wie ältere Frauen. Frauen wurden auch öfter auf ihr Äußeres reduziert: Die Attraktivität weiblicher Figuren war in österreichischen Filmen dreimal häufiger Gesprächsthema als die Attraktivität männlicher Figuren. Wenn in österreichischen Kinospielefilmen sexualisierte Gewalt gezeigt wurde, erfolgte die Darstellung entlang gängiger Opfer-Täter-Narrative: Täter*innen waren meist Männer, Angegriffene meist Frauen.

In einer qualitativen Filmanalyse von 12 Spielfilmen, die unter Berücksichtigung ihrer Frauen- oder Männeranteile in den Kernteams ausgewählt wurden, wurde untersucht, inwiefern deren Darstellungspraxis geschlechtergleichstellend, sexismusfrei, Diversität repräsentierend und diskriminierungsfrei war. Filme, die in den vier genannten Dimensionen positive Ergebnisse erzielten, erreichten im Rahmen dieser Analyse die sogenannte Sphäre der „inkluisiven Praxis“. Die differenzierte Analyse zeigt, dass es einen Zusammenhang zwischen dem Geschlechterverhältnis im Filmteam und der Darstellungspraxis On-Screen gab: Während alle weiblich verantworteten Filme in allen vier Bereichen die Sphäre der „inkluisiven Praxis“ erreichten, gelang dies keinem der männlich verantworteten Filme.

Im Bereich der Geschlechter-Gleichstellung erzielten alle 6 weiblich verantworteten Filme den Höchstwert. Sie wiesen ein ausgeglichenes Geschlechterverhältnis im Hinblick auf Anzahl, Sprechzeit, Differenzierung und Dynamik der Figuren auf, besaßen eine weibliche Leadfigur, reflektierten strukturelle Benachteiligung aufgrund von Geschlecht und thematisierten weibliche Identität. Die 6 Filme mit Männern in Regie, Drehbuch und Produktion erfüllten dagegen nur 9 der insgesamt 36 erreichbaren Kriterien für Geschlechter-Gleichstellung. Die Kluft zwischen Präsenz und Repräsentation sowie die fehlende Reflexion struktureller Benachteiligung aufgrund von Geschlecht erscheinen damit als geschlechtsspezifisch männlich.

Die untersuchten Filme von Frauen waren mit Ausnahme der Darstellung sexismuskritischer Überzeichnung frei von Sexismen. Sie stellten weibliche Filmfiguren fast doppelt so häufig wie Männer auch jenseits gängiger Schönheitsideale dar und zeigten seltener Beurteilungen weiblicher Körper. Während nahezu alle weiblich verantworteten Filme sexuelles Begehren entkoppelt von normierten Körperbildern präsentierten und auf stereotypisierte und zum Objekt degradierte Figurendarstellungen verzichteten, traf dies nur auf einen männlich verantworteten Film zu. Es waren somit vor allem weiblich verantwortete Filme, die Alternativen zum *männlichen Blick* entwickelten und *oppositi-nelle* Perspektiven eingenommen haben. Der einzigen weiblich verantworteten Komödie gelang es, über stereotype Figurendarstellung gegebene Dominanzverhältnisse subversiv zu thematisieren und zu kritisieren, während die männlich verantworteten Komödien diese betonten und reproduzierten.

Auch Diversitätskriterien erfüllten weiblich verantwortete Filme doppelt so häufig wie männlich verantwortete. Sie zeigten häufiger ein plurales Gesellschaftsbild, nicht-stereotypisierte und unterrepräsentierte Gruppen, Personen mit verletzungsbedingt physischen und psychischen Einschränkungen sowie realistische Darstellungen von Schwanger- und Mutterschaften.

Trans*figuren und Figuren mit intellektuellen oder körperlichen Beeinträchtigungen wurden weder von weiblich noch von männlich verantworteten Filmen repräsentiert. Die einzige Darstellung einer homosexuellen Figur war narrativ in einen tendenziell diskriminierend wirkenden Kontext eingebunden.

Die untersuchten Kriterien für Diskriminierungsfreiheit wurden von allen weiblich verantworteten Filmen erfüllt, hingegen nur von zwei Fünftel der männlich verantworteten. Ausschlüsse oder Abwertungen benachteiligter Gruppen sowie objektivierende und klischeehafte Figurendarstellungen kamen bis auf eine Ausnahme in allen männlich verantworteten Filmen vor, jedoch in keinem der weiblich verantworteten.

Teil C: Filmförderung des Österreichischen Filminstituts

Teil C des Berichts fokussiert auf Daten zur Filmförderung des Österreichischen Filminstituts aus den Jahren 2017 bis 2019.

Die Analyse von Entscheidungsgremien im Österreichischen Filminstitut zeigt, dass der Frauenanteil im Aufsichtsrat von 2012 bis 2019 von 17% auf 50% angestiegen ist. Die Mitglieder der Projektkommission setzten sich in den Jahren 2017 bis 2019 im Schnitt aus annähernd gleich vielen Frauen (56%) wie Männern zusammen. Welche Projektkommissionsmitglieder an den Sitzungen teilnehmen, um über Förderanträge zu entscheiden, wird durch die Compliance-Regeln des Aufsichtsrats festgelegt. Trotz ausgeglichener Geschlechterverhältnisse in der Projektkommission waren bei mehr als der Hälfte aller Projektkommissionssitzungen mehrheitlich Männer anwesend. Über den gesamten Berichtszeitraum war weniger als ein Viertel der Sitzungen geschlechterparitätisch besetzt.

Betrachtet man die Förderdaten des Österreichischen Filminstituts, so zeigt sich, dass Frauen auch hier weniger als ein Drittel der zugesagten Fördersummen erhielten. Diese Ungleichverteilung war bereits bei der Antragstellung zu beobachten: Weniger als ein Drittel der Antragssummen wurde von Frauen im Kernteam beantragt. In dem am höchsten dotierten Förderbereich, der Herstellung, erhielten exklusiv männlich besetzte Kernteams höhere Fördersummen als Teams in anderen Geschlechterzusammensetzungen.

Differenziert nach Art des Entscheidungsmodus der Fördervergabe wurden nach Schwedischem Berechnungsmodell sowohl in der Selektiven Förderung (26%) als auch in der Referenzfilmförderung (28%) etwa ein Viertel der Förderung an Frauen im Kernteam vergeben. Nur knapp jeder sechste Euro Mittelerhöhung (18%) ging an Frauen. Das war um gut ein Drittel weniger als der Frauenanteil bei den Erstzusage-Summen (29%).

Betrachtet man die Förderung des Nachwuchses durch das Österreichische Filminstitut, so wird deutlich, dass sowohl im Spiel- wie auch im Dokumentarfilm die Anteile für Projekte mit Frauen im Kernteam um die Hälfte höher waren als in der Förderung des Österreichischen Filminstituts für Etablierten-Filme. Fast die Hälfte (46%) der Gesamtförderung des etablierten Filmschaffens wurde hingegen durch das Österreichische Filminstitut an Projekte vergeben, deren Regie, Drehbuch und Produktion exklusiv von Männern besetzt war.

Das Österreichische Filminstitut bietet neben Projektförderungen auch Förderungen von persönlichen Weiterbildungen an. Während in diesem Bereich im letzten Berichtszeitraum der Frauenanteil überwog, hat sich das Bild nun geändert. Aufgrund eines Rückgangs an Anträgen von Frauen ist mittlerweile auch die Weiterbildung ein Förderbereich geworden, in dem Frauen weniger Fördermittel erhielten als Männer.

Der **ZWEITE ÖSTERREICHISCHE FILM GENDER REPORT** zeigt auf, dass in vielen Bereichen des österreichischen Filmschaffens Geschlechterdifferenzen bestehen. Auf Basis der Detailergebnisse lassen sich folgende zentrale Aussagen erkennen:

» **Frauen erhalten nur 25% der Filmförderung in Österreich**

Nur ein Viertel aller in Kino und TV zugesagten Fördermittel ging an Frauen. Frauen erhielten weniger als ein Drittel der für Kinoprojekte zugesagten Fördermittel. Im Fernsehen wurde Frauen weniger als ein Fünftel zugesprochen.

» **Je mehr Geld, desto weniger Frauen**

Je höher dotiert ein Segment der Filmförderung ist und je höher die Fördersummen sind, die dort lukriert werden können, desto geringer war der Frauenanteil.

» **Noch Jahre bis zur Geschlechter-Gleichstellung**

Die Analyse zeigt, dass der Frauenanteil bei Filmförderungen im Vergleich zu den Vorjahren gestiegen ist. Doch diese positive Entwicklung ist schwach ausgeprägt und geht von einem niedrigen Niveau aus. Setzt sich die Veränderung im aktuellen Tempo fort, wird es noch viele Jahre dauern, bis im österreichischen Filmschaffen Geschlechter-Gleichstellung erreicht ist.

» **Stabstellen mit Entscheidungsmacht sind von Männern besetzt**

Der Filmbereich zeichnet sich durch klassische Strukturen der geschlechtlichen Arbeitsteilung aus. Männer waren dort überrepräsentiert, wo es um Entscheidungsmacht, Sichtbarkeit und Anerkennung geht.

» **Geschlechtergerechter Nachwuchsfilm: Trend oder *Leaky Pipeline*?**

Die Förderung des Nachwuchsfilms war im Vergleich zum Etablierten-Film geschlechtergerechter. An den vorliegenden Daten konnte jedoch nicht abgelesen werden, ob es sich hierbei um einen nachhaltigen Trend handelt, der sich in den Bereich des Etablierten-Films ausweiten wird, oder ob diese relative Geschlechterparität lediglich in frühen Karrierestadien gegeben ist und Frauen im Sinne der *Leaky Pipeline* am Weg in den Etablierten-Film zunehmend an Karrieregrenzen stoßen.

» **Darstellung von Frauen im Film: Quantität vs. Qualität**

Der Bericht verdeutlicht, dass das Geschlechterverhältnis der Hauptfiguren in weiblich und männlich verantworteten Filmen annähernd ausgewogen war. Das Filmgeschlecht übte einen geringen Einfluss auf die quantitative Präsenz weiblicher Hauptfiguren aus: Filme von Frauen zeigten häufiger Frauen in den Hauptrollen. Deutlich größer ist der Einfluss auf die Art der filmischen Darstellung von Frauen. Sie werden in weiblich verantworteten Filmen differenzierter dargestellt als in männlich verantworteten.

» **Mehr Diversität in weiblich verantworteten Filmen**

In einer qualitativen Analyse wurden 12 Spielfilme detailliert untersucht: Die weiblich verantworteten Filme waren frei von Sexismen und reflektierten gesellschaftliche Benachteiligungen. Sie zeigten häufiger ein plurales Gesellschaftsbild und stellten unterrepräsentierte Gruppen häufiger jenseits gängiger Klischees dar als die männlich verantworteten Filme.

INHALT

10 Vorwort

11 Einleitung

Teil A

14 Öffentliche Mittel im Kino- und TV-Film-Bereich

18 Förderbereiche

20 Gender in der Filmförderung

Fördermittel in Kino und TV

Projektzusagen in Kino und TV

Projektzusagen und Fördermittel in Kino und TV

Entwicklung seit den Vorjahren nach Inklusionsmodell

Förderung der Herstellung nach Förderhöhe

43 Förderung des Kinoverleihs

44 Stabstellen im Kino

47 Stabstellen im TV

49 Herstellungsförderung des Nachwuchsfilms

Fördermittel im Nachwuchsfilm

Projektzusagen und Fördermittel im Nachwuchsfilm

Innovative Filmförderung des Bundesministeriums für

Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport

Teil B

59 Gender hinter der Kamera: Kinospielefilme Off-Screen

Frauen und Männer in den Filmstabstellen

Frauen und Männer im Kernteam

64 Gender auf der Leinwand: Kinospielefilme On-Screen

Geschlecht der Hauptfiguren

Bechdel-Wallace-Test

Bechdel-Wallace-Test nach Filmgeschlecht

Hauptfiguren der Spielfilme mit Kinostart 2017-2019

Kommentare zur körperlichen Attraktivität der Filmfiguren

Sexualisierte Gewalt

74 Qualitative Filmanalyse

Die Lebenden

Tom Turbo – von 0 auf 111

Kafka, Kiffer und Chaoten

Superwelt

Maikäfer Flieg

Hotel Rock’n’Roll

Home is Here

Baumschlager

Anna Fucking Molnar

Ciao Chérie

Joy

Nobadi

100 Zusammenfassende Auswertung der qualitativen Analyse

Allgemeine Betrachtung der qualitativen Ergebnisse

Zentrale Ergebnisse der allgemeinen Betrachtung

Genderspezifische Betrachtung der qualitativen Ergebnisse

Zentrale Ergebnisse der genderspezifischen Betrachtung

Einordnende Betrachtung der qualitativen Ergebnisse

Teil C

115 Entscheidungsgremien im ÖFI

Aufsichtsrat

Projektkommission

120 Filmförderung im ÖFI

Beantragte und zugesagte Fördermittel

Projektanträge, Projektzusagen und Fördermittel

Selektive Förderung und Referenzfilmförderung

Mittelerhöhungen

127 Herstellungsförderung des Nachwuchsfilms im ÖFI

Beantragte und zugesagte Fördermittel im Nachwuchsfilm

Projektanträge, Projektzusagen und Fördermittel im Nachwuchsfilm

133 Förderung der Weiterbildung im ÖFI

134 Glossar

141 Zitierte Literatur

142 Liste der analysierten Filme

VORWORT

Als das Filminstitut 2013 begann, sich mit Gender-Equality auseinanderzusetzen, war die Diskussion um die Zahlen in vollem Gange. Bereits im Vorfeld haben sich einige Organisationen – allen voran FC Gloria – um die Erhebung von Daten zur Situation von Frauen in der österreichischen Filmwirtschaft bemüht, jede veröffentlichte Zahl schien aber nur noch mehr Diskussionsstoff zu liefern. Daher haben das Filminstitut und die damals im BKA angesiedelte Filmabteilung beschlossen, den ersten ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT für die Jahre 2012 bis 2016 in Zusammenarbeit mit dem Institut für Soziologie der Universität Wien zu erstellen. Ab der Veröffentlichung dieses Reports 2018 konnten wir endlich über Inhalte sprechen und Maßnahmen setzen, die Zahlen wurden endlich als Faktum akzeptiert!

Der erste ÖSTERREICHISCHE FILM GENDER REPORT fokussierte auf die Förderzahlen, die Besetzung der Stabstellen, aber auch der Fördergremien, der Entscheidungsträger*innen von Festivals und filmspezifischen Ausbildungsstätten und warf einen ersten quantitativen Blick auf die Darstellung der geschlechtsbezogenen Rollenbilder in österreichischen Kinospielefilmen. Es war klar, dass ein weiterer Report diese Betrachtung weiterführen und auch vertiefen sollte. Daher haben wir im vorliegenden ZWEITEN FILM GENDER REPORT neben der Analyse der Förderzahlen die Darstellung der Geschlechter in den Kinospielefilmen im Zusammenspiel mit der Besetzung des Kernteams beleuchtet.

Die Ergebnisse des vorliegenden ZWEITEN FILM GENDER REPORTS sind genauso spannend wie die des ersten Reports und umfassen ein sehr breites Spektrum des österreichischen Filmschaffens. Viele Antworten wurden gefunden und neue Fragen aufgeworfen, die auf nächste Reports warten, die wir auch in Zukunft regelmäßig herausbringen wollen.

Dieser Report entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Institut für Erziehungswissenschaft der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck und war durch die dankenswerte Zurverfügungstellung der Daten nationaler und regionaler Filmförderungen möglich. Die Sammlung, Aufbereitung, Analyse, Auswertung und Präsentation der Daten sowie die Filmanalysen wurden von unserem großartigen Team Birgit Moldaschl, Anna Koblit, Paul Scheibelhofer und Paul Kunz erarbeitet, wofür wir unseren herzlichsten Dank aussprechen wollen!

Kooperation und Dank

Für die Projektkooperation zur Codierung der österreichischen Kinofilme im Zeitraum 2012-2019 geht unser Dank an Katherina Braschel, BA, Mag.ª Wilma Calisir, Mag.ª Marina Leblhuber, Elli Leeb, BA, Johanna Schlager, BA und Mag.ª Hanna Schmollgruber.

Für die wertvolle fachliche Beratung hinsichtlich der qualitativen Filmanalyse danken wir Prof. Dr. Skadi Loist, Juniorprofessor*in für Produktionskulturen in audiovisuellen Medienindustrien an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf.



Iris Zappe-Heller

Iris Zappe-Heller
Stellvertretende Direktorin
Österreichisches Filminstitut,
Beauftragte für Gender & Diversity

EINLEITUNG

Nachdem im Jahr 2018 erstmals ein ÖSTERREICHISCHER FILM GENDER REPORT erschienen ist, präsentiert der zweite Bericht nun aktualisierte Daten und einen erweiterten Analyserahmen. So wie die erste Ausgabe des ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORTS verfolgt auch die zweite Ausgabe das Ziel, Geschlechteraspekte im österreichischen Filmschaffen sichtbar zu machen.

Der Bericht liefert solide Daten zur Lage von Frauen und Männern im Filmwesen und präsentiert Analysen der Darstellung von Geschlechteraspekten im österreichischen Film. Durch Vergleiche mit früheren Daten werden Entwicklungs- und Veränderungsprozesse in den Geschlechterverhältnissen im österreichischen Film sichtbar gemacht. Entsprechend können die Auswertungen Hinweise auf die Wirksamkeit gesetzter Maßnahmen sowie für die Entwicklung zukünftiger Maßnahmen zur Förderung von Geschlechtergerechtigkeit im österreichischen Filmschaffen geben. Durch die Anwendung international gängiger Analysemodelle wird eine Vergleichbarkeit der Daten über den nationalen Rahmen hinaus ermöglicht. Das grundsätzliche Ziel des Reports ist es, das gesellschaftliche Bewusstsein für Geschlechterungleichheiten zu schärfen und einen Beitrag zur Erreichung von Geschlechtergerechtigkeit in allen gesellschaftlichen Sphären zu leisten.

Die Erhebungen im vorliegenden Bericht zeigen, dass sich die Situation von Frauen im österreichischen Filmschaffen im Vergleich zu den Vorjahren verbessert hat. An den Daten wird jedoch auch ablesbar, dass diese Entwicklung nur langsam voranschreitet. Frauen erhielten weniger Filmförderung als Männer und waren in den wichtigen Stabstellen unterrepräsentiert. Wie auch in anderen Ländern Europas und darüber hinaus (vgl. Prommer & Loist 2019) sind im österreichischen Filmschaffen noch immer markante Geschlechterungleichheiten festzustellen.

Um ein differenziertes und umfassendes Bild zur Verfügung zu stellen, analysiert der ZWEITE FILM GENDER REPORT Geschlechterverhältnisse in unterschiedlichen Bereichen des Filmschaffens, wendet verschiedene Analysemethoden an und inkludiert Daten aus verschiedenen Zeiträumen.

Teil A des Berichts präsentiert eine quantitative Analyse der Film- und TV-Projekte, die von den größten österreichischen Förderinstitutionen im Zeitraum von 2017 bis 2019 gefördert wurden. Projekte aus den unterschiedlichen Produktionsstadien (von der Stoff- und Projektentwicklung über die Herstellung bis zur Förderung der Verbreitung) wurden bezüglich ihrer Geschlechterzusam-

mensetzung sowie der zugesagten Fördersummen untersucht. Die aktuellen Daten wurden an ausgewählten Stellen mit Daten des ersten Berichts (2012-2016) verglichen, um Entwicklungen sichtbar zu machen.

In **Teil B** liegt der Fokus auf österreichischen Kinospielefilmen, deren Kinostart im Zeitraum 2012 bis 2019 stattfand. Diese Filme wurden einerseits bezüglich der Geschlechterzusammensetzung der Filmstabstellen sowie bezüglich ihrer Performance auf Filmfestivals untersucht. Andererseits wurde der Inhalt der Filme sowohl quantitativ als auch qualitativ bezüglich Geschlechteraspekten analysiert.

Teil C des Berichts fokussiert auf Daten zur Filmförderung des Österreichischen Filminstituts aus den Jahren 2017 bis 2019. Aufgrund der detaillierten Datenlage waren hier differenzierte Analysen möglich.

Im **Glossar** werden schließlich zentrale Fachbegriffe erklärt, die im Report verwendet werden. Das Zeichen (■ Glossar) markiert jene Begriffe, die im Glossar ausgeführt werden.

Wie der erste Bericht aus dem Jahr 2018 basiert auch der vorliegende ZWEITE ÖSTERREICHISCHE FILM GENDER REPORT auf theoretischen und empirischen Wissensbeständen aus den Gender Studies (■ Glossar). Dementsprechend wird Geschlecht hier nicht als naturwüchsiges Wesensmerkmal gefasst, sondern als eine in sozialen Interaktionen und Darstellungsweisen hergestellte Ordnung verstanden. Die gängige Auffassung einer scheinbar natürlichen Geschlechterbinarität wird aus dieser Perspektive infrage gestellt. Dennoch wird im vorliegenden Bericht von Frauen und Männern gesprochen und die Daten wurden entsprechend dieser Kategorien analysiert. Dies geschah aus zwei Gründen: Erstens wurden die Daten pragmatisch gesehen mit ganz wenigen Ausnahmen binär erhoben und lassen daher keine weitere Unterscheidung als jene von Frau und Mann zu. Zweitens wird Frau und Mann im Sinne der Logik *strategischer Essentialisierung* als ein forschungstaktisches Instrument eingesetzt, um konkrete soziale Strukturen, die sich entlang dieser binären Geschlechterordnung etabliert haben, deutlich benennen und beschreiben zu können – immer mit dem Ziel, eine geschlechterdiskriminierende Gesellschaftspraxis zu überwinden. Da es im österreichischen Recht seit dem Jahr 2019 mit der Kategorie „divers“ eine dritte Geschlechteroption neben „männlich“ und „weiblich“ gibt, wird jedoch für zukünftige ÖSTERREICHISCHE FILM GENDER REPORTS eine entsprechende Erweiterung der Datenanalyse angestrebt.

Teil

A

Öffentliche Filmförderung 2017-2019

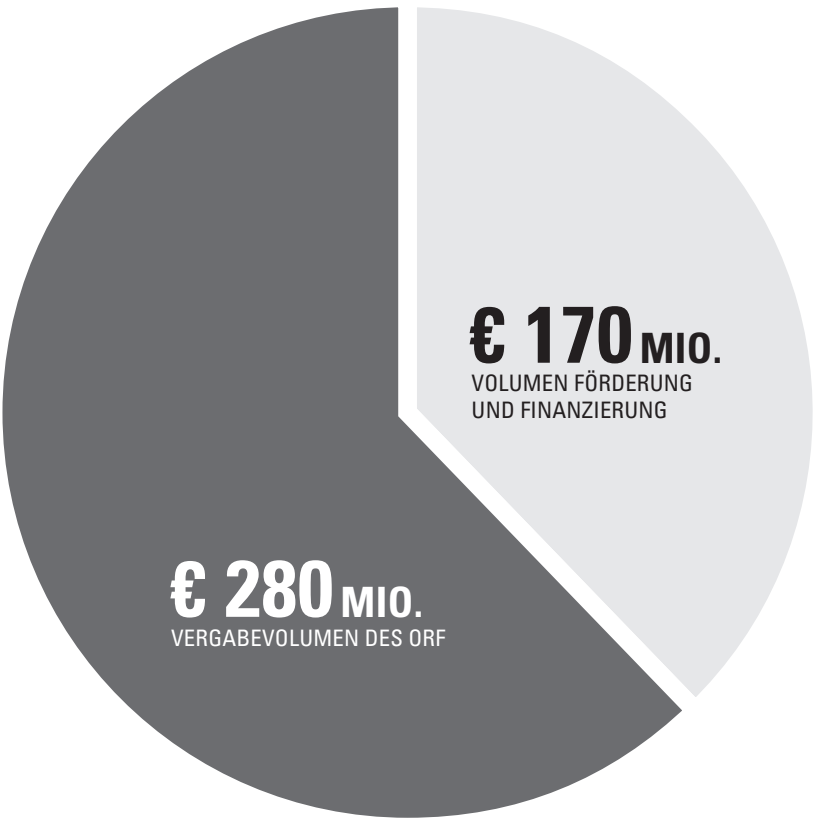
Teil A des Berichts präsentiert eine quantitative Analyse der Film- und TV-Projekte, die von den größten österreichischen Förderinstitutionen im Zeitraum von 2017 bis 2019 gefördert wurden. Projekte aus den unterschiedlichen Produktionsstadien (von der Stoff- und Projektentwicklung über die Herstellung bis zur Förderung der Verbreitung) wurden bezüglich ihrer Geschlechterzusammensetzung sowie der zugesagten Fördersummen analysiert. Die aktuellen Daten wurden an ausgewählten Stellen mit Daten des ersten Berichts (2012-2016) verglichen, um Entwicklungen sichtbar zu machen.

ÖFFENTLICHE MITTEL IM KINO- UND TV-FILM-BEREICH

Dieses Kapitel bettet einerseits die im ZWEITEN ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT analysierten Daten in einen Gesamtkontext ein und stellt andererseits deren Spannweite innerhalb dieses Kontextes nachvollziehbar dar. Damit einhergehend werden vorhandene Leerstellen in den Daten dokumentiert.

Die österreichische Filmwirtschaft setzte in den Jahren 2017 bis 2019 Erträge und Erlöse in Höhe von etwa € 4,2 Mrd. um. Ungefähr drei Viertel dieser Erlöse, rund € 3 Mrd., wurden von Produktionsunternehmen im Bereich Kino- und TV-Filmherstellung erwirtschaftet (vgl. ÖFI 2018-2020). Motor dieser Wirtschaftsleistung waren neben privaten Mitteln auch öffentliche, aus Steuereinnahmen lukrierte Mittel. Während bei den Förderungen der österreichischen Kino- und TV-Filmförderinstitutionen zu 100% öffentliche Gelder an die Filmwirtschaft ausgeschüttet wurden, stammten etwa drei Fünftel der vom Österreichischen Rundfunk vergebenen Auftragsproduktionen und Finanzierungen im Rahmen des Film/Fernseh-Abkommens aus öffentlichen Mitteln (vgl. ORF 2019: 14).

ÖFFENTLICHE GELDER AN KINO- UND TV-FILMHERSTELLER*INNEN 2017-2019



Laut Filmwirtschaftsbericht des Österreichischen Film-instituts wurden in den Jahren 2017 bis 2019 von den insgesamt 19 Einrichtungen der Filmförderung und Film-finanzierung etwa € 170 Mio. an Förder- und Finanzie-rungsmitteln an Projekte von Produktionsunternehmen im Bereich Kino- und TV-Filmherstellung ausbezahlt. Über die Auftrags- und Koproduktionen des ORF flossen weitere Mittel an Produktionsunternehmen in diesem Bereich. Im Beobachtungszeitraum betrug das TV-Ver-gabevolumen des ORF in Summe rund € 280 Mio. (vgl. ÖFI 2018-2020).

Hierbei ist zu beachten, dass das Gesamtvolumen der Mittel aus dem Bereich Förderung und Finanzierung als Summe von Förder-Auszahlungen vorliegt, während die ORF-Auftragsproduktionen als Summe von Förderzusa-gen bewertet werden. Die Förder-Auszahlungen sind da-bei nicht immer identisch mit den Förderzusagen. Nach Entscheidung durch ein Auswahlgremium verpflichten sich die Institutionen, die finanziellen Mittel für ein be-stimmtes Projekt zu binden. Erst mit Vertragsabschluss kommt es zur Auszahlung einer Rate. Der Förderbetrag wird in der Folge entsprechend dem Projektverlauf in mehreren Raten ausbezahlt (vgl. ÖFI 2018-2020).

Für die Veranschaulichung der Verteilung öffentlicher Gelder ist ein Vergleich beider Summen ungeachtet der geschilderten Diskrepanz allerdings vertretbar.

Aus dem Gesamtvolumen Förderung und Finanzierung analysiert der vorliegende ZWEITE ÖSTERREICHISCHE FILM GENDER REPORT in Summe rund € 150 Mio. an Mitteln, die Produktionsunternehmen im Kino- und TV-Filmherstellungs-Bereich im Beobachtungszeitraum von österreichischen Förderinstitutionen zugesagt wurden. Auch hier werden Förderzusagen mit Förder-Auszahlun-gen trotz eingeschränkter Vergleichbarkeit gegenüber-gestellt, um den hohen Grad der Annäherung an eine Vollerhebung zu verdeutlichen: Fast 90% des Volumens der Förderung und Finanzierung¹ wurden in diesem Be-richt abgebildet und hinsichtlich Geschlechteraspekten untersucht.

Für den vorliegenden Report wurden die Daten des Österreichischen Filminstituts (ÖFI) aus allen Förderbe-reichen (■ Glossar) von jenen Langfilmprojekten heran-gezogen, über deren Förderungen zwischen 1.1.2017 und 31.12.2019 entschieden wurde. Die erfassten Daten wurden nach den Bereichen Stoffentwicklung, Projekt-entwicklung, Herstellung, Festivalteilnahme und Kino-start differenziert.

¹ Im weiteren Verlauf des Berichts wird der Terminus Förderung und Finan-zierung unter dem Begriff Förderung subsumiert.

Es wurden Daten folgender Förderstellen zur Herstellungsförderung (■ Glossar) für den Zeitraum 2017 bis 2019 ausgewertet:

- ÖFI – Österreichisches Filminstitut**
€ 28.792.293 Fördersumme
78 Projekte
110 Projekte ohne Zusage
- Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport**
(bis Ende 2019 im Bundeskanzleramt)
€ 2.930.540 Fördersumme
53 Projekte
- FISA – Filmstandort Austria**
€ 16.895.800
73 Projekte
- Österreichischer Rundfunk, Film/Fernseh-Abkommen**
€ 18.735.499 Fördersumme
77 Projekte
- RTR – Rundfunk und Telekom Regulierungs-GmbH, Fernsehfonds Austria**
€ 38.444.720 Fördersumme
181 Projekte
- Niederösterreich, Abteilung Kunst und Kultur/Filmförderung**
€ 3.080.630 Fördersumme
85 Projekte
- Oberösterreich, Abteilung Wirtschaft und Forschung**
€ 1.032.500 Fördersumme
11 Projekte
- Salzburg, Abteilung Wirtschaft, Tourismus und Gemeinden**
€ 1.491.000 Fördersumme
21 Projekte
- Steiermark, Cinestyria Filmcommission and Fonds**
€ 2.033.455 Fördersumme
45 Projekte
- Tirol, Cine Tirol Filmcommission**
€ 1.110.500 Fördersumme
27 Projekte
- Wien, Filmfonds Wien**
€ 25.216.480 Fördersumme
153 Projekte

Für das Österreichische Filminstitut standen neben Daten zur Herstellungsförderung auch Daten zu den Förderbereichen Stoffentwicklung, Projektentwicklung sowie der Förderung der Verbreitung (Kinostart und Festivalteilnahme) ([↗ Glossar](#)) zur Verfügung:

Stoffentwicklung
€ 2.974.972 Fördersumme
223 Projekte
324 Projekte ohne Zusage

Projektentwicklung
€ 2.211.894 Fördersumme
79 Projekte
77 Projekte ohne Zusage

Förderung der Verbreitung: Kinostart
€ 3.648.27 Fördersumme
97 Projekte
5 Projekte ohne Zusage

Förderung der Verbreitung: Festivalteilnahme
€ 766.914 Fördersumme
52 Projekte
4 Projekte ohne Zusage

Zwar lagen dem Österreichischen Filminstitut die Projekttitel und Produktionsfirmen vor, die in Summe das Vergabevolumen des ORF mit etwa € 280 Mio. beziffern, jedoch waren weder die an diese Projekte vergebenen Mittelhöhen noch die personenbezogenen Daten zur Besetzung des Regie- und Drehbuch-Bereichs verfügbar. Daher war eine geschlechtsspezifische Auswertung für die Auftragsproduktionen des ORF nicht möglich.

DATENBASIS TEIL A

Teil A des ZWEITEN ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORTS beruht auf folgenden Daten aus den Jahren 2017 bis 2019:

11 Förderstellen

€ 150 MIO.
Fördergelder

Stabstellen

8.500
Personen in 19 Stabstellen

Zu Vergleichszwecken wurden außerdem Daten aus den Jahren 2012 bis 2016 herangezogen.

1.400 Projekte in sechs Förderbereichen

» Kino
550 PROJEKTE
Stoffentwicklung

160 PROJEKTE
Projektentwicklung

260 PROJEKTE
Herstellungsförderung

100 PROJEKTE
Kinostart

60 PROJEKTE
Festivalteilnahme

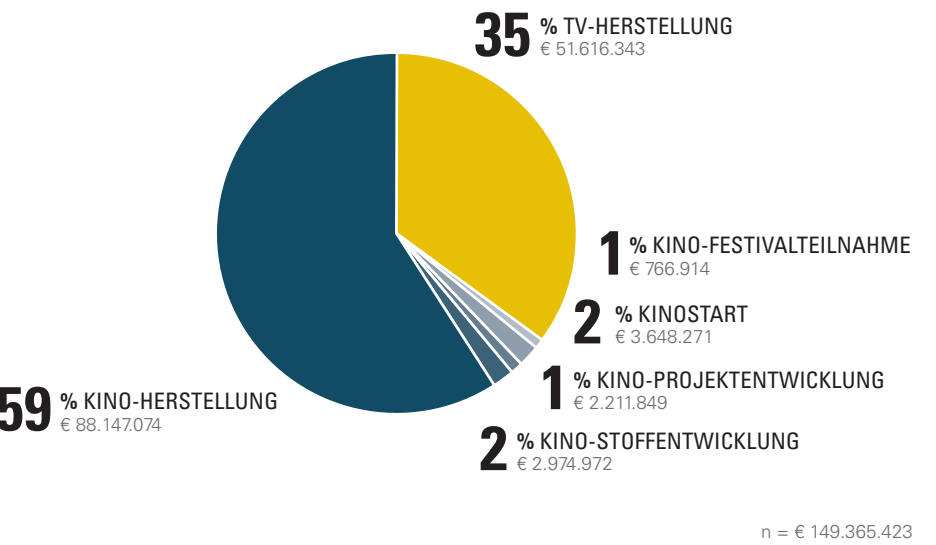
» TV
280 PROJEKTE
Herstellungsförderung

FÖRDERBEREICHE

Aus den drei Jahren 2017 bis 2019 lagen Daten über geförderte Kino- und TV-Projekte im Umfang von insgesamt knapp € 150 Mio. Förderung vor. Untersucht wurden die Förderungen im Kino- wie im Fernsehbereich nach Fördermitteln sowie nach Anzahl der geförderten Projekte.

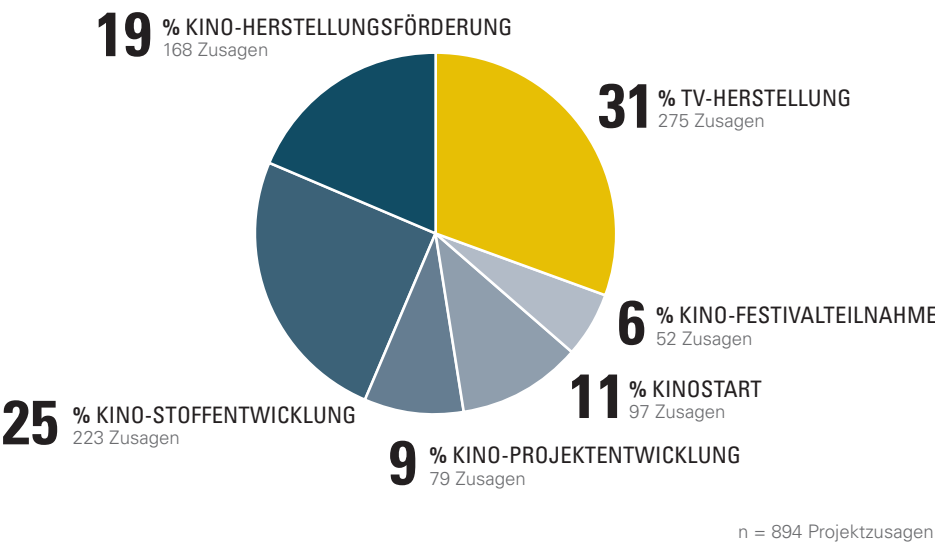
Ein Drittel der € 150 Mio. Förderung erging an Projekte für das Fernsehen, der Rest an Kinoprojekte. Die Geldmittel, die für unterschiedliche Förderbereiche (■ Glossar) aufgewendet wurden, unterschieden sich dabei erheblich: Während für die Herstellung von TV- und Kino-Produktionen rund 94% des Gesamtvolumens verwendet wurden, teilten sich Kino-Projekte aus den anderen Förderbereichen die restlichen 6% der Mittel. Es ist zu beachten, dass im Förderbereich der Beruflichen Weiterbildung zwischen 2017 und 2019 weitere € 160.000 zugesagt wurden, die allerdings nicht an Kino- oder TV-Projekte vergeben und deshalb in der Abbildung nicht inkludiert wurden. Dies gilt auch für den Förderbereich der Sonstigen Verbreitungsmaßnahmen, in dem im Berichtszeitraum rund € 6 Mio. zugesagt wurden.

ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL 2017-2019
NACH FÖRDERBEREICH



Betrachtet man die unterschiedlichen Förderbereiche nicht nach zugesagten Fördersummen, sondern nach Anzahl der dort geförderten Projekte, ändert sich die Verteilung insbesondere im Bereich der Kinoförderung. Hier zeigt sich, dass die Bereiche, die über ein vergleichsweise geringes Förderbudget verfügten, einen größeren Anteil an den geförderten Projekten hatten. Der Anteil an den geförderten Projekten in den Bereichen Stoffentwicklung (223 Projekte), Projektentwicklung (79 Projekte), Kinostart (97 Projekte) und Festivalförderung (52 Projekte) war ein Vielfaches der jeweiligen Anteile am Fördervolumen, während der Anteil bei der Kino-Herstellungsförderung (168 Projekte) von knapp 60% der gesamten Förderung auf lediglich knapp 20% der Projekte schrumpfte. Mit 25% war die Stoffentwicklungs-Förderung jener Förderbereich, der im Kino-Segment die meisten Projekte förderte, während die TV-Herstellungsförderung, die monetär den größten Förderbereich darstellt, auch den größten Anteil an Projekten innerhalb eines Bereichs förderte (275 Projekte). Der Vergleich verdeutlicht, dass im Segment der Kinoförderung besonders viele Projekte mit niedrigen Fördersummen in den einzelnen Förderbereichen gefördert wurden. Projekte aus dem Bereich der Herstellung benötigten hingegen durchwegs höhere Fördersummen als jene in anderen Förderbereichen, da die Herstellung den kostenintensivsten Abschnitt der Filmproduktion darstellt.

PROJEKTZUSAGEN 2017-2019
NACH FÖRDERBEREICH



PROJEKTE UND FÖRDERBEREICHE, ZUSAGEN UND ABSAGEN

Österreichische Fördereinrichtungen fördern die Konzeption und Realisierung von Kino-Produktionen (Spielfilme und Dokumentarfilme) sowie TV-Produktionen (Filme, Dokumentationen und Serien). Gefördert werden dabei jeweils Teilschritte im Produktions- und Verbreitungsprozess entsprechend den Förderbereichen (■ Glossar) der Einrichtungen. Bei diesen Bereichen handelt es sich um Stoffentwicklung, Projektentwicklung und Herstellung von Kino-Produktionen sowie deren Verbreitung in Kinos und deren internationale Festivalteilnahme. Im Glossar (■) werden die Inhalte der einzelnen Teilschritte bzw. Förderbereiche näher erläutert. Der ÖSTERREICHISCHE FILM GENDER REPORT folgt der Bezeichnungspraxis der Fördereinrichtungen: Mit „Projekt“ wird jeweils die Summe der Anträge innerhalb eines Förderbereichs bezeichnet. Bei der Interpretation der Ergebnisse ist also zu beachten, dass mit „Projekt“ nicht ein Film oder eine TV-Serie gemeint ist, sondern ein Antrag zur Förderung eines Teilschrittes im Produktionsprozess. Dementsprechend führt auch nicht jedes Projekt schlussendlich zu einem Film oder einer TV-Serie (beispielsweise, weil es nach einer ersten Stoffentwicklung nicht weiter fortgeführt wird), wenngleich die meisten Kino-Produktionen für mehrere Teilschritte am Weg zu ihrer Realisierung und Verbreitung Förderungen erhielten. „Projekte“ sind also nicht gleichzusetzen mit den Produktionen, die im Analysezeitraum in Kino und TV realisiert wurden.

Außerdem gilt es zu beachten, dass nicht alle Projekte, die eine Förderung beantragen, eine Zusage erhalten. Es gibt auch Projekte, die Absagen erhalten. Dementsprechend wird im ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT zwischen Projektanträgen und Projektzusagen unterschieden. Projektanträge umfassen sowohl zugesagte als auch abgelehnte Projekte. Bei Projektzusagen handelt es sich dagegen ausschließlich um jene Projekte, die eine Zusage erhalten haben.

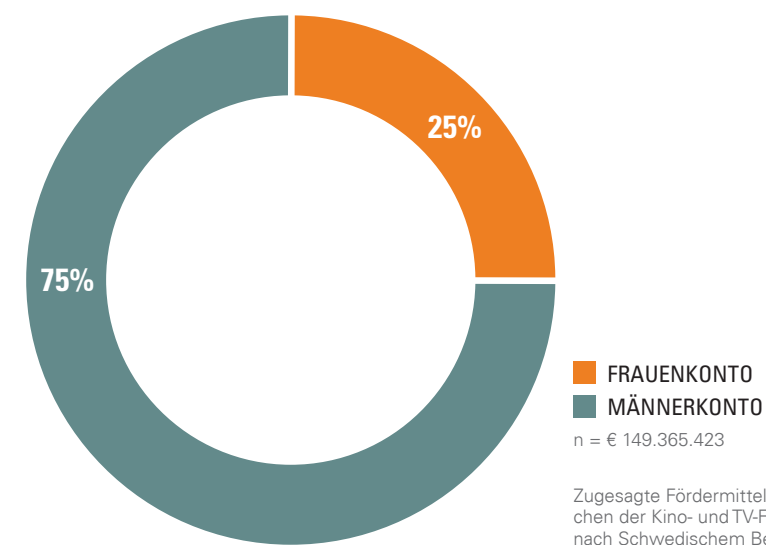
GENDER IN DER FILMFÖRDERUNG

Es gibt unterschiedliche Methoden, um die Geschlechterverteilung bei Kino- und TV-Produktionen hinsichtlich der Verteilung zugesagter Fördermittel zu untersuchen. Um umfassende Analysen zu ermöglichen, wurden für den vorliegenden ZWEITEN ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT verschiedene Zugänge gewählt. Im Folgenden wird zunächst eine für Genderanalysen im Film international etablierte Methode angewandt, die vom Schwedischen Filminstitut entwickelt wurde und daher als Schwedisches Berechnungsmodell (■ Glossar) bezeichnet wird.

Die Analyse berücksichtigt die Geschlechter-Besetzung gemäß der Aufteilung in die drei Stabstellen (■ Glossar) Regie, Drehbuch und Produktion: das sogenannte Kernteam (■ Glossar). Jeder dieser Stabstellen wird ein Drittel der Fördersummen zugerechnet, die in Folge gemäß dem jeweiligen Geschlechteranteil jeweils dem sogenannten Frauen- bzw. Männerkonto zugeordnet werden.

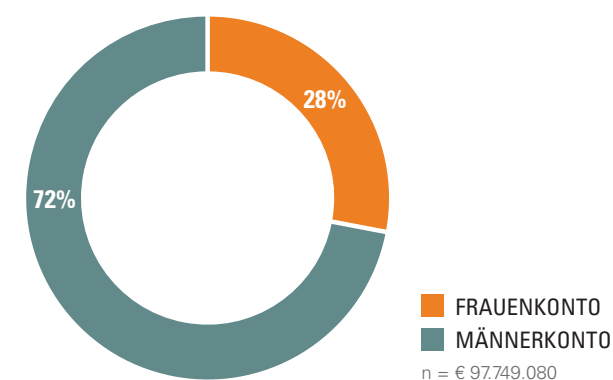
FÖRDERMITTEL IN KINO UND TV

ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL 2017-2019 GESAMTFÖRDERUNG NACH SCHWEDISCHEM BERECHNUNGSMODELL



Nur ein Viertel (25%) aller in Kino und TV zugesagten Fördermittel ging an Frauen. Frauen erhielten weniger als ein Drittel (28%) der für Kinoprojekte zugesagten Fördermittel. Im Fernsehen wurde Frauen weniger als ein Fünftel (18%) zugesprochen.

KINOFÖRDERUNG

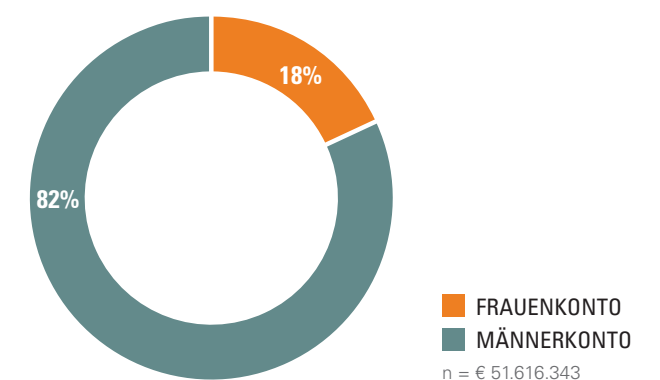


Zugesagte Fördermittel in allen Förderbereichen der Kinoförderung 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

Betrachtet man die Filmförderung aller Förderbereiche nach dem Schwedischen Berechnungsmodell, zeigt sich ein deutliches Ungleichgewicht:

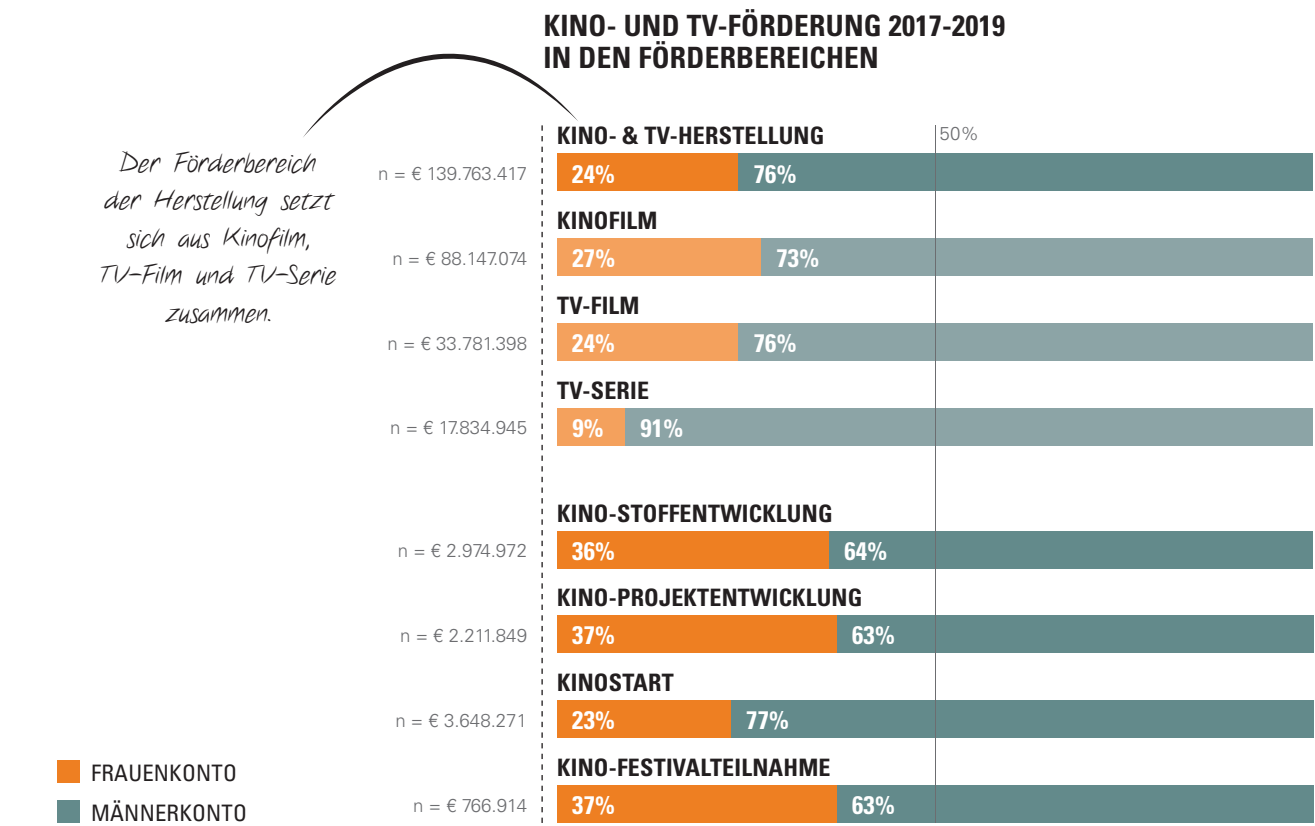
Nur ein Viertel (25%) der insgesamt zugesagten Fördermittel ging an Frauen, während drei Viertel (75%) an Männer vergeben wurden.

TV-FÖRDERUNG



Zugesagte Fördermittel in der TV-Förderung 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

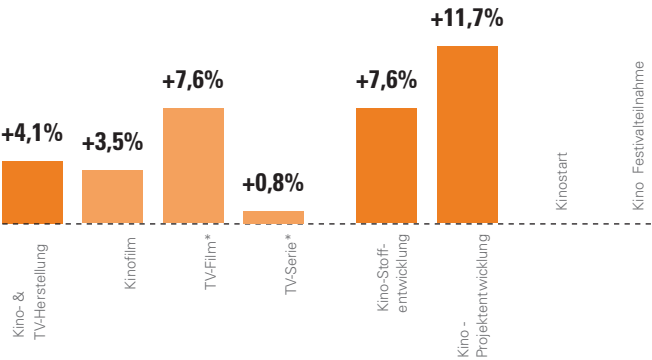
Diese Fördermittel umfassten jene Mittel, die einerseits in der Kinoförderung und andererseits in der TV-Förderung zugesagt wurden. Die Fördergelder, die für Kinoprojekte zugesagt wurden, gingen zu mehr als zwei Drittel an Männer, während Frauen lediglich 28% der Fördergelder erhielten. Noch größer ist das Ungleichgewicht im Bereich der TV-Förderung, wo mehr als vier Fünftel der Förderung Männern zugesprochen wurden. Von der gesamten TV-Förderung wurde nicht einmal jeder fünfte Euro an Frauen vergeben.



Zugesagte Fördermittel, differenziert nach den Förderbereichen der Kino- und TV-Förderung 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

ENTWICKLUNG SEIT 2012-2016

Veränderung des Frauenanteils in Prozentpunkten



Veränderung des nach Schwedischem Berechnungsmodell kalkulierten Frauenanteils bei den zugesagten Fördermitteln 2017-2019 gegenüber den Vorjahren 2012-2016 in Prozentpunkten, differenziert nach den Förderbereichen der Kino- und TV-Förderung

*Im ersten Film Gender Report lagen für die Bereiche „TV-Filme“ und „TV-Serien“ lediglich Daten für die Jahre 2014-2016 vor.

Der Anteil der Fördermittel, der Frauen zugesagt wurde, ist seit dem letzten Report gestiegen. Von allen Förderbereichen ist der Anstieg im sehr hoch dotierten Bereich der Herstellung jedoch am geringsten gewesen. Dies hat insbesondere die Herstellung von TV-Serien betroffen, wo Frauen nach wie vor stark unterrepräsentiert sind.

In diesem Abschnitt werden aktuelle Daten zur Geschlechterverteilung der Fördersummen in den einzelnen Förderbereichen mit Ergebnissen des ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORTS 2012-2016 verglichen. Die Entwicklung lässt in allen Bereichen eine leichte Verbesserung erkennen.

Betrachtet man die Herstellungsförderung der Bereiche TV und Kino gemeinsam, so zeigt sich, dass sich der Anteil der Förderung, die Frauen zugesprochen wurde, um 4 Prozentpunkte erhöht hat. Während Frauen in den Jahren 2012 bis 2016 noch lediglich 20% der Förderung erhielten, ist dieser Wert für den aktuellen Berichtszeitraum auf – weiterhin niedrige – 24% der Herstellungsförderung in TV und Kino gestiegen. Betrachtet man die Förderung von Herstellungs-Projekten differenzierter, so ist für den Förderbereich Kino ein Anstieg des Frauenanteils um 3 Prozentpunkte auf 27% der Gesamtförderung festzustellen. Im TV-Bereich ist der Frauenanteil bei Herstellungsförderungen im Bereich der TV-Filme relativ stark um 8 Prozentpunkte auf 24% gestiegen. Der Anstieg des Frauenanteils bei TV-Serien ist hingegen mit nur einem Prozentpunkt auf 9% der Gesamtförderung besonders gering ausgefallen.

Den größten Anstieg der an Frauen vergebenen Förderung hat es im Bereich der Projektentwicklung gegeben. Im Vergleich zu den Vorjahren ist es hier zu einer Steigerung von knapp 12 Prozentpunkten auf 37% der zugesagten Fördersummen gekommen.

Im Bereich der Stoffentwicklung ist der Frauenanteil ebenfalls gestiegen, und

zwar um 8 Prozentpunkte auf 36% der gesamten Fördersumme.

Die Verwertungsförderung zeichnet ein gegensätzliches Bild: In der Kinostartförderung war der Förderanteil für Projekte mit Frauen im Kernteam mit knapp einem Viertel (23%) gemessen an den anderen Förderbereichen am geringsten. Hingegen erreichte der Frauenanteil bei den Fördermitteln für Festivalteilnahmen mit 37% einen Höchstwert.

Die größten Zuwachsraten beim Frauenanteil waren in den vergleichsweise „kleinen“ Förderbereichen festzustellen. Im Herstellungs-Förderbereich, wo besonders hohe Fördersummen vergeben werden, ist sowohl der Zuwachs des Frauenanteils geringer gewesen als auch der prozentuelle Anteil, den Frauen erreichten.

Noch Jahre bis zur Geschlechter-Gleichstellung

Die Analyse zeigt, dass der Frauenanteil bei Filmförderungen im Vergleich zu den Vorjahren gestiegen ist. Doch diese positive Entwicklung ist schwach ausgeprägt und geht von einem niedrigen Niveau aus. Setzt sich die Veränderung im aktuellen Tempo fort, wird es noch viele Jahre dauern, bis im österreichischen Filmschaffen Geschlechter-Gleichstellung erreicht ist.

PROJEKTZUSAGEN IN KINO UND TV

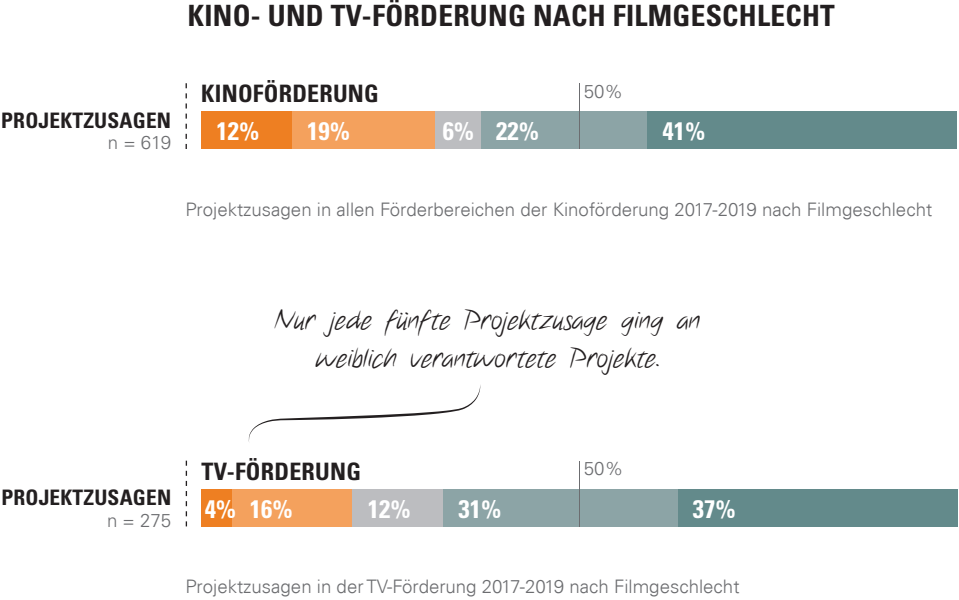
Während in den vorangegangenen Auswertungen die Methode des Schwedischen Berechnungsmodells gewählt wurde, um die Verteilung der Förderung geschlechterdifferenziert zu analysieren, werden in den folgenden Berechnungen die Verteilungen nach Filmgeschlecht (📖 Glossar) dargestellt. Aufbauend auf der Berechnungslogik des Schwedischen Modells wird bei der Berechnung des Filmgeschlechts für jedes eingereichte Projekt eruiert, wie die Positionen in den Stabstellen Regie, Drehbuch und Produktion – das sogenannte Kernteam – besetzt waren. Dadurch kann die Geschlechterzusammenstellung jedes eingereichten Projekts untersucht werden. Für die Berechnungen wurden die Projekte entsprechend der Geschlechterverteilungen im Kernteam in fünf Kategorien eingeteilt:

Unterschieden wurden Projekte in

- » **Exklusiv weiblich besetztes Kernteam**
100% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- » **Mehrheitlich weiblich besetztes Kernteam**
≥ 60% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- » **Ausgewogen besetztes Kernteam**
41%-59% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- » **Mehrheitlich männlich besetztes Kernteam**
≤ 40% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- » **Exklusiv männlich besetztes Kernteam**
0% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell

- **EXKLUSIV WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM**
100% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **MEHRHEITLICH WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM**
≥ 60% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **AUSGEWOGEN BESETZTES KERNTTEAM**
41%-59% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **MEHRHEITLICH MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM**
≤ 40% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM**
0% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell

Sowohl im Kino- als auch im TV-Bereich gab es weitaus mehr Zusagen für männlich verantwortete als für weiblich verantwortete Projekte.

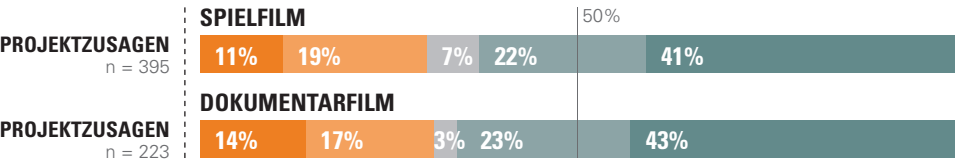


Betrachtet man die Verteilung der Förderungen in den Sparten Kino sowie TV nach Filmgeschlecht, so fällt eine ausgeprägte Geschlechterpolarität auf: Mit 6% im Bereich Kino und 12% im TV waren Projekte mit ausgewogen besetzten Kernteams vergleichsweise selten, während dementsprechend der allergrößte Teil der Kernteams entweder mehrheitlich männlich oder weiblich besetzt war. Die Zusammenarbeit in geschlechterparitätisch besetzten Projektteams blieb die Ausnahme.

Sowohl im Kino- als auch im TV-Bereich waren weiblich verantwortete (also mehrheitlich und exklusiv weiblich besetzte) Projektteams in der Unterzahl. Im Kino-Bereich wurden weniger als ein Drittel (31%) der Projekte weiblich verantwortet,

während knapp unter zwei Drittel (63%) männlich verantwortet wurden. Mit 41% erhielten dabei die Projekte exklusiv männlich besetzter Kernteams am häufigsten eine Förderung im Kino-Bereich. Mit nur einem Fünftel (20%) aller geförderten Projekte war der Anteil weiblich verantworteter Projekte im TV-Bereich noch geringer als im Kino. Demgegenüber wurden mehr als zwei Drittel der TV-Projekte männlich verantwortet. Ein Blick auf die geschlechterexklusiven Projekte zeigt eine große Ungleichverteilung im TV-Bereich: Während lediglich 4% aller geförderten TV-Projekte ein exklusiv weiblich besetztes Kernteam hatten, erhielten fast zehnmal so viele (37%) TV-Projekte exklusiv männlich besetzter Teams eine Förderung.

KINOFÖRDERUNG VON SPIEL- UND DOKUMENTARFILMEN

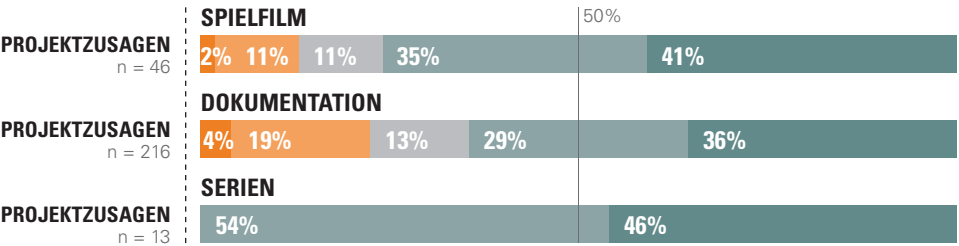


Projektzusagen für Spiel- und Dokumentarfilme in der Kinoförderung 2017-2019 nach Filmgeschlecht

Der differenzierte Blick auf den Bereich der Kinoförderung lässt hier wenige Unterschiede zwischen den Filmgattungen der Projekte erkennen.² Während sowohl bei Spielfilm- als auch bei Dokumentarfilm-Projekten der Anteil weiblich verantworteter Projekte bei rund 30% lag, waren bei den ausgewogen besetzten sowie den männlich verantworteten Projekten Unterschiede festzustellen. Der augenscheinlichste Unterschied äußerte sich im Anteil der ausgewogen besetzten Projekte, der im Bereich des Dokumentarfilms mit 3% knapp halb so groß wie bei Spielfilm-Projekten (7%) war. Dementsprechend war der Anteil männlich verantworteter Projekte mit genau zwei Drittel (66%) aller geförderten Dokumentarfilm-Projekte noch etwas größer als bei Spielfilm-Projekten (63%).

² Ein Projekt (Sargnagel) konnte keiner Gattung zugeordnet werden und wurde daher in dieser Berechnung nicht berücksichtigt.

TV-FÖRDERUNG VON SPIELFILMEN, DOKUMENTATIONEN UND SERIEN



Projektzusagen für Spielfilme, Dokumentationen und Serien in der TV-Förderung 2017-2019 nach Filmgeschlecht

Alle TV-Serienprojekte waren männlich verantwortet.

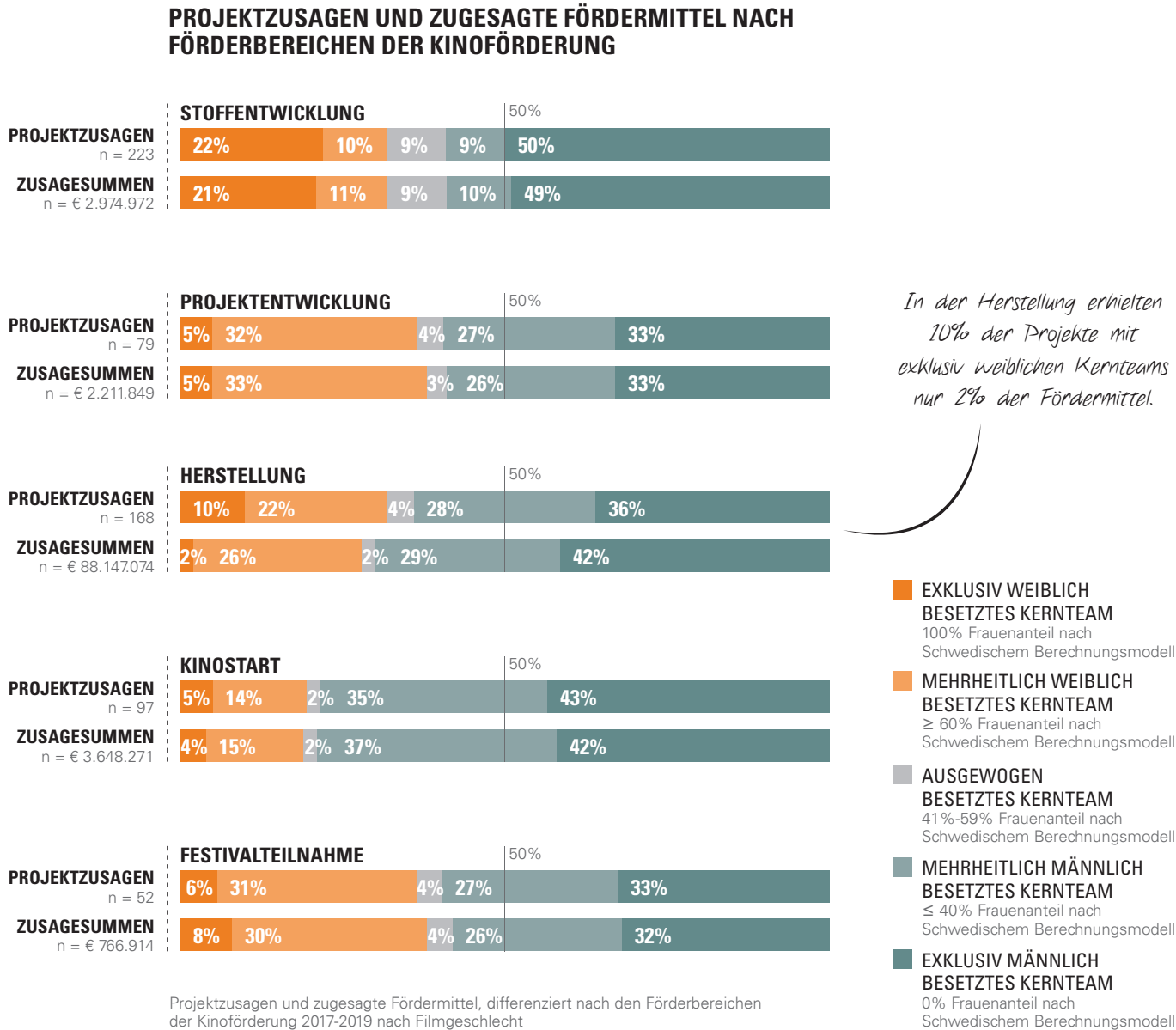
Der nach Gattung differenzierte Blick zeigt einige Unterschiede im Bereich der geförderten TV-Projekte: Der Anteil weiblich verantworteter Projekte war mit fast einem Viertel (23%) und der Anteil ausgewogen besetzter Projekte mit 13% in der Sparte Dokumentation am höchsten, wohingegen der Anteil an männlich verantworteten Projekten mit 65% am geringsten war. Ganz anders gestaltete sich die Verteilung bei TV-Serien-Projekten: Hier hatten die geförderten Projekte fast zur Hälfte (46%) exklusiv männlich besetzte Kernteams, während die andere Hälfte (54%) von mehrheitlich männlich besetzten Teams verantwortet wurde. Ausgewogene oder gar weiblich verantwortete Projekte gab es im Bereich der TV-Serien-Förderung keine. Zu beachten ist hier jedoch, dass die im Bereich TV-Serien zugrundeliegenden Daten zu Serienfolgen manchmal kumuliert vorlagen. Mehrere Serienfolgen oder ganze Serienstaffeln waren zu einem Datensatz zusammengefasst.

Im Bereich der Förderung von TV-Spielfilm-Projekten waren sowohl die Anteile weiblich verantworteter Projekte als auch jene der ausgewogen besetzten niedriger als bei den Dokumentationen, während der Anteil männlich verantworteter Projekte mit insgesamt über zwei Drittel aller geförderten Projekte (76%) größer ausfiel.

- EXKLUSIV WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM
100% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM
≥ 60% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- AUSGEWOGEN BESETZTES KERNTTEAM
41%-59% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM
≤ 40% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM
0% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell

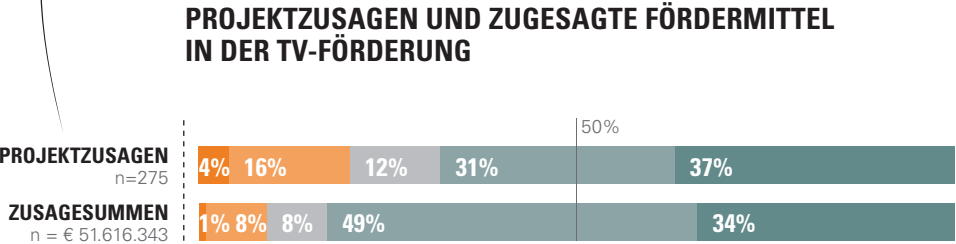
PROJEKTZUSAGEN UND FÖRDERMITTEL IN KINO UND TV

Um die Anteile der Projektzusagen nach Filmgeschlecht mit den an die Projekte vergebenen Fördersummen zu vergleichen, wurde die Förderung hier nicht auf virtuelle Frauen- und Männerkonten, sondern nach ihrer Zugehörigkeit zu einem Filmgeschlecht eingeteilt. Damit lässt sich für Projekte jeden Filmgeschlechts ermitteln, ob sie im Durchschnitt mehr oder weniger Förderung erhalten haben.



- **EXKLUSIV WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM**
100% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **MEHRHEITLICH WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM**
≥ 60% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **AUSGEWOGEN BESETZTES KERNTTEAM**
41%-59% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **MEHRHEITLICH MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM**
≤ 40% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM**
0% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell

20% der geförderten TV-Projekte waren weiblich verantwortet. Diese erhielten jedoch nur 9% der Fördermittel.



Projektzusagen und zugesagte Fördermittel in der TV-Förderung 2017-2019 nach Filmgeschlecht

Da im TV-Bereich lediglich Daten aus dem Bereich der Herstellungsförderung vorlagen, wurde hier nicht weiter nach Förderbereichen differenziert. Neu an dieser Darstellung ist der Vergleich mit den zugesagten Fördermitteln: Hier lag – ähnlich wie im Bereich der Kino-Herstellungsförderung – der Anteil an Geldern, der an weiblich verantwortete Projekte vergeben wurde, unter ihrem Anteil an der Gesamtzahl der geförderten Projekte. Projekte mit exklusiv weiblich besetzten Kernteams machten 4% aller geförderten Projekte aus, sie erhielten aber lediglich 1% der Fördergelder. Ähnlich verhielt es sich auch bei mehrheitlich weiblich

besetzten Kernteams (16% der Projekte vs. 8% der Fördergelder) und in abgeschwächter Form auch bei ausgewogen besetzten Projekten (12% der Projekte vs. 8% der Fördergelder). Bei mehrheitlich männlich besetzten Kernteams war das Gegenteil der Fall: Sie umfassten zwar 31% der Projekte, erhielten jedoch knapp die Hälfte (49%) der gesamten TV-Herstellungsförderung. Projekten mit exklusiv männlich besetztem Kernteam wurde hier im Vergleich zu ihrem Anteil an den geförderten Projekten hingegen ein geringfügig kleinerer Anteil der Fördergelder zugesprochen (37% der Projekte vs. 34% der Fördergelder).

Im Bereich der TV-Herstellung machten weiblich verantwortete Projekte 20% der Zusagen aus, ihnen wurden aber nur 9% der insgesamt zugesagten Fördermittel zugesprochen. Dagegen wurden 83% der Mittel an die 68% männlich verantwortete Projektzusagen vergeben. Weiblich verantwortete Projekte erhielten also im Durchschnitt weniger Geld als männlich verantwortete.

Je mehr Geld, desto weniger Frauen

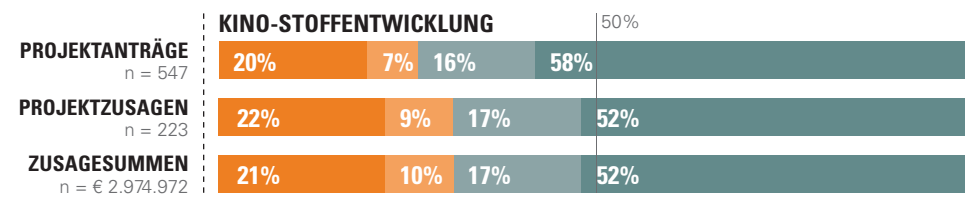
Wir begegnen hier einem wiederkehrenden Phänomen in der Filmförderlandschaft: Je höher dotiert ein Segment der Filmförderung ist und je höher die Fördersummen sind, die dort lukriert werden können, desto geringer ist der Anteil der Frauen. Dieses Phänomen wird nicht nur an unterschiedlichen Stellen in den Daten des vorliegenden Berichts anschaulich, sondern wurde bereits im ersten ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT aus dem Jahr 2018 aufgezeigt.

ENTWICKLUNG SEIT DEN VORJAHREN NACH INKLUSIONSMODELL

Für den vorliegenden ZWEITEN ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT wurde die Methode des Filmgeschlechts gewählt, um die Geschlechterzusammenstellung von Projekten zu untersuchen. Dies ist eine Veränderung gegenüber dem ersten Report aus dem Jahr 2018, bei dem das Inklusionsmodell (■ Glossar) zur Anwendung kam. Um einen direkten Vergleich zwischen dem vorliegenden Report und den Daten des ersten ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORTS zu ermöglichen, wird an dieser Stelle das Inklusionsmodell übernommen und auf die aktuellen Daten der Jahre 2017 bis 2019 angewandt. Im Rahmen des Inklusionsmodells wird der Frauenanteil in allen Stabstellen berechnet und in folgende vier Kategorien eingeteilt:

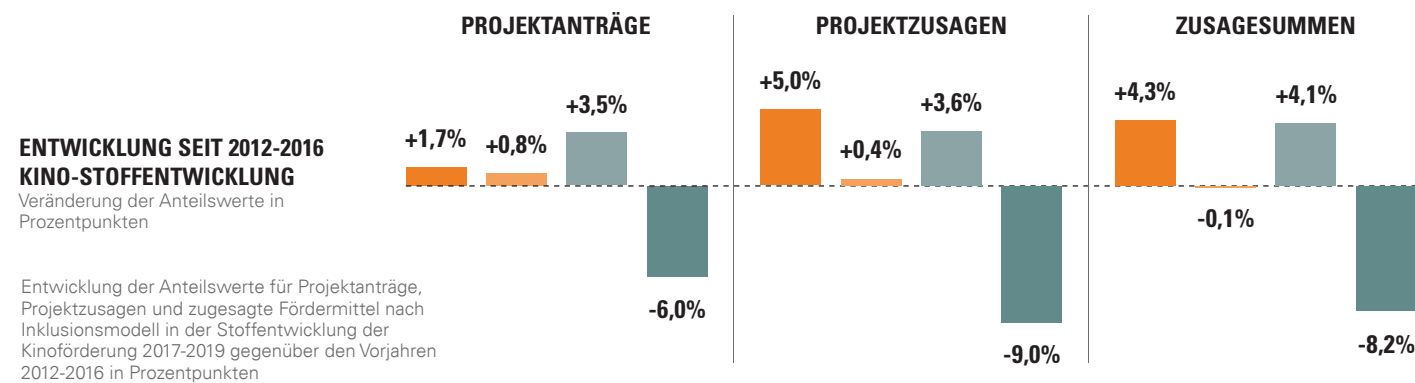
- » **Projekte mit 0-25% Frauenanteil in den Stabstellen**
- » **Projekte mit 26-50% Frauenanteil in den Stabstellen**
- » **Projekte mit 51-75% Frauenanteil in den Stabstellen**
- » **Projekte mit 76-100% Frauenanteil in den Stabstellen**

PROJEKTANTRÄGE, PROJEKTZUSAGEN UND ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL NACH FÖRDERBEREICHEN DER KINOFÖRDERUNG 2017-2019



Projektanträge, Projektzusagen und zugesagte Fördermittel in der Stoffentwicklung der Kinoförderung 2017-2019 nach Inklusionsmodell

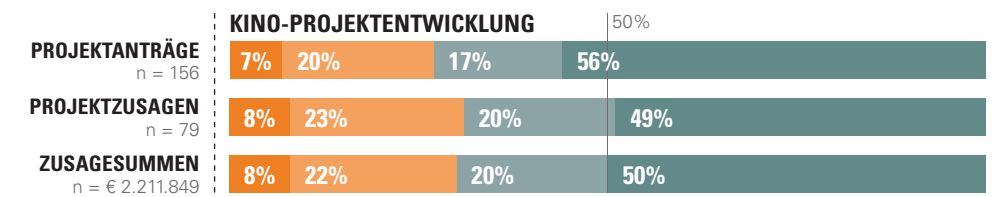
Für diese Auswertungen wurden der Frauen- und Männeranteil in den Stabstellen herangezogen.



Wo es die Datenbasis erlaubte, wurde ein Vergleich der Geschlechterverteilung bei den Projektanträgen, Projektzusagen sowie den zugesagten Förderungen erarbeitet, um eine Auswertung zu erhalten, die auch im ersten Bericht (S. 8-9) enthalten war.

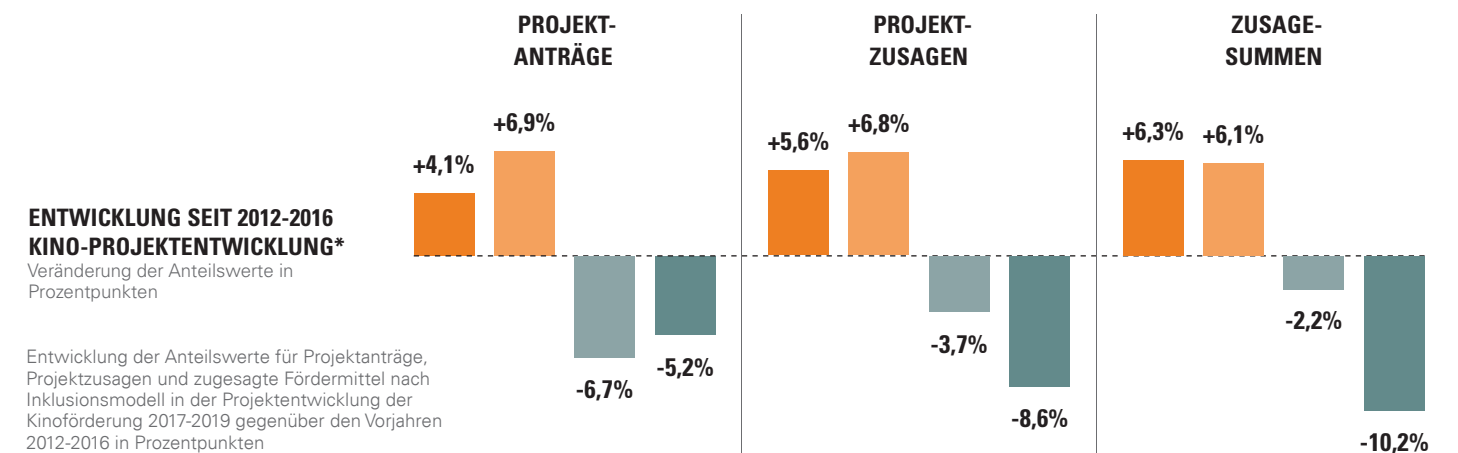
Im Förderbereich Kino-Stoffentwicklung konnte für alle analysierten Aspekte ein leichter Anstieg von Projekten mit einem Frauenanteil größer gleich 51 % festgestellt werden. Bei den Projektanträgen ist ihr Anteil von 24 % in den Jahren 2012 bis 2016 um 3 Prozentpunkte auf 27 % in den Jahren 2017 bis 2019 angestiegen. Bei den Projektzusagen hat sich der Anteil von weiblich verantworteten Projekten um 5 Prozentpunkte von 26 % auf 31 % erhöht. Betrachtet man schließlich den Anteil an den zugesagten Förderbeträgen, so zeigt sich auch hier eine Steigerung von 27 % auf 31 %, also um 4 Prozentpunkte.

PROJEKTANTRÄGE, PROJEKTZUSAGEN UND ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL NACH FÖRDERBEREICHEN DER KINOFÖRDERUNG 2017-2019: KINO-PROJEKTENTWICKLUNG*



Projektanträge, Projektzusagen und zugesagte Fördermittel in der Projektentwicklung der Kinoförderung 2017-2019 nach Inklusionsmodell

- 76-100% FRAUENANTEIL IN DEN STABSTELLEN
- 51-75% FRAUENANTEIL IN DEN STABSTELLEN
- 26-50% FRAUENANTEIL IN DEN STABSTELLEN
- 0-25% FRAUENANTEIL IN DEN STABSTELLEN

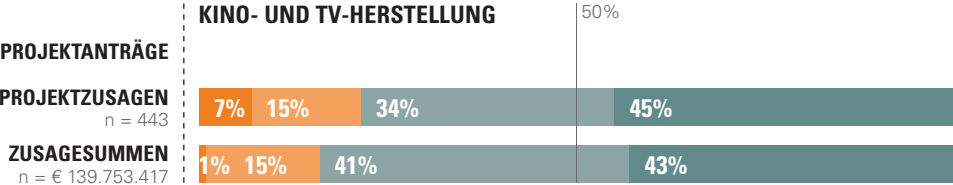


Seit dem letzten Report hat es in allen Förderbereichen einen Anstieg weiblich verantworteter Projekte gegeben. Am höchsten ist dieser in der Projektentwicklung gewesen.

Größer sind die Steigerungen des Anteils von Projekten mit einem Frauenanteil größer gleich 51% im Bereich der Kino-Projektentwicklung gewesen. Hier standen 16% der Projekte aus den Jahren 2012-2016 im aktuellen Berichtszeitraum insgesamt 27% der Projekte bei den Projektanträgen gegenüber, was einem Anstieg von neun Prozentpunkten entspricht. Demzufolge hat sich der Anteil zugesagte weiblicher von 18% um 13 Prozentpunkte auf 31% erhöht und der Anteil bei den zugesagten Geldern um zwölf Prozentpunkte von ebenfalls 18% auf 30%.

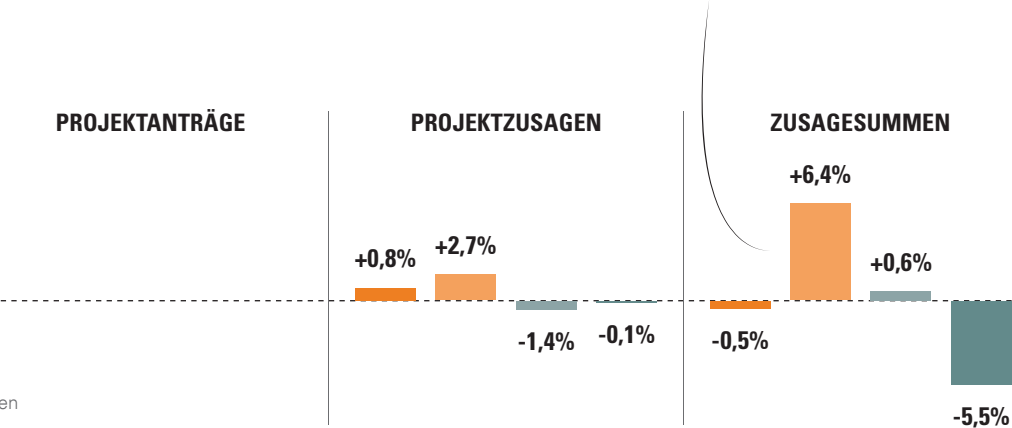
*Die Werte für Projektzusagen und zugesagte Fördermittel in der Kino-Projektentwicklung 2017-2019 nach Inklusionsmodell weichen von der Druckfassung des ZWEITEN ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT ab. Es handelt sich um die Korrektur eines Berechnungsfehlers.

- 76-100% FRAUENANTEIL IN DEN STABSTELLEN
- 51-75% FRAUENANTEIL IN DEN STABSTELLEN
- 26-50% FRAUENANTEIL IN DEN STABSTELLEN
- 0-25% FRAUENANTEIL IN DEN STABSTELLEN



Projektzusagen und zugesagte Fördermittel in der Kino- und TV-Herstellungsförderung 2017-2019 nach Inklusionsmodell. Für diesen Bereich lagen keine Angaben zu den Projektanträgen vor.

Projekte mit mehr als 50% Frauenanteil in den Stabstellen erhielten in der Herstellung im Vergleich zu den Vorjahren um die Hälfte mehr Fördermittel.



ENTWICKLUNG SEIT 2012-2016
KINO- & TV-HERSTELLUNG
Veränderung der Anteilswerte in Prozentpunkten

Entwicklung der Anteilswerte für Projektzusagen und zugesagte Fördermittel nach dem Inklusionsmodell in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019 gegenüber den Vorjahren 2012-2016 in Prozentpunkten. Für diesen Bereich lagen keine Angaben zu den Projektanträgen vor.

Anders als bei der Projektentwicklung stellte sich die Situation in der Herstellungsförderung dar, die hier – entsprechend der Berechnung im Report von 2018 – für Kino und TV gemeinsam ausgewertet wurde. Da für den Bereich der Herstellungsförderung von manchen Förderstellen lediglich Informationen über zugesagte Projekte vorlagen, Absagen jedoch nicht dokumentiert wurden, können für diesen Bereich keine Angaben zu den Projektanträgen gemacht werden. Hier betrug der Anteil weiblich verantworteter Projekte in den Jahren 2012 bis 2016 bei den Projektzusagen 18% und ist in den Jahren 2017 bis 2019 um 4 Prozentpunkte auf 22% gestiegen. Der Anteil an zugesagten Fördermitteln in der Herstellungsförderung lag bei weiblich verantworteten Projekten wiederum unter ihrem Anteil an den zugesagten Projekten. Wurden im ersten Berichtszeitraum noch 11% der zugesagten Förderung (gegenüber 18% der Projektzusagen) an weiblich verantwortete Projekte vergeben, so waren es für den aktuellen Berichtszeitraum 16% (gegenüber 22% der zugesagten Projekte).

In allen Förderbereichen, von Förderanträgen über Förderzusagen bis hin zu Förderhöhen, ist nach wie vor eine ausgeprägte Dominanz männlich verantworteter Projekte festzustellen, die trotz Steigerungen noch nicht überwunden wurde. Auch im Inklusionsmodell wird am Beispiel der Herstellungsförderung deutlich, dass die Anteile weiblich verantworteter Projekte dort am geringsten waren, wo es um sehr große Fördersummen ging.

FÖRDERUNG DER HERSTELLUNG NACH FÖRDERHÖHE

Um die Höhe der im Rahmen der Herstellungsförderung zugesagten Mittel zu untersuchen, wurde für diesen Report eine Analyse-methode entwickelt, die nähere Einblicke in einzelne Teilbereiche der Projektlandschaft ermöglicht: Die zugesagten Förderbeträge wurden in fünf Fördergruppen unterteilt, die sich an der für den jeweils analysierten Förderbereich vorhandenen Bandbreite der Förderhöhe sowie der Verteilung der zugesagten Mittel orientiert. Für jedes analysierte Sample wurden die zugesagten Förderbeträge aller Projekte der Größe nach in einer Datenreihe geordnet und in fünf Gruppen eingeteilt:

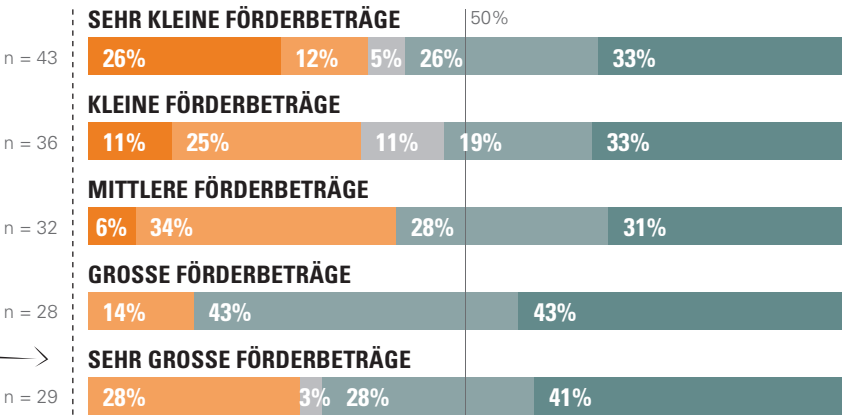
- » sehr kleine Förderbeträge
- » kleine Förderbeträge
- » mittlere Förderbeträge
- » große Förderbeträge
- » sehr große Förderbeträge

Die Grenzen wurden so gesetzt, dass jede Fördergruppe ca. ein Fünftel der geförderten Projekte enthält. Da die Grenzen der Fördergruppen also variabel an das jeweils analysierte Sample angepasst wurden, werden im Folgenden die Gruppengrenzen für jede Auswertung gesondert angegeben.

Im Bereich der Kino- und TV-Förderung erhielten weiblich verantwortete Projekte äußerst selten große oder sehr große Förderbeträge.

Projekte mit exklusiv weiblichen Kernteams erhielten keine großen oder sehr großen Förderbeträge.

KINOFÖRDERUNG:
PROJEKTZUSAGEN NACH HÖHE DER FÖRDERBETRÄGE



Projektzusagen in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019 nach Filmgeschlecht, differenziert nach Höhe der Förderbeträge

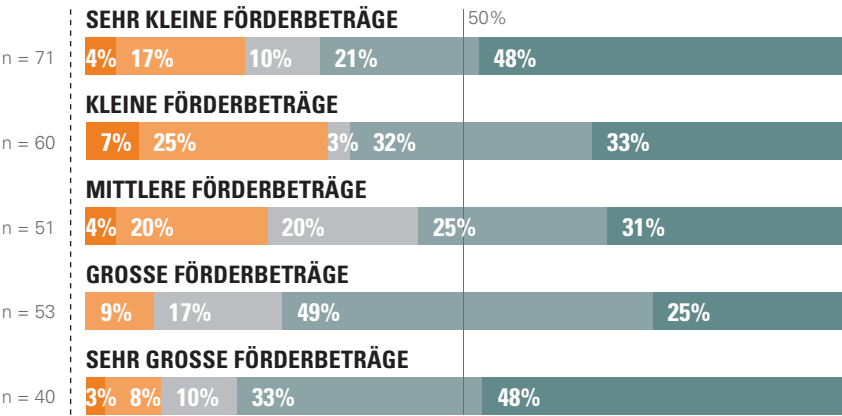
Fördergruppengrenzen

- » sehr kleine Förderbeträge: bis € 69.700
- » kleine Förderbeträge: € 70.000 bis € 220.000
- » mittlere Förderbeträge: € 225.000 bis € 450.000
- » große Förderbeträge: € 453.000 bis € 910.812
- » sehr große Förderbeträge: € 924.000 bis € 3.322.000

Betrachtet man den Bereich der Herstellungsförderung von Kino-Projekten, ist mit Blick auf das Filmgeschlecht nach Förderhöhe festzustellen, dass hier keine exklusiv weiblich besetzten Kern-teams große oder sehr große Förderungen erhielten. Demgegen-über wurden jeweils mehr als 40% der Projekte in diesen Förder-gruppen an exklusiv männliche Teams vergeben. Am größten war die Ungleichverteilung des Filmgeschlechts von Kinoprojekten in der Kategorie der großen Förderungen (€ 82.500 bis € 275.965), wo 86% der Projekte männlich verantwortet waren.

- EXKLUSIV WEIBLICH
BESETZTES KERNTTEAM
100% Frauenanteil nach
Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH WEIBLICH
BESETZTES KERNTTEAM
≥ 60% Frauenanteil nach
Schwedischem Berechnungsmodell
- AUSGEWOGEN
BESETZTES KERNTTEAM
41%-59% Frauenanteil nach
Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH MÄNNLICH
BESETZTES KERNTTEAM
≤ 40% Frauenanteil nach
Schwedischem Berechnungsmodell
- EXKLUSIV MÄNNLICH
BESETZTES KERNTTEAM
0% Frauenanteil nach
Schwedischem Berechnungsmodell

TV-FÖRDERUNG:
PROJEKTZUSAGEN NACH HÖHE DER FÖRDERBETRÄGE



Projektzusagen in der TV-Förderung 2017-2019 nach Filmgeschlecht, differenziert nach Höhe der Förderbeträge

Fördergruppengrenzen

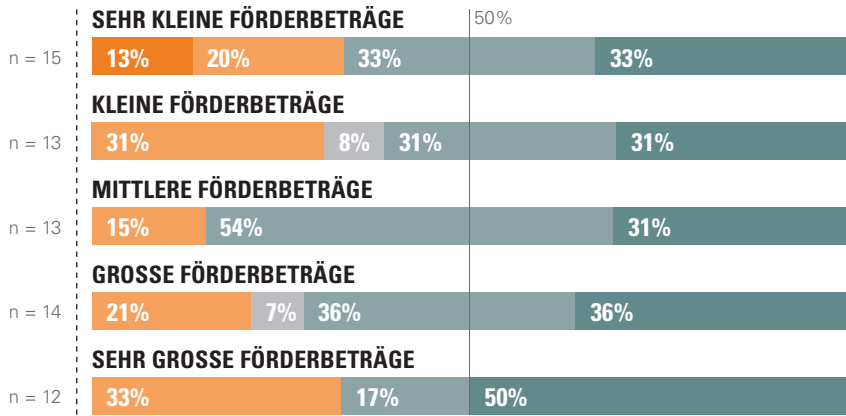
- » sehr kleine Förderbeträge: bis € 20.743
- » kleine Förderbeträge: € 22.000 bis € 48.300
- » mittlere Förderbeträge: € 49.000 bis € 80.900
- » große Förderbeträge: € 82.500 bis € 275.965
- » sehr große Förderbeträge: € 348.999 bis € 3.864.318

Auch im Bereich der TV-Herstellungsförderung zeigt sich ein Zu-sammenhang zwischen der Zusammensetzung des Kernteams und der Höhe der zugesagten Förderbeträge. Fasst man Projekte mit ausschließlich weiblich besetzten und mit mehrheitlich weib-lich besetzten Kernteams zusammen, so wird deutlich, dass der Anteil dieser weiblich verantworteten Projekte bei sehr kleinen bis mittleren Förderbeträgen rund doppelt so hoch wie bei Projekten mit großen und sehr großen Beträgen war. Mit 81% war der größte Anteil männlich verantworteter Projekte bei den Projekten mit sehr großen Förderbeträgen.

Mit steigender Förderhöhe sank der Anteil weiblich verantworteter Projekte im Bereich der Kinoförderung.

Spielfilmprojekte mit exklusiv weiblichen Kernteams erhielten ausschließlich sehr kleine Förderbeträge.

KINOSPIELFILME:
PROJEKTZUSAGEN NACH HÖHE DER FÖRDERBETRÄGE



Projektzusagen für Spielfilme in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019 nach Filmgeschlecht, differenziert nach Höhe der Förderbeträge

Die Hälfte der Spielfilmprojekte mit sehr großen Förderbeträgen hatte exklusiv männliche Kernteams.

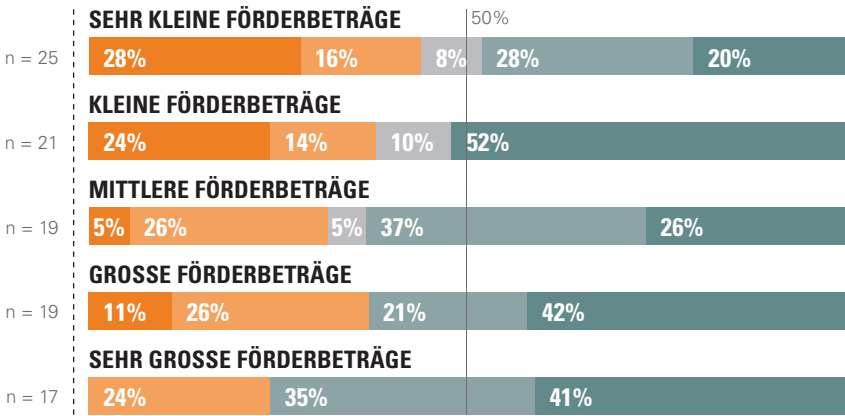
Fördergruppengrenzen

- » sehr kleine Förderbeträge: bis € 200.000
- » kleine Förderbeträge: € 214.000 bis € 570.000
- » mittlere Förderbeträge: € 571.000 bis € 1.085.000
- » große Förderbeträge: € 1.123.505 bis € 2.093.000
- » sehr große Förderbeträge: € 2.096.147 bis € 3.322.000

Ein näherer Blick auf den Bereich der Kinoförderung verdeutlicht, dass in den beiden Filmgattungen unterschiedliche Geschlechterverteilungen herrschten. Im Bereich des Kinospielelms befanden sich lediglich in der niedrigsten Fördergruppe ausschließlich weiblich besetzte Kernteams, während in den höher geförder-ten Gruppen keine exklusiv weiblichen Teams waren. Der Anteil männlich verantworteter Projekte war in jeder Fördergruppe über 60% und in der mittleren Gruppe mit 85% am höchsten.

- EXKLUSIV WEIBLICH
BESETZTES KERNTTEAM
100% Frauenanteil nach
Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH WEIBLICH
BESETZTES KERNTTEAM
≥ 60% Frauenanteil nach
Schwedischem Berechnungsmodell
- AUSGEWOGEN
BESETZTES KERNTTEAM
41%-59% Frauenanteil nach
Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH MÄNNLICH
BESETZTES KERNTTEAM
≤ 40% Frauenanteil nach
Schwedischem Berechnungsmodell
- EXKLUSIV MÄNNLICH
BESETZTES KERNTTEAM
0% Frauenanteil nach
Schwedischem Berechnungsmodell

KINODOKUMENTARFILME:
PROJEKTZUSAGEN NACH HÖHE DER FÖRDERBETRÄGE



Projektzusagen für Dokumentarfilme in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019 nach Filmgeschlecht, differenziert nach Höhe der Förderbeträge

Im Kinodokumentarfilm war nur ein Viertel der Projekte mit sehr großen Förderbeträgen weiblich verantwortet.

Fördergruppengrenzen

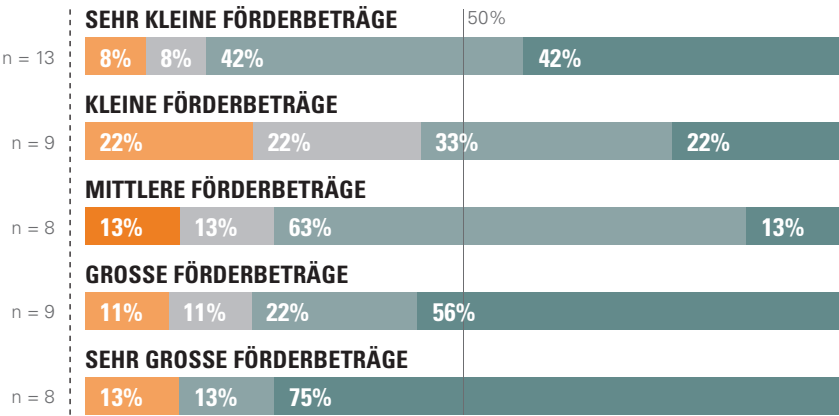
- » sehr kleine Förderbeträge: bis € 45.000
- » kleine Förderbeträge: € 45.840 bis € 100.000
- » mittlere Förderbeträge: € 105.000 bis € 247.500
- » große Förderbeträge: € 255.000 bis € 438.000
- » sehr große Förderbeträge: € 446.000 bis € 985.000

Eine ausgeglichene Verteilung zeigt sich im Bereich der Kinodokumentarfilme. Hier fanden sich in allen Fördergruppen außer der höchst dotierten sowohl mehrheitlich als auch ausschließlich weiblich besetzte Teams. Mit nur 48% männlich verantworteten Projekten umfassten diese einen vergleichsweise niedrigen Anteil der Projekte mit sehr kleiner Förderung. Nur etwas geringer (44%) war hier der Anteil weiblich verantworteter Projekte. Auch in den drei höheren Kategorien pendelte der Anteil weiblich verantworteter Projekte zwischen 30% und 40%, was im Vergleich zu anderen Segmenten der österreichischen Filmförderung hohe Werte darstellt.

Zu beachten ist dabei jedoch, dass bei der vorliegenden Form der Berechnung die Beträge der einzelnen Gruppen variabel sind und an die Förderhöhen angepasst wurden, die im analysierten Bereich zugesagt wurden. Im vorliegenden Fall waren die Förder-summen im Bereich der Kino-Dokumentation bedeutend geringer als bei Kinofilmen. Während weiblich verantwortete Projekte also eine vergleichsweise größere Präsenz im Bereich des Dokumentarfilms verzeichnen konnten, waren die zugesagten Förderungen dort durchwegs niedriger als im Bereich Kinospielelms, wo die Dominanz männlich verantworteter Projekte noch ausgeprägter war.

Drei Viertel der TV-Spielfilm-Projekte, die sehr große Förderbeträge erhielten, hatten ein exklusiv männliches Kernteam.

TV-SPIELFILME:
PROJEKTZUSAGEN NACH HÖHE DER FÖRDERBETRÄGE



Projektzusagen für Spielfilme in der TV-Förderung 2017-2019 nach Filmgeschlecht, differenziert nach Höhe der Förderbeträge

Drei Viertel der TV-Spielfilmprojekte mit sehr großen Förderbeträgen hatten exklusiv männliche Kernteams.

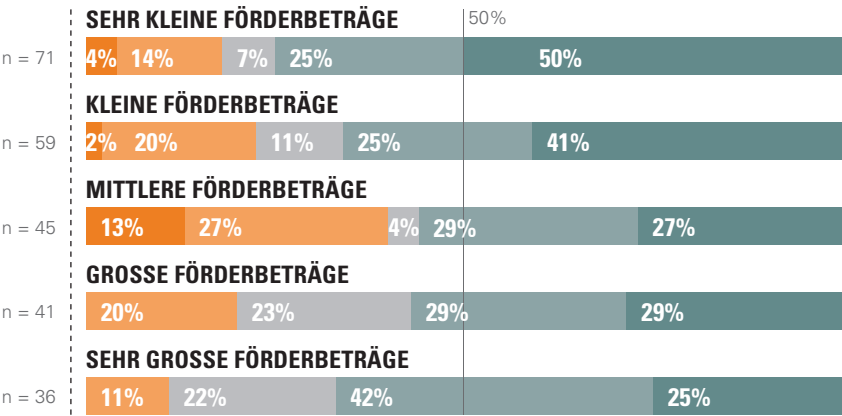
Fördergruppengrenzen

- » sehr kleine Förderbeträge: bis € 139.255
- » kleine Förderbeträge: € 150.000 bis € 417.450
- » mittlere Förderbeträge: € 429.767 bis € 570.000
- » große Förderbeträge: € 584.780 bis € 695.000
- » sehr große Förderbeträge: € 696.405 bis € 2.900.000

- **EXKLUSIV WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM**
100% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **MEHRHEITLICH WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM**
≥ 60% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **AUSGEWOGEN BESETZTES KERNTTEAM**
41%-59% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **MEHRHEITLICH MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM**
≤ 40% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM**
0% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell

³ Aufgrund der geringen Fallzahl war eine repräsentative Auswertung der TV-Serien-Projekte gestaffelt nach Förderhöhe nicht möglich.

TV-DOKUMENTATIONEN:
PROJEKTZUSAGEN NACH HÖHE DER FÖRDERBETRÄGE



Projektzusagen für Dokumentationen in der TV-Förderung 2017-2019 nach Filmgeschlecht, differenziert nach Höhe der Förderbeträge

In der TV-Dokumentation war nur ein Zehntel der Projekte mit sehr großen Förderbeträgen weiblich verantwortet.

Fördergruppengrenzen

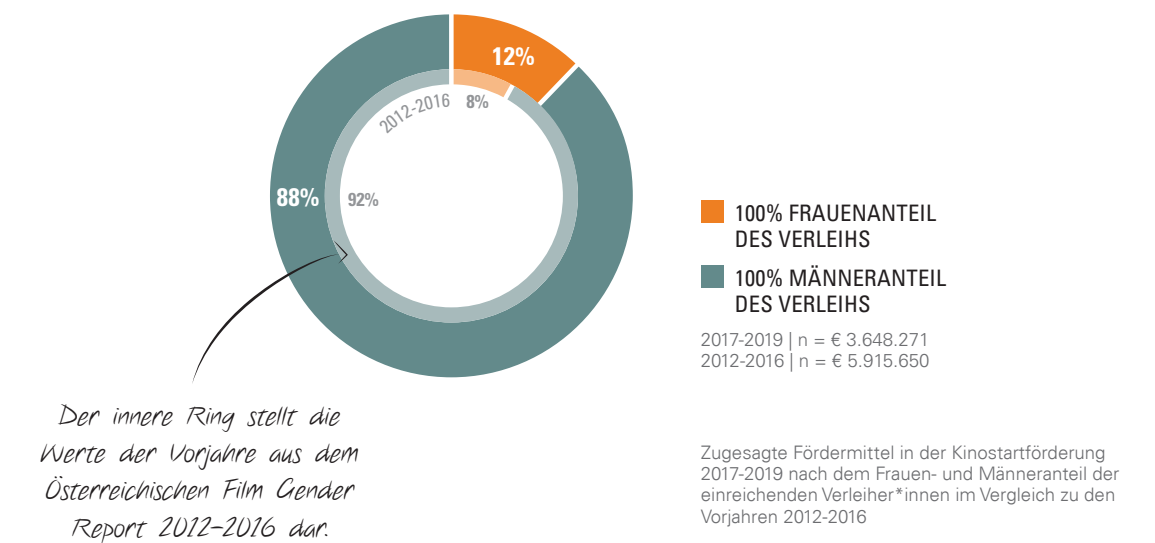
- » sehr kleine Förderbeträge: bis € 17.400
- » kleine Förderbeträge: € 18.000 bis € 32.940
- » mittlere Förderbeträge: € 33.100 bis € 64.140
- » große Förderbeträge: € 64.520 bis € 89.600
- » sehr große Förderbeträge: € 90.000 bis € 275.965

Wie im Kino-Bereich stellt sich die Situation auch im TV-Bereich bei dokumentarischen Inhalten etwas anders dar, wenngleich die Unterschiede nicht sehr ausgeprägt waren. Ausschließlich weiblich besetzte Teams fanden sich hier in den ersten drei Fördergruppen und mit 40% weiblich verantworteten Projekten wies die Fördergruppe mit mittlerer Förderhöhe eine beinahe ausgeglichene Verteilung auf. Insgesamt war der Anteil männlich verantworteter Projekte aber auch hier durchwegs größer als jener weiblich verantworteter. In diesem Zusammenhang gilt es auch hier zu bedenken, dass die Fördersummen im TV-Dokumentationsbereich um ein Vielfaches geringer ausfallen als im TV-Spielfilmbereich.

FÖRDERUNG DES KINOVERLEIHS

Für die Verbreitung österreichischer Kinofilme können Kinoverleihe (oder Produktionsfirmen) eine Förderung des Kinostarts beantragen. Diese umfasst die Abdeckung von Kosten des österreichischen Kinostarts wie Serienkopien (Teaser/Trailer), Werbematerial (Plakate) und Werbemaßnahmen zur Steigerung des Publikumserfolgs (Premierenkosten). Insgesamt wurden solche Förderanträge von 22 Verleihfirmen eingereicht, wobei es sich um 27 individuelle Verleiher*innen mit insgesamt 22 Männern und 5 Frauen in der Unternehmensleitung handelte. 2017 bis 2019 wurden 97 Kinostarts mit Mitteln in Gesamthöhe von € 3.648.271 gefördert. Davon gingen 88% an Verleiher und 12% an Verleiherinnen. Der Anteil an Verleiherinnen ist gegenüber den Jahren 2012 bis 2016 um 4 Prozentpunkte gestiegen.

KINOSTARTFÖRDERUNG 2017-2019: ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL NACH EINREICHENDEN VERLEIHER*INNEN

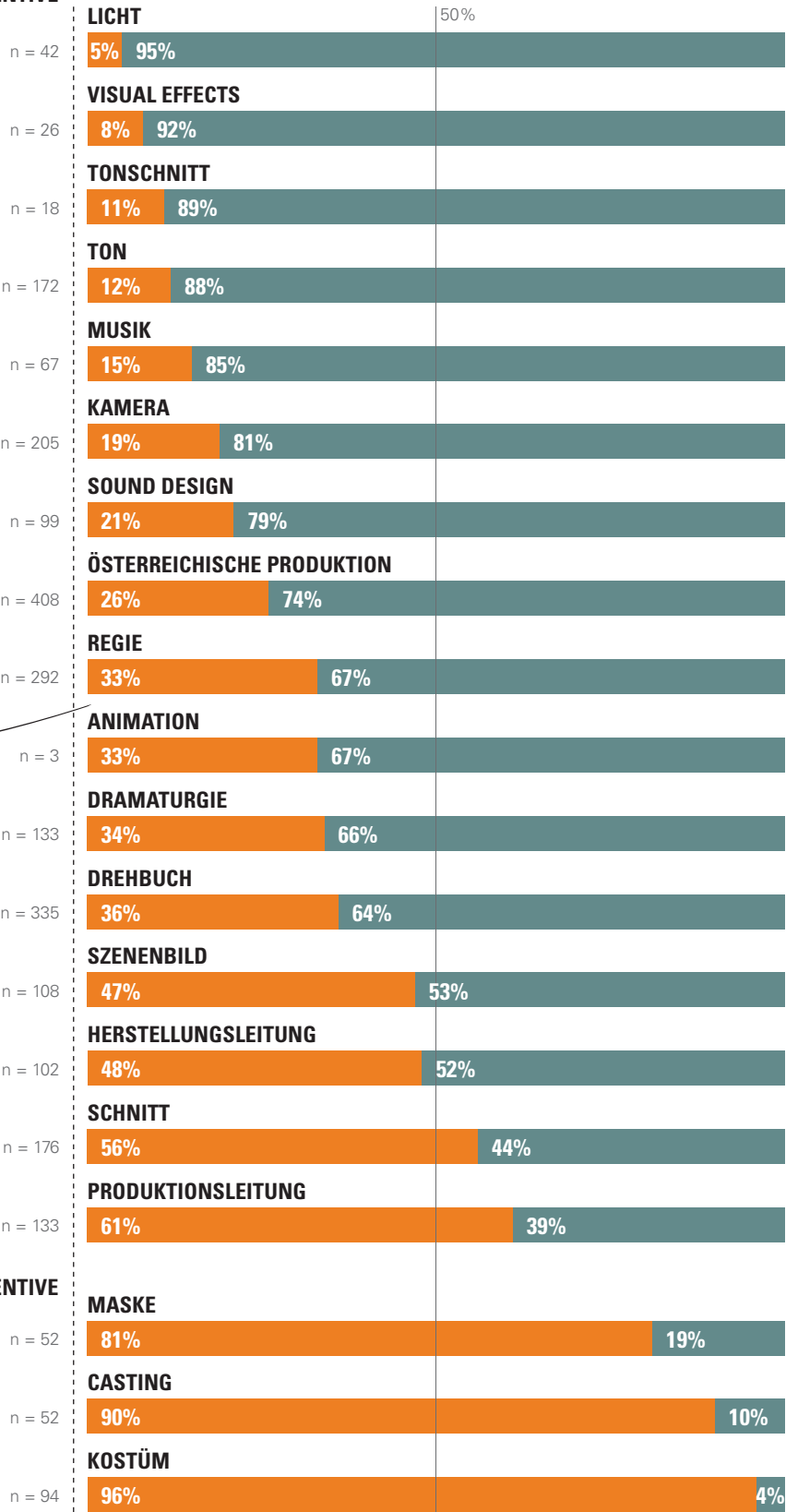


STABSTELLEN IM KINO

KINO-HERSTELLUNG 2017-2019: GESCHLECHTERVERHÄLTNIS IN DEN STABSTELLEN DER EINGEREICHTEN PROJEKTE

GENDER INCENTIVE

Ein Drittel der
Regisseur*innen
waren Frauen.



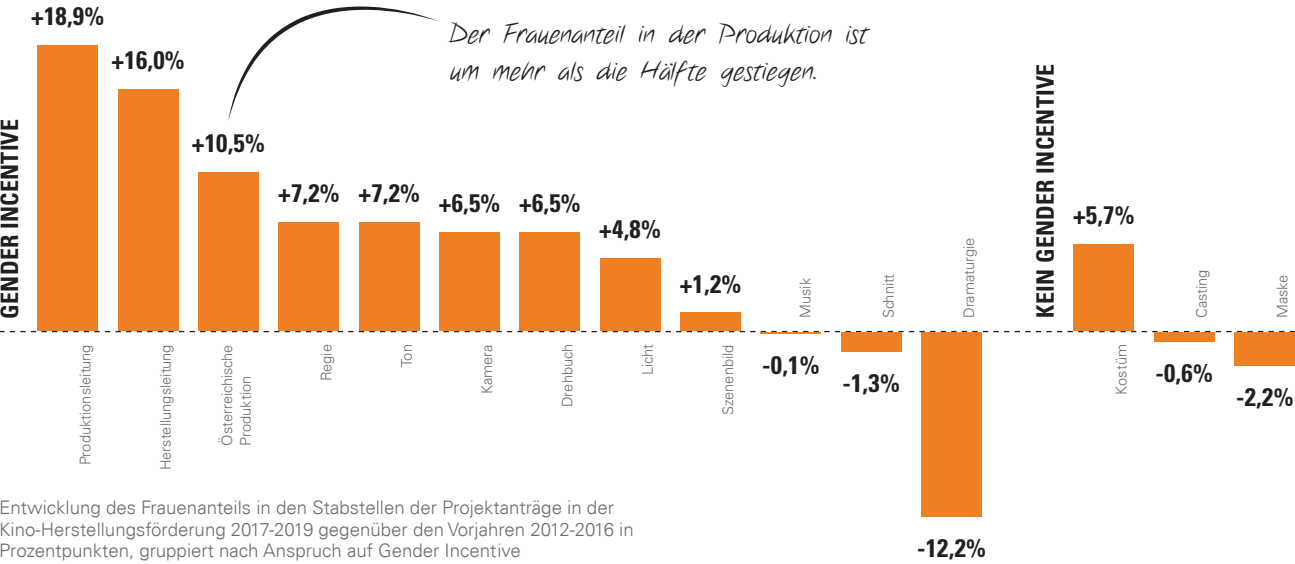
FRAUEN
MÄNNER

Geschlechterverteilung in den Stabstellen der Projektanträge in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019, gruppiert nach Anspruch auf Gender Incentive

In 9 von 12 Stabstellen, die für das Gender Incentive relevant sind, hat es einen Anstieg des Frauenanteils gegeben.

ENTWICKLUNG SEIT 2012-2016⁴

Veränderung des Frauenanteils in Prozentpunkten



Entwicklung des Frauenanteils in den Stabstellen der Projektanträge in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019 gegenüber den Vorjahren 2012-2016 in Prozentpunkten, gruppiert nach Anspruch auf Gender Incentive

⁴ Im Film Gender Report 2012-2016 lagen für die Stabstellen Visual Effects, Tonschnitt, Sound Design und Animation keine Daten vor.

2017 führte das Österreichische Film-institut das Gender Incentive (■ Glossar) ein. Es handelt sich dabei um ein Anreiz-system, demzufolge Filmprojekte mit einem signifikanten Anteil an weiblichen Beschäftigten in bestimmten Stabstellen mit zusätzlichen Fördermitteln für neue Projekte belohnt werden. 2019 wurde die Zahl der Gender-Incentive-relevanten Stabstellen in Reaktion auf die Ergeb-nisse des ersten ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORTS erweitert.

Betrachtet man die Geschlechtervertei-lung für alle Stabstellen der eingereich-ten Kino-Projekte, so werden nach wie vor markante Ungleichheiten deutlich: Während es nur wenige Stabstellen mit ungefähr ausgeglichenem Geschlechter-verhältnis gab, waren die meisten Stab-stellen stark vergeschlechtlicht. Der Ver-gleich zwischen den Berichtszeiträumen zeigt jedoch, dass sich der Frauenanteil in den meisten Gender-Incentive-relevanten Stabstellen erhöht hat. In acht der zwölf Stabstellen hat es eine Steigerung des Frauenanteils zwischen 5 und 19 Prozent-punkten gegeben.

Mit unter 10% Frauenanteil waren die Stabstellen Licht und Visual Effects besonders männlich besetzt. Während Visual Effects im Report von 2018 nicht erhoben wurde, ist zumindest beim Licht die ausschließlich männliche Besetzung für die Jahre 2012 bis 2016 auf 5% Fra-uenanteil in diesem Department für die Jahre 2017 bis 2019 angestiegen.

Ebenfalls stark männlich besetzt waren die Stabstellen Tonschnitt, Ton und Musik sowie Kamera und Sound Design. In die-sen Arbeitsbereichen lag der Frauenanteil der eingereichten Projekte im aktuellen Berichtszeitraum zwischen 10% und rund 20%. Einen Anstieg hat der Frauenanteil bei Ton (von 5% auf 12%) und Kamera (12% auf 19%) erfahren, während der Frauenanteil bei Musik bei 15% stagnier-te.

Im Vergleich zum Berichtszeitraum 2012 bis 2016 des ersten ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORTS hat sich der Frauenanteil in allen Kernteam-Depart-ments erhöht. Mit zehn Prozentpunkten ist der Wert in der österreichischen Produktion um mehr als die Hälfte (von

16% auf 26%) und um etwa ein Viertel in den Arbeitsbereichen Regie (von 26% auf 33%) und Drehbuch (von 29% auf 36%) angestiegen.

Stabstellen mit ausgeglichenem Ge-schlechterverhältnis waren die Arbeits-bereiche Szenenbild, Herstellungsleitung und Schnitt. Lediglich im Bereich der Herstellungsleitung ist eine nennenswer-te Veränderung festzustellen, die jedoch vergleichsweise stark ausfiel: Der Frauen-anteil hat sich hier von 32% für die Jahre 2012 bis 2016 um 16 Prozentpunkte auf 48% für die Jahre 2017 bis 2019 erhöht.

Ausgeprägt weiblich besetzt waren die Stabstellen Maske (81% Frauenanteil), Casting (90%) und Kostüm (96%). Wäh-rend der Männeranteil bei Maske und Casting seit dem vorherigen Report leicht gestiegen ist, war dies für Kostüm nicht der Fall. Hier lag der Anteil der Männer für die Jahre 2012 bis 2016 bei 10% und hat sich damit um mehr als die Hälfte auf 4% reduziert. Dieser Arbeitsbereich ist im Vergleich zur letzten Berichtsperiode also noch „weiblicher“ geworden als er bereits war.

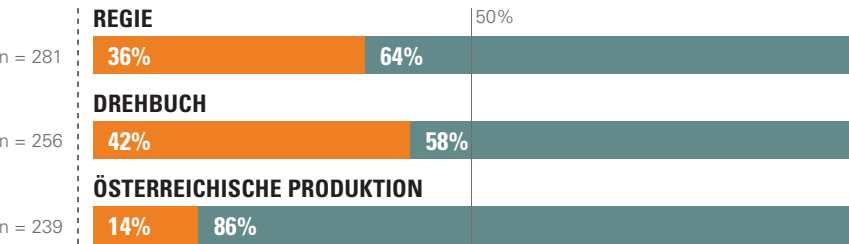
Stabstellen mit Entscheidungsmacht sind von Männern besetzt

Im österreichischen Kinofilm zeigen sich Strukturen geschlechtlicher Arbeitsteilung, die auch in anderen Gesellschaftsbereichen feststellbar sind. Auch im Film sind technische Arbeitsbereiche vorwiegend männlich besetzt, während Arbeitsbereiche, in denen Ästhetik und Soziales im Vordergrund stehen, weiblich besetzt sind. Neben inhaltlichen Aspekten spielen für geschlechtliche Arbeitsteilung auch Fragen von Entscheidungsmacht, Sichtbarkeit und Anerkennung eine wichtige Rolle. Im Filmkontext finden sich solche Aspekte in den Tätigkeitsbereichen des Kernteams, also von Produktion, Regie und Drehbuch. In diesen Stabstellen liegt der Frauenanteil bei Kinoprojekten aktuell zwischen einem Viertel und rund einem Drittel. Entscheidungsmacht und Anerkennung sind also auch im Filmkontext ungleich verteilt.

STABSTELLEN IM TV

HERSTELLUNG RTR 2017-2019: GESCHLECHTERVERHÄLTNIS IN DEN STABSTELLEN REGIE, DREHBUCH UND ÖSTERREICHISCHE PRODUKTION

TV-FILME (SPIELFILM UND DOKUMENTATION)



Geschlechterverteilung in den Stabstellen Regie, Drehbuch und Produktion der Projektzusagen für Spielfilme und Dokumentationen in der TV-Herstellungsförderung 2017-2019 der Rundfunk und Telekom Regulierungs-GmbH (RTR)

TV-SERIEN



Geschlechterverteilung in den Stabstellen Regie, Drehbuch und Österreichische Produktion der Projektzusagen für Serien in der TV-Herstellungsförderung 2017-2019 der Rundfunk und Telekom Regulierungs-GmbH (RTR)

FRAUEN
MÄNNER

Im Bereich der TV-Serien gab es unter den österreichischen Produzent*innen keine Frauen.

ENTWICKLUNG SEIT 2014-2016
Veränderung des Frauenanteils in Prozentpunkten



Entwicklung des Frauenanteils in den Stabstellen Regie, Drehbuch und Österreichische Produktion der Projektzusagen für Filme (Spielfilme und Do-kumentationen) und Serien in der TV-Herstellungs-förderung 2017-2019 der Rundfunk und Telekom Regulierungs-GmbH (RTR) gegenüber den Vorjahren 2014-2016 in Prozentpunkten. Für die Stabstelle Österreichische Produktion lagen keine Angaben zu den Vorjahren vor.

Im Vergleich zum ersten Berichtszeitraum 2014-2016 ist der Anteil der Regisseurinnen im RTR-geförderten TV-Film um ein Fünftel und der Anteil der Autorinnen um ein Drittel gestiegen. Dahingegen ist in der RTR-geförderten TV-Serie der Anteil der Regisseurinnen um zwei Drittel im Regie-Bereich und im Drehbuch-Bereich um die Hälfte gesunken.

Die Geschlechterverteilung in den Stabstellen von TV-Produktionen wurde im ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT 2012-2016 über die Förderdaten der Rundfunk und Telekom Regulierungs-GmbH (RTR) erhoben, wobei hier lediglich Daten für die Jahre 2014 bis 2016 vorlagen. Um einen direkten Vergleich mit den aktuellen Daten zu ermöglichen, wurde eine entsprechende Berechnung durchgeführt. Für diese waren Daten für die Geschlechterverteilung in den Hauptstabstellen Regie, Drehbuch sowie Produktion (getrennt für österreichische und internationale Projekte) verfügbar. Die Berechnung erfolgte differenziert nach Gattung.

Der Blick auf die Herstellungsförderung bei TV-Filmen zeigt auch hier eine Erhöhung des Frauenanteils. In der Stabstelle Regie ist der Frauenanteil um 6 Prozentpunkte von 30% für den Berichtszeitraum 2014 bis 2016 auf 36% für die Jahre 2017 bis 2019 gestiegen. Noch höher ist der Anstieg im Bereich Drehbuch um 11 Prozentpunkte von 31% auf 42% gewesen. Da für die Stabstelle Produktion zum damaligen Zeitpunkt keine Daten vorlagen, war hier ein Vergleich nicht möglich. Auffällig ist jedoch der mit 14% markant niedrige Frauenanteil in dieser Stabstelle.

Im Vergleich zu TV-Filmen ging die Entwicklung im Bereich der Förderung von TV-Serien in die gegenteilige Richtung. Hier ist es bei der Geschlechterverteilung in der Stabstelle Regie zu einem Rückgang des Frauenanteils um 22 Prozentpunkte von 31% auf 9% und in der Stabstelle Drehbuch um 15 Prozentpunkte von 30% auf 15% gekommen. Bei der österreichischen Produktion war im aktuellen Berichtszeitraum überhaupt keine Frau in den RTR-geförderten Projekten vertreten. Im Bereich der TV-Serien ließ sich auf Basis der RTR-Daten also eine ausgeprägte männliche Dominanz erkennen. Die geringe Anzahl von 16 untersuchten TV-Serien-Projekten wurde durch eine Inkonsistenz der Daten bedingt: Häufig bezogen sich die Angaben zu einem Projekt auf mehrere Folgen oder Staffeln einer TV-Serie. Die Fallzahl müsste demnach nach oben korrigiert werden und bedürfte einer weiteren Recherche der Besetzung des Kernteams in den jeweiligen Einzelfolgen der TV-Serie.

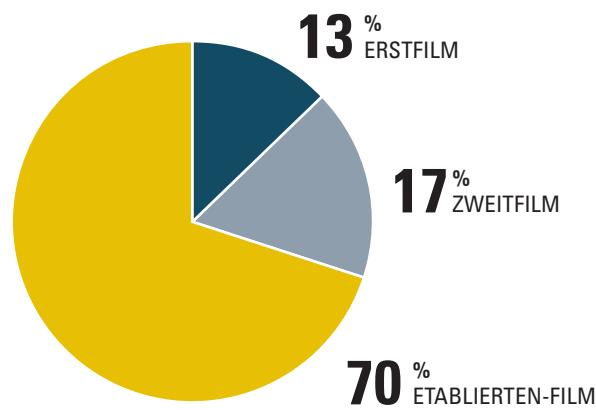
HERSTELLUNGSFÖRDERUNG DES NACHWUCHSFILMS

In den Jahren 2017 bis 2019 erhielten insgesamt 168 Kinoprojekte eine Förderungszusage von österreichischen Förderinstitutionen im Bereich der Herstellung. 165 von ihnen konnten aufgrund des Erfahrungsstandes der Regie dem Nachwuchsfilm (Erst- und Zweitfilme) ( Glossar) oder dem Etablierten-Film⁵ zugeordnet werden.

Von diesen 165 Projekten entfielen 13% auf Erstfilm- und 17% auf Zweitfilm-Projekte von Regisseur*innen. Fasst man den Erst- und Zweitfilm unter dem Begriff des Nachwuchsfilms zusammen, so waren fast ein Drittel (30%) aller im Beobachtungszeitraum geförderten Filme Nachwuchsprojekte. Ähnlich sieht die Verteilung der Erst-, Zweit- und Etablierten-Filmprojekte auch aus, wenn die den Projekten zugesprochenen Förderbeträge in Summe dargestellt werden: 32% der Förderung wurde an den Nachwuchsfilm vergeben. Demzufolge erhielten Nachwuchsfilme im Durchschnitt etwa gleich hohe Förderbeträge wie Etablierten-Filme.

⁵ Der Begriff „Etablierten-Film“, wie er hier verwendet wird, bezeichnet Projekte von Personen, die bereits über längere Zeit filmschaffend sind und ermöglicht dadurch den Vergleich zu Personen, die neu in die Branche einsteigen. Der Begriff ist nicht als Beschreibung einer abgesicherten ökonomischen Situation von Filmschaffenden oder einer anerkannten Position im Feld der Filmindustrie zu verstehen.

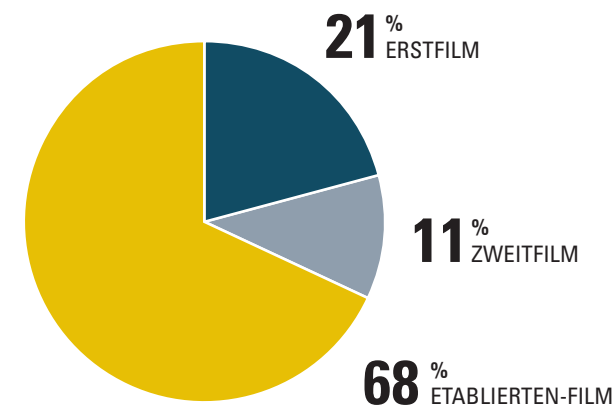
PROJEKTZUSAGEN
FÜR NACHWUCHS- UND ETABLIERTEN-FILME



n = 165 Projektzusagen

Anteil an Nachwuchsfilmen (Erst- oder Zweitfilme) und Etablierten-Filmen bei den Projektzusagen in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019

ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL
FÜR NACHWUCHS- UND ETABLIERTEN-FILME



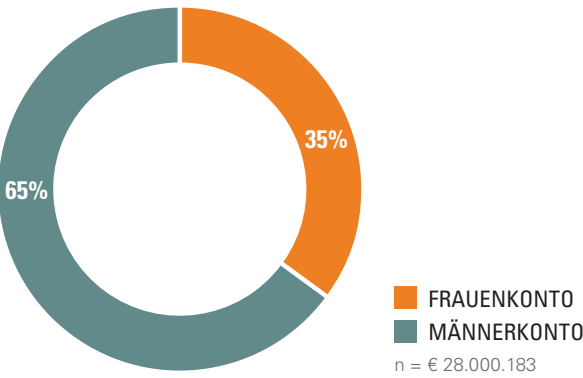
n = € 87.894.074

Zugesagte Fördermittel für Nachwuchsfilme (Erst- oder Zweitfilme) und Etablierten-Filme in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019

FÖRDERMITTEL IM NACHWUCHSFILM

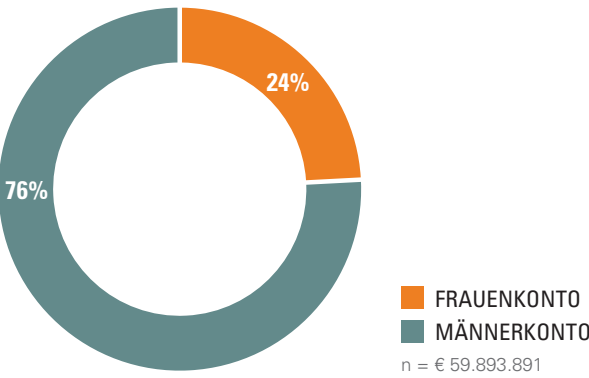
Frauen erhielten im Nachwuchsfilm einen fast um die Hälfte höheren Anteil (35%) der Förderung als im etablierten Filmschaffen (24%).

NACHWUCHSFILM



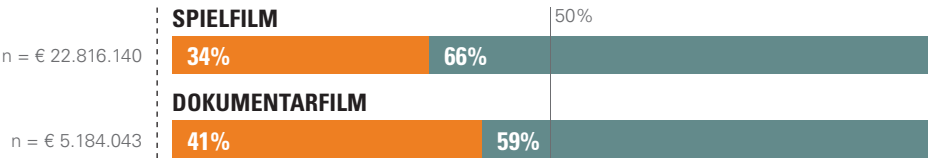
Zugesagte Fördermittel für Nachwuchsfilme in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

ETABLIERTEN-FILM



Zugesagte Fördermittel für Etablierten-Filme in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

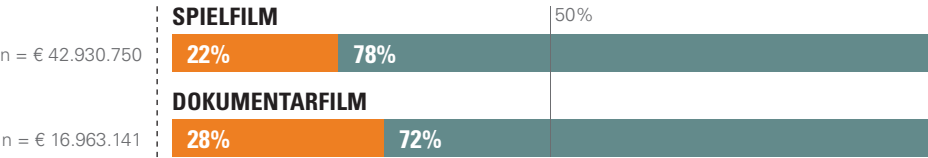
ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL FÜR SPIEL- UND DOKUMENTARFILM NACHWUCHSFILM



Zugesagte Fördermittel für Nachwuchsfilme (Spiel- und Dokumentarfilm) in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

41% der Fördermittel im Nachwuchs-Dokumentarfilm gingen an Frauen.

ETABLIERTEN-FILM



Zugesagte Fördermittel für Etablierten-Filme (Spiel- und Dokumentarfilm) in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

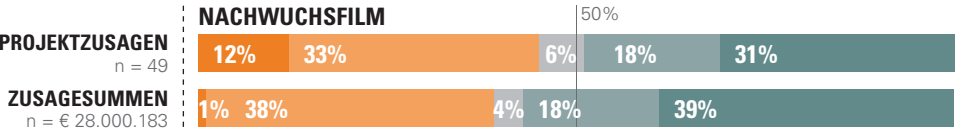
FRAUENKONTO
MÄNNERKONTO

Teilt man die Fördermittel nach Schwedischem Berechnungsmodell auf Geschlechterkonten auf, so erhielten Frauen im Nachwuchsfilm etwas mehr als ein Drittel (35%) der zugesagten Fördermittel, während im etablierten Filmschaffen nur knapp ein Viertel (24%) an Frauen vergeben wurde. Der nach Spiel- und Dokumentarfilm differenzierte Blick zeigt, dass Frauen auch im Nachwuchsfilm dort stärker vertreten waren, wo Förderbeträge im Durchschnitt geringer sind. In dem im Vergleich zum Spielfilm geringer dotierten Dokumentarfilmsegment gingen 41% der Fördermittel an Frauen. Im Spielfilm waren es dagegen 34%. Dennoch war der Anteil der Frauen zugesprochenen Fördermittel im Nachwuchsfilm sowohl im Spiel- als auch im Dokumentarfilm höher als im etablierten Filmschaffen. Bei Filmen etablierter Regisseur*innen wurden im Dokumentarfilm 28% und im Spielfilm 22% der Fördermittel an Frauen vergeben.

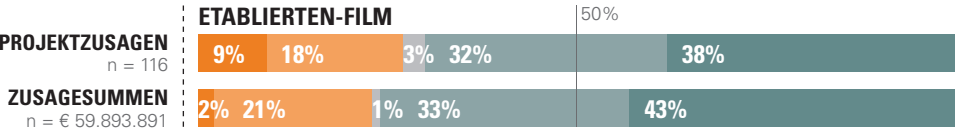
PROJEKTZUSAGEN UND FÖRDERMITTEL IM NACHWUCHSFILM

Im Nachwuchsfilm war fast die Hälfte (45%) der geförderten Projekte weiblich verantwortet. Dennoch wurde diesen Projekten im Durchschnitt weniger Förderung zugesprochen als männlich verantworteten Projekten. Besonders ausgeprägt war dieses Ungleichgewicht bei den exklusiv weiblich verantworteten Projekten: Diese machten 12% aller Projektzusagen aus, erhielten aber nur 1% der Gesamtförderung.

PROJEKTZUSAGEN UND ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL IN DER KINO-HERSTELLUNG



Projektzusagen und zugesagte Fördermittel für Nachwuchsfilme in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019 nach Filmgeschlecht

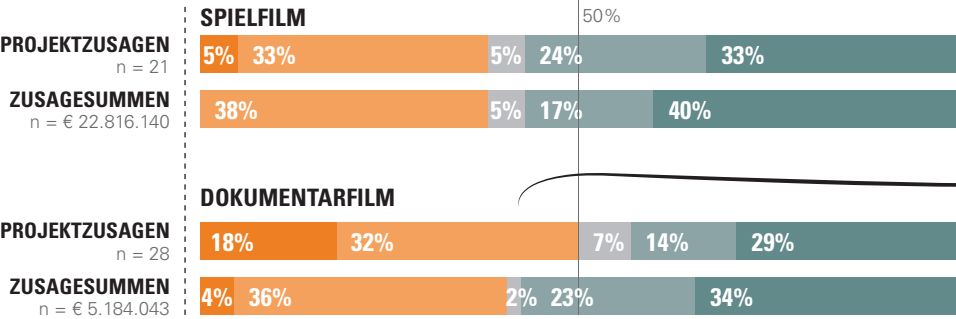


Projektzusagen und zugesagte Fördermittel für Etablierten-Filme in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019 nach Filmgeschlecht

- **EXKLUSIV WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM**
100% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **MEHRHEITLICH WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM**
≥ 60% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **AUSGEWOGEN BESETZTES KERNTTEAM**
41%-59% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **MEHRHEITLICH MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM**
≤ 40% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- **EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM**
0% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell

PROJEKTZUSAGEN UND ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL FÜR SPIEL- UND DOKUMENTARFILME

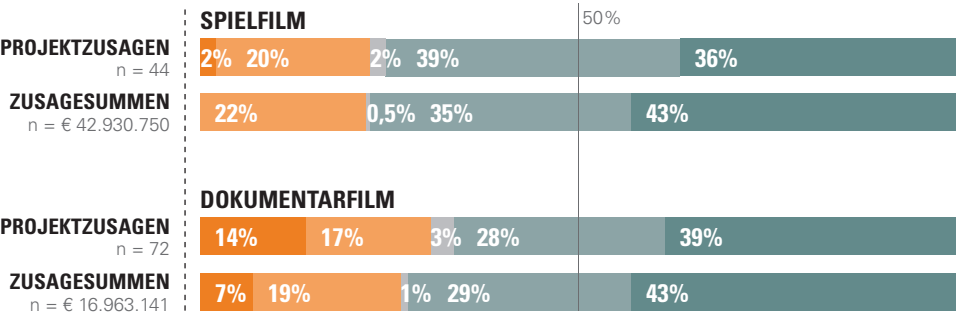
NACHWUCHSFILM



Die Hälfte der geförderten Nachwuchs-Dokumentarfilmprojekte war weiblich verantwortet.

Projektzusagen und zugesagte Fördermittel für Nachwuchsfilme (Spiel- und Dokumentarfilm) in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019 nach Filmgeschlecht

ETABLIERTEN-FILM



Projektzusagen und zugesagte Fördermittel für Etablierten-Filme (Spiel- und Dokumentarfilm) in der Kino-Herstellungsförderung 2017-2019 nach Filmgeschlecht

Auch in der Analyse der Nachwuchsfilmprojekte nach Filmgeschlecht zeigt sich, dass der Nachwuchsfilm „weiblicher“ ist als der etablierte Film: Hier entfielen mit 45% fast die Hälfte der Projektzusagen auf weiblich verantwortete Projekte – um zwei Drittel (18 Prozentpunkte) mehr als im etablierten Filmschaffen, wo es lediglich 27% waren. Trotz eines relativ hohen Anteils weiblich verantworteter Projekte im Nachwuchsfilm gab es große Unterschiede bei den geschlechterexklusiven Kernteams: 12% der Projektzusagen ergingen an exklusiv weiblich besetzte Teams und 31% an exklusiv männlich besetzte Teams. Die 12% an Projekten exklusiv weiblicher Kernteams erhielten nur 1% der Fördermittel und damit im Durchschnitt weitaus weniger Geld als

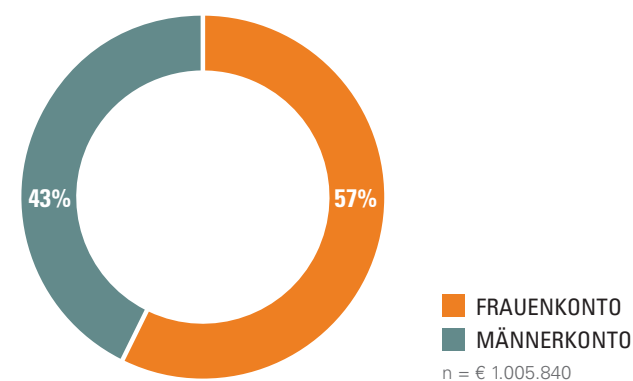
die 31% an Projekten exklusiv männlicher Kernteams, denen 39% der Mittel zugesprochen wurden. Dieselbe Tendenz war etwas weniger stark ausgeprägt auch im etablierten Filmschaffen festzustellen. Dass exklusiv weibliche Kernteams weniger Fördermittel erhielten als exklusiv männliche, gilt sowohl für den Spielfilm als auch für den Dokumentarfilmbereich. Auffallend ist, dass im Nachwuchs-Dokumentarfilm 50% der Zusagen an weiblich verantwortete Projekte vergeben wurden. Der Nachwuchs-Dokumentarfilm war das einzige Fördersegment, bei dem diese Marke erreicht wurde. Allerdings erhielten diese 50% weiblich verantworteter Nachwuchsprojekte im Dokumentarfilmbereich nur 40% der Gesamtförderung. Der Blick auf Projekte mit exklusiv

weiblich besetztem Kernteam zeigt ein noch größeres Ungleichgewicht: Diese machten 18% aller Projektzusagen aus, bekamen aber nur 4% der Gesamtförderung. Für alle untersuchten Segmente des Nachwuchsfilms und des Etablierten-Films war gleichermaßen festzustellen, dass exklusiv weiblich verantwortete Projekte im Durchschnitt deutlich weniger Förderung als exklusiv männlich verantwortete Projekte erhielten.

INNOVATIVE FILMFÖRDERUNG DES BUNDESMINISTERIUMS FÜR KUNST, KULTUR, ÖFFENTLICHER DIENST UND SPORT

Die Filmförderung des BMKÖS (bis Ende 2019 im Bundeskanzleramt) umfasst u. a. die Förderung von Dokumentar-, Animations-, Experimental- und innovativem Spielfilm. In diesem Rahmen werden auch gezielt Nachwuchsfilme gefördert. Aus diesem Förderpotenzial wurden in den Berichtsjahren im Bereich der Herstellung von Dokumentar- und Spielfilmen (mit einer Laufzeit von über 60 Minuten) rund € 3,2 Mio. an Mitteln zugesagt. Davon ging € 1 Mio. an Projekte, deren Regisseur*innen ihren Erst- oder Zweitfilm herstellten.⁶ Nach Schwedischem Berechnungsmodell erhielten Projekte mit Frauen im Kernteam mehr als die Hälfte (57%) dieser Mittel, während den Projekten mit Männern in Regie, Drehbuch oder Produktion etwas weniger als die Hälfte (43%) der Mittel zugesagt wurden.

ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL DES BMKÖS FÜR NACHWUCHSFILME (ERST- ODER ZWEITFILME)



Zugesagte Fördermittel für Nachwuchsfilme (Erst- oder Zweitfilme) in der Kino-Herstellungsförderung für Dokumentar- und Spielfilmprojekte des BMKÖS 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

Im Nachwuchsbereich der Innovativen Filmförderung des BMKÖS erhielten Projekte mit Frauen im Kernteam mehr als die Hälfte (57%) der Fördermittel zur Herstellung von Erst- oder Zweitfilmen.

⁶ Zur Definition von Erst- und Zweitfilmen siehe (■ Glossar) Nachwuchsfilm.

Geschlechtergerechter Nachwuchsfilm:

Trend oder Leaky Pipeline?

Es zeigt sich, dass die Förderung des Nachwuchsfilms im Vergleich zum Etablierten-Film geschlechtergerechter ist: Obwohl auch hier keine durchgängige Geschlechterparität bei den geförderten Projekten und zugesagten Summen bestand, handelte es sich beim Nachwuchsfilm um jenen Bereich des österreichischen Filmschaffens, in dem Geschlechterdifferenzen bei der Förderung am geringsten ausgeprägt waren. Die vorliegenden Daten können jedoch nicht zeigen, ob es sich dabei um einen nachhaltigen Trend handelt, der sich in den Bereich des Etablierten-Films ausweiten wird oder ob diese relative Geschlechterparität lediglich in frühen Karrierestadien gegeben ist und Frauen im Sinne der *Leaky Pipeline* (■ Glossar) am Weg in den Etablierten-Film zunehmend an Karrieregrenzen stoßen. Die Frage, um welches Phänomen es sich tatsächlich handelt, wird in Folgestudien zu klären sein.

Teil

B

Kinospielfilme 2012-2019

Teil B des Berichts widmet sich österreichischen Kinospielfilmen, die im Zeitraum 2012 bis 2019 ihren Kinostart hatten. Diese Filme wurden bezüglich der Geschlechterzusammensetzung der Filmstabstellen sowie bezüglich ihrer Performance auf Filmfestivals analysiert. Außerdem wurde der Inhalt der Filme sowohl quantitativ als auch qualitativ auf Geschlechteraspekte untersucht.

DATENBASIS TEIL B

Teil B des ZWEITEN ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORTS beruht auf folgenden Daten aus den Jahren 2017 bis 2019 sowie aus den Vorjahren 2012 bis 2016.

Sample 2017-2019

60
Kinospielefilme mit
Kinostart 2017-2019

170
analysierte Hauptfiguren

160
Preise

540
Festivalteilnahmen

1.200
Personen in 16 Stabstellen

Sample 2012-2016

100
Kinospielefilme mit
Kinostart 2012-2016

300
analysierte Hauptfiguren

370
Preise

1.400
Festivalteilnahmen

1.900
Personen in 16 Stabstellen

GENDER HINTER DER KAMERA: KINOSPIELFILME OFF-SCREEN

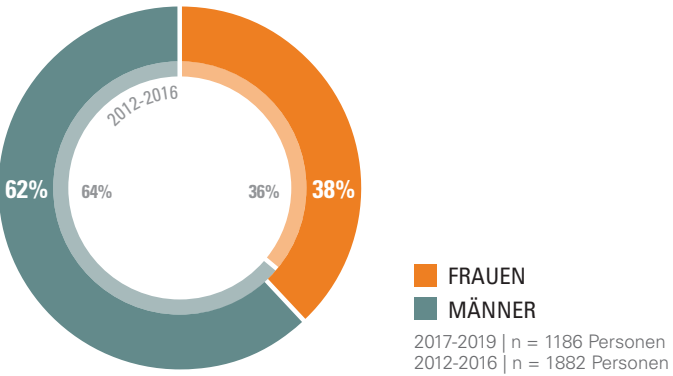
Während Teil A die Filmförderdaten vor der Veröffentlichung eines Films oder einer Serie präsentiert, richtet Teil B den Fokus auf den fertigen Film. In den folgenden Kapiteln werden im Kino veröffentlichte Spielfilme im Hinblick auf Geschlechterrelationen hinter der Kamera betrachtet.

FRAUEN UND MÄNNER IN DEN FILMSTABSTELLEN

Filmstabstellen waren zu 38% weiblich besetzt, was einen Anstieg von 2 Prozentpunkten gegenüber den Vorjahren 2012 bis 2016 bedeutet.

Die Stabstellen der österreichischen Kinospielefilme, die in den Jahren 2017 bis 2019 in den Kinos starteten, waren zu 38% weiblich und zu 62% männlich besetzt. Gegenüber den Vorjahren 2012 bis 2016 ist der Frauenanteil von 36% um 2 Prozentpunkte angestiegen.

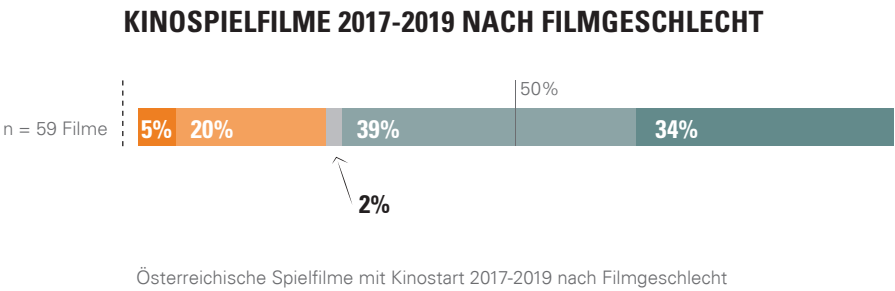
KINOSPIELFILME 2017-2019: BESETZUNG DER STABSTELLEN



Geschlechterverhältnis in allen Stabstellen der österreichischen Spielfilme mit Kinostart 2017-2019 im Vergleich zu den Vorjahren 2012-2016

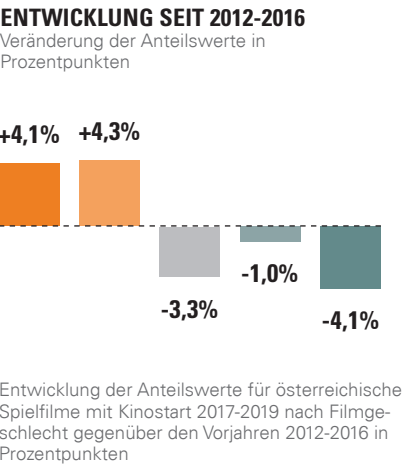
FRAUEN UND MÄNNER IM KERNTTEAM

Trotz eines Anstiegs weiblich verantworteter Filme im Vergleich zu den Vorjahren 2012 bis 2016 machten diese nur ein Viertel der Kinospielefilme aus.



Betrachtet man die Filme mit Kinostart 2017 bis 2019 nach Filmgeschlecht, so zeigt sich, dass lediglich ein Viertel der Filme von weiblich verantworteten Teams umgesetzt wurde. Demgegenüber hatten männlich verantwortete Filme einen Anteil von 73%. 34% der Kernteams bestanden ausschließlich aus Männern und nur 3 von 59 Kernteams (5%) waren ausschließlich von Frauen besetzt.

2% der Filme wurden von ausgewogenen Teams realisiert. Vergleicht man dies mit den Kinospielefilmen der Jahre 2012 bis 2016, so hat es einen Anstieg von Projekten mit exklusiv weiblichen und mehrheitlich weiblichen Kernteams um jeweils 4 Prozentpunkte gegeben. Sowohl der Anteil ausgewogener als auch jener männlich verantworteter Projekte ist zurückgegangen.



- EXKLUSIV WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM**
100% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM**
≥ 60% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- AUSGEWOGEN BESETZTES KERNTTEAM**
41%-59% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM**
≤ 40% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM**
0% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell

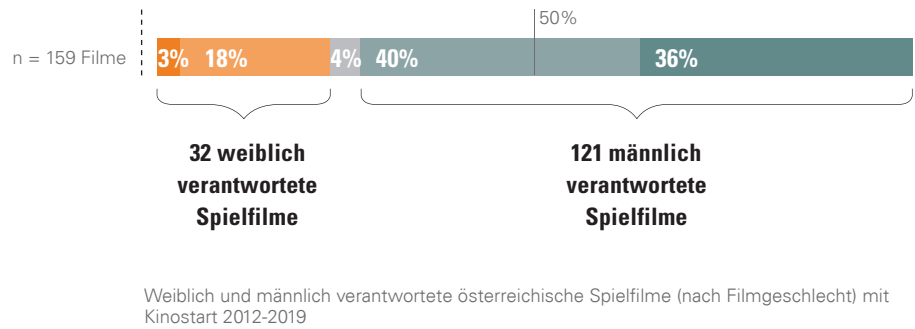
ERWEITERUNG DES DATENSAMPLES

Für TEIL B wurde an mehreren Stellen der Beobachtungszeitraum erweitert. Zusätzlich zu Filmen mit Kinostart 2017 bis 2019 wurden auch die Daten der Vorjahre 2012 bis 2016 herangezogen. Durch diese Ausweitung können Aussagen über alle 159 österreichischen Spielfilme getroffen werden, die 2012 bis 2019 in den Kinos starteten. Da ein größeres Sample aussagekräftigere Ergebnisse liefert, kommt diese Vorgehensweise immer dann zur Anwendung, wenn es um die Analyse von Zusammenhängen geht.

Für Auswertungen dieser Art wurden jeweils die 32 weiblich verantworteten Spielfilme (also Filme mit mehrheitlich und exklusiv weiblichem Kernteam) sowie die 121 männlich verantworteten Spielfilme (also Filme mit mehrheitlich und

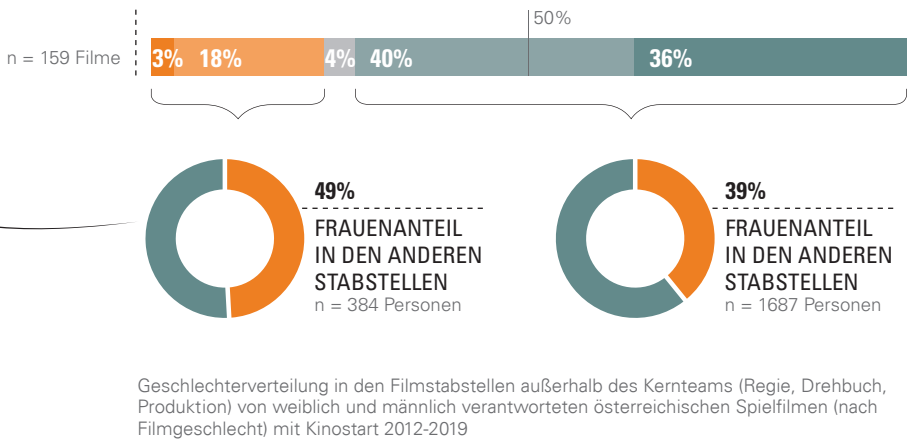
exklusiv männlichem Kernteam) mit Kinostart 2012 bis 2019 herangezogen und miteinander verglichen.

KINOSPIELFILME 2012-2019 NACH FILMGESCHLECHT



Bei Filmen mit hohem Frauenanteil im Kernteam war auch der Frauenanteil in den anderen Stabstellen höher als bei männlich verantworteten Filmen.

KINOSPIELFILME 2012-2019: FILMGESCHLECHT UND FILMSTAB



- EXKLUSIV WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM
100% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM
≥ 60% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- AUSGEWOGEN BESETZTES KERNTTEAM
41%-59% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM
≤ 40% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM
0% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell

Für diese Auswertung wurde die Auswirkung des Frauenanteils im Kernteam hinsichtlich der Geschlechterzusammensetzung der anderen Stabstellen untersucht.

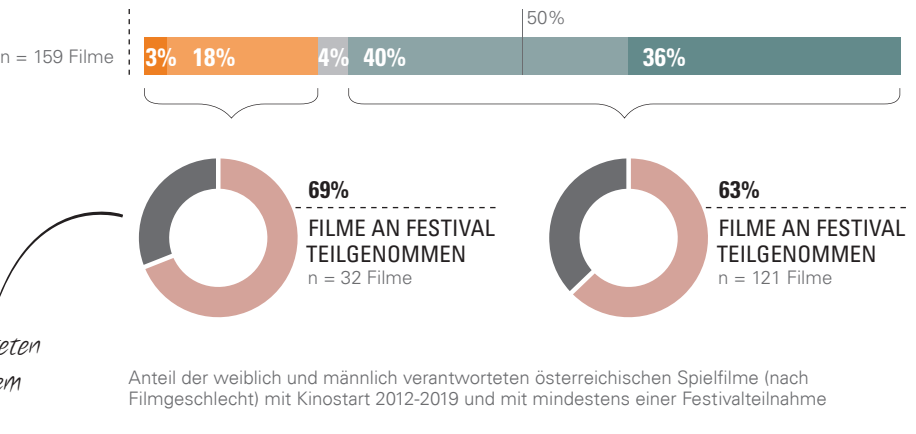
In Filmen mit mehrheitlich oder exklusiv weiblich besetztem Kernteam war knapp die Hälfte (49%) der in den anderen Stabstellen beschäftigten Personen weib-

lich. Das war ein um 10 Prozentpunkte höherer Anteil als bei den männlich verantworteten Filmen, wo der Frauenanteil nur 39% betrug. Dieser Zusammenhang wurde bereits im ersten ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT festgestellt und ist nun auch über den gesamten Beobachtungszeitraum 2012 bis 2019 zu verzeichnen.

Weiblich verantwortete Filme nahmen im Durchschnitt etwas häufiger an Festivals teil als männlich verantwortete Filme.

Ein Blick auf die Kinospielfilme von 2012 bis 2016, differenziert nach Filmgeschlecht und nach ihrer Teilnahme an Filmfestivals, zeigt, dass weiblich verantwortete Filme im Durchschnitt etwas häufiger an Festivals teilnahmen als männlich verantwortete Filme. 69% der weiblich verantworteten Filme waren auf einem oder mehreren Festivals vertreten, von den männlich verantworteten Filmen waren es 63%.

KINOSPIELFILME 2012-2019: FILMGESCHLECHT UND FESTIVALTEILNAHMEN



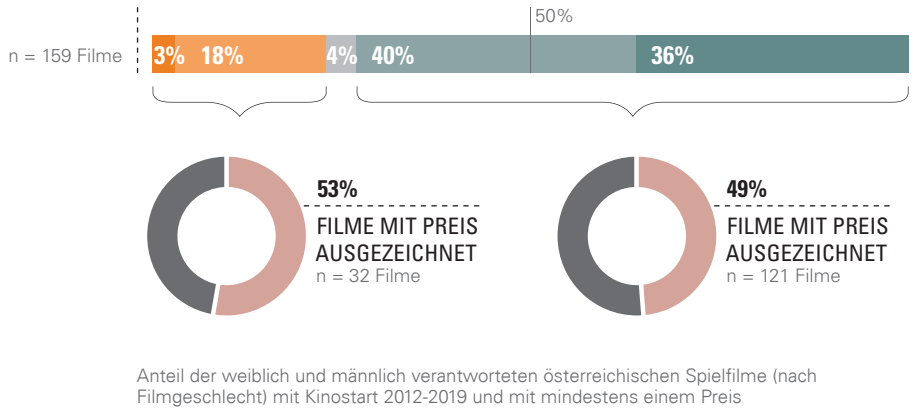
69% der 32 weiblich verantworteten Filme nahmen an mindestens einem Festival teil.

Weiblich verantwortete Filme gewannen im Durchschnitt etwas häufiger Preise als männlich verantwortete Filme.

Ein Blick auf die Kinospielfilme von 2012 bis 2016, differenziert nach Filmgeschlecht und ihren Auszeichnungen mit Preisen, verdeutlicht, dass weiblich verantwortete Filme etwas häufiger Preise gewannen als männlich verantwortete Filme. 53% der weiblich verantworteten Filme wurden mit einem oder mehreren Preisen ausgezeichnet. Bei den männlich verantworteten Filmen waren es 49%.

Neben dem künstlerischen Erfolg von Filmen, messbar anhand ihrer Teilnahme an Festivals und ihrer Auszeichnung mit Preisen, ist auch der wirtschaftliche Erfolg von Filmen ein relevanter Faktor, der nach geschlechtsspezifischen Kriterien untersucht werden kann. Eine solche Analyse müsste allerdings über die Betrachtung von Besuchszahlen hinausgehen und auch andere für den wirtschaftlichen Erfolg ausschlaggebende Faktoren berücksichtigen. Lindner et al. (vgl. Lindner/Lindquist/Arnold 2015)

KINOSPIELFILME 2012-2019: FILMGESCHLECHT UND PREISE



identifizierten das Filmbudget (Gesamtherstellungskosten) als wichtigsten Besuchszahlen-Einflussfaktor und kontrollierten ihre Ergebnisse unter Berücksichtigung weiterer kommerzieller Einflussfaktoren wie Filmkritiken, Genre, Arthouse, Starbesetzung und Fortsetzungs-Verfilmungen. Für den vorliegenden ZWEITEN FILM GENDER REPORT war aufgrund der Datenlage keine solche Analyse möglich, allerdings ist diese für künftige Reports geplant.

GENDER AUF DER LEINWAND: KINOSPIELFILME ON-SCREEN

In den folgenden Kapiteln werden im Kino veröffentlichte Spielfilme im Hinblick auf ihre Inhalte und Darstellungsweisen untersucht. An ausgewählten Stellen wurde ein Zusammenhang zwischen den verantwortlichen Kernteams und den On-Screen-Daten hergestellt.

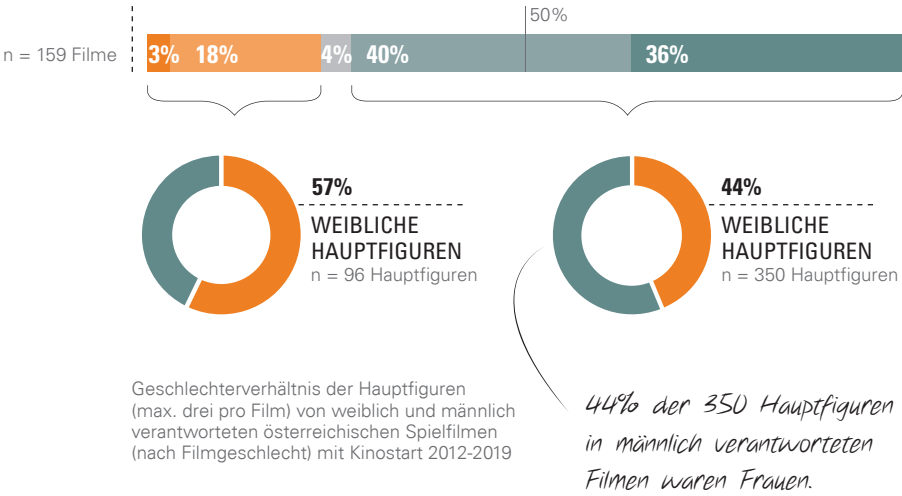
GESCHLECHT DER HAUPTFIGUREN

In weiblich verantworteten Filmen waren etwas mehr als die Hälfte (57%) der Hauptfiguren Frauen.
In männlich verantworteten Filmen waren es etwas weniger als die Hälfte (44%).

Das Geschlechterverhältnis der 463 Hauptfiguren aus den 159 nach Filmgeschlecht analysierten Spielfilmen war sowohl in weiblich verantworteten als auch in männlich verantworteten Filmen annähernd ausgewogen. In den weiblich verantworteten Filmen waren etwas mehr als die Hälfte (57%) der Hauptfiguren Frauen. In den männlich verantworteten Filmen waren es mit 44% weiblichen Hauptfiguren etwas weniger als die Hälfte.

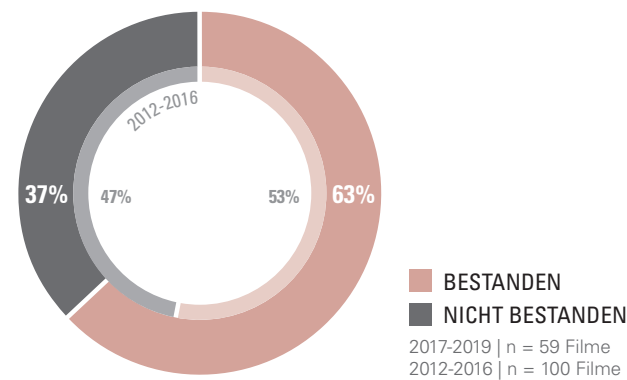
- EXKLUSIV WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM
100% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM
≥ 60% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- AUSGEWOGEN BESETZTES KERNTTEAM
41%-59% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM
≤ 40% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM
0% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell

KINOSPIELFILME 2012-2019: FILMGESCHLECHT UND HAUPTFIGUREN



BECHDEL-WALLACE-TEST

BECHDEL-WALLACE-TEST 2017-2019



Anteil der österreichischen Spielfilme mit Kinostart 2017-2019, die den Bechdel-Wallace-Test bestanden, im Vergleich zu den Vorjahren 2012-2016

Von den österreichischen Spielfilmen mit Kinostart zwischen 2017 und 2019 bestanden 63% der Filme den Bechdel-Wallace-Test für weibliche Figuren. Das bedeutet einen Anstieg um 10 Prozentpunkte gegenüber den Vorjahren.

Der Bechdel-Wallace-Test (📖 Glossar) ist ein Instrument zur Analyse geschlechtergerechter Darstellung weiblicher Filmfiguren. Wenn für einen Film folgende drei Fragestellungen mit Ja beantwortet werden können, gilt der Test als bestanden:

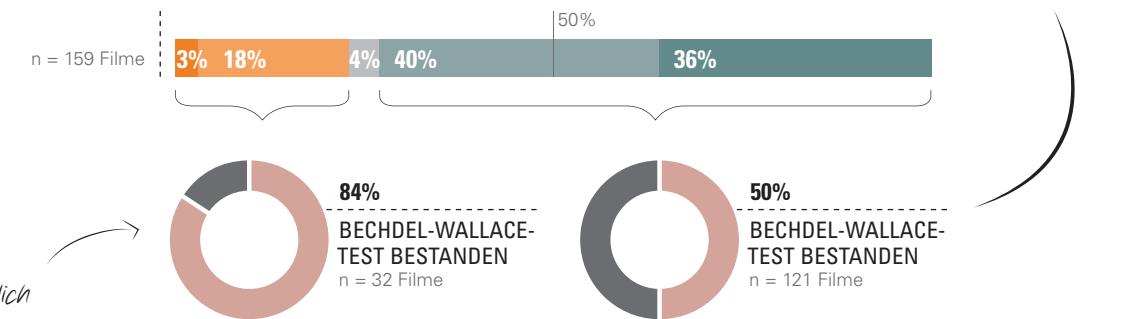
- » Gibt es im Film mindestens zwei weibliche Figuren (mit Namen)?
- » Sprechen sie miteinander?
- » Unterhalten sie sich über etwas anderes als einen Mann?

63% der Filme mit Kinostart 2017-2019 zeigten Frauenfiguren, die von Männern unabhängig dargestellt wurden.

BECHDEL-WALLACE-TEST NACH FILMGESCHLECHT

Weiblich verantwortete Filme zeigten häufiger Frauenfiguren, die von Männern unabhängig dargestellt wurden.

KINOSPIELFILME 2012-2019: FILMGESCHLECHT UND BECHDEL-WALLACE-TEST



84% der 32 weiblich verantworteten Filme bestanden den Bechdel-Wallace-Test.

Anteil der weiblich und männlich verantworteten österreichischen Spielfilme (nach Filmgeschlecht) mit Kinostart 2012-2019, die den Bechdel-Wallace-Test bestanden

50% der 121 männlich verantworteten Filme bestanden den Bechdel-Wallace-Test.

Sowohl in weiblich als auch in männlich verantworteten Filmen war das Geschlechterverhältnis der Hauptfiguren annähernd ausgewogen. Der Großteil (84%) der weiblich verantworteten Filme stellte jedoch Frauen von Männern unabhängig dar, während dies nur die Hälfte (50%) der männlich verantworteten Filme tat.

- EXKLUSIV WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM
100% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM
≥ 60% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- AUSGEWOGEN BESETZTES KERNTTEAM
41%-59% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM
≤ 40% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM
0% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell

Darstellung von Frauen im Film: Quantität vs. Qualität

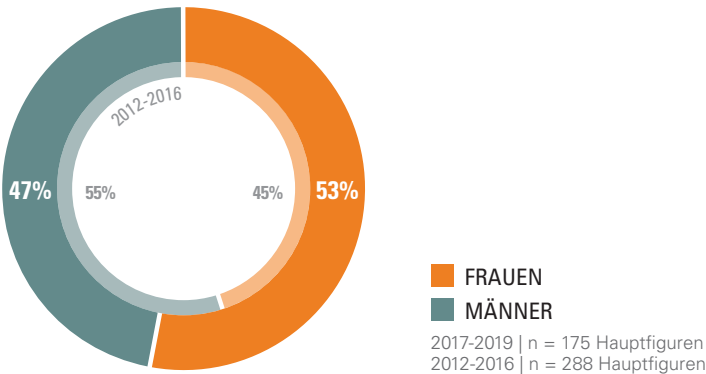
Der Bericht verdeutlicht, dass das Geschlechterverhältnis der Hauptfiguren in weiblich und männlich verantworteten Filmen annähernd ausgewogen war. Das Filmgeschlecht übte einen geringen Einfluss auf die quantitative Präsenz weiblicher Hauptfiguren aus: Filme von Frauen zeigten häufiger Frauen in den Hauptrollen. Deutlich größer ist der Einfluss auf die Art der filmischen Darstellung von Frauen. Sie werden in weiblich verantworteten Filmen differenzierter dargestellt als in männlich verantworteten.

HAUPTFIGUREN DER SPIELFILME MIT KINOSTART 2017-2019

In den österreichischen Kinospielelfilmen 2017 bis 2019 waren die Hauptfiguren zu 47% männlich und zu 53% weiblich.

Das bedeutet einen Anstieg des Frauenanteils um 8 Prozentpunkte gegenüber den Vorjahren 2012 bis 2016, in denen der Frauenanteil der Hauptfiguren bei 45% lag.

GESCHLECHT DER HAUPTFIGUREN 2017-2019



Geschlechterverhältnis der Hauptfiguren (max. drei pro Film) der österreichischen Spielfilme mit Kinostart 2017-2019 im Vergleich zu den Vorjahren 2012-2016

Ältere Männer kamen in den analysierten Spielfilmen doppelt so oft vor wie ältere Frauen.

ALTER DER HAUPTFIGUREN 2017-2019



Alter der Hauptfiguren (max. drei pro Film) der österreichischen Spielfilme mit Kinostart 2017-2019, differenziert nach Geschlecht. Bei den Altersangaben handelt es sich zum Teil um filminterne Angaben zur Figur und zum Teil um Schätzungen der Analyst*innen.

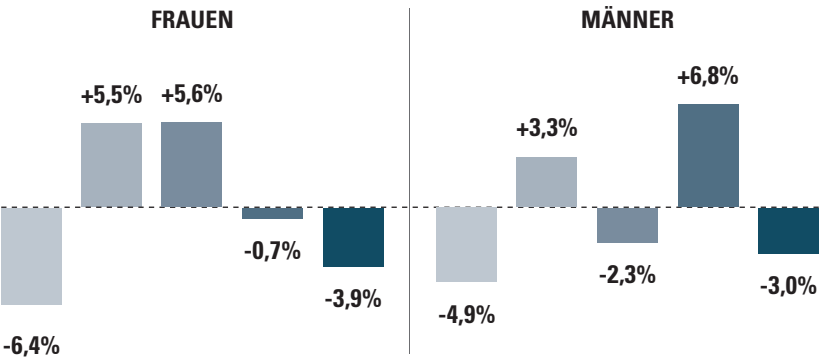
Nur ein Fünftel der weiblichen Hauptfiguren war älter als 45.

ENTWICKLUNG SEIT 2012-2016

Veränderung der Anteilswerte in Prozentpunkten

- KIND (<13)
- ADOLESZENT (13-20)
- JUNGE ERWACHSENE (21-44)
- ERWACHSENE (45-60)
- SENIOR*INNEN (>60)

Entwicklung der Anteilswerte der Altersgruppen der Hauptfiguren der österreichischen Spielfilme mit Kinostart 2017-2019 gegenüber den Vorjahren 2012-2016 in Prozentpunkten



Differenziert man weibliche und männliche Hauptfiguren nach Altersgruppen, werden einige Unterschiede evident: Keine einzige weibliche Hauptfigur war ein Kind, wohingegen 4% der männlichen Hauptfiguren im Kindesalter waren. 21% der weiblichen Figuren waren Adoleszente, wohingegen nur 11% der männlichen Figuren adoleszent waren. Sowohl bei den weiblichen als auch bei den männlichen Figuren war die größte Gruppe jene der Erwachsenen im Alter von 21 bis 44, jedoch war diese Gruppe bei den Frauen mit 58% deutlich größer als bei den Männern mit 46%. Frauen zwischen 45 und 60 machten nur 18% der weiblichen Figuren aus, lediglich 3% waren älter als

60. 32% der männlichen Protagonisten waren zwischen 45 und 60 Jahre alt und 8% älter als 60. Fasst man die beiden älteren Gruppen zusammen, so zeigt sich, dass 40% der männlichen Figuren und nur 21% der weiblichen Figuren älter als 45 Jahre waren.

Im Vergleich mit den Vorjahren veränderten sich die Anteilswerte der Altersgruppen sowohl bei den Männern als auch bei den Frauen. Der Anteil weiblicher Kinderfiguren ist um 6,4 Prozentpunkte auf 0% gesunken. Der Anteil der Frauen zwischen 45 und 60 ist um 0,7 Prozentpunkte leicht gesunken, ebenso hat sich der Anteil der Seniorinnen um

3,9 Prozentpunkte verringert. Dafür hat es einen Anstieg der weiblichen Adoleszenten um 5,5 Prozentpunkte und der jungen Erwachsenen um 5,6 Prozentpunkte gegeben. Auch bei den Männern hat der stärkste Rückgang die Darstellung von Kindern betroffen, die sich um 4,9 Prozentpunkte reduziert hat. Anders als bei den Frauen ist mit 6,8 Prozentpunkten jedoch der größte Anstieg bei männlichen Erwachsenen zu verzeichnen gewesen. Geringen Zuwachs um 3,3 Prozentpunkte hat es auch bei den männlichen Adoleszenten gegeben, einen leichten Rückgang hingegen gab es bei den Erwachsenen zwischen 21 und 44 sowie bei den Senioren.

DIE HAUPTFIGUREN
DER ÖSTERREICHISCHEN KINOSPIELFILME ...

2017-2019	2012-2016 ⁶
SEXUELLE ORIENTIERUNG	
waren zu 89% heterosexuell.	waren zu 82% heterosexuell.
BILDUNG	
hatten zu 59% Matura oder ein abgeschlossenes Hochschulstudium.	hatten zu 60% Matura oder ein abgeschlossenes Hochschulstudium.
SCHICHT	
stammten zu 44% aus der Mittelschicht und bewegten sich im Filmgeschehen auch in dieser Schicht.	stammten zu 61% aus der Mittelschicht und bewegten sich im Filmgeschehen auch in dieser Schicht.
STADT/LAND	
lebten zu 68% in der Stadt und zu 32% am Land.	lebten zu 64% in der Stadt und zu 36% am Land.
MIGRATION	
hatten zu 22% Migrationshintergrund.	hatten zu 22% Migrationshintergrund.
RELIGION	
waren zu 29% einer Religion oder dem Atheismus zuordenbar.	waren zu 55% einer Religion oder dem Atheismus zuordenbar.
Davon	
waren 69% einer christlichen Religion zuordenbar.	waren 83% einer christlichen Religion zuordenbar.
waren 17% muslimisch.	waren 7% muslimisch.
waren 6% atheistisch.	waren 1% atheistisch.
ELTERN SCHAFT	
waren zu 33% Eltern.	waren zu 21% Eltern.
Davon	
waren 51% Mütter und 49% Väter.	waren 48% Mütter und 52% Väter.
erzogen 21% der weiblichen Figuren und 54% der männlichen Figuren ihre Kinder familiär.	erzogen 59% der weiblichen Figuren und 50% der männlichen Figuren ihre Kinder familiär.
waren 52% der weiblichen Figuren Alleinerzieherinnen und 14% der männlichen Figuren Alleinerzieher.	waren 24% der weiblichen Figuren Alleinerzieherinnen und 14% der männlichen Figuren Alleinerzieher.
erzogen 18% der Figuren ihre Kinder gemeinsam mit Partner*innen, von denen sie getrennt lebten.	erzogen 10% der Figuren ihre Kinder gemeinsam mit Partner*innen, von denen sie getrennt lebten.

⁶ Die hier für 2012-2016 angegebenen Werte können von denen des vorausgehenden Reports abweichen. Der Grund hierfür ist eine Veränderung im Berechnungsverfahren: Im ZWEITEN ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT wird die Angabe „unbekannt“ als dramaturgische Entscheidung gewertet und als eigenständige Kategorie berücksichtigt, während sie im ersten Bericht aus den Berechnungen ausgeschlossen wurde.

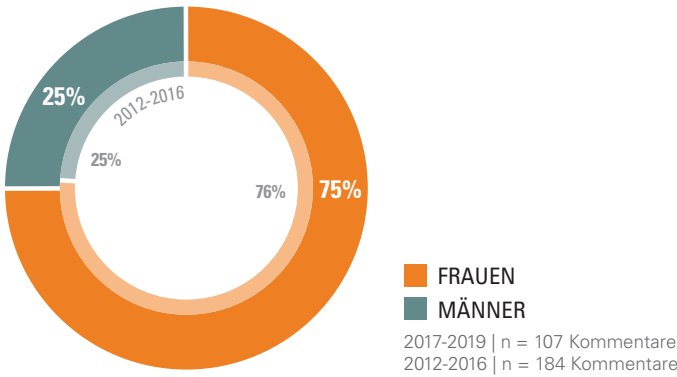
KOMMENTARE ZUR KÖRPERLICHEN ATTRAKTIVITÄT DER FILMFIGUREN

Die Attraktivität weiblicher Figuren war in österreichischen Filmen dreimal häufiger Gesprächs- thema als die Attraktivität männlicher Figuren.

In österreichischen Kinospielelfilmen der Jahre 2017 bis 2019 wurden insgesamt 107 Kommentare zur körperlichen Attraktivität von Filmfiguren gemacht. Diese Kommentare betrafen zu 25% männliche und zu 75% weibliche Figuren.

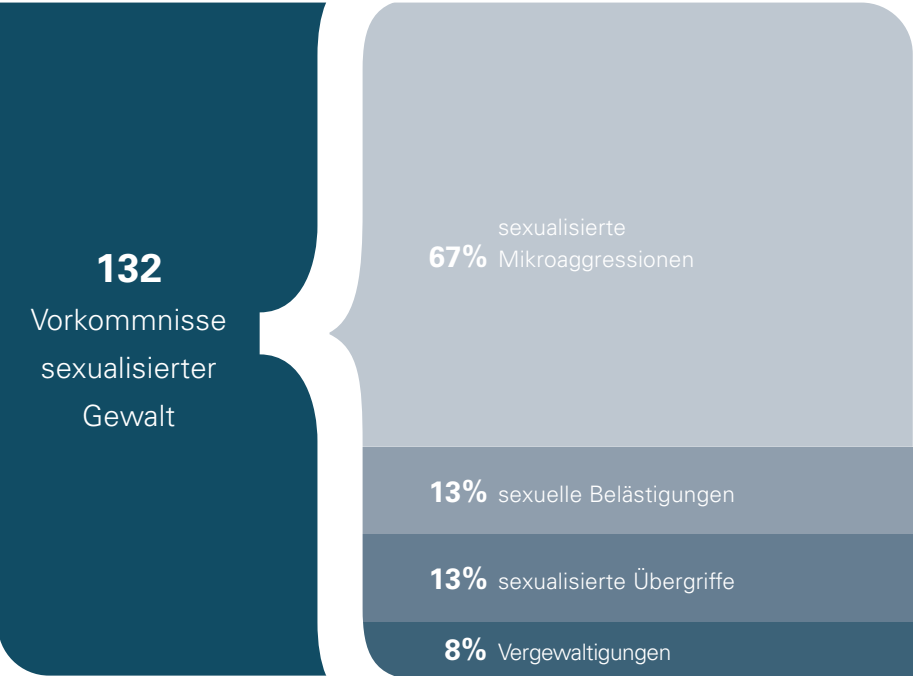
Diese Verteilung entspricht jener der Kinospielelfilme der Jahre 2012 bis 2016.

KOMMENTARE ÜBER DIE KÖRPERLICHE
ATTRAKTIVITÄT VON FILMFIGUREN 2017-2019



Filminterne Kommentare über die körperliche Attraktivität nach dem Geschlecht der kommentierten Filmfiguren österreichischer Spielfilme mit Kinostart 2017-2019 im Vergleich zu den Vorjahren 2012-2016

SEXUALISIERTE GEWALT

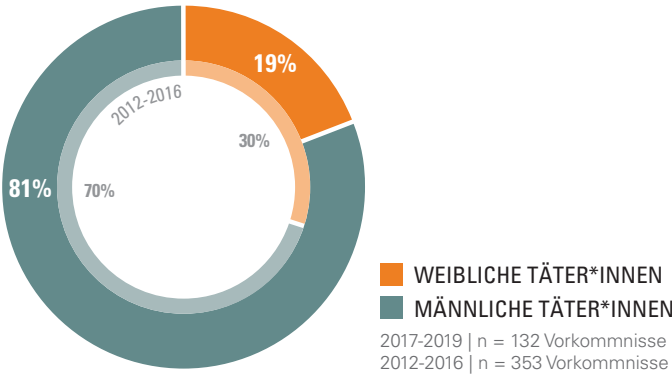


Vorkommnisse sexualisierter Gewalt nach Art des Gewaltvorkommnisses in den österreichischen Spielfilmen mit Kinostart 2017-2019

In den Spielfilmen mit Kinostart 2017 bis 2019 gab es 132 Vorkommnisse sexualisierter Gewalt. Von den 132 Vorkommnissen waren 67% sexualisierte Mikroaggressionen, 13% sexuelle Belästigungen, 13% sexualisierte Übergriffe und 8% Vergewaltigungen.

Diese Vorkommnisse entfielen auf 68% (32 Filme) der insgesamt 59 analysierten Spielfilme. Das ist der gleiche Anteil an Filmen mit sexualisierten Gewaltvorkommnissen wie im Berichtszeitraum 2012 bis 2016 (68 von 100 Filmen). Verändert hat sich aber die Gesamtzahl der Vorkommnisse in Bezug auf die Filme, die sexualisierte Gewalt zeigten: 2012 bis 2016 gab es in 68 Filmen 353 solcher Vorkommnisse, was einem Durchschnittswert von 5 sexualisierten Gewaltakten pro Film entspricht. Im aktuellen Sample konnten 4 sexualisierte Gewaltakte pro Film festgestellt werden, woraus sich ein leichter Rückgang zum letzten Berichtszeitraum ergibt.

SEXUALISIERTE GEWALT ON SCREEN 2017-2019: TÄTER*INNEN NACH GESCHLECHT

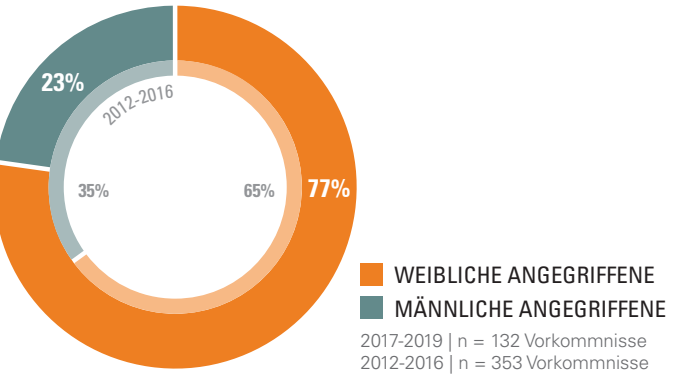


Vorkommnisse sexualisierter Gewalt nach dem Geschlecht der Täter*innen in den österreichischen Spielfilmen mit Kinostart 2017-2019 im Vergleich zu den Vorjahren 2012-2016

Vier von fünf Aktionen (81%) sexualisierter Gewalt wurden von männlichen Filmfiguren verübt, wohingegen 19% der sexualisierten Gewaltakte weiblichen Filmfiguren zuzurechnen waren. Der Anteil männlicher Täter*innen ist gegenüber den Jahren 2012 bis 2016 um 11 Prozentpunkte gestiegen.

Eine Analyse der Gewaltakte nach dem Geschlecht der Angegriffenen zeigt, dass diese überwiegend weiblich waren: 77% der Aktionen sexualisierter Gewalt richteten sich gegen Frauen. Daraus errechnet sich ein Anstieg um 12 Prozentpunkte gegenüber den Vorjahren.

SEXUALISIERTE GEWALT ON SCREEN 2017-2019: ANGEGRIFFENE NACH GESCHLECHT



Vorkommnisse sexualisierter Gewalt nach dem Geschlecht der Angegriffenen in den österreichischen Spielfilmen mit Kinostart 2017-2019 im Vergleich zu den Vorjahren 2012-2016

Sexualisierte Gewalt wurde in österreichischen Kinospielelmen entlang gängiger Opfer-Täter-Narrative dargestellt: 81% der Täter*innen sind Männer und 77% der Angegriffenen waren Frauen.

QUALITATIVE FILMANALYSE

Um eine differenzierte Analyse von Geschlechterdynamiken im österreichischen Film zu erarbeiten, wurden für den vorliegenden ZWEITEN FILM GENDER REPORT zwölf Spielfilme, die in den Jahren 2012 bis 2019 unter mehrheitlich österreichischer Beteiligung hergestellt wurden, qualitativ untersucht.

Weiblich verantwortete Spielfilme:

DIE LEBENDEN (2012)
MAIKÄFER FLIEG (2016)
ANNA FUCKING MOLNAR (2017)
HOME IS HERE (2017)
CIAO CHÉRIE (2018)
JOY (2019)

Männlich verantwortete Spielfilme:

TOM TURBO (2013)
KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN (2014)
SUPERWELT (2015)
HOTEL ROCK'N'ROLL (2016)
BAUMSCHLAGER (2017)
NOBADI (2019)

Die Auswahl der Spielfilme für die qualitative Analyse erfolgte unter Berücksichtigung der Zusammensetzung des Kernteams der Projekte. Ausgewählt wurden jeweils vier Filme mit dem höchsten Frauen- und vier Filme mit dem höchsten Männeranteil in den Stabstellen Regie, Drehbuch und Produktion. Bei gleichen Anteilswerten im Kernteam wurde weiters der gesamte Stab herangezogen, um eine Selektion zu treffen. Da das Sample zu Beginn der Erstellung des Reports lediglich die Jahre 2012 bis 2018 umfasste, aber aufgrund einer Verschiebung in Folge der Corona-Pandemie um das Jahr 2019 erweitert wurde, enthält die vorgelegte Auswahl auch die Filme JOY und NOBADI. Dabei handelt es sich um die beiden Filme mit dem höchsten Frauen- bzw. Männeranteil des Kinojahres 2019.

Weiters wurden die Komödien BAUMSCHLAGER und ANNA FUCKING MOLNAR analysiert. Diese Filme wurden aufgrund ihrer hohen Vergleichbarkeit ausgewählt: Bei beiden Filmen handelt es sich um Komödien aus dem Jahr 2017 mit vergleichbaren Budgets und Besuchszahlen. Während ANNA FUCKING MOLNAR eine weibliche Hauptfigur ins Zentrum

der Handlung stellte, war die Hauptfigur von BAUMSCHLAGER ein Mann.

Ziel der qualitativen Untersuchung ist es, zu verstehen, wie und in welcher Form die in der quantitativen Untersuchung nachgewiesenen (A-)Symmetrien sowie Dominanz- und Diskriminierungsstrukturen im österreichischen Spielfilm konkret produziert, reproduziert oder aufgelöst werden.

Im Fokus der qualitativen Analyse stand unter anderem die Frage, ob diese repräsentativen Unterschiede im österreichischen Film Ungleichheitsverhältnisse unkritisch normalisieren oder kritisch reflektierten: etwa, ob sexualisierte Gewalt verharmlost oder reflexiv problematisiert wurde.

Um einen möglichst objektiven und transparenten Vergleich zu ermöglichen, wurden in allen ausgewählten Filmen festgelegte „Inklusionskriterien“ in ihrer Darstellung untersucht. Dazu wurde nach dem Vorbild bisheriger Untersuchungsmodelle des Swedish Film Institute, BFI, EURIMAGES sowie internationalen Studienergebnissen ein eigenes

Vergleichsmodell entwickelt, das Filme in den Bereichen Gleichstellung, Diskriminierungsfreiheit, Sexismusfreiheit und Diversität gegenüberstellend analysiert.

Für jeden der vier Untersuchungsbereiche wurden sechs Hauptkriterien festgelegt, um eine vergleichende Tendenzbestimmung durchführen zu können. Da Filme als künstlerische Arbeiten trotz eines inklusiven Anspruchs in ihrer Gestaltung frei bleiben sollen und die Abbildung von Missständen teilweise erst ihre Kritik hervorbringt, wird den untersuchten Filmen ab einem Mittelwert von drei aus sechs erreichbaren Kriterien eine „inklusive Praxis“ zugeschrieben. Es geht bei der qualitativen Analyse um eine Richtungsbestimmung, die keinen Absolutheitsanspruch erhebt. Film entsteht final in den Köpfen der Zuschauer*innen und ist an spezifisches Vorwissen bzw. Vorerfahrungen geknüpft. Damit bleibt Film eine individuelle Erfahrung und wird in der Rezeption unterschiedlich bewertet.

INKLUSIONSKRITERIEN

Geschlechter-Gleichstellung:

1. Ausgeglichenes Verhältnis der Anzahl männlicher und weiblicher Hauptfiguren oder mehrheitliches Verhältnis der Anzahl weiblicher Hauptfiguren
2. Ausgeglichenes Präsenz-Verhältnis (Screen-Time, Sprechzeit) von männlichen und weiblichen Figuren oder mehrheitliches Präsenz-Verhältnis von weiblichen Figuren
3. Ausgeglichenes Verhältnis in der Repräsentation von männlichen und weiblichen Figuren oder mehrheitliches Verhältnis in der Repräsentation von weiblichen Figuren (Differenzierung und Dynamik der Figuren)
4. Weibliche Lead-Figur
5. Spezifische, explizite und überwiegende Thematisierung weiblicher Identität und damit in Zusammenhang stehender unterrepräsentierter Inhalte
6. Reflexion struktureller Benachteiligung aufgrund von Geschlecht

Diversität:

1. Genderdiversität
2. Altersdiversität
3. Diverse Fähigkeiten und Körperbilder (Anti-Ableismus) (► Glossar)
4. Plurales Gesellschaftsbild inkl. Migrationsgeschichten und Glaubensvielfalt
5. Realistische Darstellung von Schwangerschaft und/oder Mutterschaft; von Diversität sexueller Orientierungsformen und Begehren; von Trans*Figuren
6. Explizite Repräsentation unterrepräsentierter Gruppen, die nicht stereotyp dargestellt werden

Sexismusfreiheit:

1. Körperliche Diversität
2. Keine Beurteilung weiblicher Körper
3. Entkoppelung von sexuellem Begehren und normierten Körperbildern
4. Keine Stereotypisierung und Objektivierung weiblicher Figuren
5. Expliziter Subjektstatus der weiblichen Figuren
6. Komplexität und Entwicklung weiblicher Figuren

Diskriminierungsfreiheit:

1. Ungleichheitsverhältnisse werden nicht reproduziert und naturalisiert, sondern kritisch bewertet und infrage gestellt
2. Keine Ausschlüsse und/oder Abwertungen benachteiligter Gruppen
3. Keine entmenslichenden Darstellungen sexuell konnotierter Gewalt
4. Keine entmenslichenden Gewaltdarstellungen
5. Keine objektivierenden und stereotypisierenden Figurendarstellungen
6. Selbstreflexive und komplexe Darstellungsweise

DIE LEBENDEN

AT, D, PL 2012
MEHRHEITLICH WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM

Regie: Barbara Albert
Drehbuch: Barbara Albert
Produktion: Barbara Albert, Bruno Wagner

Die 25-jährige Sita studiert und jobbt in Berlin. Eines Abends lernt sie den israelischen Fotokünstler Jocquin kennen, den sie nicht vergessen kann. Kurz darauf stößt die Germanistikstudentin bei einem Familienbesuch in Wien zufällig auf alte Fotografien, die ihren Großvater in SS-Uniform zeigen. Gegen den Willen ihrer Familie stellt sie Nachforschungen an, die sie unter anderem nach Warschau führen. Auf ihrer Reise begegnet sie einer politischen Aktivistin und trifft Jocquin wieder. Sitas Recherchen werfen immer mehr Fragen auf und auch die Beziehung zu Jocquin entpuppt sich als kompliziert.



GESCHLECHTER-GLEICHSTELLUNG

Die Anzahl der weiblichen und männlichen Figuren ist ausgeglichen. Die weibliche Hauptfigur steht als Lead-Figur (■ Glossar) im Mittelpunkt der Erzählung, sie ist am präsentesten und erhält die meiste Screen-Time. Sowohl weibliche als auch männliche Figuren werden differenziert und dynamisch dargestellt. In den Interaktionen der Protagonistin mit ihrer Mutter oder ihren Sexualpartnern werden weibliche Perspektiven und die Brüchigkeit von Beziehungen thematisiert. Strukturelle Benachteiligung von Geschlecht wird angedeutet, aber nicht explizit thematisiert.

SEXISMUSFREIHEIT

Im Film werden unterschiedliche weibliche Körper gezeigt, die nicht beurteilt oder sexualisiert dargestellt werden. Weibliche Figuren werden nicht stereotypisiert, sondern genießen expliziten Subjektstatus, verfolgen ihre eigenen Agenden und erleben individuelle Entwicklungslinien. Sexuelles Begehren ist im Film an normierte Körperbilder (jung, attraktiv) gebunden.

DIVERSITÄT

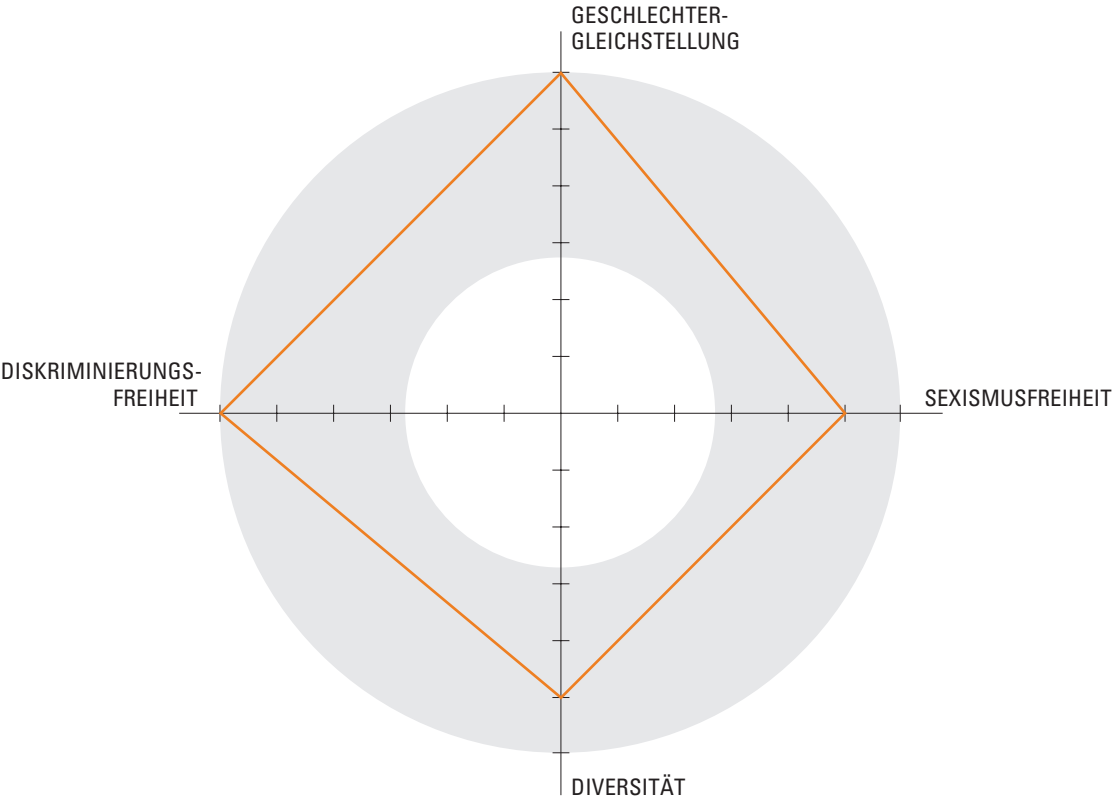
Altersdiversität wird sowohl durch weibliche als auch durch männliche Figuren repräsentiert. Durch die mentalen Veränderungen des Großvaters sind auch antiableistische (■ Glossar) Darstellungen Teil des Films. Der Film zeigt eine plurale Migrationsgesellschaft, in der interkulturelle Interaktionen auf Augenhöhe normal sind. In der Interaktion von Mutter und Tochter sowie der Interaktion der Tochter mit dem getrenntlebenden Vater wird die Komplexität von Mutter- und Elternschaft angedeutet. Mehrfach porträtiert der Film unterrepräsentierte Gruppen und stellt dadurch Stereotype infrage.

DISKRIMINIERUNGSFREIHEIT

Der Film ist frei von diskriminierenden Darstellungen. Ungleichheit wird nicht reproduziert, sondern infrage gestellt. Benachteiligte Gruppen werden nicht ausgeschlossen, sondern sind Teil der Erzählung. Es gibt im Film keine entmenslichenden Gewaltdarstellungen oder stereotypisierende Figurenzeichnung. Die Darstellungsweise ist komplex und selbstreflexiv: Viele Fragen bleiben offen, der Film liefert keine abschließenden Antworten.

SEXUALISIERTE GEWALT

Im Film sind keine Szenen zu sehen, die sexualisierte Gewalt darstellen.



Der Film DIE LEBENDEN erreicht in allen Bereichen die Sphäre der „inkluisiven Praxis“ und erfüllt alle Kriterien in den Bereichen Geschlechter-Gleichstellung sowie Diskriminierungsfreiheit.

TOM TURBO – VON 0 AUF 111

AT 2013
EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM

Regie: Dirk Regel
Drehbuch: Thomas C. Brezina
Produktion: Thomas C. Brezina, Wolfgang Rest, Stefan Guggemos

Im Zentrum des Films steht die Erfindung des Detektiv-Fahrrads Tom Turbo durch die Geschwisterkinder Karo und Klaro und Ideengeber Tom Brezina, der im Film unter Klarnamen auftritt. Zufällig erwerben die Kinder eine unscheinbare, weiße Kugel auf dem Flohmarkt, die es in sich hat: Beginnt sie zu leuchten, kann sie Maschinen Leben einhauchen. Genau diese Kugel hat ihnen gefehlt, um ihr selbstentworfenes und selbstgebautes Detektiv-Rad lebendig werden zu lassen. Die Gauner Fritz Fantom und Rudi Ratte sind ebenfalls hinter der Zauberkugel her, denn sie wollen einen Plünder-Roboter bauen. Im Kampf Gut gegen Böse ist ihnen jedes Mittel recht und sie schrecken nicht einmal vor der Entführung von Emma, der neuen Freundin von Karos und Klaros Vater, zurück. Karo, Klaro und Tom Turbo haben also gleich alle Hände voll zu tun und stecken schon mitten in ihrem ersten Abenteuer.

GESCHLECHTER-GLEICHSTELLUNG

Im Film stehen sechs männliche fünf weiblichen Figuren gegenüber. Erzählt wird aus drei Perspektiven: Gezeigt werden die Pläne der Gauner, das Abenteuer der Kinder und das damit in Zusammenhang stehende Erleben der Vaterfigur. Die beiden kindlichen Protagonist*innen erhalten etwa gleich viel Screen-Time. Insgesamt fällt den männlichen Charakteren etwas mehr Screen-Time zu als den weiblichen. Die Figuren sind stereotyp dargestellt, was sich sowohl in ihrer Bekleidung, ihren Charaktereigenschaften als auch in ihren Handlungen zeigt: Die „guten“ Frauen sind eher passiv, zurückhaltend und reagieren in ihrem Handeln auf die männlichen Figuren, die „böse“ Frauenfigur wird als überdreht und Männern gegenüber als belehrend dargestellt. Die männlichen Figuren treffen klare Entscheidungen und treiben die Handlung aktiv voran. Die kindliche, männliche Hauptfigur tritt als Lead-Figur auf, die das Tom-Turbo-Fahrrad baut, zum Leben erweckt und in der Folge auch auf dem Sattel sitzt und lenkt, während die weibliche Kinderpro-



tagonistin in stillem Einverständnis auf dem Rücksitz ihren Platz bekommt. Weibliche Lebenswelten werden klischeehaft dargestellt: Die Figur Emma verfügt zwar über ökonomische Ressourcen, ihr einziges und unabdingbares Ziel ist es jedoch, den emotional distanzierten Vater von Karo und Klaro zu erobern. Abgesehen von ihrem *Love Interest* verfolgt diese Figur keine anderen Interessen. Selbstverständlich und gut gelaunt übernimmt sie die Hausfrauenrolle. Dass ihr Vater ihrem neuen Freund und seinen Kindern aus Dank für die Rettung seiner Tochter mietfreies Wohnen offeriert, erinnert an Märchenerzählungen, in denen der Held zur Belohnung die Prinzessin und das Königreich durch den König zugesprochen bekommt.

SEXISMUSFREIHEIT

Die Figur der Schrotthändlerin bringt eine gewisse Körperdiversität in den Film. Durch ihre Darstellung als merkwürdige Person wird jedoch die klischeehafte Assoziation geweckt, die nur schlanke Körper mit einem „guten“ und „gesunden“ Charakter in Verbindung bringt. Die anderen erwachsenen, weiblichen Protagonistinnen entsprechen normierten Körperbildern und tragen tradierte und damit gendernde Alltagskleidung wie Kostüme, Röcke oder Kleider statt genderneutralerer Kleidung wie beispielsweise Hosen. Die männlichen Figuren hingegen tragen langärmelige Kleidung, Anzüge oder Arbeitskleidung. Positiv anzumerken ist die neutrale, nicht sexualisierende Darstellung der weiblichen Kinderprotagonistin. Sexuelles Begehren wird anhand des erwachsenen Liebespaares gezeigt, das durch die gewählte Figurendarstellung ein normiertes Körperbild wiedergibt. In einer kleinen, unbedeutend erscheinenden Szene im Hintergrund wird weibliche Selbstvermarktung durch eine sexualisierende Selbstinszenierung thematisiert. Auf einem Werbeplakat ist ein Model neben dem folgenden Text abgebildet: „Wenn ich nur so beliebt wär“, wie das IBI Erdbeer.“ Attraktivität und feminine Kleidung wird im Film einerseits als Grundvoraussetzung der weiblichen Figurenexistenz inszeniert, andererseits als misslingender Versuch, Sympathie zu erreichen, markiert. Durch diese widersprüchliche Botschaft erzeugt der Film ein beschämendes Dilemma, das nicht aufgelöst wird und das spezifisch weibliche Zuseherinnen betrifft: Es wird der Eindruck erzeugt, dass weibliche Eitelkeit die Hauptursache sexistischer Darstellungen sei und diese nicht Ausdruck von historisch gewachsenen Abhängigkeitsstrukturen und Blickpolitiken sind, was Autor*innen wie Laura Mulvey (vgl. Mulvey 1975) oder bell hooks (vgl. hooks 1992) seit Jahrzehnten kritisieren. Auch wenn das Handeln der weiblichen Figuren vor allem auf die männlichen Figuren ausgerichtet ist und sie keine Entwicklung durchlaufen, sind die weiblichen Figuren mit eigenen Interessen und Ideen als Subjekte im Film erkennbar.

DIVERSITÄT

Gruppen, die gängige Stereotype infrage stellen, sind nicht repräsentiert. Durch die Schrotthändlerin und die Gaunerin werden ältere Frauen dargestellt, die Figuren sind allerdings beide negativ konnotiert (seltsam, böse) und werden im Narrativ bestraft: Die Händlerin verkauft die magische Kugel zu einem Spottpreis und die Gaunerin fällt auf die Nase.

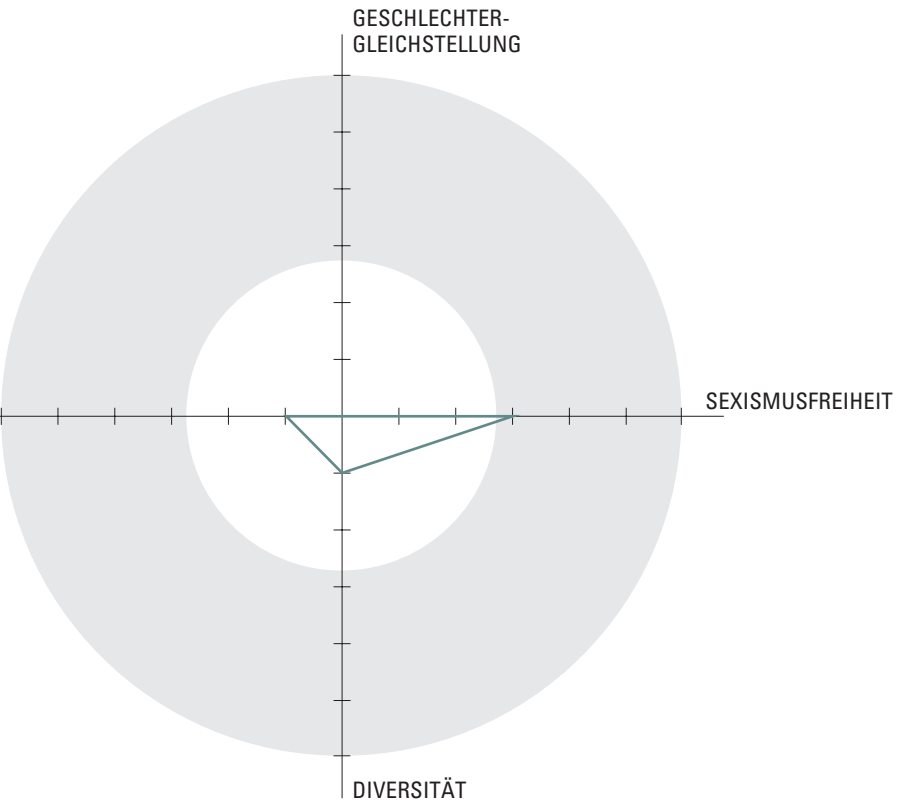
DISKRIMINIERUNGSFREIHEIT

Durch Geschlecht oder Kapitalverteilung existierende Ungleichheitsverhältnisse werden im Film als gegeben dargestellt. Ähnlich wie im Märchen werden sie als Nebensächlichkeiten präsentiert, denen durch guten Charakter oder gute Taten beizukommen ist. Figuren, die normierten Erwartungen nicht entsprechen, werden abgewertet. Das betrifft, wie beschrieben, sowohl die Frauenfiguren Schrotthändlerin und Gaunerin (seltsam, böse) als auch die männlichen Gauner, die durch Kleidung und Verhalten lächerlich dargestellt werden – auch mit dem

Ziel, sie für ein junges Publikum konsumierbar zu machen. Die slapstickhaften Gewaltdarstellungen dienen auch dazu, die Figuren zu bestrafen, wodurch sie zu Comicfiguren werden und tendenziell entmenschlicht wirken. Figuren werden teilweise stereotyp und objektivierend dargestellt. Der Film ist nicht selbstreflexiv angelegt, sondern bietet ein eindeutiges Narrativ an.

SEXUALISIERTE GEWALT

Die Entführung von Emma durch zwei männliche Protagonisten kann als eine verharmlosende, weil implizite Darstellung sexualisierter Gewalt gelesen werden, die nicht sichtbar gemacht, sondern – wie häufig in Märchen – verschleiert wird.



Der Film TOM TURBO – VON 0 AUF 111 erreicht im Bereich Sexismusfreiheit die Sphäre der „inkluisiven Praxis“, jedoch nicht in den Bereichen Geschlechter-Gleichstellung, Diskriminierungsfreiheit und Diversität.

KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN

AT 2014
EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM

Regie: Kurt Palm
Drehbuch: Kurt Palm, Reinhard Jud
Produktion: Markus Fischer

Angeführt von fünf kiffenden Studierenden macht sich eine bunte Truppe in einem rosafarbenen VW-Bus auf den Weg, um auf Sizilien Kafkas „Der Landarzt“ zu verfilmen. Nicht nur der Film im Film dreht sich um die Abneigung gegen das Leben, sondern auch der Film selbst, der die selbstverliebte Filmszene und die österreichische Filmförderung satirisch porträtiert. Weder die filmischen Inszenierungsversuche noch die abschließende Liebesgeschichte scheinen ernst gemeint. Ironie und Dilettantismus halten alles in der Schwebe.

GESCHLECHTER-GLEICHSTELLUNG

Im Film stehen vier männliche zwei weiblichen Protagonist*innen gegenüber. Sprechzeit und Screen-Time fallen überwiegend den männlichen Figuren zu. Durch die Darstellung einer heimlichen Schwangerschaft und damit verbundener Übelkeit werden spezifisch weibliche Inhalte thematisiert, jedoch ohne strukturelle Benachteiligung aufgrund von Geschlecht explizit zu reflektieren. Immer wieder werden die weiblichen Figuren aus der Darstellung ausgeschlossen, beispielsweise sind sie in den zwischengeschnittenen Musik-Clips nicht präsent.



SEXISMUSFREIHEIT

Körperliche Diversität wird im Film unter anderem durch Frauen der Filmförderung repräsentiert. Sexuelles Begehren wird den attraktiven Hauptfiguren zugeschrieben. Weibliche Figuren werden teilweise stereotyp dargestellt, Frauen der Filmförderung werden beispielsweise als beleibt dargestellt, wenn auf ihren Stirnen in roten Buchstaben die Aufschrift „abgelehnt“ prangt. Damit wird Adiposität implizit mit einem negativen Kontext konnotiert, was stereotype Zuschreibungen unterstützt. Auch die Darstellung der Schwarzen⁷ Freundin Babsi, deren einziger Auftritt dazu dient, sie als Affäre zu markieren, damit die männliche Hauptfigur sich von ihr trennen kann, ist als eher stereotyp einzustufen. Trotz der teilweise stereotypen Zuschreibungen haben die weiblichen Figuren Subjektstatus, zum Beispiel ärgert sich Babsi über die lieblose Trennung und die weiblichen Figuren kommentieren kritisch das Verhalten der männlichen Figuren.

DIVERSITÄT

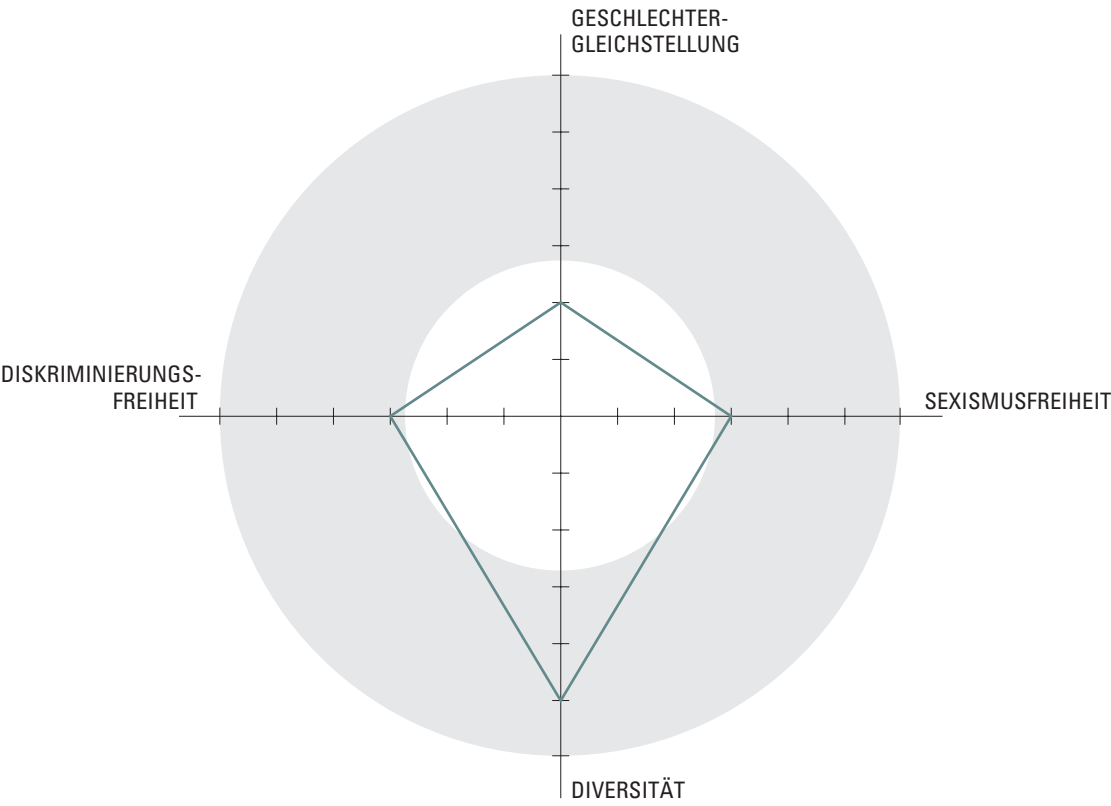
Genderdiversität wird im Film durch das Cross-Dressing der Männer in der Filmförderstelle im Putzfrauenlook angedeutet, dabei allerdings nicht eindeutig positiv konnotiert, sondern bleibt auch pejorativ interpretierbar. Altersdiversität ist durch eine ältere männliche Figur repräsentiert. In der Vorlesungsszene zu Beginn des Films wird durch eine Übersetzerin in Gebärdensprache ein anti-ableistisches Setting etabliert. Durch die Schwangerschaft und die damit verbundene Übelkeit wird Mutterschaft jenseits stereotyper, positiver Engführungen dargestellt. Zwar treten im Film Schwarze Frauen oder muslimische Frauen auf, deren Darstellungen stellen Stereotype jedoch nicht explizit infrage, sondern bedienen diese teilweise.

DISKRIMINIERUNGSFREIHEIT

Der Film enthält keine gewaltvollen Darstellungen und zeichnet sich durch eine selbstreflexive Darstellung aus, beispielsweise enthält er zahlreiche Zitate aus Film- und Literaturgeschichte, wobei allerdings ausschließlich männliche Autoren genannt werden. Wie schon in den vorangehenden Unterpunkten erwähnt, ist der Film nicht frei von stereotypen Darstellungen und reproduziert Ungleichheitsverhältnisse zwischen weiblichen und männlichen Figuren. Die Darstellung der muslimischen Frauen, die mit ihrer Gesichtsverschleierung keine Spaghetti essen können, kann als abwertend gelesen werden.

SEXUALISIERTE GEWALT

Der Film enthält keine Darstellungen sexualisierter Gewalt.



⁷Weiß und Schwarz werden im vorliegenden Report großgeschrieben, um zu verdeutlichen, dass hier nicht objektiv gegebene Farben gemeint sind, sondern sozial hergestellte Positionen innerhalb einer hierarchischen Struktur, die sich unter anderem über die Kategorisierung von Hautfarben artikuliert.

Der Film KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN erreicht in den Bereichen Sexismusfreiheit, Diversität und Diskriminierungsfreiheit die Sphäre der „inklusive Praxis“, nicht jedoch im Bereich Geschlechter-Gleichstellung.

SUPERWELT

AT 2015
EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM

Regie: Karl Markovics
Drehbuch: Karl Markovics
Produktion: Dieter Pochlatko

Gabi lebt in einer recht flachen, ländlichen Gegend in Österreich, sie ist verheiratet und arbeitet in einem Supermarkt. Die Umgebung strahlt verlässliche Langeweile aus und alles geht seinen gemächlichen Gang, bis Gabi plötzlich an der Supermarktkassa innehält, weil sie eine Stimme hört. Sie kommt zu der Überzeugung, dass es Gott ist, der zu ihr spricht, und folgt der Stimme auf eine Reise, auf der sie ihr Inneres und Äußeres neu erkundet. Die Kamera folgt ihr dabei, wie sie – immer zerzauster – mit Gott hadert, bis ihr Mann beschließt einzugreifen.



GESCHLECHTER-GLEICHSTELLUNG

Die Protagonistin des Films steht im Mittelpunkt der Erzählung, daher fällt ihr auch die meiste Screen-Time zu. Sie interagiert häufiger mit männlichen als mit weiblichen Figuren. Für ihr Zwiegespräch mit Gott unterbricht die Protagonistin ihre Haus- und Versorgungsarbeit, was das Familiengefüge durcheinanderbringt und dadurch dieser unbezahlten Arbeit Sichtbarkeit verschafft. Explizit reflektiert wird strukturelle Benachteiligung aufgrund von Geschlecht aber nicht.

SEXISMUSFREIHEIT

Der Körper der weiblichen Hauptfigur entspricht nicht dem etablierten Schönheitsideal. Weibliche Körper werden im Film an keiner Stelle beurteilt und weibliche Figuren werden nicht objektiviert. Sexuelles Begehren ist nicht an normierte Körperbilder gebunden. Die Protagonistin wird differenziert und dynamisch dargestellt, sie hat einen eigenen Subjektstatus, aus dem heraus sie entscheidet, den „Stimmen“ nachzugeben. Zugleich wird sie aber als fremdbestimmt durch „Gott“ dargestellt. Dieser Eindruck wird verstärkt, als ihr Mann sie mit in Gulasch versteckten Tabletten füttert, um sie betäubt wieder nach Hause zu bringen.

DIVERSITÄT

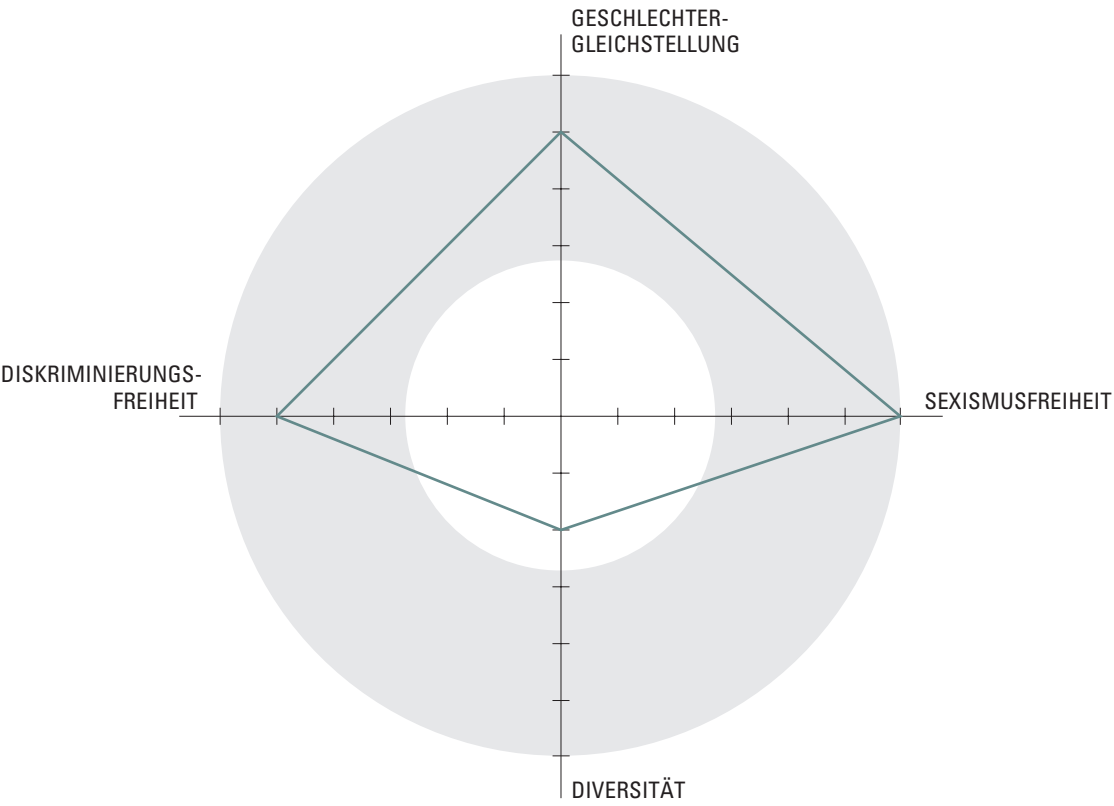
Genderdiversität, ein plurales Gesellschaftsbild und physische oder psychische Beeinträchtigungen werden nicht thematisiert – außer, wenn das Zwiegespräch mit Gott aus Zuschauer*innenperspektive als Nervenzusammenbruch gewertet wird. Altersdiversität, Mutterschaft und damit verbundene Erwartungen werden thematisiert, explizit infrage gestellt werden Weiblichkeitsstereotype aber nicht: Die Protagonistin verlässt ihre Hausfrauenrolle nicht deshalb, weil sie bewusst aus ihrer Rolle ausbrechen möchte, sondern weil sie von einer männlichen Stimme gerufen wird.

DISKRIMINIERUNGSFREIHEIT

Der Film stellt gesellschaftliche und religiöse Ungleichheitsverhältnisse nicht explizit infrage: Der Umstand, dass eine Frau von Gott gerufen wird oder sich berufen fühlt, stellt bestehende Hierarchien nicht grundlegend infrage, kann allerdings ein sehr konservatives religiöses Verständnis herausfordern. Benachteiligte Gruppen werden nicht abgewertet oder ausgeschlossen, aber auch nicht bewusst repräsentiert. Der Film zeigt keine entmenslichenden Gewaltdarstellungen oder objektivierenden Figurendarstellungen und zeichnet sich durch optional unterschiedliche Lesarten als komplex konstruiert aus.

SEXUALISIERTE GEWALT

Im Film werden keine Szenen gezeigt, die sexualisierte Gewalt darstellen.



Der Film SUPERWELT erreicht in den Bereichen Geschlechter-Gleichstellung, Sexismusfreiheit und Diskriminierungsfreiheit die Sphäre der „inkluisiven Praxis“, nicht jedoch im Bereich Diversität.

MAIKÄFER FLIEG

AT 2016
EXKLUSIV WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM

Regie: Mirjam Unger
Drehbuch: Sandra Bohle, Mirjam Unger
Produktion: Gabriele Kranzelbinder

Der Spielfilm MAIKÄFER FLIEG ist eine Literaturverfilmung des gleichnamigen Buches von Christine Nöstlinger. Die bekannte österreichische Autorin schildert darin, wie sie als Kind das Kriegsende erlebte. Der Film orientiert sich an der literarischen Vorlage: Das Geschehen wird aus der Perspektive der 8-jährigen Christine erzählt. Christines Mutter bringt sie und ihre Schwester in die Villa ihrer Arbeitgeber*innen, um am Stadtrand das Kriegsende abzuwarten. Kurze Zeit später kommt auch der im Krieg verletzte und desertierte Vater dazu. Die Großeltern bleiben in der Stadt zurück und erscheinen verstört, als Christine sie wieder trifft. Christine erlebt das Kriegsende im Schutz der Villa als abenteuerliche und bereichernde Erfahrung. Sie beobachtet neugierig die Geschehnisse und schließt viele Freundschaften, beispielsweise mit den Russ*innen, die die Villa bald besetzen.

GESCHLECHTER-GLEICHSTELLUNG

Es gibt mehr weibliche als männliche Protagonist*innen. Erzählt wird aus der Perspektive einer weiblichen Figur im Kindesalter. Im Zentrum ihrer Beobachtung steht die Mutterfigur, die als handelnde Figur präsenter ist als zum Beispiel die Vaterfigur. Die Screen-Time fällt demnach vor allem den weiblichen Protagonistinnen zu, die sowohl mit weiblichen als auch männlichen Figuren interagieren. Alle Figuren werden unabhängig von Geschlecht, Herkunft oder Körperlichkeit differenziert und gleichberechtigt dargestellt. Sowohl Christine als auch ihre Mutter können als weibliche Lead-Figuren betrachtet werden. Christine beobachtet, wie ihre Mutter um das Überleben der Familie kämpft und darum ringt, ihrer Rolle als Mutter und Ehefrau gerecht zu werden. Auf diese Weise werden explizit und überwiegend weibliche Identitäten und Lebensrealitäten thematisiert. Strukturelle Benachteiligungen werden beispielsweise dann behandelt, wenn die Hausbesitzerin eine kalkulierte Beziehung mit einem russischen Offizier eingeht oder die nationalsozialistische Nachbarin bei



der Familie Schutz sucht, nachdem ihr Mann sie verlassen hat. Hierarchien werden im Film nicht durch vermeintlich „weibliche“ oder „männliche“ Eigenschaften naturalisiert, sondern die ihnen zugrunde liegenden Zwänge durch Ambivalenzen im Verhalten sichtbar gemacht. Durch diese Darstellung ermöglicht der Film eine gleichstellende und sexismusfreie Perspektive auf ungleichstellende gesellschaftliche Verhältnisse.

SEXISMUSFREIHEIT

Im Film werden Körper, die unterschiedlich alt und unterschiedlich geformt sind, jenseits idealisierender Schönheitsnormen inszeniert. Die Figuren werden ungeschminkt und teilweise abgekämpft gezeigt. Weibliche Körper werden im Film weder negativ noch positiv bewertet. Sexuelles Begehren wird jenseits normierter Körperbilder inszeniert: beispielsweise schlafen die Großeltern in einem Bett und der Vater verliert durch seine Verletzung nicht an Attraktivität. Weibliche Figuren und ihre Körper werden nicht sexualisiert oder stereotyp dargestellt. Alle weiblichen Figuren haben einen expliziten Subjektstatus und eigene Entwicklungsnarrative.

DIVERSITÄT

Genderdiversität wird im Film nicht thematisiert. Altersdiversität ist durch die Großeltern und die Kinder repräsentiert. Der Vater ist, zumindest zeitweilig, eine Person mit Unterstützungsbedarf (körperliche Diversität) ohne jedoch darauf reduziert zu werden. Die russischen Soldat*innen und im Besonderen der jüdische Koch Cohen repräsentieren ein plurales Gesellschaftsbild, das Kultur- und Glaubensvielfalt einschließt. Die Mutterfigur repräsentiert ein authentisches Bild von Mutterschaft, das gängige Stereotype infrage stellt. Das gilt auch für die differenzierte Darstellung der russischen Soldat*innen.

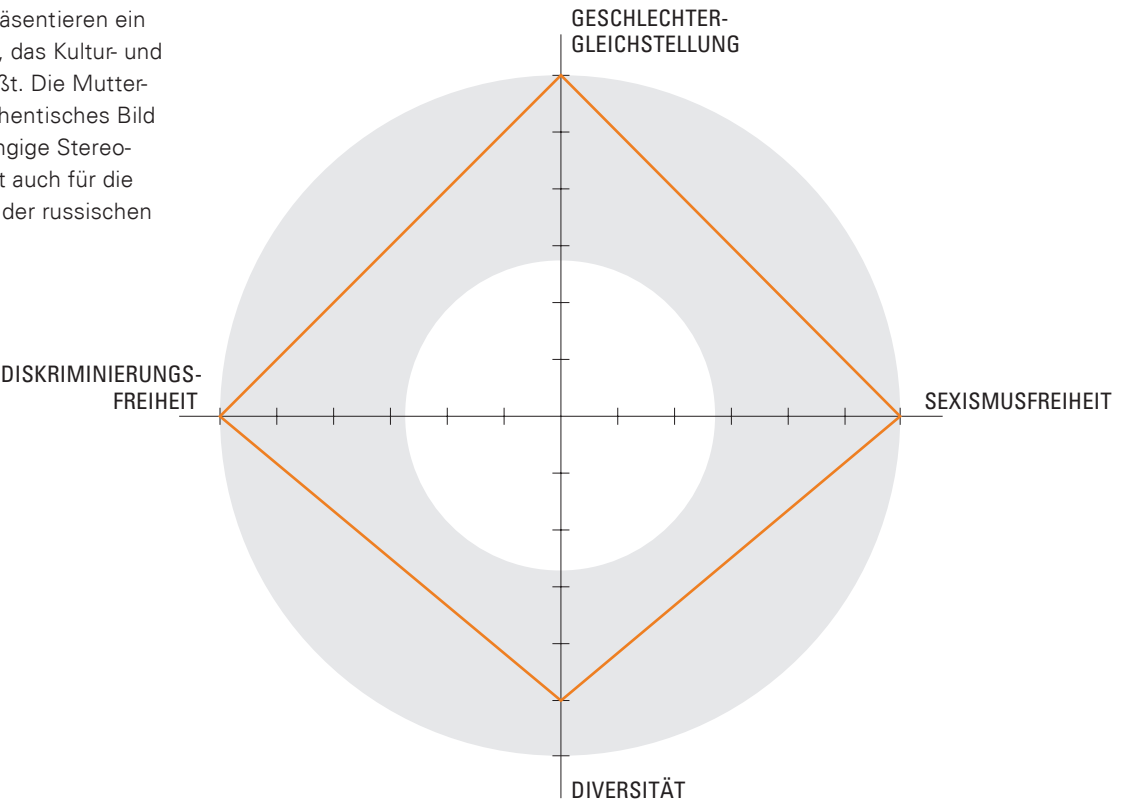
DISKRIMINIERUNGSFREIHEIT

Im Film werden Ungleichheitsverhältnisse kritisch bewertet und infrage gestellt. Auch Christines Familie ist nicht frei von Rassismen, aber im Film sind Betroffene zugegen, wenn rassifizierende Äußerungen fallen, und können sich sprachlich und visuell mit einer Gegenperspektive zur Wehr setzen. Durch diese Gegenperspektive entsteht ein Reflexionsraum, der den Zuschauer*innen Trauer, Scham sowie Verständnis ermöglicht. Beispielhaft zeigt der Film, wie Diversität berücksichtigt und diskriminierungsfrei von gesellschaftlich verbreiteten Vorurteilen erzählt werden kann sowie Abwertungen und Ausschlüsse benachteiligter Gruppen vermieden werden können. Es gibt im Film keine entmenslichenden Darstellungen von (sexueller) Gewalt und auch keine stereotypisierenden oder objektivierenden Figurendarstellungen.

Die Erzählung aus Christines Perspektive erlaubt es den Zuschauer*innen, eigene Schlüsse aus dem Gesehenen zu ziehen, die über Christines Wahrnehmung hinausgehen (wie etwa die Erschießung der Geflüchteten durch die Grenzsoldaten), und sich eine eigene Meinung zu den Figuren zu bilden.

SEXUALISIERTE GEWALT

Im Film gibt es eine Szene sexualisierter Gewalt: Ein betrunkenen russischer Soldat versucht Christines Schwester zu vergewaltigen. Die Mutter beschützt die Tochter, ruft zwar den Vater zu Hilfe, weist den Betrunkenen aber letztendlich selbst in seine Schranken.



Der Film MAIKÄFER FLIEG erreicht in allen Bereichen die Sphäre der „inklusiven Praxis“ und erfüllt alle Kriterien in den Bereichen Geschlechter-Gleichstellung, Sexismusfreiheit und Diskriminierungsfreiheit.

HOTEL ROCK'N'ROLL

AT 2016
EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM

Regie: Michael Ostrowski, Helmut Köpping
Drehbuch: Michael Ostrowski, Michael Glawogger
Produktion: Danny Krausz, Kurt Stocker

Mao erbt von ihrem Onkel ein Hotel auf dem Land. Ihre Bandkollegen Max und Jerry beantragen einen Kredit für das neue Geschäftsmodell: Sie planen ein „All inclusive – Sex and Drugs and Rock’n’Roll Experience Package“. Der Haken: Auf dem Hotel lasten bereits € 170.000 Schulden – und illegale Konzepte werden nicht legal finanziert. In zwei Tagen ist der Kredit fällig und Investor Harry wartet schon auf seine Chance zur Übernahme. Eine Bank zu überfallen wäre eine Idee, doch das hat Schorschi schon erledigt: Aber wo ist das Geld?

GESCHLECHTER-GLEICHSTELLUNG

Im Film stehen sechs männliche fünf weiblichen Protagonist*innen gegenüber. Handlung, Sprechzeit und Screen-Time fällt überwiegend den männlichen Figuren zu. Alle Figuren sind stereotyp überzeichnet: Die männlichen Figuren werden als junggebliebene Musiker, tollpatschiger Gangster, gewissenloser Investor, ungeschickter Kommissar und spießiger Bankangestellter charakterisiert. Als Frauenfiguren treten die Erbin und Musikerin Mao, eine Zuhälterin, eine Hotel-Besucherin auf Single-Wanderung und eine Hotelangestellte sowie eine Bankangestellte als Ehefrau des Bankangestellten auf. Ihre Figurenzeichnung wirkt dichotom: Entweder treten die Frauenfiguren als affirmativ und sexuell willig oder als belehrend und unerreichbar auf. Weibliche Identität oder damit in Zusammenhang stehende Inhalte werden nicht repräsentiert, strukturelle Benachteiligung aufgrund von Geschlecht wird ebenfalls nicht reflexiv bearbeitet.



SEXISMUSFREIHEIT

Körperliche Diversität wird im Film durch die Zuhälterin repräsentiert, bleibt aber an abwertende Zuschreibungen gebunden. Durch ihren Beruf ist die einzige mehrgewichtige Person im Film kein Teil der Mehrheitsgesellschaft und sie bleibt auch örtlich von den anderen Figuren getrennt: Die Zuhälterin wird in einem abgetrennten Setting gezeigt und ist nur telefonisch mit dem eigentlichen Geschehen verbunden. Die Hotelbesucherin auf Single-Wanderung wird mit einer bei der Zuhälterin bestellten Prostituierten verwechselt und mehrfach als „alt“ oder „100-Jährige“ bezeichnet. In dieser Bewertung vermischt sich eine sexistische mit einer altersdiskriminierenden Haltung. Sexuelles Begehren bleibt an normierte Körperbilder gebunden und die weiblichen Figuren werden teilweise objektiviert. Zwar wird der weiblichen Hauptfigur Mao Subjektstatus zugesprochen, allerdings wird sie als handelnde Person weniger aktiv und stärker reaktiv charakterisiert als die männlichen Figuren. Eine emanzipative Entwicklung der weiblichen Figuren wird nicht gezeigt.

DIVERSITÄT

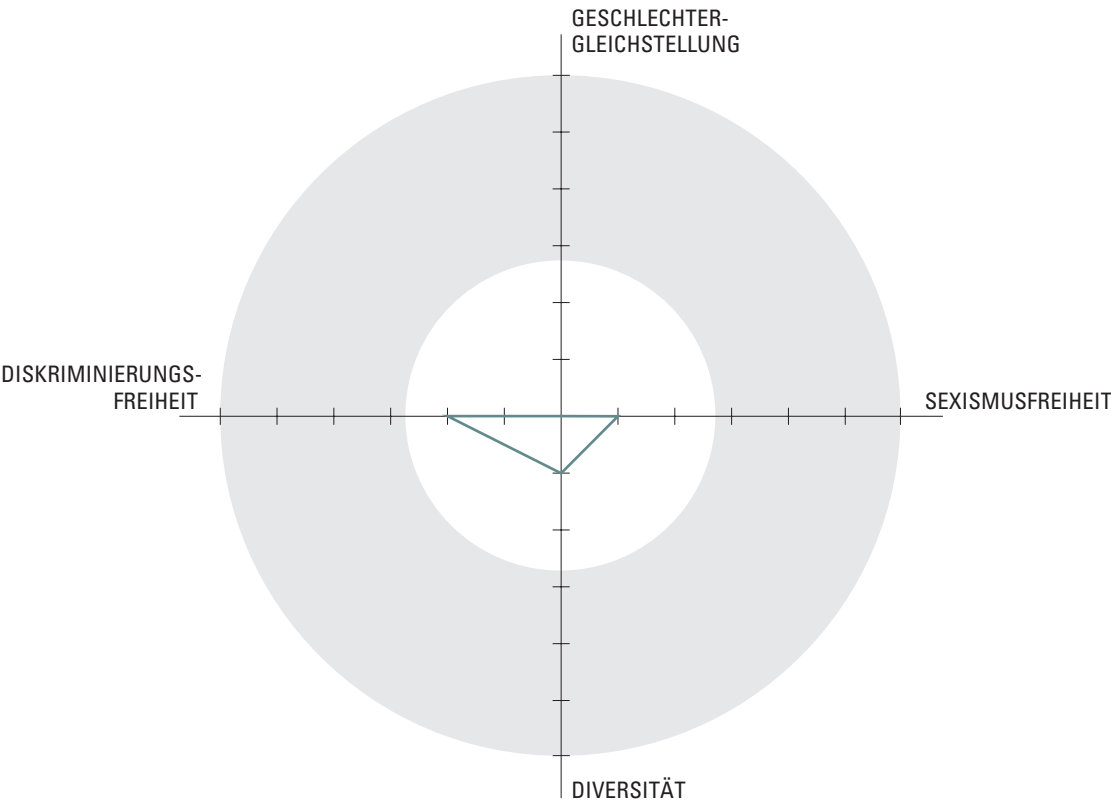
Die Darstellung der Figuren ist klischeehaft angelegt. Die Figur des Investors ist homosexuell und repräsentiert damit Begehrnsvielfalt. Altersdiversität und ein plurales Gesellschaftsbild werden im Film durch die Protagonist*innen nicht repräsentiert.

DISKRIMINIERUNGSFREIHEIT

Sexistische Ungleichheitsverhältnisse werden durch Figureneigenschaften, Interaktionen der Figuren sowie Gags reproduziert. Die weibliche Zuhälterin ist als Repräsentantin einer benachteiligten Gruppe aus der Haupthandlung ausgeschlossen. Das Begehren der homosexuellen Figur wird nicht erwidert und bleibt ohne Happy End. Die Szene des Banküberfalls ist tendenziell gewaltverharmlosend. Der Film ist ironisch und selbstreflexiv angelegt.

SEXUALISIERTE GEWALT

Der Film enthält keine Szenen sexualisierter Gewalt.



Der Film HOTEL ROCK'N'ROLL erreicht in keinem Bereich die Sphäre der „inkluisiven Praxis“.

HOME IS HERE

AT, CZ 2017
EXKLUSIV WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM

Regie: Tereza Kotyk
Drehbuch: Tereza Kotyk
Produktion: Gabriele Kranzelbinder

Eine junge Frau bricht in das Haus eines Fremden ein. Sie erkundet den Raum und hinterlässt poetische Botschaften. Durch Objekte und Montage entsteht ein Dialog zwischen zwei Protagonist*innen, die einander (fast)⁸ nie begegnen und sich dennoch im Austausch befinden. Ihr Dialog wird zum Resonanzraum einer inneren Erlebnis- und Erfahrungsebene, die sich in schöpferischem Tätigwerden äußert und individuelle Veränderungsprozesse antreibt. Der Titel HOME IS HERE steht in Bezug zu einem im Film von der Protagonistin geäußerten Zitat: „Viele der Biografen erklären Emily Dickinsons Abkehr von der äußeren Realität als eine bewusste Ausschaltung von äußeren Ablenkungen. Damit wird ihr inneres Exil zur unbeschränkten Freiheit, die es ihr erlaubt, im Haus der Möglichkeiten zu wohnen und dort ihr schöpferisches Tagwerk zu verrichten.“



GESCHLECHTER-GLEICHSTELLUNG

Die Anzahl der weiblichen und männlichen Protagonist*innen ist ausgeglichen: Die weibliche Hauptfigur steht in Dialog mit der männlichen Hauptfigur. In einem beobachtenden Modus begleitet der Film beide Figuren, die jeweils im Austausch mit einer weiteren männlichen und einer weiteren weiblichen Figur stehen. Beide Protagonist*innen erhalten etwa gleich viel Screen-Time. Die weibliche Akteurin beeinflusst aktiv die Ereignisse. Im Laufe des Films wird der männliche Akteur durch die Setzungen der weiblichen Figur herausgefordert und durchläuft eine Entwicklung von passiv über reaktiv bis aktiv. Da die weibliche Figur die Geschehnisse antreibt, kann sie als Lead-Figur bezeichnet werden. Die Repräsentation der Figuren ist ausgeglichen, sie sind in gleicher Weise differenziert dargestellt, beispielsweise erfahren die Zuschauer*innen nur Bruchstücke ihrer Vergangenheit und erhalten Einblicke in ihr jeweiliges Leben außerhalb der dialogischen Verbindung. Durch die Inszenierung des Familienlebens der weiblichen Protagonistin, die vorübergehend bei ihrer

alleinerziehenden Mutter und ihrem kleinen Bruder eingezogen ist, werden explizit weibliche Lebensrealitäten (Alleinerzieherin/ Reproduktionsarbeit) thematisiert und unbezahlte Arbeit sichtbar gemacht. Strukturelle Ungleichheit wird in der ungleichen Verteilung der Ressourcen der Protagonist*innen thematisiert, diese wird jedoch als veränderlich gezeigt, etwa als die Protagonistin im Haus einen Zettel vorfindet, auf dem steht: „This could be yours.“

SEXISMUSFREIHEIT

Die weibliche Hauptfigur entspricht gängigen körperlichen Schönheitsnormen, wird jedoch nicht auf ihr Äußeres reduziert oder dadurch in besonderer Weise definiert. Sie wird überwiegend ungeschminkt gezeigt und trägt die meiste Zeit keine sexualisierende Kleidung. In zwei Szenen trägt sie ein Kleid und posiert vor einer Kamera, die sie selbst bedient und deren Blick sie daher selbst bestimmt. Nacktheit wird angedeutet, für das Publikum ist nur ihr Bauch zu sehen. Nacktheit und Sexualisierung finden im Film ausschließlich selbstbestimmt von der Figur statt und unterstreichen die Selbstwahrnehmung und Selbstinszenierung der weiblichen Hauptfigur. Die Szene dient der Reflexion ihrer Entwicklung, die sie selbst bestimmt und aktiv vorantreibt. Weibliche Körper werden im Film weder positiv noch negativ bewertet.

DIVERSITÄT

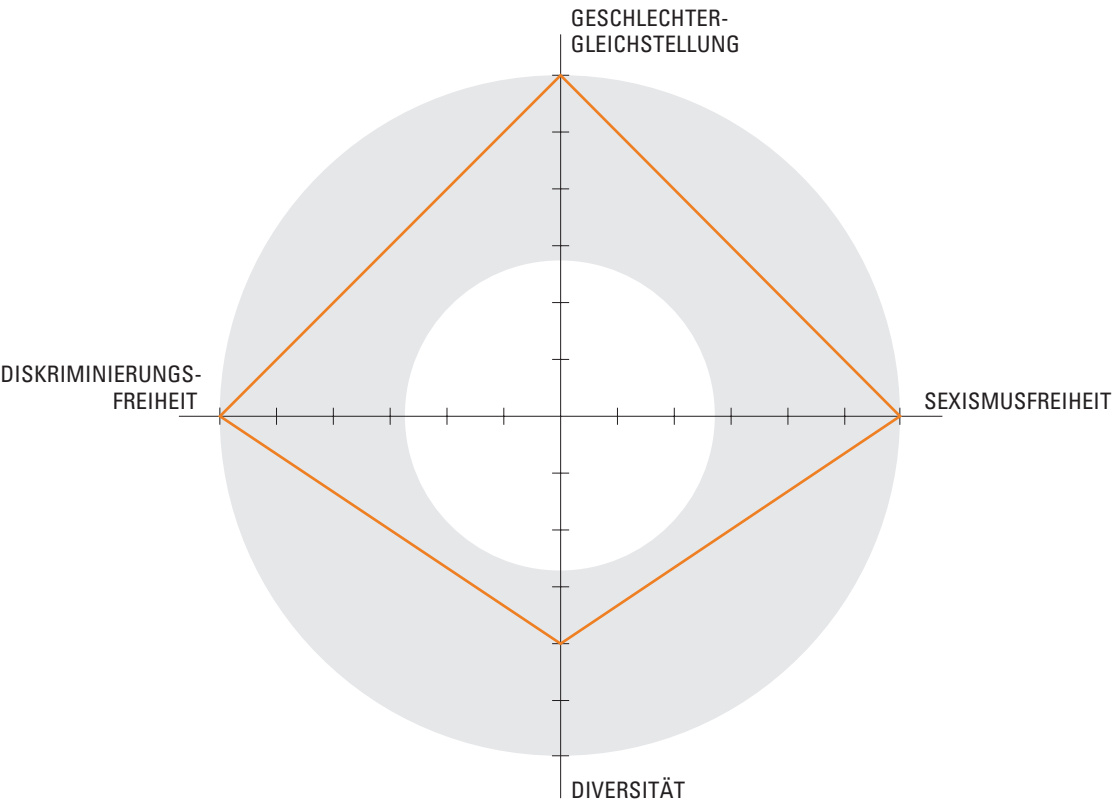
Im Film werden Genderdiversität oder Ableismus nicht thematisiert. Altersdiversität wird durch die Figur des kleinen Bruders im Kindesalter hergestellt. Die Mutter repräsentiert die Migrationsgeschichte der Protagonistin aus der UdSSR/Tschechien, sie spricht von einem Leben wie in einem Gefängnis und erklärt, warum die Haare selbst zu Hause geschnitten wurden. Ihre Aussage ist über eine Szene gelegt, in der die ältere Schwester (Protagonistin) dem kleinen Bruder die Haare schneidet. Die Weitergabe einer traumatischen Erfahrung wird angedeutet. Da die Protagonistin als Schwester *Care-Arbeit* (■ Glossar) übernimmt und die Mutter als Alleinerzieherin überfordert wirkt, werden Gegenbilder zu einem idealisierten und vereinfachten Bild von Mutterschaft erzeugt. Durch die Konzentration auf das innere Erleben der Protagonistin wird sie nicht auf ihre Migrationsgeschichte reduziert: Diese Darstellung stellt stereotype Repräsentationsformen infrage.

DISKRIMINIERUNGSFREIHEIT

Der Film ist frei von diskriminierenden Darstellungen, weder wird Ungleichheit unkritisch reproduziert, noch werden benachteiligte Gruppen ausgeschlossen oder abgewertet. Es gibt keine entmenslichenden Gewaltdarstellungen oder Darstellungen sexuell konnotierter Gewalt. Keine der Figuren wird objektiviert und stereotypisiert inszeniert. Durch Montage und Zitate wird im Film eine poetische Metaebene erzeugt, die selbstreflexiv wirkt und eine Vielzahl an Lesarten zulässt.

SEXUALISIERTE GEWALT

Im Film werden keine Szenen gezeigt, die sexualisierte Gewalt darstellen.



⁸ Am Ende des Films legt sich die Protagonistin für einen Moment, vom Protagonisten unbemerkt, neben ihn in sein Bett und hinterlässt dort ein Geschenk.

Der Film HOME IS HERE erreicht in allen Bereichen die Sphäre der „inklusiven Praxis“ und erfüllt alle Kriterien in den Bereichen Geschlechter-Gleichstellung, Sexismusfreiheit und Diskriminierungsfreiheit.

BAUMSCHLAGER

AT, IL 2017
MEHRHEITLICH MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM

Regie: Harald Sicheritz
Drehbuch: Maayan Oz
Produktion: Danny Krausz, Kurt Stocker

Während er gerade auf Heimaturlaub ist, wird der österreichische UN-Blauhelm-Soldat Baumschlager durch kompromittierende Fotos mit seiner israelischen Geliebten unter Druck gesetzt und kehrt überstürzt nach Israel zurück. Ein zwielichtiger Drogenbaron und Inhaber eines ebenso zwielichtigen Hotels zwingt Baumschlager zu einem Drogentransport, der gründlich schiefgeht. Baumschlagers Geliebte aus dem Libanon trifft währenddessen Heiratsvorbereitungen. Es kommt zum Showdown zwischen den Drogenbossen, Baumschlager, seiner Ehefrau, seinen zwei Geliebten und zwei UN-Aufklärer*innen.



GESCHLECHTER-GLEICHSTELLUNG

Die Anzahl der männlichen und weiblichen Protagonist*innen ist ausgeglichen, es gibt etwas mehr weibliche Protagonistinnen. Die Screen-Time ist ebenfalls ungefähr gleich zwischen weiblichen und männlichen Figuren aufgeteilt. Die Repräsentation der Figuren ist an Genderklischees gebunden, die eine Hierarchisierung reproduzieren und ist daher unausgeglichen. Es gibt keine weibliche Lead-Figur, da das Handeln aller weiblicher Figuren auf den männlichen Protagonisten Baumschlager bezogen bleibt, der mit allen weiblichen Protagonistinnen sexuelle Kontakte unterhält. Weibliche Identität wird nur klischeehaft thematisiert und die strukturelle Benachteiligung von Geschlecht reproduziert.

SEXISMUSFREIHEIT

Alle weiblichen Figuren repräsentieren ein genormtes Schönheitsideal und ihre Körper und ihr Handeln werden von männlichen Figuren bewertet. Sexuelles Begehren ist in Bezug auf die weiblichen Figuren an ein bestimmtes Körperbild gebunden, während dies bei der männlichen Figur Baumschlager nicht der Fall ist. Dieser wird von allen weiblichen Figuren als äußerst attraktiv wahrgenommen. Weibliche Figuren werden in Witzen objektiviert, zum Beispiel spricht eine weibliche Figur über Zukunftspläne, während Baumschlager auf ihre Brüste starrt und nicht zuhört. Allerdings durchlaufen alle weiblichen Figuren eine dynamische Entwicklung. Am Ende des Films distanzieren sich seine Geliebten und seine Ehefrau von Baumschlager, um eigene Zukunftspläne zu verfolgen; Ausnahme bleibt die UN-Abgesandte, die Baumschlager aus sexuellen Beweggründen bis zuletzt verfolgt.

DIVERSITÄT

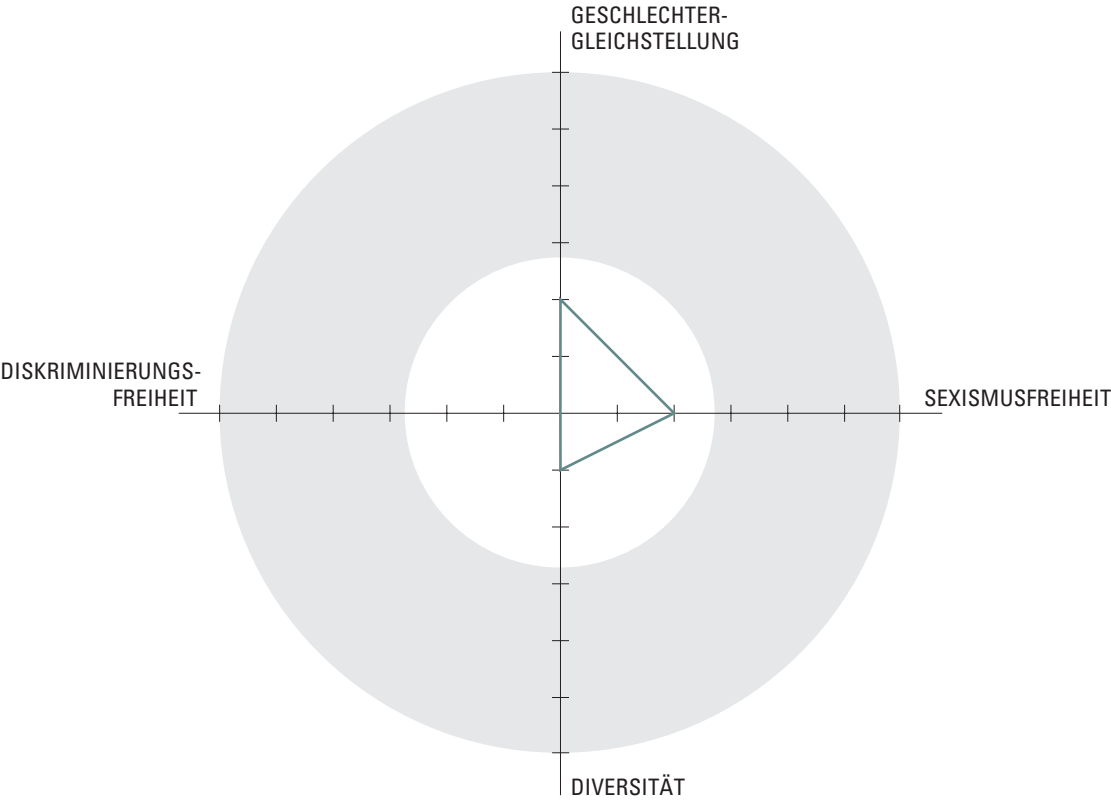
Genderdiversität, Altersdiversität oder die Gleichbehandlung von Menschen mit Beeinträchtigungen werden im Film nicht thematisiert. Zwar wird ein plurales Gesellschaftsbild gezeigt, jedoch wird dabei auf zahlreiche stereotype Darstellungen zurückgegriffen (z.B. männliche Libanesen, Frauen), die zu einer repräsentativen Entmächtigung der gezeigten Gruppen beitragen.

DISKRIMINIERUNGSFREIHEIT

Ungleichheitsverhältnisse werden reproduziert und bestimmte Gruppen werden durch stereotype Zuschreibungen abgewertet. Es gibt auch entmenslichende Gewaltdarstellungen, wie zum Beispiel eine namenlose Leiche, die von den Drogenbossen verscharrt wird. Die Darstellungsweise wirkt nicht selbstreflexiv.

SEXUALISIERTE GEWALT

Besonders die Szenen zwischen Baumschlager und der israelischen Soldatin kombinieren Sexualität mit Gewaltfantasien. Durch die Rollenverteilung wird versucht, die Szenen lustig zu „entschärfen“, wenn beispielsweise die Soldatin Baumschlager den Lauf ihres Maschinengewehrs in den Mund steckt, um ihn sexuell zu erregen. Ob dieses Ziel durch das einfache Umkehren geschlechtlicher Täter*in-Opfer-Verhältnisse tatsächlich erreicht wird, ist fraglich.



Der Film BAUMSCHLAGER erreicht in keinem Bereich die Sphäre der „inklusiven Praxis“.

ANNA FUCKING MOLNAR

AT 2017
MEHRHEITLICH WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM

Regie: Sabine Derflinger
Drehbuch: Nina Proll, Ursula Wolschläger
Produktion: Alexander Glehr, Franz Novotny, Kurt M. Mrwicka, Ursula Wolschläger

Als die beliebte Schauspielerin Anna Molnar ausgerechnet kurz vor der Theaterpremiere von Schnitzlers „Reigen“ bemerkt, dass ihr Regisseur und Freund sie mit ihrer Kollegin betrügt, scheint das der Anfang vom Ende zu sein: Der zur Beruhigung eingenommene Alkohol und die Tabletten wirken so gut, dass Anna Molnar während der Vorstellung auf der Bühne einschläft und mit einem € 30.000 schweren Berg an Kompensationschulden für die verdorbene Premiere wieder aufwacht – Trennung inklusive. Schlagfertig kämpft sich Anna zurück auf die Bühne. Der branchentypische Sexismus dient dabei als Vorlage zahlreicher slapstickhafter Darstellungen und Dialoge. Am Ende gelingt es ihr sogar, die Machtverhältnisse nicht nur im Tagtraum (Pool-Szene), sondern auch für einen kurzen Moment auf der Bühne umzukehren: In der Neuauflage des „Reigen“ ist es ihr Ex-Freund, der sich vor ihr und den Zuschauer*innen entblößt. Nebenbei hat Anna Molnar das Herz von Feuerwehrmann Christian erobert, der sie am Anfang des Films von der Bühne ins Krankenhaus „rettete“, und es gibt doch noch ein Happy End.

GESCHLECHTER-GLEICHSTELLUNG

Die Anzahl der männlichen und weiblichen Protagonist*innen ist ausgeglichen, die weibliche Protagonistin Anna Molnar steht als Lead-Figur im Mittelpunkt der Erzählung. Sie interagiert sowohl mit männlichen als auch mit weiblichen Figuren. Die Screen-Time von männlichen und weiblichen Figuren ist insgesamt ausgeglichen. Männliche und weibliche Protagonist*innen werden in entsprechender Form repräsentiert: Während die Protagonist*innen dynamisch, differenziert und emotional vielschichtig dargestellt werden, sind die weiblichen und männlichen Nebenrollen eher stereotyp überzeichnet. Der Film thematisiert mit den ironisch gezeigten Sexismen spezifisch weibliche Erfahrungen und reflektiert umfassend strukturelle Benachteiligung aufgrund von Geschlecht in den Bereichen Arbeitswelt und mediale Repräsentation.



SEXISMUSFREIHEIT

Die weiblichen Protagonistinnen im Film entsprechen heutigen Schönheitsnormen, allerdings werden normierte Körperbilder bzw. deren Konstruktion teilweise kritisch bewertet. Dies wird beispielsweise deutlich, wenn Anna Molnar vor der Premiere des „Reigen“ versucht, sich zu weigern, ihre nackten Brüste im unmittelbaren Vergleich mit ihrer jüngeren Kollegin auf der Bühne zur Schau zu stellen oder wenn ihr die Agentur mitteilt, dass sie zu „alt“ für ihren Beruf sei. Strukturprobleme, die beispielsweise in der #metoo-Debatte angeprangert wurden, werden hier am individualisierten Beispiel der Protagonistin verhandelt. Weibliche Körper werden im Film durch männliche Figuren bewertet, allerdings revanchiert sich die weibliche Hauptfigur mit schlagfertigen Kommentaren und die männlichen Figuren werden ebenfalls sexualisiert und objektiviert dargestellt, etwa anhand eines Kalenders mit Feuerwehrmännern. Die Verbindung von sexuellem Begehren mit unrealistisch normierten Körperbildern wird kritisch reflektiert, beispielsweise wenn die Schwiegermutter von Anna

Molnar ihr erzählt, dass sie ihre Brustvergrößerung bereut, da ihre Brüste beim Sex jetzt wie ein „Superspielzeug“ im Mittelpunkt stünden – und nicht mehr sie als Person. Alle weiblichen Figuren durchlaufen Veränderungen während des Films: beruflicher Aufstieg, On-Off Beziehung, Trennung, Schwangerschaft. Dass der Film in puncto Sexismusfreiheit nicht alle Kriterien erfüllt, liegt in seiner kritischen Agenda begründet: Um Sexismen zu kritisieren, werden diese überdeutlich sichtbar gemacht.

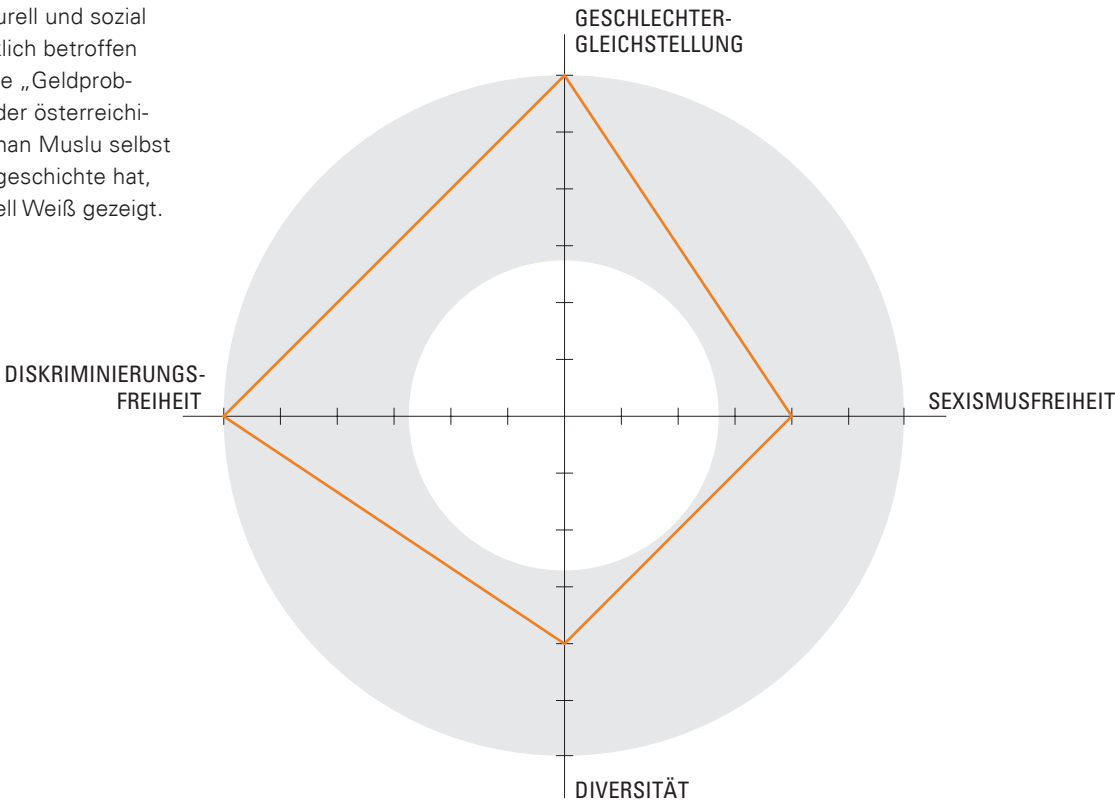
DIVERSITÄT

Genderdiversität wird im Film nicht thematisiert. Altersdiversität ist durch die Kinderfigur repräsentiert, die auch eine Sprechrolle hat und den erwachsenen Figuren widerspricht. Anti-Ableismus wird durch die Erektionsprobleme von Christian oder den geschwollenen Hoden des Vaters thematisiert: Durch diese Darstellungen der Verletzlichkeit werden Männlichkeitsstereotype vermeintlicher Unverletzlichkeit aufgebrochen. Ein plurales Gesellschaftsbild wird nicht explizit gezeigt, die Figuren repräsentieren eine Weiße, ökonomisch, kulturell und sozial privilegierte Schicht: Wirklich betroffen sind die Figuren durch ihre „Geldprobleme“ nicht. Auch wenn der österreichische Schauspieler Murathan Muslu selbst eine familiäre Migrationsgeschichte hat, wird er im Film als kulturell Weiß gezeigt.

Durch die Trennungsgeschichte werden auch die Schattenseiten von Mutter- bzw. Elternschaft thematisiert, wie etwa durch Streitigkeiten und das Gefühl des Scheiterns. Die Repräsentation des Kulturbetriebs aus der Perspektive einer von Sexismen betroffenen Person stellt sexistische Klischees infrage und fordert gängige Stereotype heraus.

DISKRIMINIERUNGSFREIHEIT

Im Film werden Ungleichheitsverhältnisse aufgrund von Geschlecht thematisiert und kritisch bewertet, damit in Zusammenhang stehende Gruppen werden nicht abgewertet oder ausgeschlossen. Es gibt weder entmenslichende Darstellungen von Gewalt noch von sexualisierter Gewalt. Gängige Objektivierungen und Stereotypisierungen werden aufgebrochen ohne neue Zuschreibungen zu etablieren. Die Darstellungsweise ist komplex und lässt mehrere Lesarten zu.



Der Film ANNA FUCKING MOLNAR erreicht in allen Bereichen die Sphäre der „inklusiven Praxis“ und erfüllt alle Kriterien in den Bereichen Geschlechter-Gleichstellung sowie Diskriminierungsfreiheit.

CIAO CHÉRIE

AT 2018
EXKLUSIV WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM

Regie: Nina Kusturica
Drehbuch: Nina Kusturica
Produktion: Nina Kusturica

Der semi-dokumentarische Spielfilm porträtiert Menschen bei Telefonaten in einem Wiener Call-Shop. Im Film werden dokumentarische Außenszenen mit inszenierten Gesprächsmomenten verknüpft, alltägliche Dramen der Trennung mit fantasievollen Tanz- und Musikeinlagen zu einem poetischen Szenenteppich verflochten. Durch ihre Stimmen werden die Menschen am Telefon gegenwärtig, gleichzeitig sind die Telefonierenden füreinander Projektionsflächen für Sehnsüchte, Wünsche und Selbstbilder. Nach dem Auflegen ist die Abwesenheit der nur durch ihr Sprechen präsenten Figuren und die der Orte, von denen aus sie sprechen, überdeutlich.

GESCHLECHTER-GLEICHSTELLUNG

Die Anzahl weiblicher und männlicher Hauptfiguren ist relativ ausgeglichen, es gibt etwas mehr weibliche Figuren. Auch die Screen-Time von weiblichen und männlichen Figuren ist relativ ausgewogen. Es gibt mehrere weibliche Protagonistinnen, daher kann auch von weiblichen Lead-Figuren gesprochen werden; zentral ist unter anderem die Rolle der Call-Shop-Besitzerin Larisa, deren Trennungsgeschichte die Handlung rahmt. Über weibliche Identität wird durch sehr unterschiedliche Figuren und aus verschiedenen Perspektiven erzählt. Strukturelle Benachteiligung aufgrund von Geschlecht wird ebenfalls thematisiert, etwa durch die ökonomische Abhängigkeit der Call-Shop Besitzerin im Gegensatz zur Figur Dioma, die finanziell unabhängig ist.



SEXISMUSFREIHEIT

Der Film porträtiert Frauen mit unterschiedlichen Körpern und zeigt diese als begehrenswert, entweder durch Liebesbekundungen am Telefon oder auch offensiv durch eine burleske Tanzeinlage. Körper werden nicht beurteilt und es gibt keine Objektivierung oder Stereotypisierung weiblicher Figuren. Diese haben expliziten Subjektstatus und äußern sich wehrhaft, wenn männliche Figuren versuchen, sie in ihrem Verhalten oder in ihren Interaktionen einzuschränken. Die Entwicklung der männlichen und weiblichen Figuren wird über ihre Interaktionen während der Telefongespräche vermittelt.

DIVERSITÄT

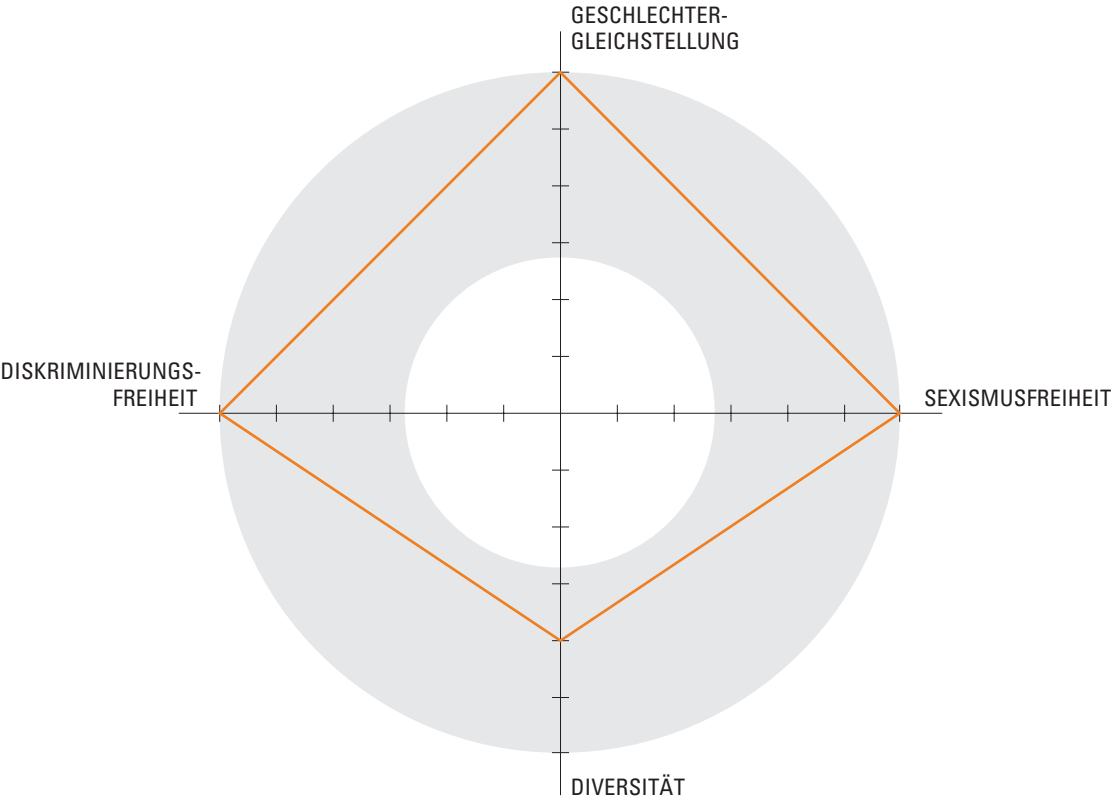
Genderdiversität wird im Film nicht thematisiert. Altersdiversität wird durch die kleine Tochter der Figur Mimi repräsentiert und durch einen älteren Mann, der ebenfalls telefoniert. Figuren mit Beeinträchtigungen im Sinne nicht-ableistischer Inklusivität werden nicht dargestellt. Ein plurales Gesellschaftsbild, das Migrationsgeschichten und Glaubensvielfalt berücksichtigt, ist das zentrale Thema des Films. Mutterschaft und Elternschaft werden im Film durch die Figuren Larisa und Mimi vermittelt. Die Darstellung von explizit unterrepräsentierten Gruppen, die ethnischen Minderheiten angehören, entwirft ein Gegenbild zu gängigen Stereotypen.

DISKRIMINIERUNGSFREIHEIT

Ungleichheitsverhältnisse werden im Film kritisch infrage gestellt, beispielsweise durch die Trennungsgeschichten von Larisa und Dioma. Die Last ökonomischer Benachteiligung wird mehrfach thematisiert, etwa wenn Larisa nicht weiß, wie sie ihre Rechnungen bezahlen soll oder wenn Ange anklingen lässt, dass es für sie schwierig ist, Arbeit zu finden. Benachteiligte Gruppen werden nicht ausgeschlossen oder abgewertet. Es gibt im Film keine entmenslichenden Gewaltdarstellungen oder stereotypisierende Figurendarstellungen. Der Film lässt unterschiedliche Lesarten zu und ist auch durch die poetische Verknüpfung der Szene, wie zum Beispiel durch Musik und die Burlesk-Szene, selbstreflexiv.

SEXUALISIERTE GEWALT

Im Film werden keine expliziten Szenen sexualisierter Gewalt gezeigt. Es gibt eine Szene, in der ein Mann einem anderen Mann verbietet, seine Frau anzuschauen. Doch diese wehrt sich gegen diese Einschränkung und setzt sich gegen ihren Mann durch.



Der Film CIAO CHÉRIE erreicht in allen Bereichen die Sphäre der „inkluisiven Praxis“ und erfüllt alle Kriterien in den Bereichen Geschlechter-Gleichstellung, Sexismusfreiheit sowie Diskriminierungsfreiheit.

JOY

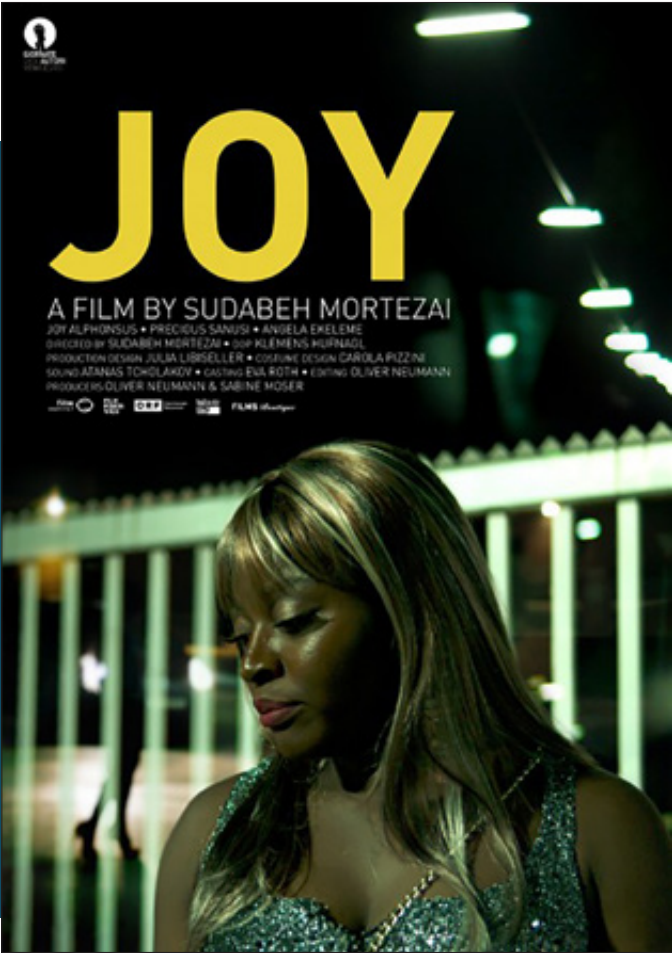
AT 2019
MEHRHEITLICH WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM

Regie: Sudabeh Mortezaei
Drehbuch: Sudabeh Mortezaei
Produktion: Oliver Neumann, Sabine Moser

Das semi-dokumentarische Drama zeigt den Alltag nigerianischer Sexarbeiterinnen in Wien. Laiendarstellerinnen aus dem Milieu und realistische Schauplätze vermitteln einen authentischen Einblick in einen gesellschaftlichen „Nicht-Ort“ – einen Ort, dessen Geschichte und Existenz im gesellschaftspolitischen Bewusstsein nicht präsent ist. Das Schicksal der Sexarbeiterinnen wird durch die Hauptfigur Joy repräsentiert, die in ihrem Arbeitsalltag täglich Menschenrechtsverletzungen ausgesetzt ist. Um selbst zu überleben, passt sie sich dem System und ihrer Rolle der „Madame“ (Zuhälterin) bestmöglich an. Denn dort, wo keine schützenden Gesetze gelten, ist es das Spiel „survival of the fittest“, wie Joy einer jüngeren Sexarbeiterin erklärt.

GESCHLECHTER-GLEICHSTELLUNG

Der Film porträtiert überwiegend weibliche Figuren, denen auch deutlich mehr Screen-Time zufällt als den männlichen Figuren. Auch die Lead-Figur ist eine weibliche Figur. Das porträtierte Milieu betrifft vor allem weibliche Sexarbeiter*innen, deren strukturelle Benachteiligung im Film im Verhältnis zur sozialen Positionierung männlicher Figuren dargestellt wird, beispielsweise im Vergleich zu den österreichischen Beziehungspartnern, den männlichen Aufpassern der Zuhälterin (Madame) oder den Männern in Nigeria.



SEXISMUSFREIHEIT

Im Film werden unterschiedliche Körper gezeigt, die weder positiv noch negativ bewertet werden. Die „Maskerade“ der Sexarbeiterinnen wird thematisiert und Herstellungsprozesse von Weiblichkeitsidealen werden performativ reflektierend offengelegt. Sexuelles Begehren wird nicht als an normierte Körperbilder gebunden gezeigt. Sexualisierte Kontexte oder Nacktheit werden reflektiert dargestellt und es wird immer eindeutig verständlich, wie die jeweilige Figur dazu steht (Freiwilligkeit vs. Unfreiwilligkeit). Die subjektiven Perspektiven der handelnden Figuren sind klar herausgearbeitet. Weibliche Figuren werden nicht objektiviert oder stereotypisiert. Die weibliche Lead-Figur und auch die anderen Figuren werden vielschichtig charakterisiert und mit widersprüchlichen Eigenschaften ausgestattet. Besonders deutlich ist die Entwicklung der Protagonistin, die sich zunächst als Sexarbeiterin im System hocharbeitet, letztendlich in ihrem Kampf um ein besseres Leben aber scheitert, als sie im Machtkampf der Madame unterliegt.

DIVERSITÄT

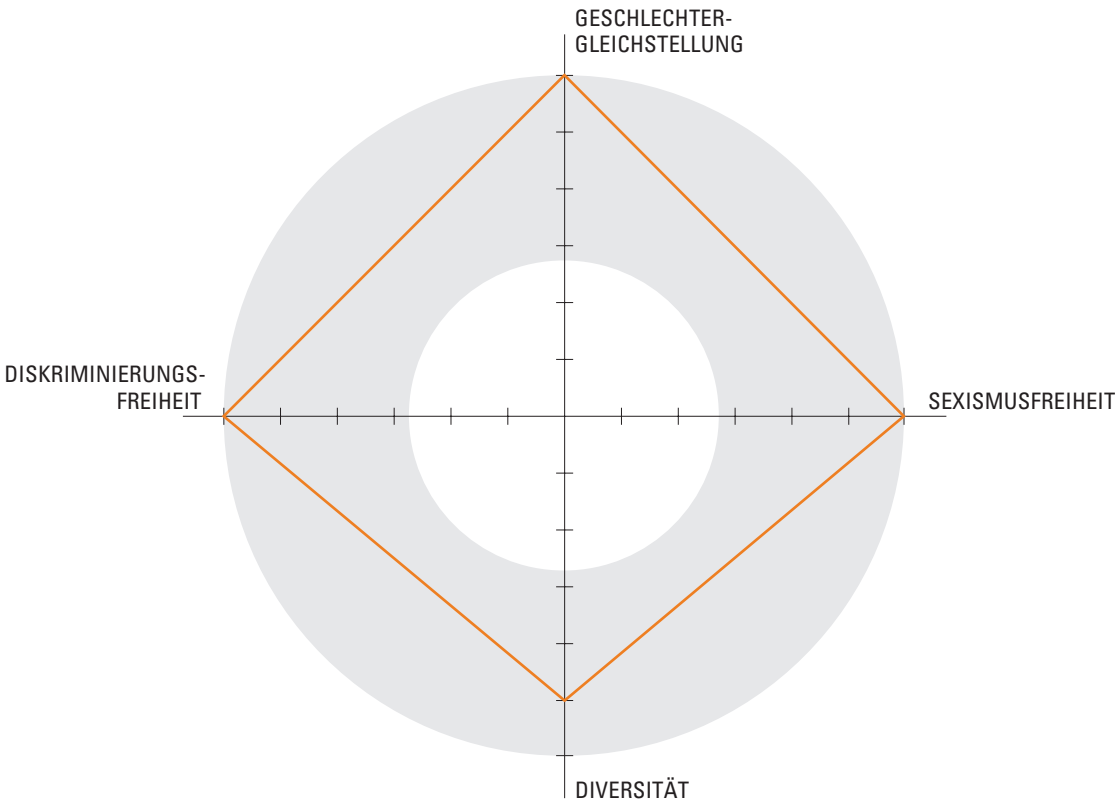
Genderdiversität oder eine anti-ableistische Darstellungspraxis sind im Film nicht repräsentiert. Altersdiversität wird durch die Madame und Joys Tochter repräsentiert. Sehr deutlich werden ein plurales Gesellschaftsbild, Migrationsgeschichten und Glaubensvielfalt gezeigt: Der Glauben der jungen Frauen an den Juju-Kult wird missbraucht, um sie in Europa besser ausbeuten zu können. Die Mutterschaft von Joy, der verwehrt wird, ihre Tochter bei sich zu haben, repräsentiert eine spezifisch weibliche Ohnmachtserfahrung, die selten medial präsent ist. Mit dem Porträt der Sexarbeiterinnen wird eine unterrepräsentierte Gruppe gezeigt. Es werden gängige Stereotype über Sexarbeit infrage gestellt, wodurch gesellschaftliche Aufklärungsarbeit geleistet wird.

DISKRIMINIERUNGSFREIHEIT

Ungleichheitsverhältnisse werden im Film nicht reproduziert, sondern kritisch und detailgenau in Beschaffenheit und Auswirkungen dargestellt. Die Figuren werden auf Augenhöhe porträtiert. Sexualisierte Gewalt wird nicht in entmenslichender Form dargestellt, es gibt keine voyeuristischen Bilder, die das gezeigte Leid verherrlichen oder für die Zuseher*innen lustvoll präsentieren. Gewalterfahrungen werden ebenfalls nicht voyeuristisch dargestellt, vielmehr werden vor allem die Folgen von Gewalt sowie gewaltbedingte psychische und physische Verletzungen gezeigt. Es gibt keine stereotypen Darstellungen, die zum Beispiel Gewalthandlungen an diesen stereotypisierten Figuren verharmlosen. Die Inszenierung bleibt durch ihren dokumentarischen Charakter beobachtend und zurückhaltend, etwa gibt es kaum Schnitte oder Perspektivwechsel, wodurch eigenständige Lesarten durch die Zuschauer*innen ermöglicht werden.

SEXUALISIERTE GEWALT

Die Darstellung sexualisierter Gewalt findet im Film in sehr differenzierter Form statt. Die Kamera verbleibt in allen Fällen in Distanz zu den betroffenen Figuren, wodurch voyeuristische Blickrelationen und gewaltverherrlichende Darstellungen verhindert werden. Das Leid der Opfer steht im Vordergrund und wird zum Beispiel durch Schreie auf der Tonebene und die Darstellung von physischen und psychischen Verletzungen sichtbar gemacht.



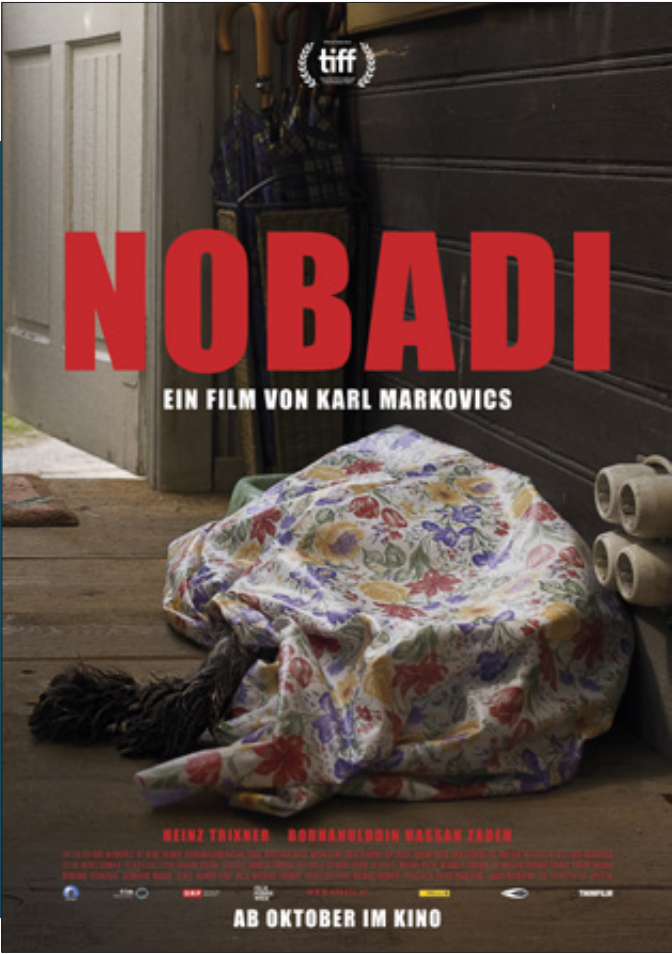
Der Film JOY erreicht in allen Bereichen die Sphäre der „inklusiven Praxis“ und erfüllt alle Kriterien in den Bereichen Geschlechter-Gleichstellung, Sexismusfreiheit sowie Diskriminierungsfreiheit.

NOBADI

AT 2019
EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM

Regie: Karl Markovics
Drehbuch: Karl Markovics
Produktion: Dieter Pochlatko, Jakob Pochlatko

Ein alter Mann stellt einen jungen arbeitssuchenden Mann ohne Aufenthaltsstatus bei sich an. Er soll für den gerade verstorbenen Hund des alten Mannes ein Grab auf dessen Grundstück im Kleingartenverein „Zukunft“ ausheben. Der ausgehandelte Stundenlohn beträgt vier Euro. Eine Entzündung am Fuß des jungen Mannes führt zu einer Sepsis. Der Versuch, die Tierärztin zu einer Operation zu überreden, scheitert. Anstatt den Arbeiter in ein Krankenhaus zu bringen, operiert ihn der alte Mann selbst – ein gefährliches Unterfangen.



GESCHLECHTER-GLEICHSTELLUNG

Die beiden handlungstreibenden Figuren sind männlich. Den männlichen Protagonisten fällt auch die meiste Screen-Time zu. Alle drei weiblichen Nebenfiguren mit Sprechtext treten nur kurz und in einem relationalen Verhältnis zu den männlichen Hauptfiguren auf. Strukturelle Benachteiligung aufgrund von Geschlecht wird nicht thematisiert.

SEXISMUSFREIHEIT

Die weiblichen Figuren werden in den Nebenrollen nicht explizit als Subjekte sichtbar gemacht und durchleben auch keine Entwicklung. Ihre Darstellung scheint stark durch das subjektive Erleben der alten, männlichen Hauptfigur gefärbt. Die weiblichen Figuren werden nicht sexualisiert dargestellt und befinden sich im mittleren Alter. Weibliche Körper werden im Film weder positiv noch negativ beurteilt. Sexuelles Begehren wird im Film in der Beziehung des jungen Mannes zu seiner Freundin thematisiert und bleibt an normierte Körperbilder gekoppelt. In der Szene, in der die Tierärztin ermordet wird, findet zuvor eine Stereotypisierung der weiblichen Figur statt, was die emotionale Bindung der Zuschauer*innen an die Figur hemmt und die Gewaltdarstellung banalisiert.

DIVERSITÄT

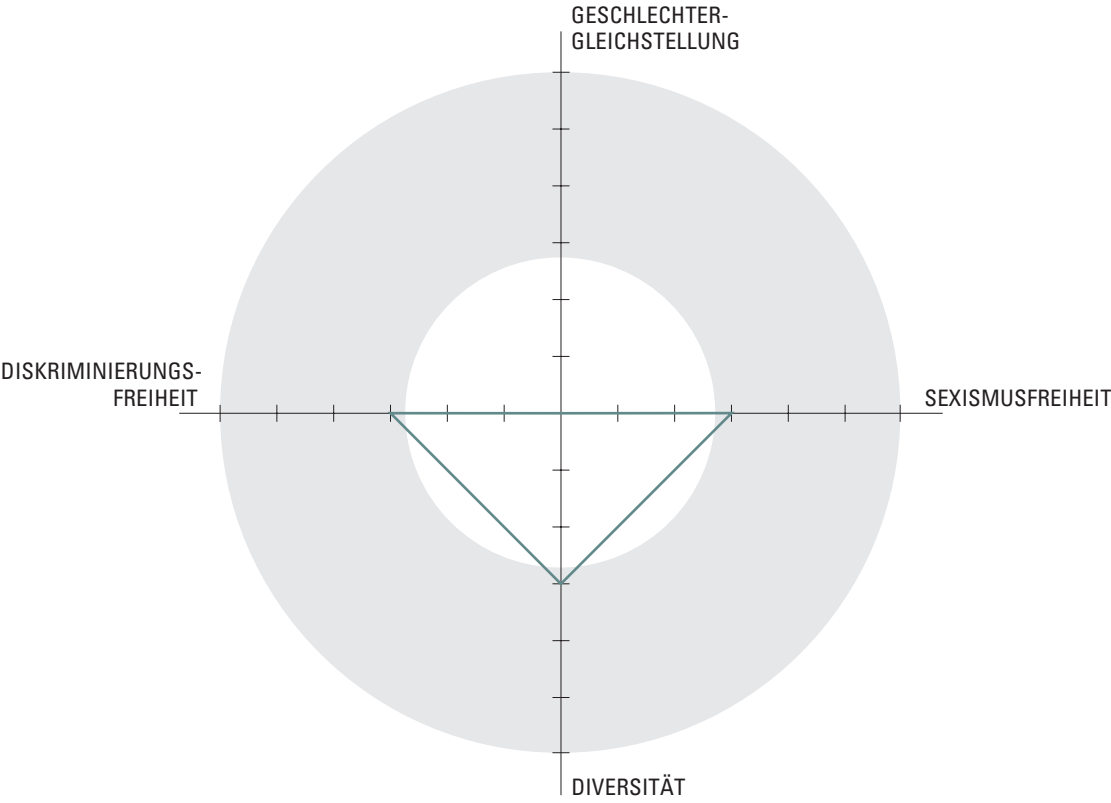
Genderdiversität ist im Film nicht repräsentiert. Altersdiversität wird durch die Figur des alten Mannes vermittelt. Männlichkeitsbilder werden im Film durch intersektionale Perspektiven aufgebrochen: In die Figur des alten Mannes sind Alter und Armut eingeschrieben, der junge Mann stellt eine rassifizierte Position (Afghanistan, Muslim) dar und ist durch seinen Flüchtlingsstatus und das jugendliche Alter besonders verletzlich. Seine Verletzlichkeit steigert sich im Filmverlauf durch die voranschreitende Entzündung (Anti-Ableismus). Diese Darstellung ist eine Form der Repräsentation, die gängige Stereotype von Figuren mit Migrationsgeschichte infrage stellt.

DISKRIMINIERUNGSFREIHEIT

Ungleichheitsverhältnisse aufgrund von Herkunft werden in der Beziehung der Männer thematisiert und infrage gestellt. Die Erzählung des Films ist komplex und lässt unterschiedliche Lesarten zu. Die Darstellung der Frauenfiguren ist im Vergleich zu den männlichen Figuren als stereotyp einzustufen.

SEXUALISIERTE GEWALT

Im Film werden keine Szenen gezeigt, die sexualisierte Gewalt darstellen.

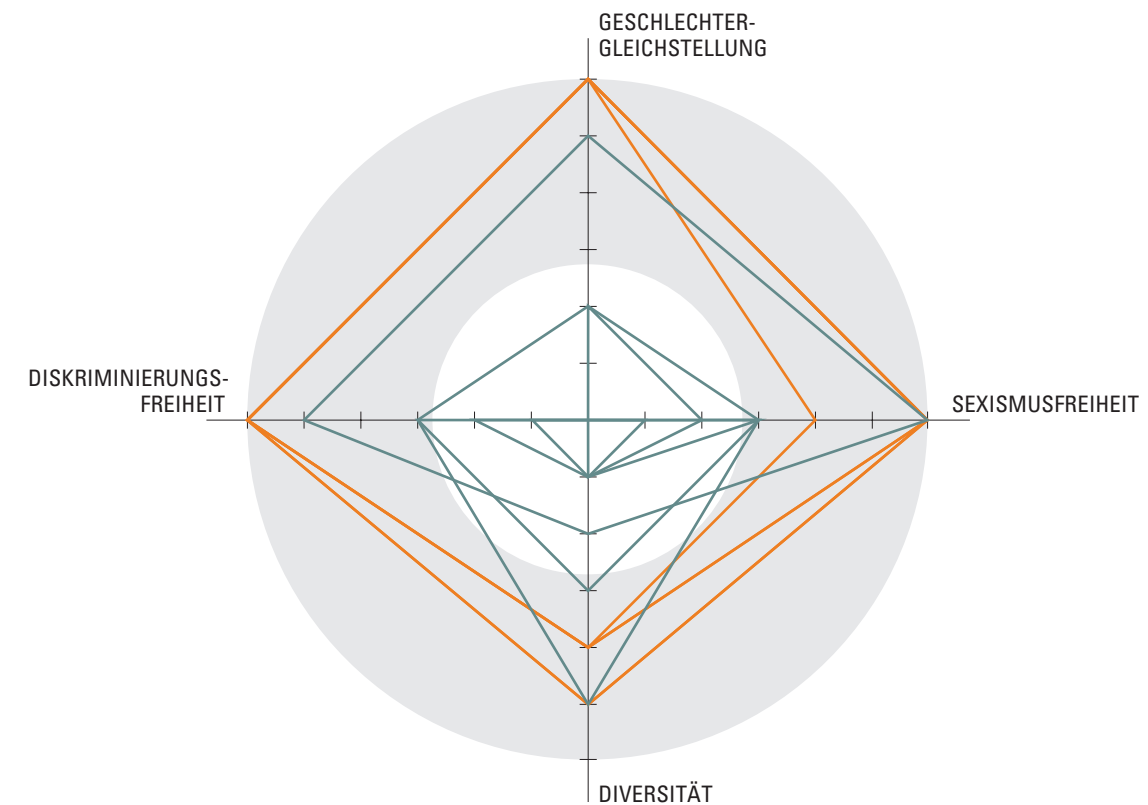


Der Film NOBADI erreicht in den drei Bereichen Sexismusfreiheit, Diskriminierungsfreiheit und Diversität die Sphäre der „inklusiven Praxis“, erfüllt jedoch kein Kriterium im Bereich Geschlechter-Gleichstellung.

ZUSAMMENFASSENDE AUSWERTUNG DER QUALITATIVEN ANALYSE

Im Folgenden werden die Einzelanalysen zusammengefasst, um Ausprägungen über das gesamte Sample sichtbar zu machen. In einem ersten Schritt wurde analysiert, welche Verteilungen sich innerhalb der vier Achsen des Analysemodells unter Einbeziehung aller ausgewerteten Filme ergeben. Diese Ergebnisse werden zuerst allgemein und danach mit Fokus auf die in diesem Report leitenden Fragestellungen hin besprochen. In einem nächsten Schritt folgt eine geschlechterdifferenzierte Analyse: Weiblich verantwortete und männlich verantwortete Filme wurden getrennt analysiert und einander gegenübergestellt, um herauszufinden, ob die qualitative Analyse auch Hinweise darauf gibt, inwiefern sich die Geschlechterverteilung im Kernteam Regie, Drehbuch und Produktion auf Inhalte und Darstellungsweisen auf der Leinwand auswirkt. Auch hier findet zunächst eine allgemeine und daran anknüpfend eine fokussierte Darstellung statt. Abschließend werden Themen diskutiert, die quer zu den vier analysierten Bereichen liegen.

ALLGEMEINE BETRACHTUNG DER QUALITATIVEN ERGEBNISSE



In der qualitativen Auswertung der Filme wurde die maximale Bandbreite in Bezug auf die für die Untersuchung festgelegten Inklusionskriterien festgestellt: Die meisten Kriterien konnten auf acht von zwölf Filmen angewendet werden. Jedes der Kriterien wurde mindestens zweimal erfüllt; ein Kriterium wurde in allen zwölf Filmen erfüllt. Sechs von zwölf Filmen erfüllten in allen vier Bereichen mindestens drei der vorgegebenen Kriterien und erreichten damit die Sphäre einer „inkluisiven Praxis“.

DIE LEBENDEN (2012)
TOM TURBO (2013)
KAFKA, KIFFER UND
CHAOTEN (2014)
SUPERWELT (2015)
MAIKÄFER FLIEG (2016)
HOTEL ROCK'N'ROLL (2016)
HOME IS HERE (2017)
BAUMSCHLAGER (2017)
ANNA FUCKING
MOLNAR (2017)
CIAO CHÉRIE (2018)
JOY (2019)
NOBADI (2019)

Geschlechter-Gleichstellung

Im Bereich Geschlechter-Gleichstellung erfüllten acht Filme (ANNA FUCKING MOLNAR, DIE LEBENDEN, CIAO CHÉRIE, JOY, MAIKÄFER FLIEG, HOME IS HERE, SUPERWELT, BAUMSCHLAGER) die in der Einleitung angeführten Kriterien 1-5. Eine Ausnahme bildete das Kriterium *Reflexion struktureller Benachteiligung aufgrund von Geschlecht*: Dieser Aspekt kam in sechs Filmen vor (ANNA FUCKING MOLNAR, DIE LEBENDEN, CIAO CHÉRIE, JOY, MAIKÄFER FLIEG, HOME IS HERE).

Sexismusfreiheit

Im Bereich Sexismusfreiheit konnte das Kriterium *Expliziter Subjektstatus weiblicher Figuren* in zwölf Filmen angewendet werden. Es ist das einzige Kriterium, das in allen Filmen erfüllt wurde. Das mit sechs Filmen (ANNA FUCKING MOLNAR, CIAO CHÉRIE, JOY, MAIKÄFER FLIEG, HOME IS HERE, SUPERWELT) am seltensten erfüllte Kriterium in diesem Bereich war *Entkoppelung von sexuellem Begehren und normierten Körperbildern*. In sieben Filmen (ANNA FUCKING MOLNAR, DIE LEBENDEN, CIAO CHÉRIE, JOY, MAIKÄFER FLIEG, HOME IS HERE, SUPERWELT) kamen keine Stereotypisierungen und Objektivierungen weiblicher Figuren vor. Ein erstes Ergebnis der Untersuchung lautet daher, dass ein Subjektstatus weiblicher Figuren eine Stereotypisierung sowie Objektivierung weiblicher Figuren nicht ausschließt, sondern in über 50% der untersuchten Filme koexistiert. In acht der untersuchten Filme wurde die Attraktivität der weiblichen Figuren nicht bewertet. Dieser Wert liegt unterhalb des in der quantitativen Analyse ermittelten Durchschnittswerts von 75%. Die Kriterien *Körperliche Diversität* und *Komplexität und Entwicklung der weiblichen Figuren* wurden in neun Filmen angewendet.

Diversität

Im Bereich Diversität waren zwei Kriterien deutlich unterrepräsentiert: *Anti-Ableismus* wurde in fünf Filmen (ANNA FUCKING MOLNAR, DIE LEBENDEN, JOY, MAIKÄFER FLIEG, KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN) festgestellt und *Genderdiversität* kam in zwei Filmen (KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN, HOTEL ROCK’N’ROLL) vor. Diese beiden Kriterien wurden damit in den untersuchten Filmen mit Abstand am seltensten erfüllt.

Dieses Ergebnis deckt sich mit internationalen Untersuchungen: Zwar stellte das GLAAD-Media Institute in seiner Studie für 2019 (vgl. GLAAD 2020) eine leichte Zunahme von LGBTQ-inklusiven Filmen fest, allerdings wurde den LGBTQ-Figuren in diesen Filmen sehr wenig Präsenz On-Screen ermöglicht – mehr als die Hälfte der LGBTQ-Figuren waren weniger als drei Minuten auf der Leinwand zu sehen. Die Anzahl Schwarzer LGBTQ-Figuren nahm im gleichen Untersuchungszeitraum dramatisch ab, während Trans*figuren in den untersuchten Filmen nicht vorkamen.

Über die Hälfte der für den ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT untersuchten Filme (acht von zwölf) repräsentierten ein plurales Gesellschaftsbild einschließlich Migrationsgeschichten und Glaubensvielfalt oder stellten unterrepräsentierte Themen wie Schwangerschaft, Mutterschaft und/oder Diversität sexueller Orientierungsformen und Begehren dar. Im Vergleich wurde Mutterschaft am häufigsten gezeigt. Sieben von zwölf Filmen stellten gängige Stereotype durch eine differenzierte Darstellung unterrepräsentierter Gruppen infrage. Am häufigsten wurde das Kriterium *Altersdiversität* in Bezug auf weibliche und männliche Figuren erfüllt: Zehn der zwölf untersuchten Filme (ANNA FUCKING MOLNAR, DIE LEBENDEN, CIAO CHÉRIE, JOY, MAIKÄFER FLIEG, HOME IS HERE, KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN, TOM TURBO, NOBADI, SUPERWELT) zeigten Figuren im Kindes- oder im fortgeschrittenen Erwachsenenalter.

Diskriminierungsfreiheit

Im Bereich Diskriminierungsfreiheit wurde das Kriterium *Keine entmenslichenden Darstellungen sexuell konnotierter Gewalt* mit elf Filmen (ANNA FUCKING MOLNAR, DIE LEBENDEN, CIAO CHÉRIE, JOY, MAIKÄFER FLIEG, HOME IS HERE, KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN, TOM TURBO, NOBADI, SUPERWELT, HOTEL ROCK’N’ROLL) am häufigsten erfüllt. Zehn Filme (ANNA FUCKING MOLNAR, DIE LEBENDEN, CIAO CHÉRIE, JOY, MAIKÄFER FLIEG, HOME IS HERE, KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN, NOBADI, SUPERWELT, HOTEL ROCK’N’ROLL) konnten einer selbstreflexiven und komplexen Darstellungsweise zugeordnet werden, die unterschiedliche Lesarten zulässt. In acht Filmen (ANNA FUCKING MOLNAR, DIE LEBENDEN, CIAO CHÉRIE, JOY, MAIKÄFER FLIEG, HOME IS HERE, SUPERWELT, KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN) wurde auf entmenslichende Gewaltdarstellungen verzichtet. Sieben der untersuchten Filme (ANNA FUCKING MOLNAR, DIE LEBENDEN, CIAO CHÉRIE, JOY, MAIKÄFER FLIEG, HOME IS HERE, NOBADI) reproduzierten keine Ungleichheitsverhältnisse, schlossen benachteiligte Gruppen nicht aus und/oder griffen nicht auf objektivierende oder stereotypisierende Figurendarstellungen zurück.

ZENTRALE ERGEBNISSE DER ALLGEMEINEN BETRACHTUNG

Genderdiversität

Im Überblick lässt sich feststellen, dass in den Bereichen Diskriminierungsfreiheit und Sexismusfreiheit im Vergleich die meisten Kriterien erfüllt wurden, während im Bereich Diversität die wenigsten Kriterien erfüllt wurden: Während Trans*figuren in den untersuchten Filmen nicht vorkamen, blieb die Darstellung der einzigen offen homosexuellen Person, die in allen untersuchten Filmen vorkam, problematisch. Diese Figur verfolgte eine unsympathische, raffgierige Agenda, ihre Sexualität wurde von anderen Figuren negativ bewertet und nicht erwidert (HOTEL ROCK’N’ROLL). Die Darstellung von Genderfluidität kam in den untersuchten Filmen in Form von tanzenden Männern in den Kleidern weiblicher Raumpflegerinnen vor und diente als pejoratives Mittel der Kritik (KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN). In Bezug auf gesellschaftliche Ungleichheitsverhältnisse und Repräsentation blieben diese Darstellungen unreflektiert. Genderdiversität war in den untersuchten Filmen deutlich unterrepräsentiert und in ihrer Darstellung problematisch, da ihre Kontextualisierung und Wirkung diskriminierend angelegt war.

Anti-Ableismus

Diverse Fähigkeiten und Körperbilder kamen in weniger als der Hälfte der untersuchten Filme vor und betrafen vor allem durch physische und psychische Verletzungen entstandene körperliche Einschränkungen. Figuren mit intellektuellen oder körperlichen Beeinträchtigungen wurden nicht repräsentiert.

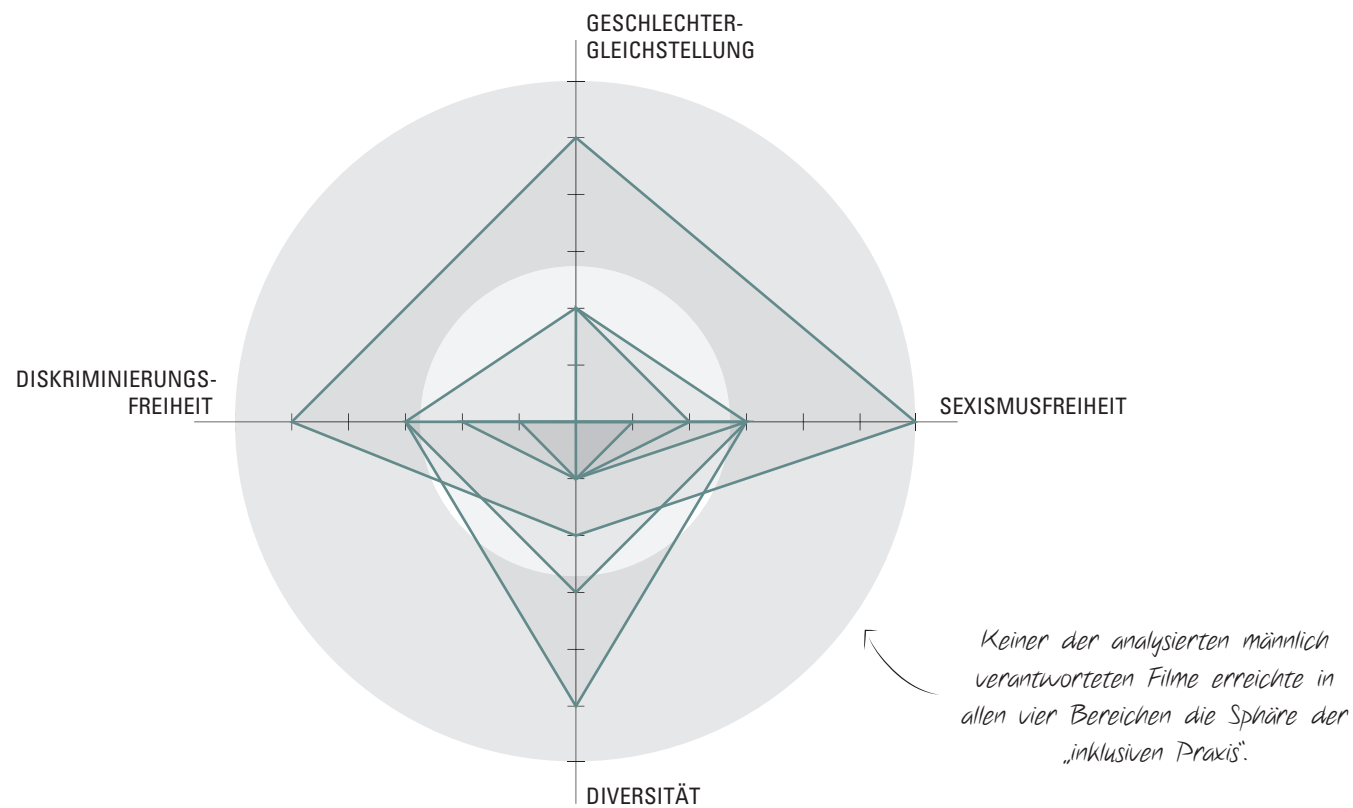
Sexualisierte Gewalt

Physische sexualisierte Gewalt kam in sechs der untersuchten Filme vor. In zwei Filmen stieß sie auf Gegenwehr durch weibliche Figuren (MAIKÄFER FLIEG, CIAO CHÉRIE), in einem Film wurde die Inszenierung sexualisierter Gewalt ironisch kommentiert (ANNA FUCKING MOLNAR), in einem Film wurde die Opferperspektive repräsentiert (JOY). Im untersuchten Kinderfilm wurde sexualisierte Gewalt in der Entführung einer erwachsenen weiblichen Hauptfigur in Anlehnung an das Märchengenre verschleiert (TOM TURBO). In einer Komödie wurde sexualisierte Gewalt mit einem Genderswitch humoristisch verdreht, blieb aber in der Darstellung gewaltvoll (BAUMSCHLAGER). In einem Film kamen mit sexualisierter Gewalt in Verbindung stehende Sexismen zum Thema Prostitution in Form von Witzen vor (HOTEL ROCK’N’ROLL). Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in der überwiegenden Anzahl der untersuchten Filme sexualisierte Gewalt nicht vorkam und in den meisten Fällen reflexiv problematisiert wurde.

Repräsentation

Ein weiteres zentrales Ergebnis der Untersuchung ist, dass Präsenz und Repräsentation nicht gleichgesetzt werden können: Das Vorkommen unterrepräsentierter Gruppen ist nicht gleichzusetzen mit ihrer differenzierten Darstellung und ein figürlicher Subjektstatus schließt stereotypisierende und objektivierende Darstellung nicht zwingend aus, sondern koexistiert in den häufigsten Fällen mit eindimensionalen Figurendarstellungen.

GENDERSPEZIFISCHE BETRACHTUNG DER QUALITATIVEN ERGEBNISSE

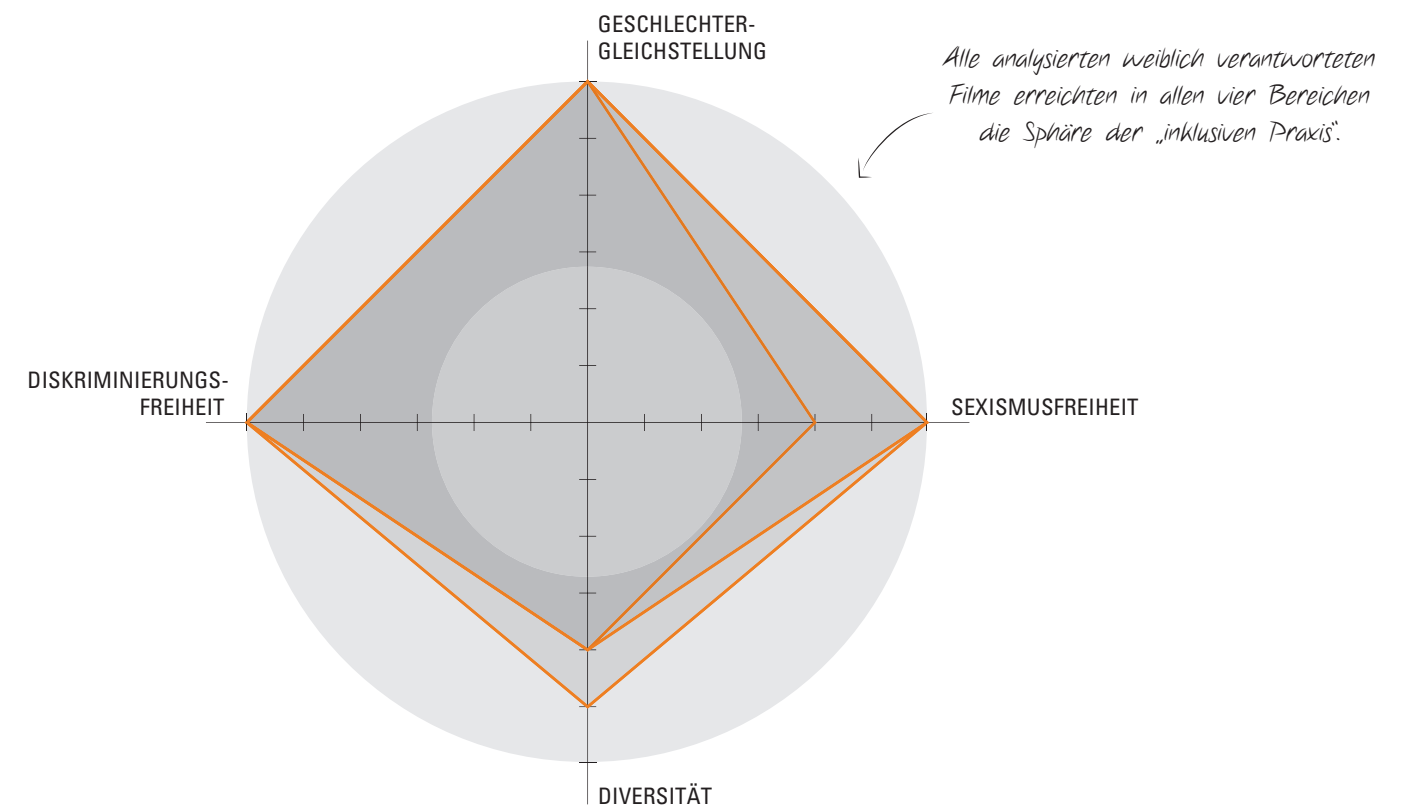


Männlich verantwortete Filme

Filme mit mehrheitlich oder exklusiv männlichem Kernteam

TOM TURBO (2013)
KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN (2014)
SUPERWELT (2015)
HOTEL ROCK N'ROLL (2016)
BAUMSCHLAGER (2017)
NOBADI (2019)

Im Vergleich von männlich und weiblich verantworteten Filme fällt zunächst auf, dass die Filme mit Frauen im Kernteam in den vier Untersuchungsbereichen mindestens vier der untersuchten Kriterien erfüllten und damit alle die Sphäre einer „inkluisiven Praxis“ erreichten, die ab drei erfüllten Kriterien in allen Untersuchungsbereichen erlangt wird. Dahingegen erfüllte keiner der männlich verantworteten Filme in allen Bereichen mindestens drei festgelegte Kriterien. Für die weiblich verantworteten Filme konnte damit zu 100% eine „inklusive Praxis“ nachgewiesen werden, im Gegensatz zu männlich verantworteten Filmen mit 0%. Dies bedeutet nicht, dass die männlich verantworteten Filme generell nie die Sphäre



Weiblich verantwortete Filme

Filme mit mehrheitlich oder exklusiv weiblichem Kernteam

DIE LEBENDEN (2012)
MAIKÄFER FLIEG (2016)
HOME IS HERE (2017)
ANNA FUCKING MOLNAR (2017)
CIAO CHÉRIE (2018)
JOY (2019)

einer „inkluisiven Praxis“ erlangten, sie erreichten diese Sphäre jedoch nicht parallel in allen Untersuchungsbereichen. Die höchsten Werte in den Bereichen Geschlechter-Gleichstellung, Sexismusfreiheit und Diskriminierungsfreiheit erzielte von den männlich verantworteten Filmen SUPERWELT, während KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN im Bereich Diversität den höchsten Wert aufwies. Unter den männlich verantworteten Filmen erreichte SUPERWELT mit 18 aus 24 festgelegten Inklusionskriterien den höchsten Wert. Bei den weiblich verantworteten Filmen erzielten JOY und MAIKÄFER FLIEG den Untersuchungshöchstwert von 23 aus insgesamt 24 festgelegten Inklusionskriterien.

Geschlechter-Gleichstellung

Im Bereich der Geschlechter-Gleichstellung erreichten alle sechs weiblich verantworteten Filme den Höchstwert. Sie wiesen ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis im Hinblick auf Anzahl, Sprechzeit, Differenzierung und Dynamik der Figuren auf, besaßen eine weibliche Lead-Figur, reflektierten strukturelle Benachteiligung aufgrund von Geschlecht und thematisierten weibliche Identität. Alle sechs Filme mit Männern in Regie, Drehbuch und Produktion erfüllten dagegen nur 9 der insgesamt 36 erreichbaren Kriterien.

Im Bereich Geschlechter-Gleichstellung erzielten alle weiblich verantworteten Filme den Höchstwert (ANNA FUCKING MOLNAR, DIE LEBENDEN, CIAO CHÉRIE, JOY, MAIKÄFER FLIEG, HOME IS HERE) der sechs erfüllbaren Kriterien. Die männlich verantworteten Filme erreichten in den Kategorien der Figurenanzahl, der Figurenpräsenz, der Figurenrepräsentation und der Thematisierung weiblicher Identität insgesamt zwei Kriterien. Einer der männlich verantworteten Filme stellte eine weibliche Hauptfigur in den Mittelpunkt der Geschichte, keiner der männlich verantworteten Filme zeigte eine Reflexion struktureller Benachteiligung aufgrund von Geschlecht.

Sexismusfreiheit

Die untersuchten Filme von Frauen waren mit Ausnahme der Darstellung sexismuskritischer Überzeichnung frei von Sexismen. Sie stellten weibliche Filmfiguren fast doppelt so häufig wie männliche Filmfiguren auch jenseits gängiger Schönheitsideale dar und zeigten seltener Beurteilungen weiblicher Körper. Während nahezu alle weiblich verantworteten Filme sexuelles Begehren entkoppelt von normierten Körperbildern inszenierten und auf stereotypisierte und zum Objekt degradierte Figurendarstellungen verzichteten, traf dies nur auf einen männlich verantworteten Film zu.

Im Bereich Sexismusfreiheit wurde in allen untersuchten Filmen den weiblichen Figuren ein expliziter Subjektstatus zugeschrieben. Körperliche Diversität wurde in fünf weiblich und vier männlich verantworteten Filmen abgebildet, davon in zwei Fällen allerdings durch pejorative Konnotationen tendenziell abgewertet (TOM TURBO, KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN). Nicht positiv bewertet werden konnte die eindeutig abwertende Darstellung einer nicht-normierten Körperlichkeit (HOTEL ROCK'N'ROLL). In fünf weiblich verantworteten und in drei männlich verantworteten Filmen wurden weibliche Körper nicht beurteilt. Hier ist anzumerken, dass der weiblich verantwortete Film, in dem weibliche Körper beurteilt wurden, diese Beurteilung kritisch ironisierte (ANNA FUCKING MOLNAR). Während in allen weiblich verantworteten Filmen eine Komplexität und Entwicklung weiblicher Figuren festgestellt werden konnte, traf dies nur auf drei von sechs männlich verantworteten Filmen zu. Besonders groß waren die geschlechtsspezifischen Unterschiede in Bezug auf die Kriterien *Entkoppelung von sexuellem Begehren und normierten Körperbildern* sowie *Keine Stereotypisierung und Objektivierung weiblicher Figuren*: Während die erstgenannte Kategorie in fünf (ANNA FUCKING MOLNAR, CIAO CHÉRIE, JOY, MAIKÄFER FLIEG, HOME IS HERE) und die zweite in allen sechs der weiblich verantworteten Filme vorkam, konnte aus den männlich verantworteten Filmen nur SUPERWELT diese Kriterien erfüllen.

Diversität

Auch Diversitätskriterien erfüllten weiblich verantwortete Filminhalte doppelt so häufig wie männlich verantwortete Filminhalte. Sie zeigten häufiger ein plurales Gesellschaftsbild, nicht-stereotypisierte, unterrepräsentierte Gruppen, Personen mit verletzungsbedingt physischen und psychischen Einschränkungen sowie realistische Darstellungen von Schwanger- und Mutterschaften.

Im Bereich Diversität erfüllten vier männlich verantwortete Filme das Kriterium *Altersdiversität* (TOM TURBO, SUPERWELT, NOBADI, KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN), drei spiegelten ein plurales Gesellschaftsbild wider (BAUMSCHLAGER, NOBADI, KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN). Jeweils zwei Filme erfüllten das Kriterium *Genderdiversität* (HOTEL ROCK'N'ROLL, KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN) und thematisierten unterrepräsentierte Themen wie Schwanger- oder Mutterschaft (SUPERWELT, KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN). Nur jeweils ein männlich verantworteter Film repräsentierte einen körperinklusiven (anti-ableistischen) Inhalt (KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN) oder stellte mit der Darstellung unterrepräsentierter Gruppen aktiv Stereotype infrage (NOBADI). Alle weiblich verantworteten Filme erfüllten dieses Kriterium, ebenso wie die Kriterien *Altersdiversität* und der realistischen Darstellung unterrepräsentierter Themen. Fünf weiblich verantwortete Filme zeigten eine pluralistische Gesellschaft (HOME IS HERE, DIE LEBENDEN, MAIKÄFER FLIEG, CIAO CHÉRIE, JOY), vier produzierten körperinklusive (anti-ableistische) Darstellungen (ANNA FUCKING MOLNAR, DIE LEBENDEN, JOY, MAIKÄFER FLIEG). Auffällig ist, dass keiner der untersuchten weiblich verantworteten Filme Darstellungen von Genderdiversität enthielt.

Diskriminierungsfreiheit

Die untersuchten Kriterien für Diskriminierungsfreiheit wurden von allen weiblich verantworteten Filmen erfüllt, hingegen nur von zwei Fünftel der männlich verantworteten Filme. Ausschlüsse oder Abwertungen benachteiligter Gruppen sowie objektivierende und klischeehafte Figurendarstellungen kamen bis auf eine Ausnahme in allen männlich verantworteten Filmen vor, jedoch in keinem der weiblich verantworteten.

Das im Bereich Diskriminierungsfreiheit mit fünf Filmen am häufigsten von männlich verantworteten Produktionen erfüllte Kriterium war *Keine entmenslichenden Darstellungen sexuell konnotierter Gewalt* (SUPERWELT, NOBADI, TOM TURBO, KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN, HOTEL ROCK'N'ROLL).⁹ Weiblich verantwortete Filme erfüllten dieses Kriterium durchgehend, auch wenn sie sexualisierte Gewalt thematisierten. Vier der männlich verantworteten Filme (SUPERWELT, HOTEL ROCK'N'ROLL, NOBADI, KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN) und allen weiblich verantworteten Filmen wurde eine selbstreflexive und komplexe Darstellungsweise zugesprochen. Zwei der männlich verantworteten (SUPERWELT, KAFKA, KIFFER UND CHAOTEN) und alle weiblich verantworteten Filme waren frei von entmenslichenden Gewaltdarstellungen. Starke genderspezifische Unterschiede wurden durch die Kriterien der kritischen Bewertung von Ungleichheitsverhältnissen sichtbar: Während alle weiblich verantworteten Filme weder Ausschlüsse oder Abwertungen benachteiligter Gruppen noch objektivierende und stereotypisierende Figurendarstellungen zeigten, traf dies nur auf jeweils ein männlich verantwortetes Projekt zu (SUPERWELT).

⁹ Siehe dazu auch Seite 103: Allgemeine Betrachtung der qualitativen Ergebnisse; Sexualisierte Gewalt.

ZENTRALE ERGEBNISSE DER GENDERSPEZIFISCHEN BETRACHTUNG

Als geschlechtsspezifisch männlich wurde die Kluft zwischen Präsenz und Repräsentation identifiziert. Alle weiblich verantworteten Filme erfüllten alle Kriterien in den Bereichen Gleichstellung und Diskriminierungsfreiheit; insgesamt jeweils 36. Die Hälfte der weiblich verantworteten Filme erreichte alle Kriterien im Bereich Sexismusfreiheit; insgesamt 33. Im Bereich Diversität erfüllten die weiblich verantworteten Filme insgesamt 27 Kriterien.

Die männlich verantworteten Filme erfüllten im Bereich Gleichstellung insgesamt 9 Kriterien; das sind 27 Kriterien weniger als bei den weiblichen Projekten. Im Bereich Diskriminierungsfreiheit wurden 15 Kriterien von männlich verantworteten Filmen erreicht, das sind 21 Kriterien weniger als bei den weiblichen Projekten. Im Bereich Sexismusfreiheit erzielten die männlichen Produktionen mit 18 erfüllten Kriterien einen Höchstwert, lagen damit aber immer noch 15 Kriterien hinter den weiblich verantworteten Produktionen. Im Bereich Diversität erfüllten die männlich verantworteten Filme insgesamt 13 Kriterien und lagen damit auch in diesem Bereich in der Gesamtbetrachtung 14 Kriterien von dem durch die weiblich geführten Projekte erzielten Wert entfernt.

Während die untersuchten weiblich verantwortete Projekte durchgängig differenzierte und dynamische Figuren charakterisierten, konnte in der eindeutigen Mehrzahl männlich verantworteter Projekte nicht nachgewiesen werden, dass diese frei von objektivierenden und stereotypisierenden Darstellungen waren. Der Gap zwischen Präsenz und Repräsentation erscheint damit als geschlechtsspezifisch männlich. Ebenfalls als geschlechtsspezifisch geprägt erwiesen sich die Reflexion und einbeziehende Darstellungen diskriminierender Strukturen, die fast ausschließlich in weiblich verantworteten Projekten festgestellt werden konnten.

Auf eine Leerstelle im österreichischen Film wiesen die Ergebnisse der Untersuchung ebenfalls hin: Trans*figuren und Menschen mit Behinderung wurden gar nicht repräsentiert und die Darstellung der einzigen homosexuellen Figur war narrativ in einen tendenziell diskriminierend wirkenden Kontext eingebunden.

EINORDNENDE BETRACHTUNG DER QUALITATIVEN ERGEBNISSE

Im Zuge der Analyse haben sich Themen herauskristallisiert, die jenseits der vier Achsen inklusiven Filmschaffens liegen und daher im Folgenden ausgeführt werden.

Humor und Stereotype

Während in ANNA FUCKING MOLNAR, einem weiblich verantworteten Film, Humor subversiv eingesetzt wurde, betonten und reproduzierten die männlich verantworteten Filme BAUMSCHLAGER und HOTEL ROCK’N’ROLL stereotype Zuschreibungen.

Humor kann der Unterhaltung dienen, Gesellschaftskritik vermitteln, auf soziale Probleme aufmerksam machen und Lösungen anbieten. Er kann aber auch mit Stereotypen arbeiten, diese hervorbringen und verstärken. Was als „lustig“ gilt, ist dabei weder zeitlos noch kontextlos zu verstehen: Humor ist kulturell verankert und eingebettet in soziale Zusammenhänge (vgl. Sosa-Abella & Reyes 2014). Humor kann sich in unterschiedlicher Weise zu sozialen Verhältnissen positionieren. Er kann gegebene Dominanzverhältnisse affirmieren oder sie subversiv thematisieren und kritisieren (vgl. Michalitsch 2020). Die humorvolle Kritik an bestimmten sozialen Gruppen durch Witze oder subtilere Formen des Humors kann ungleiche Machtverhältnisse metaphorisch ausgleichen: So kann sich ein untergeordnetes Subjekt durch einen Witz sprachlich erheben, indem es das strukturell übergeordnete Subjekt in seiner Dominanzposition infrage stellt. Humor kann Ungleichheit aber auch verstärken, wenn machtvollere Subjekte unterlegene Subjekte durch negative Zuschreibungen objektivieren und verbal abwerten. Diese verstärkende Abwertung von marginalisierten Subjekten mit den Mitteln des Humors ist aus der Perspektive einer „inkluisiven Praxis“ kritisch zu bewerten, während eine Kritik oder Offenlegung von Machtverhältnissen auf einer symbolischen Ebene mit humoristischen Mitteln als emanzipativer Akt positiv eingeordnet werden kann. Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass es im österreichischen Film beide Ausprägungen gibt: Während in ANNA FUCKING MOLNAR, einem weiblich verantworteten Film, Humor subversiv eingesetzt wurde, betonten und reproduzierten die männlich verantworteten Filme BAUMSCHLAGER und HOTEL ROCK’N’ROLL stereotype Zuschreibungen.

Blickstrukturen und Sexismus

Vor allem in weiblich verantworteten Filmen wurden Alternativen zum männlichen Blick entwickelt und oppositionelle Perspektiven eingenommen.

Blickstrukturen im Kino sind Mikropolitiken, die gesellschaftliche Blickrichtungen reproduzieren und von Zuschauer*innen je nach individueller und sozialer Position unterschiedlich interpretiert und mit bestehendem Wissen verknüpft werden. Laura Mulvey hat aus der Perspektive einer Weißen Feministin in ihrem wegweisenden filmhistorischen Artikel „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (Mulvey 1975) das Kino als Reproduktionsmedium patriarchaler Blickstrukturen, die weibliche Zuseherinnen verinnerlichen, kritisiert und damit auf die Leerstelle eines *weiblichen Blicks* im Kino hingewiesen. bell hooks und ihren Arbeiten zum *oppositional gaze* ist es zu verdanken, dass die widerständige Zuschauer*innenperspektive selbst in den Fokus gerückt wurde (hooks 1992). Die unterschiedlichen Perspektiven der genannten Kritikerinnen und Theoretikerinnen sind beide auch ihren spezifischen Erfahrungs- und Wissenshintergründen geschuldet und spiegeln ihre Positionen in einer Kultur Weißer, männlicher Dominanz wider: Während sich die Weiße Frau durch eine Überidentifikation mit einem Weißen *männlichen Blick* als von ihrem eigenen *weiblichen Blick* entfremdet erlebt, vertritt die Schwarze weibliche Zuseherin eine andere, bewusstere Perspektive. Weiße Repräsentationen von Schwarz-Sein werden als solche wahrgenommen und kritisch betrachtet. Beide Perspektiven verbindet, dass sie innerhalb eines sexistischen Blicksystems verortet sind und dieses kritisieren. Diese und andere Gegenperspektiven in das Kino aufzunehmen, trägt zu dessen Demokratisierung und der Auflösung sexistischer Blickpolitiken bei. Die Untersuchung hat gezeigt, dass vor allem in weiblich verantworteten Filmen *oppositionelle* Perspektiven eingenommen und Alternativen zum *männlichen Blick* entwickelt wurden.

Präsenz und Repräsentation

Während die untersuchten weiblich verantworteten Projekte durchgängig differenzierte und dynamische Figuren zeigten, war die eindeutige Mehrzahl männlich verantworteter Projekte nicht frei von objektivierenden und stereotypisierenden Darstellungen. Der Gap zwischen Präsenz und Repräsentation erscheint damit als geschlechtsspezifisch männlich.

Teil der qualitativen Analyse war eine geschlechterspezifische Untersuchung der Präsenz und Repräsentation der Figuren On-Screen. Während der Präsenzbegriff die visuelle Sichtbarkeit der Figur beschreibt, ist der Begriff der Repräsentation komplexer und in seiner Bedeutung vielfältiger besetzt: Repräsentation meint einerseits das Verhältnis zwischen Figur und den durch sie vermittelten Inhalten und Bedeutungen; andererseits ihre gesellschaftliche Stellvertreter*innenposition. Im geschlechtsspezifischen Vergleich wurde daher untersucht, ob die Figuren sowohl in ihrer Differenzierung und Dynamik als auch in ihrer gesellschaftlichen Repräsentationsfunktion gleichgestellt waren, beispielsweise ob weder männliche noch weibliche Figuren diskriminierende Stereotype reproduzierten. Die Analyse ergab, dass es einen geschlechtsspezifischen Gap zwischen Präsenz und Repräsentation in männlich verantworteten Filmen gibt. Während die untersuchten weiblich verantworteten Projekte durchgängig differenzierte und dynamische Figuren zeigten, war die eindeutige Mehrzahl männlich verantworteter Projekte nicht frei von objektivierenden und stereotypisierenden Darstellungen. Mit diesen Ergebnissen wird deutlich, dass eine oberflächliche Erhebung mit dem Bechdel-Wallace-Test oder eine Erhebung der Figuren-Screen-Time allein nicht ausreichen, um eine inklusive Erzählpraxis zu belegen.

C

Teil

Filmförderung des Österreichischen Filminstituts

Teil C des Berichts fokussiert auf Daten zur Filmförderung des Österreichischen Filminstituts aus den Jahren 2017 bis 2019. Aufgrund der detaillierten Datenlage waren hier differenzierte Analysen möglich.

DATENBASIS TEIL C

Teil C des ZWEITEN ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORTS beruht auf folgenden Daten aus den Jahren 2017 bis 2019 sowie aus den Vorjahren 2012 bis 2016.

Österreichisches Filminstitut

€ 40 MIO.

Fördergelder

€ 160.000

für Weiterbildungsmaßnahmen

Stabstellen

7.000

Personen in 19 Stabstellen

1.060 Projekte in fünf Förderbereichen

550 PROJEKTE

Stoffentwicklung

160 PROJEKTE

Projektentwicklung

190 PROJEKTE

Herstellungsförderung

100 PROJEKTE

Kinostart

60 PROJEKTE

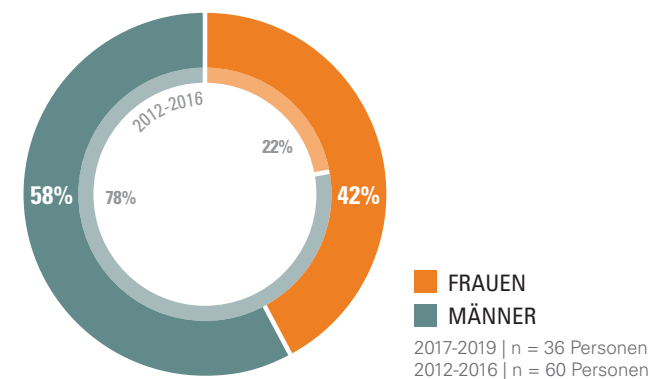
Festivalteilnahme

ENTSCHEIDUNGS- GREMIEN IM ÖFI

AUFSICHTSRAT

Von 2012 bis 2019 ist der Frauenanteil im Aufsichtsrat des Österreichischen Filminstituts von 17% auf 50% angestiegen.

GESCHLECHTERVERHÄLTNIS IM AUFSICHTSRAT 2017-2019

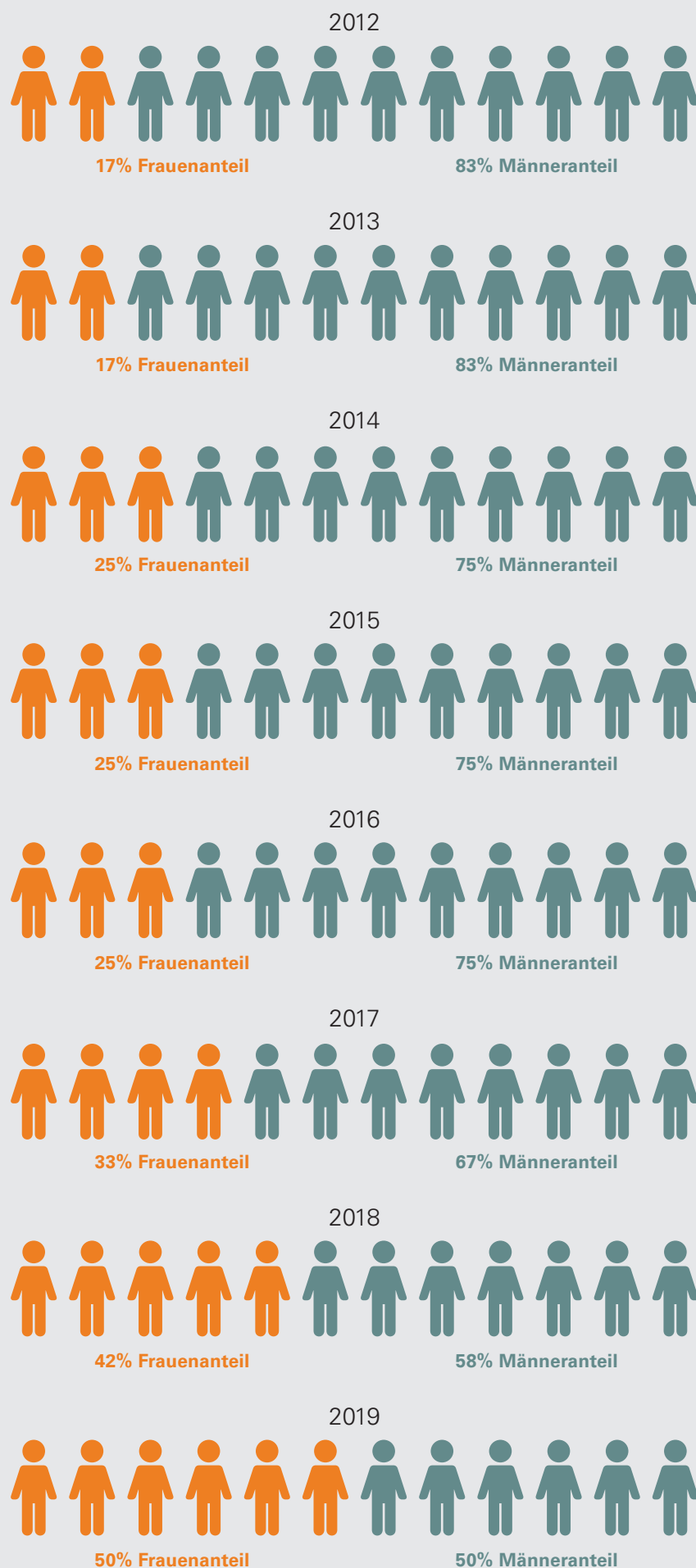


Geschlechterverhältnis der stimmberechtigten Mitglieder des Aufsichtsrats der Jahre 2017-2019 im Vergleich zu den Vorjahren 2012-2016

Die Richtlinien über die Gewährung von Förderungen und die Förderziele werden gemäß Filmförderungsgesetz vom Aufsichtsrat des ÖFI festgelegt, evaluiert und angepasst. Dieser Aufsichtsrat besteht aus 12 stimmberechtigten Mitgliedern, die bestimmte Ministerien, Sozialpartner*innen sowie das österreichische Filmwesen repräsentieren. Der*die Vorsitzende und ein*eine Vertreter*in des jeweils zuständigen Ressorts für Kunst und Kultur auf Bundesebene sowie die Vertreter*innen des Filmwesens wurden von der Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur (bis 2013), vom Bundesminister für Kunst und Kultur, Verfassung und öffentlichen Dienst im Bundeskanzleramt (2014 bis 2017) bzw. vom Bundesminister für EU, Kunst, Kultur und Medien (ab 2018) für einen Zeitraum von drei Jahren bestellt; Wiederbestellungen waren zulässig. Die Vertreter*innen der Bundesministerien und Sozialpartner*innen wurden direkt entsandt.

Im Durchschnitt war der Aufsichtsrat von 2017 bis 2019 zu 42% weiblich und zu 58% männlich besetzt. Das bedeutet einen Anstieg des Frauenanteils gegenüber der Jahre 2012 bis 2016 um 20 Prozentpunkte. Damals lag der Frauenanteil bei 22%.

GESCHLECHTERVERHÄLTNIS IM AUFSICHTSRAT 2012-2019 PRO JAHR



Betrachtet man das Geschlechterverhältnis im Aufsichtsrat pro Jahr, zeigt sich, dass der Frauenanteil von 2012 bis 2019 von 17% auf 50% angestiegen ist.

2012 waren zwei von zwölf Aufsichtsratsmitgliedern Frauen.

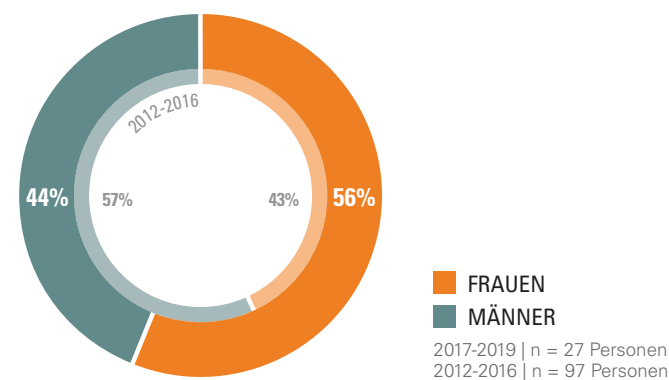
2019 waren die Hälfte der Aufsichtsratsmitglieder Frauen.

Geschlechterverhältnis der stimmberechtigten Mitglieder des Aufsichtsrats der Jahre 2012-2019

PROJEKTKOMMISSION

2017 bis 2019 waren im Schnitt 56% der ÖFI-Projektkommissionsmitglieder Frauen. Das ist ein Anstieg um 13 Prozentpunkte gegenüber den Vorjahren 2012 bis 2016.

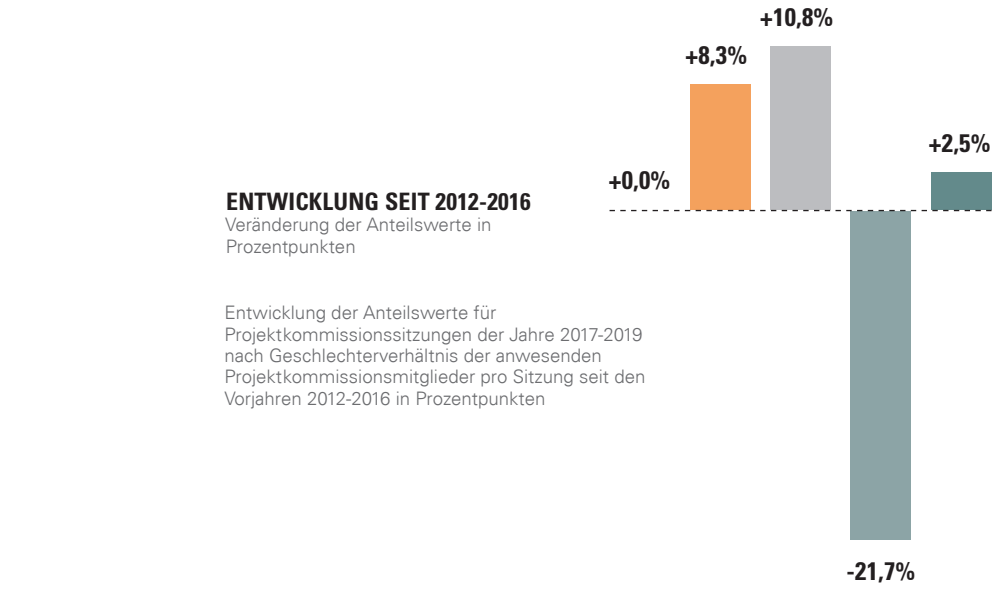
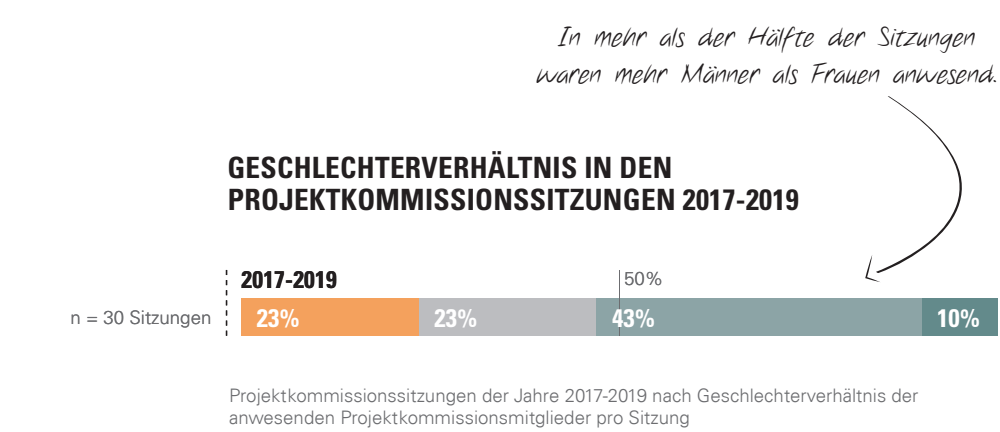
GESCHLECHTERVERHÄLTNIS IN DER PROJEKTKOMMISSION 2017-2019



Geschlechterverhältnis der Mitglieder der Projektkommission der Jahre 2017-2019 im Vergleich zu den Vorjahren 2012-2016

Die Entscheidungen über die beim Österreichischen Filminstitut eingereichten Projekte erfolgen in den Sitzungen der Projektkommission. Dieses Auswahlgremium besteht aus dem Direktor des Filminstituts sowie Vertreter*innen der vier Bereiche Produktion, Regie, Drehbuch und Vermarktung. Die Bestellung der Mitglieder erfolgte durch die Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur (bis 2013), den Bundesminister für Kunst und Kultur, Verfassung und öffentlichen Dienst im Bundeskanzleramt (2014 bis 2017) bzw. den Bundesminister für EU, Kunst, Kultur und Medien (ab 2018) auf Vorschlag des Direktors des Filminstituts für einen Zeitraum von höchstens drei Jahren. Jeder dieser Bereiche ist durch Haupt- und Ersatzmitglieder besetzt. In den Jahren 2012 bis 2013 standen den Hauptmitgliedern jeweils drei Ersatzmitglieder zur Seite, 2014 wurde die Zahl der Ersatzmitglieder auf vier erweitert. 2017 bis 2019 wurde die Projektkommission mit jeweils einem Haupt- und einem Ersatzmitglied neu bestellt.

Im Zeitraum 2017 bis 2019 bestand die Projektkommission im Schnitt zu 44% aus Männern und zu 56% aus Frauen. Das bedeutet einen Anstieg des Frauenanteils um 13 Prozentpunkte gegenüber den Vorjahren 2012 bis 2016, in denen der Frauenanteil 43% betrug. Im Regelfall sind in einer Sitzung der Projektkommission der Direktor als Vorsitzender und eine Person aus jedem Fachbereich anwesend, bei Verhinderung von Mitgliedern müssen zumindest drei stimmberechtigte Personen (der Direktor als Vorsitzender und jeweils eine Person aus zumindest zwei Bereichen) anwesend sein.



Welche Mitglieder der Projektkommission an den Projektkommissionssitzungen teilnehmen, um über Förderanträge zu entscheiden, ist durch die vom Aufsichtsrat vorgegebenen Compliance-Regeln festgelegt. Sie sehen die Besetzung durch die Hauptmitglieder einzelner Bereiche (Produktion, Regie, Buch und Verwertung) vor, bzw. bei Verhinderung die Besetzung durch die Ersatzmitglieder, die pro Bereich in alphabetischer Reihenfolge eingeladen werden.

Von 30 Projektkommissionssitzungen, die 2017 bis 2019 stattgefunden haben, waren 23% geschlechterparitätisch aufgeteilt.¹⁰ 43% der Sitzungen in diesem Zeitraum waren mehrheitlich männlich besetzt, während bei 10% der Sitzungen keine einzige Frau anwesend war. 23% der Sitzungen waren mehrheitlich weiblich besetzt. Eine Projektkommission

ohne Mann konnte es im Berichtszeitraum nicht geben, da der Direktor als Vorsitzender anwesend sein muss und die Direktion des Filminstituts seit jeher männlich besetzt ist.

Vergleicht man die Geschlechterverhältnisse innerhalb der Projektkommissionssitzungen mit jenen der Vorjahre 2012 bis 2016, zeigt sich, dass der Anteil geschlechterparitätisch besetzter Sitzungen seither um 11 Prozentpunkte gestiegen ist. Der Anteil an Sitzungen mit mehrheitlich weiblichen Anwesenden ist um 8 Prozentpunkte angestiegen, während der Anteil mehrheitlich männlich besetzter Sitzungen um 22 Prozentpunkte gesunken ist. Einen geringen Anstieg von 3 Prozentpunkten hat es allerdings auch beim Anteil jener Sitzungen gegeben, bei denen ausschließlich Männer anwesend waren.

Obwohl die Projektkommission in den Jahren 2017 bis 2019 im Schnitt annähernd geschlechterparitätisch (56% Frauen) besetzt war, waren bei über der Hälfte aller Projektkommissionssitzungen mehr Männer als Frauen anwesend. Weniger als ein Viertel der Sitzungen war geschlechterparitätisch aufgeteilt.

¹⁰ Aufgrund des sog. „Dirimierungsrechts“ gibt bei Stimmgleichheit die Stimme des Vorsitzenden den Ausschlag (doppelte Stimme). Da die ÖFI-Leitung seit Gründung des Filminstituts männlich besetzt ist, sind also auch die paritätisch besetzten Sitzungen im Fall von Stimmgleichheit faktisch mehrheitlich männlich besetzt.

In sieben der acht Jahre von 2012 bis 2019 waren bei zumindest der Hälfte der Projektkommissionssitzungen mehr Männer als Frauen anwesend. Nur 2018 war der Anteil der geschlechterparitätisch und mehrheitlich weiblich besetzten Sitzungen größer.

Betrachtet man alle 70 Projektkommissionssitzungen der Jahre 2012 bis 2019, so wird evident, dass in 19% der Sitzungen mehr Frauen anwesend waren, während in 56% mehrheitlich Männer und in 9% der Sitzungen ausschließlich Männer anwesend waren. Nur 17% der Sitzungen waren geschlechterparitätisch aufgeteilt.

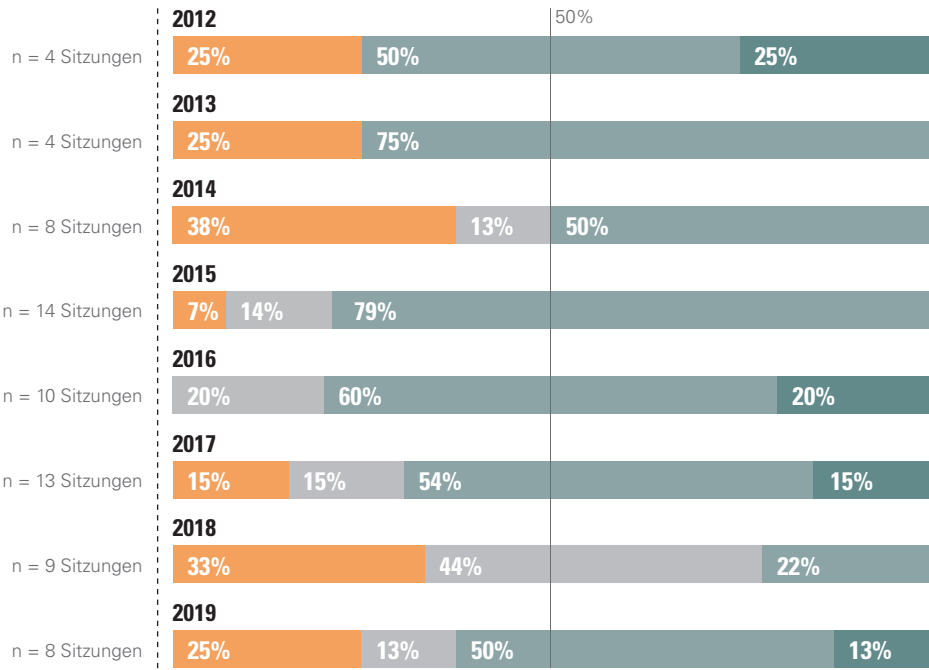
Ein nach Jahren differenzierter Blick auf die Projektkommissionssitzungen macht sichtbar, dass in sieben der acht Jahre des Berichtszeitraums bei zumindest der Hälfte der Sitzungen mehr Männer als Frauen anwesend waren. Eine Ausnahme bildet das Jahr 2018: In diesem Jahr waren nur 22% der Sitzungen mehrheitlich männlich besetzt, während 33% mehrheitlich weiblich und 44% geschlechterparitätisch besetzt waren. Besonders ausgeprägt war die ansonsten männliche Mehrheit im Jahr 2016: 80% der Sitzungen waren mehrheitlich oder ausschließlich männlich besetzt. Die restlichen 20% entfielen auf geschlechterparitätisch aufgeteilte Sitzungen, während in keiner einzigen Sitzung mehr Frauen als Männer anwesend waren.

Nur 2018 gab es mehr weiblich oder paritätisch besetzte Sitzungen als männlich besetzte.

GESCHLECHTERVERHÄLTNIS IN DEN PROJEKTKOMMISSIONSSITZUNGEN 2012-2019



GESCHLECHTERVERHÄLTNIS IN DEN PROJEKTKOMMISSIONSSITZUNGEN PRO JAHR



FILMFÖRDERUNG IM ÖFI

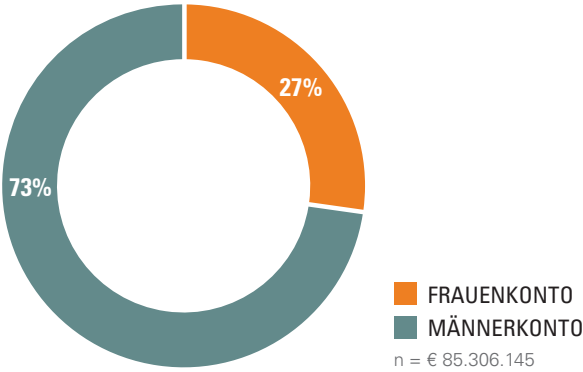
Die Einbeziehung von Antragsdaten ist ein wesentlicher Baustein in der geschlechterspezifischen Analyse österreichischer Filmförderdaten, da sie einen Vergleich des Frauenanteils zwischen beantragten und zugesagten Projekten ermöglicht. Nachdem der erste ÖSTERREICHISCHE FILM GENDER REPORT aufgezeigt hat, dass etwa gleich viele Frauen wie Männer in der Filmakademie zu Filmschaffenden ausgebildet werden, könnte man daraus schließen, dass diese auch in gleichem Maße Förderanträge beim Österreichischen Filminstitut stellen würden. Die Daten zeigten allerdings bereits bei Antragstellung einen geringeren Frauenanteil als unter den Absolvent*innen der Filmakademie, was in weiterer Folge eine Schieflage bei den Förderzusagen zuungunsten der weiblichen Filmschaffenden hervorbringt.

Da Antragsdaten von vielen Förderinstitutionen nicht veröffentlicht werden, waren diese für den vorliegenden Bericht ausschließlich vom Österreichischen Filminstitut (ÖFI) verfügbar. In Teil C werden Projektanträge und Projektzusagen sowie Antragssummen und Fördersummen für alle Förderbereiche einander gegenübergestellt. Nachdem es sich bei den Daten der Förderbereiche Stoffentwicklung, Projektentwicklung, Kinostart und Festivalteilnahme in Teil A ebenfalls ausschließlich um Daten des Österreichischen Filminstituts handelt, sind die entsprechenden Auswertungen in Teil C erneut enthalten.

BEANTRAGTE UND ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL

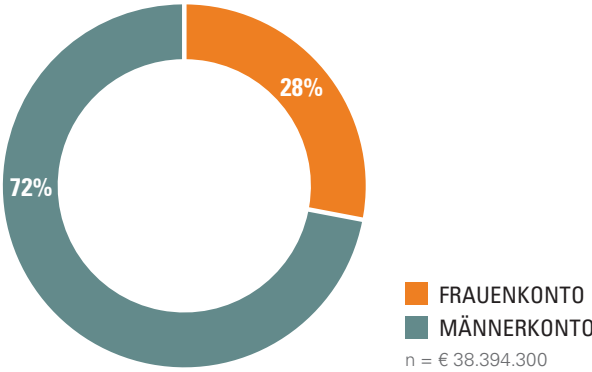
Auch in der Förderung des Österreichischen Filminstituts erhielten Frauen weniger als ein Drittel der zugesagten Fördersummen. Diese Ungleichverteilung ist bereits bei den Anträgen ersichtlich: Weniger als ein Drittel der Antragssummen wurde von Frauen im Kernteam beantragt.

BEANTRAGTE FÖRDERMITTEL IM ÖSTERREICHISCHEN FILMINSTITUT



Beantragte Fördermittel in allen Förderbereichen der ÖFI-Kinoförderung 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

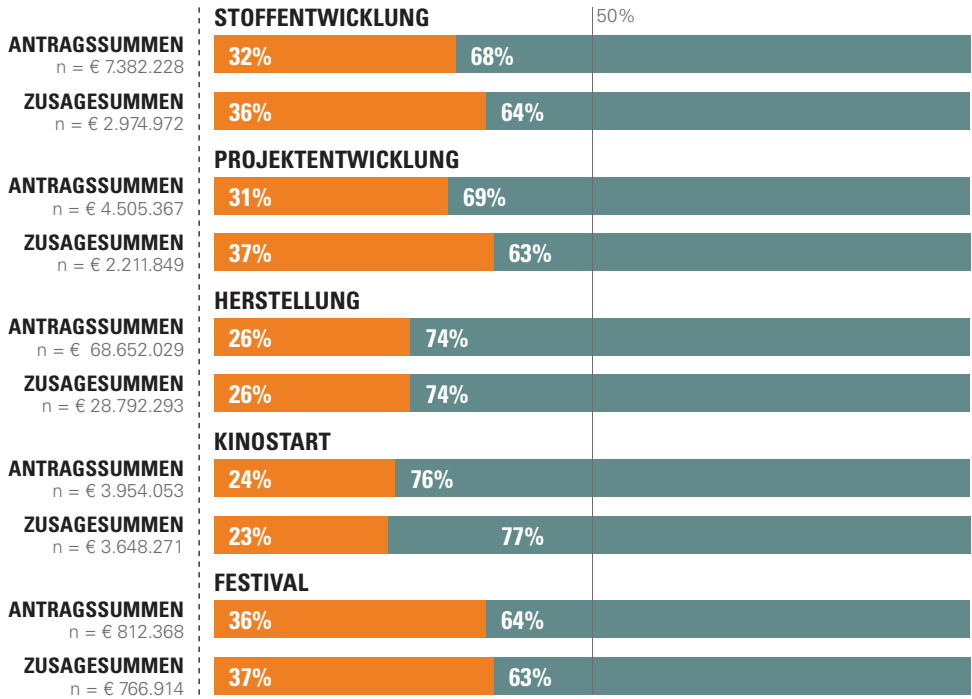
ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL IM ÖSTERREICHISCHEN FILMINSTITUT



Zugesagte Fördermittel in allen Förderbereichen der ÖFI-Kinoförderung 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

Die Verteilung der Förderzusagen und Fördersummen im Österreichischen Filminstitut zeichnet ein ähnlich ungleiches Bild wie die Geschlechteranteile aller im Teil A abgebildeten Förderinstitutionen: Weniger als ein Drittel (28%) der Zugesummen ging an Frauen im Kernteam. Die nur für die ÖFI-Förderung vorhandenen Antragsdaten verdeutlichen darüber hinaus, dass schon vor der selektiven Förderentscheidung ein geschlechtsspezifisches Ungleichgewicht vorherrschte: Weniger als ein Drittel (27%) der Antragssummen wurde von Frauen im Kernteam beantragt.

BEANTRAGTE UND ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL
DER ÖFI-KINOFÖRDERUNG NACH FÖRDERBEREICH



FRAUENKONTO
MÄNNERKONTO

Beantragte und zugesagte Fördermittel, differenziert nach den Förderbereichen der Kinoförderung des Österreichischen Filminstituts 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

Die Verteilung der im Österreichischen Filminstitut beantragten und zugesagten Fördermittel nach Geschlechterkonten verdeutlicht ein Ungleichgewicht der Geschlechterverteilung in allen Förderbereichen.

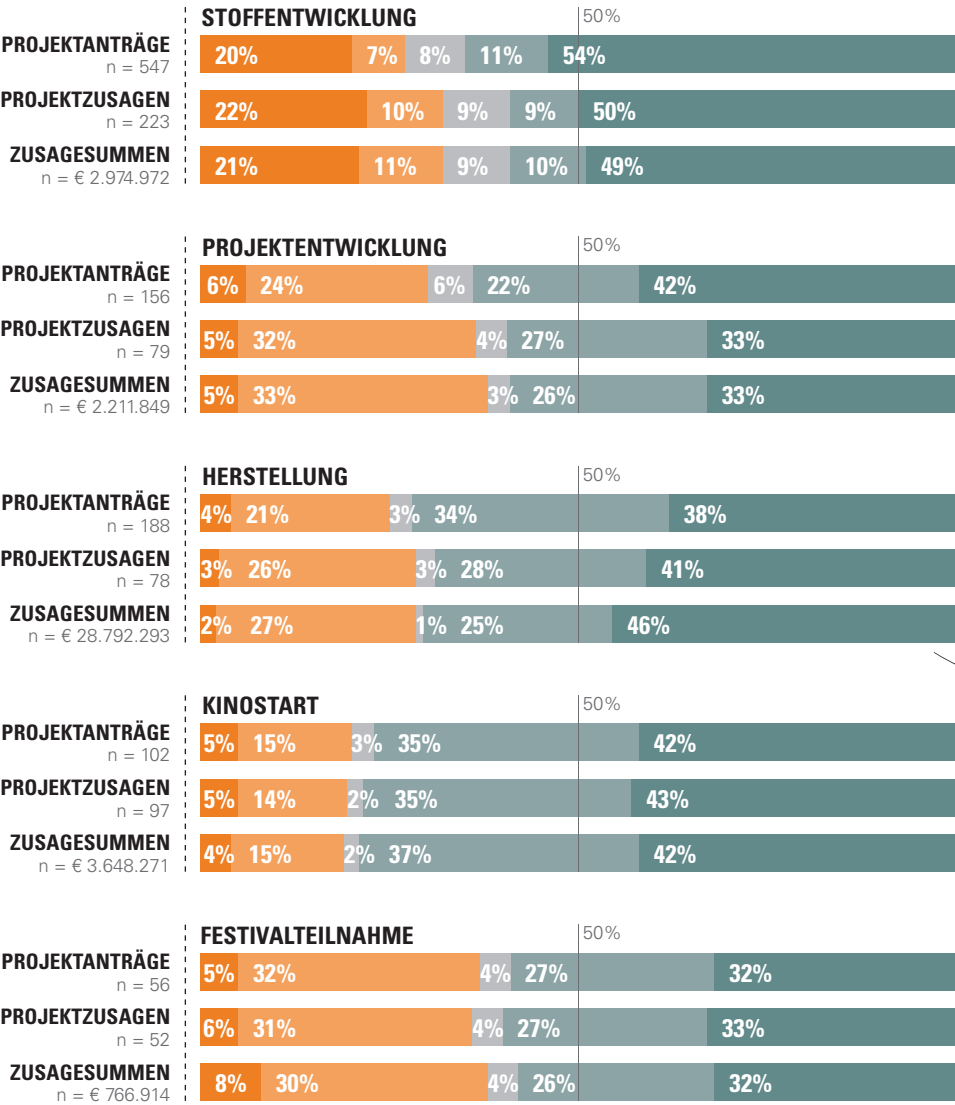
Der Blick auf die zugesagten Fördermittel zeigt, dass in der Stoffentwicklung bei 223 geförderten Projekten 36% der Gesamtförderung an Frauen und 64% an Männer vergeben wurde. In der Projektentwicklung gingen bei 79 geförderten Projekten 37% der Mittel an Frauen und 63% an Männer. Insgesamt wurden 78 Projekte in der Herstellung gefördert, dabei erhielten Frauen 26% der vergebenen Fördersumme und Männer 74%. In der Kinostartförderung wurden insgesamt 97 Projekte gefördert. Frauen erhielten hier 23% der Förderung, während Männern 77% zugesprochen wurde. In der Förderung der Festivalteilnahme wurden

52 Projekte gefördert, wobei hier Frauen 37% und Männer 63% der vergebenen Fördermittel erhielten.

Vergleicht man die beantragten und zugesagten Fördermittel aller Förderbereiche, lassen sich nur geringe Unterschiede feststellen: In der Herstellung, bei der Kinostartförderung und der Förderung der Festivalteilnahme entsprach der Anteil der beantragten Mittel ungefähr dem Anteil der zugesagten Mittel. In der Stoffentwicklung beantragten Frauen 32% der Fördermittel und erhielten 36%. In der Projektentwicklung wurden 31% der Förderanträge von Frauen gestellt und 37% bewilligt.

PROJEKTANTRÄGE,
PROJEKTZUSAGEN UND
FÖRDERMITTEL

PROJEKTANTRÄGE, PROJEKTZUSAGEN UND ZUGESAGTE
FÖRDERMITTEL DER ÖFI-KINOFÖRDERUNG NACH FÖRDERBEREICH



Projektanträge, Projektzusagen und zugesagte Fördermittel in allen Förderbereichen der Kinoförderung des Österreichischen Filminstituts 2017-2019 nach Filmgeschlecht

In der ÖFI-Herstellung erhielten Projekte exklusiv männlicher Kernteams 46% der Fördermittel.

- EXKLUSIV WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM
100% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM
≥ 60% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- AUSGEWOGEN BESETZTES KERNTTEAM
41%-59% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM
≤ 40% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM
0% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell

In dem am höchsten dotierten Förderbereich, der Herstellung, erhielten im Österreichischen Filminstitut exklusiv männlich besetzte Kernteams höhere Fördersummen als Teams in anderen Geschlechterzusammensetzungen.

Stellt man die Anteile der Projektanträge, der Projektzusagen und der Gesamtförderung innerhalb der einzelnen Förderbereiche einander gegenüber, so ist festzustellen, dass in den Bereichen Stoffentwicklung, Projektentwicklung und Herstellung die Anteile weiblich verantworteter Projekte bei den Projektzusagen höher waren als bei den Projektanträgen: In der Stoffentwicklung waren die Kernteams von 27% der insgesamt 547 Anträge mehrheitlich und exklusiv weiblich besetzt, daraus resultierten 32% der 223 Zusagen. In der Projektentwicklung umfassten weiblich verantwortete Projekte 30% der 156 Anträge, die sich in 37% der 79 Zusagen manifestierten. In der Herstellung wurden 25% der 188 Anträge von weiblich verantworteten Projekten eingereicht, denen 29% der 78 Zusagen gegeben wurden.

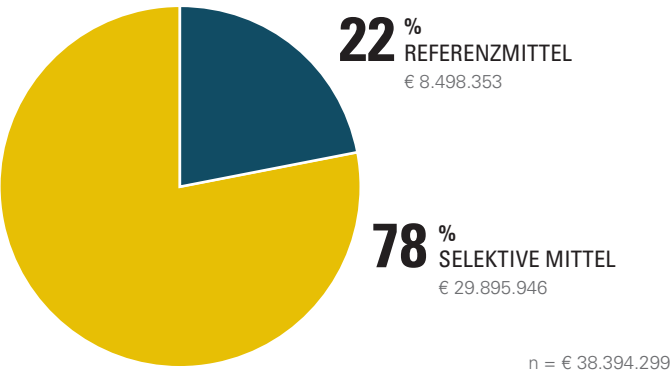
Vergleicht man den Anteil der Projektzusagen mit den zugesprochenen Fördermitteln, gab es meist keine großen Unterschiede in der Verteilung. Eine Ausnahme bildeten die Projekte exklusiv männlich besetzter Kernteams im Bereich der Herstellungsförderung: Sie machten 41% der Projektzusagen aus, erhielten aber 46% der Fördermittel. Im am höchsten dotierten Förderbereich wurden exklusiv männlich besetzten Kernteams höhere Fördersummen als Teams in anderen Geschlechterzusammensetzungen zugesprochen.

Die Betrachtung der Förderbereiche im Überblick zeigt, dass der Anteil männlich verantworteter Projekte in den meisten Bereichen bei rund 60% der beantragten und zugesagten Projekte sowie der Fördergelder lag, während der Anteil der weiblich verantworteten Projekte bzw. Gelder meist rund 30% betrug. Eine ausgeprägtere männliche Dominanz zeigt sich bei der Förderung von Kinostarts: Hier umfassten männlich verantwortete Projekte fast 80% der Projekte bzw. Fördergelder, wohingegen nur knapp 20% der Projekte weiblich verantwortet waren.

SELEKTIVE FÖRDERUNG UND REFERENZFILMFÖRDERUNG

Im Österreichischen Filminstitut entscheidet das Entscheidungsgremium der Projektkommission nach dem Auswahlprinzip über die geförderten Projekte. Aufgrund dieses Entscheidungsprozesses wird diese Förderung als Selektive Förderung bezeichnet. Daneben werden vom Österreichischen Filminstitut aber auch Mittel automatisch aufgrund formaler Kriterien vergeben, die keiner Projektkommissions-Entscheidung bedürfen. Erreicht ein im Kino veröffentlichter Film eine bestimmte Anzahl von Punkten aufgrund seines künstlerischen (Festivalteilnahmen) oder wirtschaftlichen (Besuchszahlen) Erfolgs, besteht Anspruch auf zusätzliche Fördermittel für neue Projekte. Da sich diese Mittel auf einen Referenzfilm, der den Anspruch ermöglicht, beziehen, werden solche Fördergelder als Referenzmittel bezeichnet.

ZUGESAGTE SELEKTIVE MITTEL UND REFERENZMITTEL IM ÖSTERREICHISCHEN FILMINSTITUT



Zugesagte Selektive Mittel und Referenzmittel in allen Förderbereichen des Österreichischen Filminstituts 2017-2019

Im Beobachtungszeitraum waren etwas mehr als drei Viertel (78%) der Gesamtförderung aller Förderbereiche Selektive Fördermittel. 22% der vom Österreichischen Filminstitut vergebenen Gelder waren hingegen Referenzmittel.¹¹

ZUGESAGTE SELEKTIVE MITTEL UND REFERENZMITTEL IM ÖSTERREICHISCHEN FILMINSTITUT



Zugesagte Selektive Mittel und Referenzmittel in allen Förderbereichen des Österreichischen Filminstituts 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

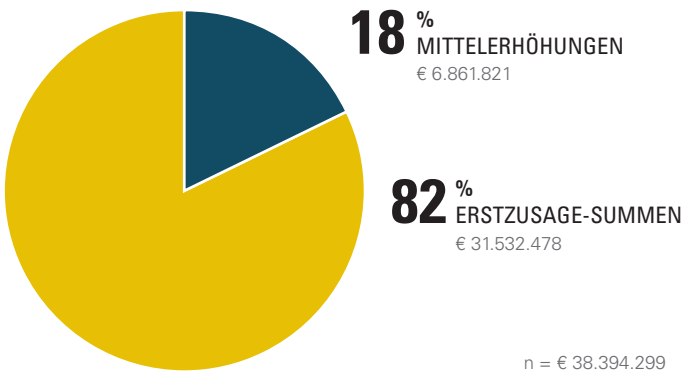
Die nach Selektiver Förderung und Referenzfilmförderung differenzierte Verteilung der Mittel nach Geschlechterkonten in der Herstellungsförderung zeigt keine großen Unterschiede: In der Selektiven Förderung wurde nach Schwedischem Berechnungsmodell etwa ein Viertel (26%) der Förderung an Frauen vergeben, bei der Referenzfilmförderung knapp ein Drittel (32%). Mit einer Differenz von 6 Prozentpunkten war der Anteil der Förderung auf dem Frauenkonto bei den Referenzmitteln etwas höher.

¹¹ Die Berechnungen wurden aggregiert für alle Förderbereiche durchgeführt. Da die Herstellung der mit Abstand am höchsten dotierte Förderbereich ist, ergeben sich die Summen hauptsächlich aus diesem Bereich.

MITTELERHÖHUNGEN

Die Projektkommission des Österreichischen Filminstituts entscheidet im Rahmen der Selektiven Förderung über die Förderung von Projektanträgen. Die Festlegung der Höhe der Förderung obliegt laut Filmförderungsgesetz dem Direktor des Österreichischen Filminstituts. Folglich entscheidet er auch über etwaige selektive Mittelerrhöhungen für Projekte, die bereits Fördermittel erhalten haben. Mittelerrhöhungen können sowohl Referenzfilmförderungen als auch Selektive Mittel sein. Um den Gender-Aspekt von Mittelerrhöhungen im Österreichischen Filminstitut zu untersuchen und in Relation zu setzen, wurde er mit dem Gender-Aspekt der Erstzusage-Summen verglichen.

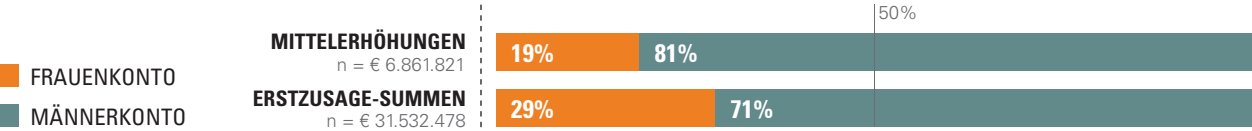
ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL BEI ERSTZUSAGEN UND MITTELERHÖHUNGEN IM ÖSTERREICHISCHEN FILMINSTITUT



Zugesagte Fördermittel bei Erstzusagen und Mittelerrhöhungen in allen Förderbereichen des Österreichischen Filminstituts 2017-2019

Knapp ein Fünftel (18%) der Gesamtförderung im Österreichischen Filminstitut wurde im Rahmen einer Mittelerrhöhung zugesagt, wohingegen 82% der Mittel erstmalig an Projekte vergeben wurden.¹²

ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL BEI ERSTZUSAGEN UND MITTELERHÖHUNGEN IM ÖSTERREICHISCHEN FILMINSTITUT



Zugesagte Fördermittel bei Erstzusagen und Mittelerrhöhungen in allen Förderbereichen des Österreichischen Filminstituts 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

Während 29% der Erstzusage-Summen dem Frauenkonto zugerechnet werden konnten, waren es bei den Mittelerrhöhungen um ein knappes Drittel (10 Prozentpunkte) weniger. Nur 19% der Mittelerrhöhungen wurden an Frauen im Kernteam vergeben.

¹² Die Berechnungen wurden aggregiert für alle Förderbereiche durchgeführt. Da die Herstellung der mit Abstand am höchsten dotierte Förderbereich ist, ergeben sich die Summen hauptsächlich aus diesem Bereich.

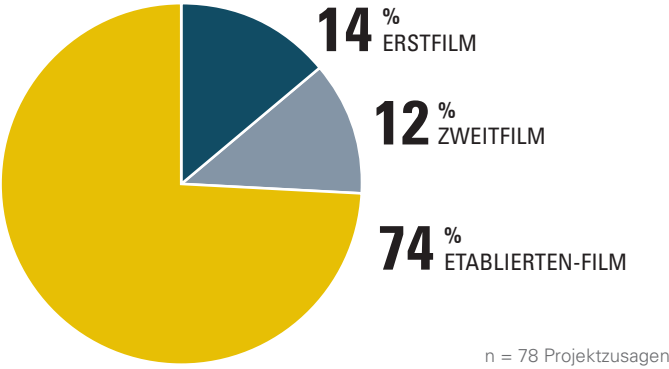
HERSTELLUNGS-FÖRDERUNG DES NACHWUCHSFILMS IM ÖFI

Dieses Kapitel nimmt die Förderung von Nachwuchsfilmen (Glossar) im Österreichischen Filminstitut in den Fokus.

Im Berichtszeitraum von 2017 bis 2019 war etwa ein Viertel (26%) der 78 geförderten Projekte in der Herstellung Nachwuchsfilme, wobei es sich bei 14% um Erstfilme und bei 12% um Zweitfilme handelte.

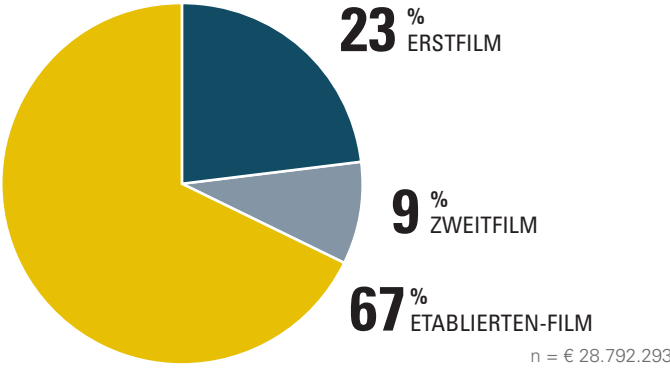
An das Viertel (26%) Nachwuchsprojekte wurde rund ein Drittel (32%) der € 29 Mio. Herstellungs-Gesamtförderung vergeben. Besonders hoch war die durchschnittliche Projektförderung bei den Erstfilmen: 14% aller Projekte erhielten 23% aller Mittel in diesem Bereich. Demnach wurden dem Nachwuchsfilm im Durchschnitt mehr Fördermittel zugesprochen als dem Etablierten-Film.

PROJEKTZUSAGEN FÜR NACHWUCHS- UND ETABLIERTEN-FILME IM ÖSTERREICHISCHEN FILMINSTITUT



Anteil an Nachwuchsfilmen (Erst- oder Zweitfilme) und Etablierten-Filmen bei den Projektzusagen in der Kino-Herstellungsförderung des Österreichischen Filminstituts 2017-2019

ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL FÜR NACHWUCHS- UND ETABLIERTEN-FILME IM ÖSTERREICHISCHEN FILMINSTITUT



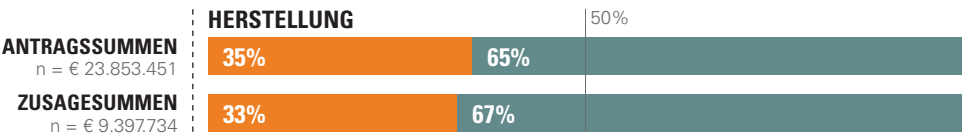
Zugesagte Fördermittel für Nachwuchsfilme (Erst- oder Zweitfilme) und Etablierten-Filme in der Kino-Herstellungsförderung des Österreichischen Filminstituts 2017-2019

BEANTRAGTE UND ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL IM NACHWUCHSFILM

Frauen erhielten im Nachwuchsfilm um die Hälfte mehr ÖFI-Förderung als im etablierten Filmschaffen.

BEANTRAGTE UND ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL IM ÖSTERREICHISCHEN FILMINSTITUT

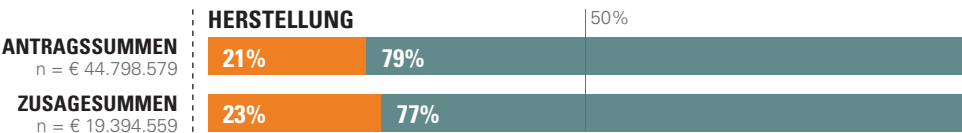
NACHWUCHSFILM



Beantragte und zugesagte Fördermittel für Nachwuchsfilme in der Kino-Herstellungsförderung des Österreichischen Filminstituts 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

Frauen erhielten ein Drittel der im Nachwuchsfilm zugesagten Fördermittel.

ETABLIERTEN-FILM



Beantragte und zugesagte Fördermittel für Etablierten-Filme in der Kino-Herstellungsförderung des Österreichischen Filminstituts 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

FRAUENKONTO
MÄNNERKONTO

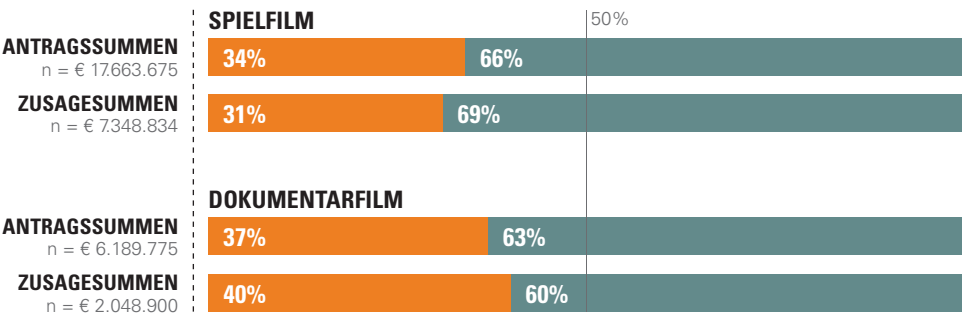
Die Gegenüberstellung der Antrags- und Zugesummen zeigt, dass im Nachwuchsfilm 35% der Antragssummen von Projekten mit Frauen im Kernteam eingereicht wurden und mit 33% der Zugesummen im Durchschnitt etwas weniger Förderung als beantragt an Projekte mit Frauen im Kernteam ging. Hingegen bekamen im Etablierten-Film Frauen im Kernteam mit 23% der Gesamtzugesummen etwas mehr Förderung als sie mit 21% der Gesamtantragssummen beantragt hatten.

Wie bei der Herstellungsförderung aller österreichischen Förderinstitutionen, deren Analyse in Teil A präsentiert wurde, war auch bei der ÖFI-Förderung der Frauenanteil im Nachwuchsbereich mit einem Drittel (33%) höher als im etablierten Filmschaffen, wo nur knapp ein Viertel (23%) der Gesamtzugesummen an Frauen vergeben wurde.

In der ÖFI-Nachwuchsförderung waren sowohl im Spiel- als auch im Dokumentarfilm die Anteile von Projekten mit Frauen im Kernteam um die Hälfte höher als in der ÖFI-Förderung für Etablierten-Filme.

BEANTRAGTE UND ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL IM ÖSTERREICHISCHEN FILMINSTITUT FÜR SPIEL- UND DOKUMENTARFILME

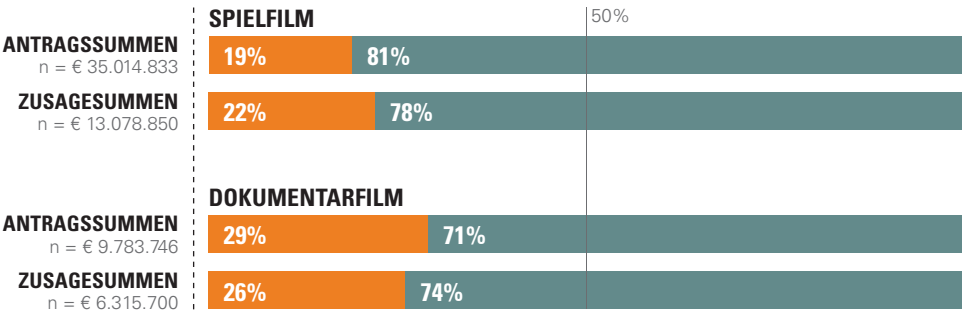
NACHWUCHSFILM



Beantragte und zugesagte Fördermittel für Nachwuchsfilme (Spiel- und Dokumentarfilm) in der Kino-Herstellungsförderung des Österreichischen Filminstituts 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

Frauen erhielten 40% der im Nachwuchs-Dokumentarfilm zugesagten Fördermittel.

ETABLIERTEN-FILM



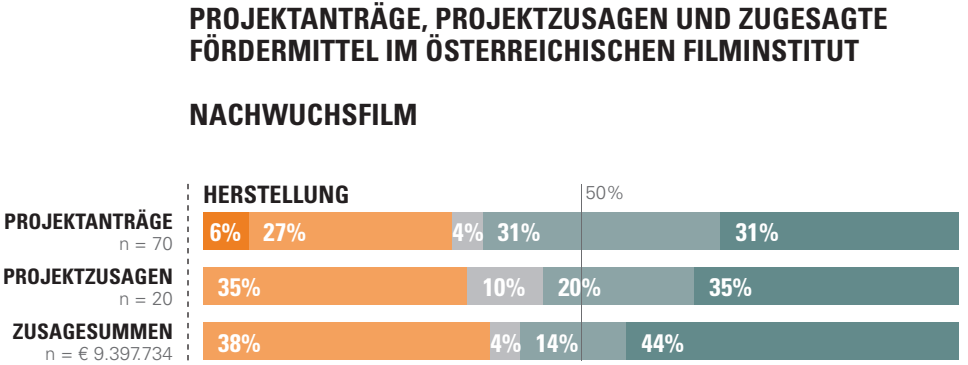
Beantragte und zugesagte Fördermittel für Etablierten-Filme (Spiel- und Dokumentarfilm) in der Kino-Herstellungsförderung des Österreichischen Filminstituts 2017-2019 nach Schwedischem Berechnungsmodell

FRAUENKONTO
MÄNNERKONTO

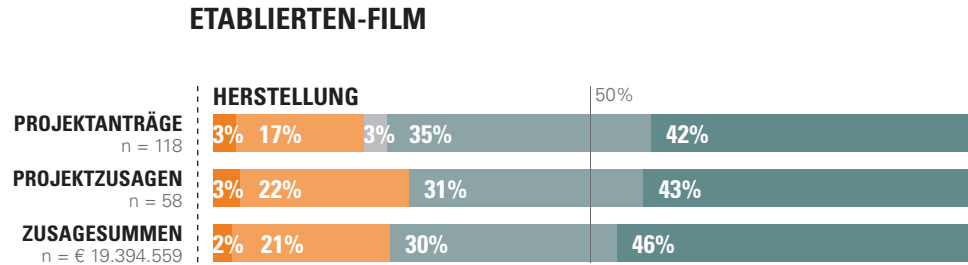
Der Vergleich von Antrags- und Zugesummen des Nachwuchsfilms und des Etablierten-Films differenziert nach Spiel- und Dokumentarfilm fällt unterschiedlich aus: Im Bereich des Spielfilm-Nachwuchses erhielten Projekte mit Frauen in den Kernteams im Schnitt etwas weniger Förderung (31%) als sie beantragten (34%), während Projekten des Dokumentarfilm-Nachwuchses mit Frauen im Kernteam etwas mehr Förderung (40%) als beantragt (37%) zugesprochen wurde. Im Etablierten-Film wiederum erhielten Spielfilm-Projekte mit Frauen im Kernteam durchschnittlich geringfügig mehr Mittel (22%) als beantragt (19%) und Dokumentarfilm-Projekte mit Frauen in Regie, Drehbuch oder Produktion geringfügig weniger Förderung (26%) als beantragt (29%).

Der Förderungsanteil für Projekte mit Frauen im Kernteam war mit 31% im Spielfilm- und 40% im Dokumentarfilm-Nachwuchsbereich relativ hoch verglichen mit 22% im etablierten Spielfilm und 26% im etablierten Dokumentarfilm. Insgesamt war demnach der Frauenanteil am ÖFI-Fördergeld im Nachwuchsfilm etwa um die Hälfte höher als im Etablierten-Film – ein ähnliches Ergebnis hat die Analyse der allgemeinen Filmförderung in Teil A ergeben. Noch deutlicher als in der ÖFI-Förderung des Etablierten-Films wurde in dessen Nachwuchsförderung ersichtlich, dass Frauen im geringer dotierten Dokumentarfilmbereich stärker vertreten waren.

PROJEKTANTRÄGE, PROJEKTZUSAGEN UND FÖRDERMITTEL IM NACHWUCHSFILM



Projektanträge, Projektzusagen und zugesagte Fördermittel für Nachwuchsfilme in der Kino-Herstellungsförderung des Österreichischen Filminstituts 2017-2019 nach Filmgeschlecht



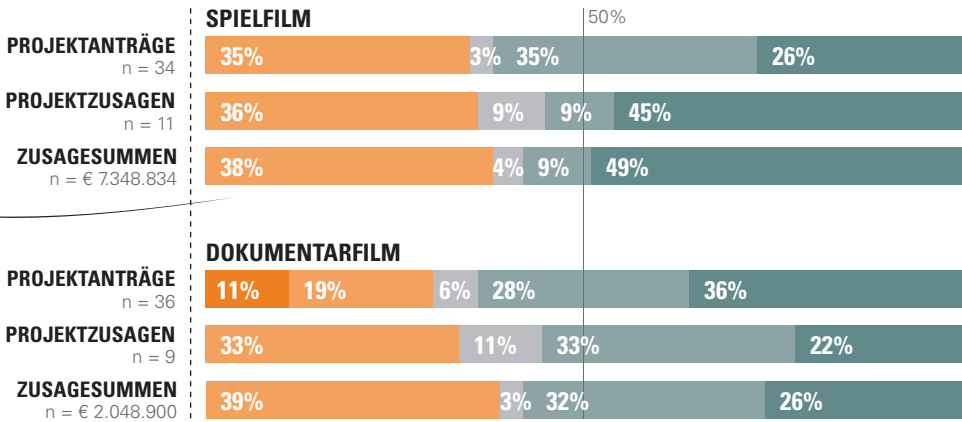
Projektanträge, Projektzusagen und zugesagte Fördermittel für Etablierten-Filme in der Kino-Herstellungsförderung des Österreichischen Filminstituts 2017-2019 nach Filmgeschlecht

Fast die Hälfte (46%) der Gesamtförderung des etablierten Filmschaffens durch das Österreichische Filminstitut wurde an Projekte vergeben, deren Regie, Drehbuch und Produktion exklusiv von Männern besetzt war.

Im ÖFI-geförderten Nachwuchsfilm waren weiblich verantwortete Projekte stärker vertreten als in der Förderung des Etablierten-Films. Fast zwei Fünftel (38%) der Nachwuchsfilmförderung wurden an weiblich verantwortete Projekte vergeben, fast drei Fünftel (58%) an männlich verantwortete Nachwuchsfilme. Im Etablierten-Film betrug der Anteil weiblich verantworteter Projekte nur etwas mehr als ein Fünftel (23%), während drei Viertel (76%) der Gesamtförderung an Projekte mit exklusiv und mehrheitlich mit Männern besetzte Kernteams gingen.

- EXKLUSIV WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM
100% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH WEIBLICH BESETZTES KERNTTEAM
≥ 60% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- AUSGEWOGEN BESETZTES KERNTTEAM
41%-59% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM
≤ 40% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell
- EXKLUSIV MÄNNLICH BESETZTES KERNTTEAM
0% Frauenanteil nach Schwedischem Berechnungsmodell

38% der im Nachwuchs-Spielfilm zugesagten Fördermittel gingen an weiblich verantwortete Projekte.



Projektanträge, Projektzusagen und zugesagte Fördermittel für Nachwuchsfilme (Spiel- und Dokumentarfilm) in der Kino-Herstellungsförderung des Österreichischen Filminstituts 2017-2019 nach Filmgeschlecht

39% der im Nachwuchs-Dokumentarfilm zugesagten Fördermittel gingen an weiblich verantwortete Projekte.

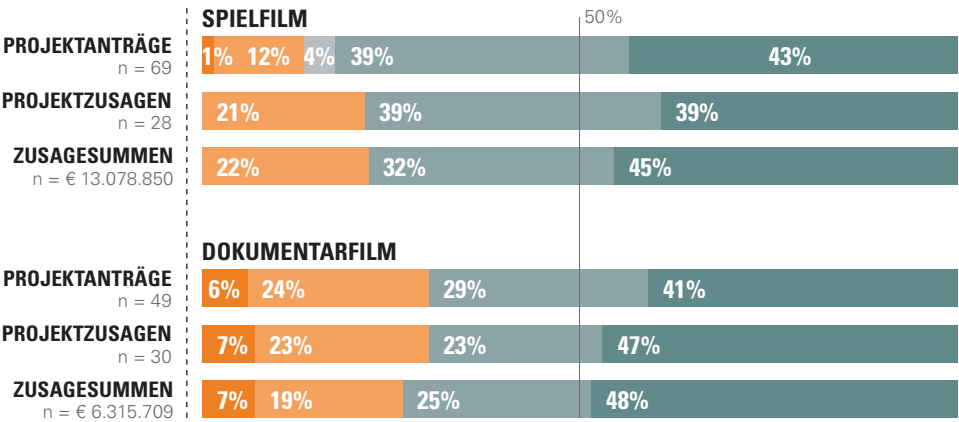
Im Nachwuchs-Spielfilm gab es keine Projektanträge mit exklusiv weiblichem Kernteam, ungefähr ein Drittel (35%) der Anträge war mehrheitlich weiblich verantwortet. Unter den Zusagen stieg deren Anteil leicht auf 36%, die schließlich 38% der Gesamtförderung erhielten. Ein Viertel (26%) aller Spielfilm-Anträge wurde von Projekten mit exklusiv männlich besetztem Kernteam eingereicht. Innerhalb der Projektzusagen stieg der Anteil der exklusiv männlich verantworteten Projekte auf 45%, innerhalb der Zugesummen auf fast die Hälfte (49%). Mehrheitlich männlich verantwortete Projekte umfassten rund ein Drittel (35%) der Anträge, reduzierten sich unter den Projektzusagen und zugesagten Fördersummen aber auf einen Anteil von jeweils 9%.

Im Nachwuchs-Dokumentarfilm waren 11% der Projektanträge von exklusiv weiblich besetzten Kernteams. Keiner dieser Anträge bekam eine Zusage. Insgesamt lagen 28% weiblich verantwortete Projektanträge vor, die innerhalb der Projektzusagen einen Anteil von 33% erzielten, was wiederum einem Anteil von 39% der Zugesummen entsprach. Der relativ hohe Anteil exklusiv männlich verantworteter Projektanträge in Höhe von gut einem Drittel (36%) reduzierte sich innerhalb der Projektzusagen auf gut ein Fünftel (22%), das etwa ein Viertel (26%) der Fördersummen erhielt. 28% aller Projektanträge stammten von mehrheitlich männlichen Kernteams, die einen Anteil von 33% aller Projektzusagen erzielten und denen 32% der Zugesummen im Dokumentarfilmbereich zugesprochen wurden.

- EXKLUSIV WEIBLICH
BESETZTES KERNTTEAM
100% Frauenanteil nach
Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH WEIBLICH
BESETZTES KERNTTEAM
≥ 60% Frauenanteil nach
Schwedischem Berechnungsmodell
- AUSGEWOGEN
BESETZTES KERNTTEAM
41%-59% Frauenanteil nach
Schwedischem Berechnungsmodell
- MEHRHEITLICH MÄNNLICH
BESETZTES KERNTTEAM
≤ 40% Frauenanteil nach
Schwedischem Berechnungsmodell
- EXKLUSIV MÄNNLICH
BESETZTES KERNTTEAM
0% Frauenanteil nach
Schwedischem Berechnungsmodell

PROJEKTANTRÄGE, PROJEKTZUSAGEN UND ZUGESAGTE FÖRDERMITTEL IM ÖSTERREICHISCHEN FILMINSTITUT FÜR SPIEL- UND DOKUMENTARFILME

ETABLIERTEN-FILM



Projektanträge, Projektzusagen und zugesagte Fördermittel für Etablierten-Filme (Spiel- und Dokumentarfilm) in der Kino-Herstellungsförderung des Österreichischen Filminstituts 2017-2019 nach Filmgeschlecht

Nur gut ein Fünftel (22%) der ÖFI-Gesamtförderung des Etablierten-Spielfilms wurde an weiblich verantwortete Projekte vergeben. Dahingegen war der Anteil der Gesamtförderung, der im Nachwuchs-Spielfilm an weiblich verantwortete Projekte ging, mit zwei Fünftel (38%) vergleichsweise hoch.

Nur ein Viertel (26%) der ÖFI-Gesamtförderung des Etablierten-Dokumentarfilms ging an weiblich verantwortete Projekte. Dahingegen war der Anteil weiblich verantworteter Projekte an der Gesamtförderung im Nachwuchs-Dokumentarfilm mit zwei Fünftel (39%) vergleichsweise hoch.

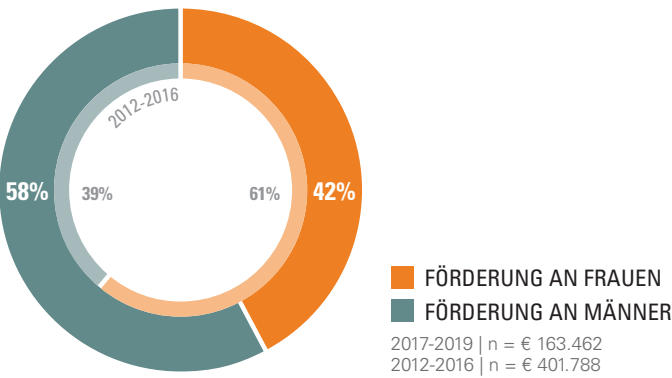
Im Etablierten-Spielfilm besaß nur 1% der Projektanträge ein exklusiv weibliches Kernteam, das sich allerdings nicht in den geförderten Projekten wiederfand. Insgesamt wurden 13% weiblich verantwortete Projekte eingereicht, deren Anteil unter den geförderten Projekten auf ein Fünftel aller geförderten Projekte (21%) und zugesprochenen Fördersummen (22%) anstieg. Der Anteil exklusiv männlich verantworteter Projektanträge betrug fast die Hälfte (43%) der Gesamtantragszahl, reduzierte sich innerhalb der Projektzusagen auf 39% und stieg schließlich gemessen an den Fördersummen auf 45%. Insgesamt zeigte sich eine starke Dominanz der männlich verantworteten Projekte im ÖFI-geförderten Etablierten-Spielfilm, sowohl bei den Anträgen (82%) als auch bei Zusagen (78%) und Zugesummen (77%).

Im Etablierten-Dokumentarfilm wurden die exklusiv und mehrheitlich weiblich verantworteten Projekte zu annähernd gleichen Teilen beantragt und gefördert. Die exklusiv weiblich verantworteten Projekte machten 6% der Anträge, 7% der Zusagen und Zugesummen aus. Die mehrheitlich weiblich verantworteten Projekte betrugen 24% der Anträge, 23% der Zusagen und 19% der Zugesummen. Die exklusiv männlich verantworteten Projekte umfassten 41% der Anträge, 47% der Zusagen und 48% der Zugesummen. Die mehrheitlich männlich verantworteten Projekte beliefen sich auf 29% der Anträge, 23% der Zusagen und 25% der Zugesummen.

FÖRDERUNG DER WEITERBILDUNG IM ÖFI

Neben Filmprojekten fördert das Österreichische Filminstitut auch die Teilnahme von Filmschaffenden an Maßnahmen zur beruflichen Weiterbildung. War dieser Förderbereich im ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT 2012-2016 mit einem Frauenanteil von 61% noch der einzige weiblich dominierte, so hat sich das Geschlechterverhältnis im Zeitraum 2017 bis 2019 zugunsten der Männer umgekehrt.

FÖRDERUNG DER WEITERBILDUNG 2017-2019



Zugesagte Fördermittel in der Beruflichen Weiterbildung 2017-2019 nach dem Geschlecht der Förderungsempfänger*in im Vergleich zu den Vorjahren 2012-2016

In der Weiterbildung hat es einen Rückgang an Anträgen von Frauen gegeben. Damit wurde auch die Weiterbildung zu einem Förderbereich, in dem Frauen weniger Fördermittel erhielten als Männer.

46% der Anträge, die 2017 bis 2019 gestellt wurden, waren von Frauen, 54% von Männern. Von den Zusagen entfielen 43% auf Frauen und 57% auf Männer. Die Gesamthöhe der zugesagten Mittel betrug € 163.462, wovon 42% an Frauen und 58% an Männer vergeben wurden.

Damit ist auch die Weiterbildungsförderung zu einem Bereich geworden, in dem Männer mehr Förderung erhielten als Frauen.

GLOSSAR

Ableismus & Anti-Ableismus

Der Begriff *Ableismus* leitet sich vom englischen Begriff „ableism“ (engl. *able* = fähig) ab. Dieser wurde in den US-amerikanischen *Disability Studies* sowie aktivistischen Bewegungen entwickelt und beschreibt – analog zu Begriffen wie *Sexismus* und *Rassismus* – die Beurteilung von Menschen anhand ihrer physischen oder psychischen Fähigkeiten sowie die daraus entstehenden Diskriminierungsformen und Vorurteile gegenüber Menschen mit Beeinträchtigungen. Ableismus bezeichnet allerdings nicht nur jene Praxen, die Menschen mit Beeinträchtigungen diskriminieren, sondern umfasst auch die gesellschaftlichen Verhältnisse und Strukturen, die solche Praxen hervorbringen.

Anti-Ableismus bezeichnet im Gegensatz dazu den Abbau solcher ableistischer Strukturen. Im Film kann Anti-Ableismus als Darstellungspraxis verstanden werden, in der Personen mit diversen Fähigkeiten und Körperbildern gezeigt werden, zu denen alle Abweichungen einer eng gefassten Norm zählen, wie beispielsweise Verletzungen oder anderen Einschränkungen jeder Art. Anti-Ableismus versucht die herrschenden Grenzen körperlicher Normen zu erweitern bzw. zu unterwandern und stellt nicht körperliche Fähigkeiten, sondern den Menschen ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Bechdel-Wallace-Test

Für die Beschreibung von Filmfigurenkonstellationen nach Geschlecht hat sich der Bechdel-Wallace-Test als Erhebungsinstrument international bewährt. Der Test ist kein Messinstrument für feministische Inhalte, sondern erhebt, ob Frauenfiguren in einem Film eigenständig dargestellt werden oder lediglich in Abhängigkeit von männlichen Figuren. Er wurde 1985 von der US-amerikanischen Comic-Zeichnerin Alison Bechdel und Liz Wallace im Zuge der Entstehung der Graphic Novel „Dykes to Watch Out For“ entwickelt. In der Graphic Novel sagt eine der Figuren, sie sehe sich nur mehr Kinofilme an, die folgende drei Kriterien erfüllen:

- » Erstens müssen darin mindestens zwei Frauen vorkommen, die
- » zweitens auch miteinander sprechen und zwar
- » drittens über etwas anderes als einen Mann.

Aus dieser Passage entwickelte sich der relativ einfach durchzuführende, jedoch aussagekräftige Bechdel-Wallace-Test. Heute wird der Test international für feministische Filmanalysen und Reports aber auch zur Bewertung von Filmen eingesetzt. Für den vorliegenden ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT wird der Bechdel-Wallace-Test entsprechend gängiger internationaler Praxis dahingehend adaptiert, dass jede der beiden weiblichen Figuren auch einen Namen haben muss, damit der Test als bestanden gilt.

Berechnungsmodelle

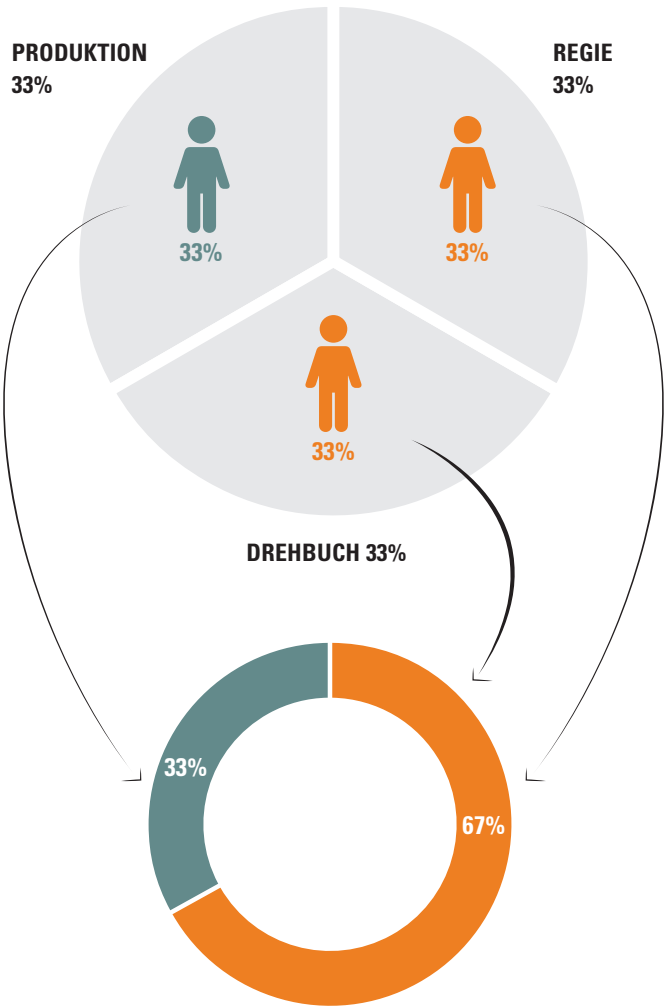
Schwedisches Berechnungsmodell

Das international etablierte Schwedische Modell wurde entwickelt, um die Vergabe von Fördergeldern auf faire Geschlechterverteilung zu prüfen. Um internationale Vergleichbarkeit der Daten zu ermöglichen, wird das Schwedische Modell auch für den ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT angewendet.

Berechnungsmodus des Schwedischen Modells: Die Filmförderung eines Filmprojekts wird retrospektiv über die drei als zentral identifizierten Stabstellen Regie, Drehbuch und Produktion nach Geschlechterbesetzung dieser Filmstabstellen gesplittet berechnet. Jeder dieser Stabstellen wird ein Drittel der Fördersumme zugerechnet, und je nachdem, ob die Stabstelle von einem Mann/mehreren Männern oder einer Frau/mehreren Frauen besetzt ist, werden diese Drittel dann dem jeweiligen „Geschlechterkonto“ zugerechnet. Sollte die Stabstelle noch nicht besetzt sein, wird dieses Drittel nicht weiter berücksichtigt. Bei gemischt besetzten Stabstellen wird das Drittel dieser Stabstelle auf die jeweiligen Personen aufgeteilt und so den entsprechenden Geschlechterkonten zugeordnet. Am Ende werden alle Förderbeträge, die Männern zugesprochen wurden, und alle Förderbeträge, die Frauen zugesprochen wurden, summiert und entlang der Gesamtfördersumme (=100%) entsprechend dem daraus resultierenden Verhältnis nach Geschlecht gekennzeichnet.

BEISPIELPROJEKT 1 - PROJEKTENTWICKLUNG

Geschlechterverhältnis nach Schwedischem Berechnungsmodell

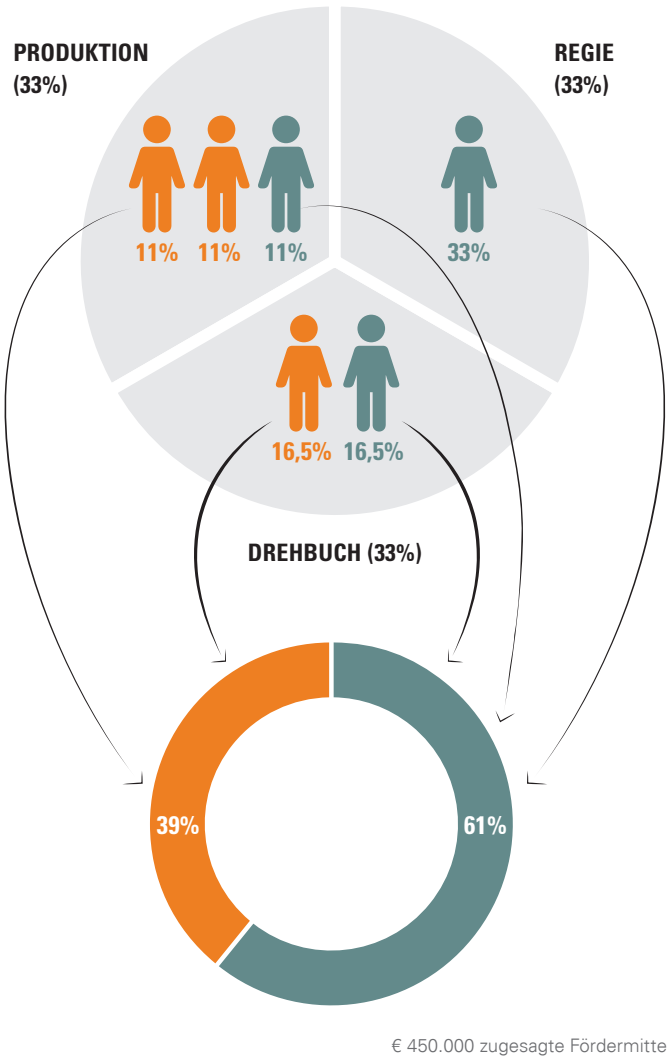


€ 30.000 zugesagte Fördermittel

Im dargestellten Beispielprojekt 1, einer mit € 30.000 geförderten Projektentwicklung, arbeiten drei Personen in den jeweils mit 33% gewichteten Stabstellen Regie, Drehbuch und Produktion. Daraus errechnet sich nach Schwedischem Berechnungsmodell ein Frauenanteil von 67%. Dementsprechend werden dem Frauenkonto € 20.000 und dem Männerkonto € 10.000 zugeschrieben.

BEISPIELPROJEKT 2 - HERSTELLUNG

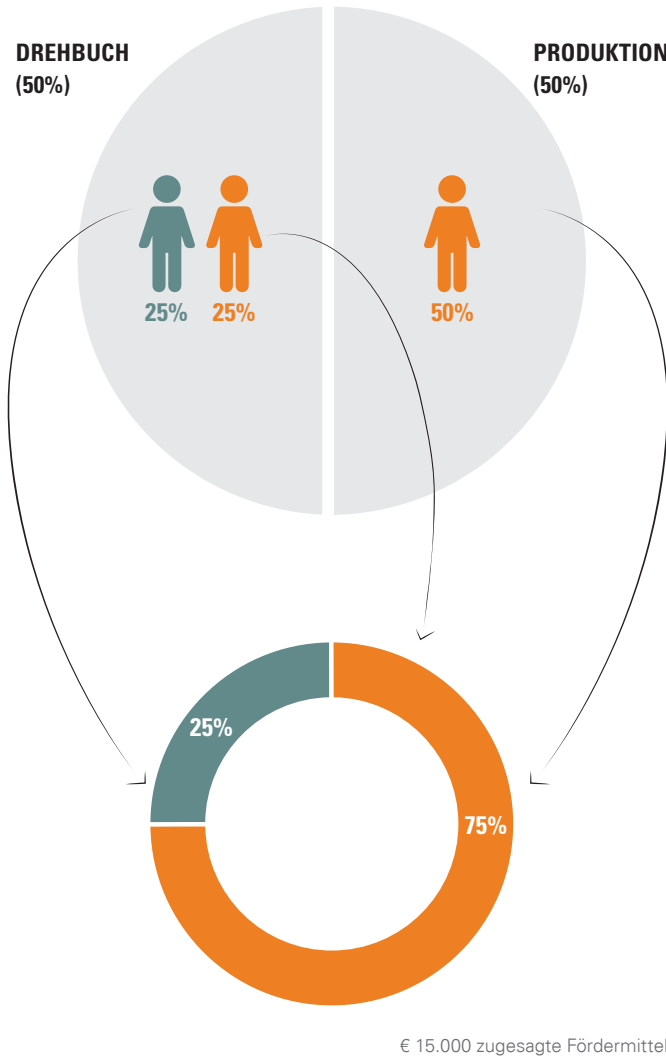
Geschlechterverhältnis nach Schwedischem Berechnungsmodell



Im dargestellten Beispielprojekt 2, einer Herstellung, der € 450.000 Förderung zugesagt wurden, verteilen sich sechs Personen ungleichmäßig auf die jeweils mit 33% gewichteten Stabstellen, wodurch nach Schwedischem Berechnungsmodell für das Filmprojekt ein Frauenanteil von rund 39% errechnet wird. Dieser ergibt sich aus einem Frauenanteil von 22% in der Produktion und 16,5% im Drehbuch. Dementsprechend gehen € 175.000 der dem Projekt zugesagten Fördermittel auf das Frauenkonto und € 275.000 auf das Männerkonto.

BEISPIELPROJEKT 3 - STOFFENTWICKLUNG

Geschlechterverhältnis nach Schwedischem Berechnungsmodell



Im dargestellten Beispielprojekt 3, einer Stoffentwicklung, liegen aufgrund der frühen Phase im Filmproduktionsprozess nur Angaben zur Besetzung der Bereiche Drehbuch und Produktion vor. Da die in einem solchen Fall noch freie Stabstelle der Regie nicht gewertet wird, verschiebt sich die 3er-Gewichtung (33%) auf eine 2er-Gewichtung (50%) der mit insgesamt 3 Personen besetzten Bereiche Drehbuch und Produktion. Nach Schwedischem Berechnungsmodell resultiert daraus für das Filmprojekt ein Frauenanteil von 50% in der Produktion und 25% im Drehbuch, insgesamt also 75%. Dementsprechend gehen von den insgesamt € 15.000 Förderung € 11.250 (75%) an das Frauenkonto und € 3.750 (25%) an das Männerkonto.

Im drei Filme umfassenden Beispiel-Sample wurden insgesamt € 510.000 zugesagt. € 210.000 davon sind gemäß Schwedischem Berechnungsmodell dem Frauenkonto zuzuschreiben. Das entspricht 41% der zugesagten Fördermittel.

Filmgeschlecht

Der mithilfe des Schwedischen Berechnungsmodells ermittelte Geschlechteranteil der als zentral identifizierten Stabstellen Regie, Drehbuch und Produktion wird im ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT nicht nur zur Aufteilung von Fördersummen angewendet, sondern auch, um das Filmgeschlecht einzelner Projekte zu bestimmen.

Berechnungsmodus des Filmgeschlechts nach Schwedischem Modell: Für jedes Projekt wird ein Geschlechterverhältnis nach dem Berechnungsmodus des Schwedischen Modells ermittelt. Für die Bestimmung des Filmgeschlechts wird der Geschlechteranteil in den als zentral identifizierten Stabstellen in fünf Gruppen unterteilt:

- » Exklusiv weibliches Kernteam
100% Frauenanteil nach Schwedischem Modell
- » Mehrheitlich weibliches Kernteam
≥ 60% Frauenanteil nach Schwedischem Modell
- » Ausgewogenes Kernteam
41%-59% Frauenanteil nach Schwedischem Modell
- » Mehrheitlich männliches Kernteam
≤ 40% Frauenanteil nach Schwedischem Modell
- » Exklusiv männliches Kernteam
0% Frauenanteil nach Schwedischem Modell

Mit einem Frauenanteil von 67% handelt es sich bei Beispielprojekt 1 um ein Projekt mit mehrheitlich weiblichem Kernteam. Beispielprojekt 2 hat einen Frauenanteil von 39% und dementsprechend ein mehrheitlich männliches Kernteam. Beispielprojekt 3 ist mit einem Frauenanteil von 75% mehrheitlich weiblich.

Im drei Filme umfassenden Beispiel-Sample gab es demnach zwei Projekte mit mehrheitlich weiblichen Kernteams und ein Projekt mit mehrheitlich männlichem Kernteam.

Inklusionsmodell

Für den ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT 2012-2016 wurde das Inklusionsmodell als Berechnungsmodell entwickelt, um Geschlechterverhältnisse im Bereich des Filmschaffens zu analysieren. Im vorliegenden ZWEITEN ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT wird stattdessen die zuvor erläuterte Analyse­methode des Filmgeschlechts verwendet. Um die Vergleichbarkeit mit den Auswertungen des vorherigen Reports zu gewährleisten, wird in manchen Fällen auch im ZWEITEN ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT auf das Inklusionsmodell zurückgegriffen.

Im Inklusionsmodell wird der Geschlechteranteil in allen Stabstellen (soweit zum Zeitpunkt der Förderung schon bekannt bzw. besetzt) herangezogen und in vier Gruppen unterteilt:

- » Frauenanteil in den Stabstellen 0%-25%
- » Frauenanteil in den Stabstellen 26%-50%
- » Frauenanteil in den Stabstellen 51%-75%
- » Frauenanteil in den Stabstellen 76%-100%

In den Förderbereichen Stoffentwicklung und Projektentwicklung wurde die Besetzung der Stabstellen Regie, Produktion und Drehbuch berücksichtigt – mehr ist in dieser frühen Projektphase üblicherweise noch nicht bekannt. Für die Analyse der Herstellungsförderungen wurden folgende 19 Filmstabstellen erhoben: Animation, Casting, Dramaturgie, Drehbuch, Herstellungsleitung, Kamera, Kostümbild, Licht, Maskenbild, Musik, Produktion, Produktionsleitung, Regie, Schnitt, Sound Design, Szenenbild, Tonschnitt, Ton und VFX.

Förderbetragsgruppen

Für den vorliegenden ZWEITEN ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT wurde eine Analyse­methode entwickelt, die nähere Einblicke in einzelne Teilbereiche der Projektlandschaft ermöglicht. Dafür werden die zugesagten Förderbeträge in fünf Förderbetragsgruppen unterteilt:

- » sehr kleine Förderbeträge
- » kleine Förderbeträge
- » mittlere Förderbeträge
- » große Förderbeträge
- » sehr große Förderbeträge

Die Förderbetragsgruppen orientieren sich an der für den jeweils analysierten Förderbereich vorhandenen Bandbreite der Förderhöhe sowie der Verteilung der zugesagten Mittel. Für jedes analysierte Sample wurden die zugesagten Förderbeträge aller Projekte der Größe nach in einer Datenreihe geordnet und in fünf gleich große Gruppen unterteilt. Da mehrere Projekte innerhalb eines Samples Förderbeträge in derselben Höhe erhalten können, wurden mehrfach vorkommende Förderbeträge nur einmal gewertet. Dadurch wird gewährleistet, dass Projekte mit gleich hohen Förderbeträgen notwendigerweise in die gleiche Gruppe fallen, weswegen allerdings nicht immer genau ein Fünftel aller Projekte in jeder Gruppe ist.

Da die Grenzen der Förderbetragsgruppen mit den Samples variieren, erlaubt diese Methode eine Vergleichbarkeit von verschiedenen Förderbereichen, in denen teilweise sehr unterschiedlich hohe Fördermittel beantragt und zugesagt werden. Beispielsweise handelt es sich bei sehr großen Förderbeträgen in der Herstellungsförderung um weitaus mehr Geld als bei sehr großen Förderbeträgen im insgesamt geringer dotierten Förderbereich der Festivalteilnahme. Die Verwendung variabler Förderbetragsgruppen ermöglicht einen Blick darauf, wer sehr große Förderbeträge für den jeweiligen Bereich erhalten hat.

Care-Arbeit

Care-Arbeit (engl. *care* = Pflege) bezeichnet unbezahlte Pflegearbeit, die nicht in Zusammenhang mit Kindern steht, wie die Pflege von Eltern und anderen Angehörigen.

Förderbereiche des Österreichischen Filminstituts

Stoffentwicklung

Für das Verfassen von Drehbüchern und -konzepten (Dokumentarfilm) für Kinofilme wird Förderung gewährt (Stufe 1). Für bereits auf Stufe 1 geförderte Drehbücher kann zur Weiterentwicklung eine zweite Förderung zugesprochen werden (Stufe 2).

Projektentwicklung

Die Projektentwicklung umfasst sämtliche produktionsvorbereitende Maßnahmen, insbesondere die Zusammenstellung von Stab und Cast, Motivsuche, Erstellung der Letztfassung des Drehbuchs/-konzepts, des produktionswirtschaftlichen Konzepts und des Marketingkonzepts.

Herstellung

Die Herstellung umfasst den eigentlichen Produktionsprozess des Films, also die Dreharbeiten und die Fertigstellung nach dem Dreh. Gefördert werden abendfüllende österreichische Kinofilme unterschiedlicher Genres mit einer Vorführdauer von mindestens 70 Minuten (programmfüllende Kinofilme).

Kinostart (Verbreitung)

Der Kinostart umfasst die Erstellung von analogen oder digitalen Serienkopien des Films einschließlich Teaser/Trailer, Aufbereitung des Standard-Werbematerials (wie z.B. Aushangfotos, Plakate, Press Kit, Website etc.) sowie das Ergreifen von Werbemaßnahmen, die sich unmittelbar an Filmbesucher*innen richten und dazu geeignet sind, den Publikumserfolg des Films zu steigern sowie filmbezogene Inserate oder Kampagnen in Printmedien und elektronischen Medien einschließlich Premierenkosten.

Festivalteilnahme (Verbreitung)

Gefördert wird die Teilnahme an internationalen Filmfestivals.

Berufliche Weiterbildung

Gefördert wird die filmberufliche Fortbildung von aktiven Filmschaffenden.

Filmstab, Stabstelle

Analog zu gängigen Bezeichnungen wie Filmteam oder Filmcrew umfasst der Filmstab alle Personen, die hinter der Kamera an einem Filmprojekt beteiligt sind. Eine Stabstelle bezeichnet die für Entscheidungen verantwortliche, leitende Position in den einzelnen Bereichen dieses Filmstabs, zum Beispiel Drehbuch, Regie, Kamera, usw., auch Head of Department genannt. Im ZWEITEN ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT wurden je nach Förderbereich unterschiedlich viele Stabstellen berücksichtigt. Für die Analyse der Förderung der Stoffentwicklung und der Projektentwicklung wurden die Stabstellen Regie, Drehbuch und Produktion als zentral identifiziert, da in dieser frühen Projektphase weitere Stabstellen üblicherweise noch nicht besetzt sind. Für die Analyse der Herstellungsförderung wurden folgende 19 Stabstellen erhoben: Animation, Casting, Dramaturgie, Drehbuch, Herstellungsleitung, Kamera, Kostümbild, Licht, Maskenbild, Musik, Produktion, Produktionsleitung, Regie, Schnitt, Sound Design, Szenenbild, Tonschnitt, Ton und VFX. Unabhängig vom Förderbereich wurden alle Stabstellenbesetzungen, die zum Zeitpunkt der jeweiligen Filmförderung vorlagen, nach Geschlecht differenziert untersucht.

Gender

Der englische Begriff *Gender* ist seit Jahrzehnten wissenschaftlich, politisch und gesellschaftlich international bekannt und etabliert. Gender entstand wissenschaftshistorisch aus einer epistemologischen Differenz von *Sex/Gender* und reicht über eine Differenz Männer/Frauen hinaus. Gender negiert nicht, dass es Unterschiede zwischen Geschlechtern gibt, sondern integriert die Tatsache, dass Geschlecht in seiner Bedeutung immer und in jeder Gesellschaft sozialen Aushandlungs-, Macht- und Herrschaftsprozessen unterliegt, die historisch und kulturell veränderbar sind.

Gender Incentive

Das *Gender Incentive* ist eine Maßnahme des Österreichischen Filminstituts, die auf dem Prinzip der automatischen Referenzfilmförderung basiert und die Steigerung der Frauenanteile in traditionell unterrepräsentierten Arbeitsbereichen der Filmbranche zum Ziel hat. Erreichen Produktionsfirmen mit einer selektiv geförderten Herstellung durch die weibliche Besetzung der Headdepartments Produktion, Regie, Drehbuch, Herstellungsleitung, Produktionsleitung, Kamera, Schnitt, Dramaturgie, Szenenbild, Musik, Ton, Sound Design, Tonschnitt, Licht, VFX/Animation eine gewisse Punktezahl, erhalten sie automatisch € 30.000 Förderung für die Stoff- oder Projektentwicklung eines neuen Projekts mit weiblicher Besetzung von Produktion, Drehbuch oder Regie. Zusätzlich wird bei Filmen, die das Gender Incentive erfüllen und einen Anspruch auf erfolgsbedingte Referenzmittel erworben haben, diese Förderung automatisch um 10% erhöht.

Kernteam

Beim Kernteam handelt es sich um die drei als zentral identifizierten Stabstellen Regie, Drehbuch und Produktion. Die Analyse der Geschlechterverteilung innerhalb dieser drei Stabstellen bildet die Grundlage für eine Reihe von Auswertungsmethoden des vorliegenden ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORTS, wie das Schwedische Berechnungsmodell und das Filmgeschlecht.

Lead-Figur

Als *Lead-Figuren* werden jene Figuren bezeichnet, die eine zentrale Rolle im narrativen Verlauf eines Films einnehmen und die Erzählung aktiv vorantreiben. Es sind also Entscheidungen, Aussagen und Handlungen von Lead-Figuren, die die Filmhandlung wesentlich prägen. Da manche Hauptfiguren passiver angelegt sind und im Wesentlichen fremdbestimmt durch andere Figuren auftreten, muss es sich nicht bei jeder Hauptfigur automatisch um eine Lead-Figur handeln.

Leaky Pipeline

Der Begriff *Leaky Pipeline* ist ein Konzept zur Beschreibung von Geschlechterbenachteiligung im beruflichen Werdegang. Das Phänomen der Leaky Pipeline ist gegeben, wenn innerhalb eines Berufsfeldes der Anteil eines Geschlechts geringer wird, je höher die Berufsposition und damit einhergehend je höher Bezahlung, Entscheidungsmacht und Anerkennung sind. In vielen Arbeitsfeldern zeigt sich, dass bei Einstiegspositionen die Geschlechterverteilung annähernd gleich ist, der Frauenanteil jedoch mit höheren Positionen sinkt. Frauen begegnen hier offensichtlich Karrierehemmnissen und gehen „verloren“ – wie Wasser in einem lecken Rohr. Aus dieser Metapher leitet sich auch der Begriff Leaky Pipeline ab.

Nachwuchsfilm

In einigen Kapiteln werden Auswertungen nur für jene Filme durchgeführt, die als Nachwuchsfilme eingestuft wurden. Im ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT handelt es sich bei diesen Filmen entweder um Erst- oder Zweitfilme eines*einer Regisseur*in. Berücksichtigt wurden Kinospielefilme und Kinodokumentarfilme mit einer Laufzeit ≥ 60 min, wobei die Laufzeit bei Kinderfilmen auch etwas kürzer sein durfte. Im Fall von Regie-Teams wird für die Beurteilung, ob es sich bei einem Film um einen Erst-, Zweit- oder Etablierten-Film handelt, der Erfahrungsstand des*der erfahrensten Regisseur*in des Teams bewertet. Handelt es sich bei einem Projekt beispielsweise um den ersten Kinofilm mit einer Laufzeit ≥ 60 min von Regisseur*in Dakota Divers, allerdings um den dritten Kinofilm mit einer Laufzeit ≥ 60 min von Regisseurin Mecra Musterfrau, wird der Film aufgrund von Mecra Musterfraus höherem Erfahrungsstand nicht als Nachwuchs gewertet.

Diese Vorgehensweise weicht von den Nachwuchskriterien ab, die das Österreichische Filminstitut bei Förderentscheidungen verwendet. Dies hat den Grund, dass die im ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT verwendeten Kriterien besser auf Projekte übertragbar sind, die von anderen Förderinstitutionen gefördert wurden und darüber hinaus auch international vergleichbar sind.

Sexualisierte Gewalt

Für den vorliegenden ÖSTERREICHISCHEN FILM GENDER REPORT wurde für die folgende Kategorienbildung auf mehrere gängige Modelle zur Benennung unterschiedlicher Formen sexualisierter Gewalt zurückgegriffen.

Sexualisierte Mikroaggressionen

Die Kategorie *Sexualisierte Mikroaggressionen* umfasst abfällige bzw. sexistische Bemerkungen und Witze, Zudringlichkeiten sowie sexuelle Angebote und unerwünschte Anmachen.

Sexuelle Belästigung

Die Kategorie *Sexuelle Belästigung* umfasst abfällige bzw. sexistische Bemerkungen und Witze, Zudringlichkeiten sowie sexuelle Angebote und unerwünschte Anmache in einem formellen Abhängigkeitsverhältnis und Machtgefälle.

Sexualisierte Übergriffe

Die Kategorie *Sexualisierte Übergriffe* umfasst unmittelbare körperliche Übergriffe und unerwünschte Berührungen an sexuell konnotierten Körperteilen, beispielsweise „Begrapschen“

Vergewaltigung

Die Kategorie *Vergewaltigung* umfasst sowohl versuchte als auch durchgeführte Vergewaltigungen.

ZITIERTER LITERATUR

GLAAD (2020). Where We Are on TV 2019-2020. GLAAD Media Institute.

hooks, bell (1992). Black looks: race and representation. South End Press.

Lindner, Andrew/Lindquist, Melissa/Arnold, Julie (2015). Million Dollar Maybe? The Effect of Female Presence in Movies on Box Office Returns. Sociological Inquiry, 85 (3), 407-428.

Michalitsch, Gabriele (2020). Lachen im Patriarchat: Prinzessin, hysterische Hyänen und andere Fake-News. Komik, Affirmation und Subversion von Herrschaft. In: Janke P, Schenkermayr C. (Hg.*innen). Komik und Subversion – ideologiekritische Strategien. Praesens Verlag. 271-287.

Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen, 16 (3), 6-18.

ORF (2019). Erläuternde Bemerkungen zum ORF Konzernabschluss 2019. Österreichischer Rundfunk. 14.
https://zukunft.orf.at/rte/upload/texte/veroeffentlichungen/2020/erlaeuternde_bemerkungen_zum_orf_konzernabschluss_2019.pdf [26.08.2021]

ÖFI (2018). 17 facts+figures. Filmwirtschaftsbericht Österreich 2018. Österreichisches Filminstitut.

ÖFI (2019). 18 facts+figures. Filmwirtschaftsbericht Österreich 2019. Österreichisches Filminstitut.

ÖFI (2020). 19 facts+figures. Filmwirtschaftsbericht Österreich 2020. Österreichisches Filminstitut.

Prommer, Elizabeth/Loist, Skadi (2019). Filmindustrie: Branchenkultur mit Gender Bias. In: Dorer J., Geiger B., Hipfl B., Ratković V. (Hg*innen). Handbuch Medien und Geschlecht. Wiesbaden.

Sosa-Abella, Mireya/Reyes, Ricardo M. (2015). Political Humor in Comic Strips: A Comparative Analysis between Oriental and Occidental Approaches. International Journal of Cultural Studies, 18 (2), 243-59.

Townsend, Megan/Deerwater, Raina (2020). Studio Responsibility Index. GLAAD Media Institute. <https://www.glaad.org/sites/default/files/GLAAD%202020%20Studio%20Responsibility%20Index.pdf> [26.08.2021]

LISTE DER ANALYSIERTEN FILME

1. 3 Tage in Quiberon (2018)
2. 360 (2012)
3. Amour – Liebe (2012)
4. Amour Fou (2014)
5. Angelo (2018)
6. Angriff der Lederhosen Zombies (2016)
7. Anna Fucking Molnar (2017)
8. Arthur Und Clarie (2018)
9. Auf Der Suche Nach Oum Kulthum (2018)
10. Aufbruch (2019)
11. Autumn Blood (2014)
12. Bad Fucking (2013)
13. Bad Luck (2015)
14. Baumschlager (2017)
15. Beautiful Girl (2015)
16. Blutgletscher (2013)
17. Blutsbrüder teilen alles (2013)
18. Casanova Variations (2015)
19. Chucks (2015)
20. Ciao Chérie (2018)
21. Das Dunkle Paradies (2019)
22. Das ewige Leben (2015)
23. Das finstere Tal (2014)
24. Das große Heft (2014)
25. Das Pferd auf dem Balkon (2012)
26. Deckname Holec (2016)
27. Deine Schönheit ist nichts wert (2013)
28. Demos (2018)
29. Der Blunzenkönig (2015)
30. Der Boden unter den Füßen (2019)
31. Der Glanz des Tages (2013)
32. Der kleine Ritter Trenk (2015)
33. Der letzte Sommer der Reichen (2015)
34. Der letzte Tanz (2014)
35. Der Mann aus dem Eis (2017)
36. Der stille Berg (2014)
37. Der Taucher (2019)
38. Der Teufelsgeiger (2013)
39. Der Tote am Teich (2015)
40. Der Trafikant (2018)
41. Der Vampir auf der Couch (2014)
42. Die beste aller Welten (2017)

43. Die Blumen von gestern (2017)
44. Die geliebten Schwestern (2014)
45. Die Hölle (2017)
46. Die Kinder der Toten (2019)
47. Die Lebenden (2012)
48. Die Letzte Party Deines Lebens (2018)
49. Die Liebhaberin (2017)
50. Die Mamba (2014)
51. Die Mitte der Welt (2016)
52. Die Nacht der 1000 Stunden (2016)
53. Die Vermessung der Welt (2012)
54. Die Wälder sind noch grün (2014)
55. Die Wand (2012)
56. Die Werkstürmer (2013)
57. Die Wunderübung (2018)
58. Dolmetscher (2018)
59. Drei Eier im Glas (2015)
60. Egon Schiele – Tod und Mädchen (2016)
61. Einer von uns (2015)
62. Endlich Weltuntergang (2012)
63. Erik und Erika (2018)
64. Friday Night Horror (2012)
65. Geschwister (2017)
66. Gespensterjäger (2015)
67. Gipsy Queen (2019)
68. Glück gehabt (2019)
69. Grenzgänger (2012)
70. Gruber geht (2015)
71. Hannas schlafende Hunde (2016)
72. Happy End (2017)
73. Harodim – Nichts als die Wahrheit? (2012)
74. Harri Pinter Drecksau (2017)
75. Hexe Lilli Und Das Weihnachtswunder (2017)
76. High Performance – Mandarinen lügen nicht (2014)
77. Hilfe, ich habe meine Eltern geschrumpft (2018)
78. Hilfe, ich habe meine Lehrerin geschrumpft (2015)
79. History of Now (2017)
80. Home is Here (2017)
81. Homesick (2015)

82. Hotel Rock’n’Roll (2016)
83. Ich seh ich seh (2015)
84. Ich war noch niemals in New York (2019)
85. Im weißen Rössl – Wehe du singst! (2013)
86. It Girl (2017)
87. Jack (2015)
88. Joy (2019)
89. Kafka, Kiffer und Chaoten (2014)
90. Kalte Füße (2019)
91. Kater (2016)
92. Kaviar (2019)
93. Kuma (2012)
94. L’Animale (2018)
95. Licht (2017)
96. Liebe Möglicherweise (2016)
97. Life Guidance (2018)
98. Lina (2017)
99. Little Joe (2019)
100. Local Heroes (2013)
101. Los Feliz (2016)
102. Lou Andreas-Salomé (2016)
103. Love Machine (2019)
104. Ludwig II (2012)
105. Lügen auf Kubanisch (2013)
106. Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit (2015)
107. Ma Folie (2015)
108. Macondo (2014)
109. Maikäfer flieg (2016)
110. Mein Fleisch und Blut (2016)
111. MindGamers (2017)
112. Murer – Anatomie eines Prozesses (2018)
113. Museum Hours (2012)
114. Nevrland (2019)
115. Nobadi (2019)
116. Oktober November (2013)
117. Paradies: Glaube (2013)
118. Paradies: Hoffnung (2013)
119. Paradies: Liebe (2012)
120. Planet Ottakring (2015)
121. Rise Up and Dance (2014)
122. Risse im Beton (2014)
123. Ruhm (2012)

124. Servus Ishq (2014)
125. Shirley – Visions of Reality (2013)
126. Siebzehn (2017)
127. Soldate Jeanette (2013)
128. Spanien (2012)
129. Stille Reserven (2016)
130. Stilleben (2012)
131. Styx (2018)
132. Superwelt (2015)
133. Tabu - Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden (2012)
134. Talea (2013)
135. Teheran Tabu (2017)
136. Thank You for Bombing (2016)
137. The Dark (2018)
138. The Strange Case of Wilhelm Reich (2013)
139. Tiere (2017)
140. To The Night (2019)
141. Tom Turbo (2013)
142. Toni Erdmann (2016)
143. Über Ich und Du (2014)
144. Und Äktschn! (2014)
145. Vals (2014)
146. Von jetzt an kein Zurück (2015)
147. Vor der Morgenröte (2016)
148. Was hat uns bloß so ruiniert (2016)
149. Wenn du wüsstest, wie schön es hier ist (2015)
150. Western (2017)
151. Where I Belong (2013)
152. Wie Brüder im Wind (2016)
153. Wie ich lernte bei mir selbst Kind zu sein (2019)
154. Wilde Maus (2017)
155. Wir töten Stella (2017)
156. Womit haben wir das verdient (2018)
157. Yoko (2012)
158. Zauberer (2018)
159. Zweisitzrakete (2013)

