



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Celluloid Ceiling“

Eine Untersuchung zur Lage österreichischer Filmemacherinnen unter dem Aspekt der Filmförderung

Verfasserin

Stefanie Lixi Frank, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	1
1.1	Thema und Herangehensweise	1
1.1	Forschungsfragen und Methodik	3
1.2	Aufbau der Arbeit	4
2	FRAUEN IN DER ÖSTERREICHISCHEN FILMBRANCHE	7
2.1	Feministische Theorien und Fragestellungen	7
2.2	Filmemacherinnen in Österreich	9
2.2.1	Von den Anfängen bis in die 90er	9
2.2.2	Die „Nouvelle Vague Viennoise“ und die „Ruhe nach dem Sturm“	11
2.2.3	Die Gegenwart	13
2.3	Der Frauenanteil in der Filmbranche	15
2.3.1	Allgemeiner Anteil	15
2.3.2	Frauenanteil bei Filmfestivals	17
2.3.3	Der Frauenanteil in den Berufsverbänden	18
2.3.4	Der Frauenanteil im Ausbildungsbereich	23
2.4	Arbeitsbedingungen in der Filmbranche und frauenspezifische Problemstellungen	30
2.4.1	Arbeitsverhältnisse: Der Bericht zur sozialen Lage von Künstlern und Künstlerinnen in Österreich	30
2.4.2	Problemstellungen für Filmemacherinnen	32
2.4.3	Strategien der Frauenförderung	37
3	DIE FILMFÖRDERUNG IN ÖSTERREICH	41
3.1	Die österreichische Filmlandschaft	41
3.2	Geschichte der Filmförderung	43
3.2.1	Einführung	43
3.2.2	Die Nachkriegszeit unter der großen Koalition	43
3.2.3	Die 60er zur Zeit der ÖVP Alleinregierung	45
3.2.4	Die SPÖ Alleinregierung	45
3.2.5	Die Zeit der großen Koalition	48
3.2.6	Die Koalition der ÖVP und FPÖ	50
3.2.7	Die aktuelle SPÖ/ÖVP Koalition	51
3.3	Das Fördersystem	53
3.3.1	Allgemein	53
3.3.2	Grundarten der Filmförderung	54
3.4	Die Filmförderungen im Detail	56
3.4.1	Bund	56

3.4.2	Länder	61
3.4.3	Europäische Förderungsmaßnahmen	67
3.5	Kritik an der Filmförderung.....	68
4	ANALYSE DER ROHDATEN	71
4.1	Methodik	71
4.2	Fragestellungen	73
4.3	Die Statistiken im Detail	74
4.3.1	Frauenanteil an den geförderten Filmen beim Österreichischen Filminstitut	74
4.3.2	Förderungshäufigkeit von Frauen beim Österreichischen Filminstitut.....	75
4.3.3	Frauenanteil an den geförderten Filmen beim Filmfonds Wien	77
4.3.4	Förderungshäufigkeit von Frauen beim Filmfonds Wien	78
4.3.5	Aktueller Frauenanteil an den geförderten bei der Innovativen Filmförderung des BM:UKK	80
4.3.6	Aktuelle Förderungshäufigkeit bei der Innovativen Filmförderung des BM:UKK	81
4.3.7	Aktueller Frauenanteil an den geförderten Filmen bei der Kunst- und Kulturabteilung der Stadt Wien - MA 7	82
4.3.8	Aktuelle Förderungshäufigkeit bei der Kunst- und Kulturabteilung der Stadt Wien - MA 7	83
4.4	Auswertung	84
4.4.1	Vergleich der Durchschnittswerte	84
4.4.2	Die Auswirkungen des Budgets auf den Frauenanteil bzw. die Förderungshäufigkeit von Frauen.....	86
4.5	Zusammenfassung der Ergebnisse	87
5	EXPERTINNENINTERVIEWS	91
5.1	Methodik und Durchführung.....	91
5.2	Auswahl der Befragten.....	91
5.3	Leitfaden	93
5.4	Auswertung der Befragung.....	95
5.5	Ergebnisse der Befragung	95
5.5.1	Allgemeine Situation von Filmemacherinnen in Österreich	95
5.5.2	Die Filmförderung	99
5.5.3	Forderungen und Maßnahmen	107
5.6	Zusammenfassung	110
6	RESÜMEE UND AUSBLICK	113
6.1	Resümee	113
6.2	Ausblick und Vorschläge für weitere wissenschaftliche Untersuchungen	117
	LITERATURVERZEICHNIS.....	121
	ANHANG.....	125

Danksagung

Mein größter Dank gilt meinen Interviewpartnerinnen Marie Kreuzer, Sabine Derflinger, Gabriele Kranzelbinder und Eva Spreitzhofer, die sich mitunter sehr spontan für die Befragung zur Verfügung gestellt haben.

Bedanken möchte ich mich des Weiteren bei meinem Diplomarbeitsbetreuer Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte, für seine Unterstützung und sein Vertrauen.

Im Bezug auf die Datenbeschaffung gilt mein Dank allen Filmförderanstalten und ihren Mitarbeiter_innen, welche das Material zur Verfügung stellten, aufgrund dessen die detaillierten Analysen der Fördersituation ermöglicht wurden. Hier möchte ich auch Karin Macher für ihre Unterstützung danken.

Vielen Dank an alle, die mich im Laufe der Arbeit unterstützt haben.

1 Einleitung

1.1 Thema und Herangehensweise

Österreichische Filmemacherinnen haben in den letzten Jahren immer wieder auf sich aufmerksam gemacht. Auf der einen Seite feierten sie Erfolge, sowohl national, als auch international, auf der anderen Seite wurden immer wieder Stimmen laut, die darauf hinwiesen, dass die Situation für Filmemacherinnen noch immer nicht zufriedenstellend ist. Aus diversen Gründen sei es für Frauen immer noch schwieriger in der Filmbranche Fuß zu fassen, nicht nur aufgrund der Arbeitsbedingungen. Auch die Filmförderung wurde immer wieder erwähnt, mitunter bekämen Frauen niedrigere Budgets zugesprochen, oder arbeiten vorwiegend in weniger hochbudgetierten Sparten, wie dem Dokumentarfilm bzw. Experimentalfilm.

Im Laufe der ersten Recherche zum Thema „Frauen in der Filmbranche“ fielen schon bald einige interessante Punkte auf. Auf der einen Seite wurde immer wieder vom weiblichen Nachwuchs geredet, vor allem aufgrund der erfolgreichen Filmemacherinnen Jessica Hausner und Barbara Albert, die auch Roland Teichmann, Direktor des Österreichischen Filminstituts 2004 zu der Aussage veranlassten: „Momentan sieht es so aus, dass die Zukunft des österreichischen Films jung und weiblich ist.“¹

Trotzdem wurde in Interviews von Filmemacherinnen immer wieder darauf hingewiesen, dass sich die Bedingungen für Frauen noch immer nicht grundlegend gebessert haben. Der Widerspruch zwischen öffentlicher und interner Wahrnehmung führte zu einem verstärkten Interesse die Situation näher zu betrachten.

Auf der anderen Seite wurde aber auch schnell klar, dass es durch die Kostenintensivität der Filmproduktion und die geringe Größe des Marktes nicht möglich ist, Filme ohne öffentliche Förderung zu finanzieren. So stellte auch Käthe Kratz, eine Pionierin der österreichischen Filmszene im Frauenkulturbericht 2003 folgendes fest:

"Film ist - abgesehen vom Experimentalfilm - ein extrem teures Medium! Dementsprechend hart ist der Konkurrenzkampf und dementsprechend wichtig ist jede Subventionsvergabe. Es gibt wenig Geld für wenige Projekte."²

¹ AFC-News 1/2004, S. 4. Zitiert nach: Sabine Perthold, „Die Zukunft des österreichischen Films ist weiblich...: Eine Präsentation von 10 Kino-Filmregisseurinnen und Drehbuchautorinnen.“ (2003); Teil 3. <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (letzter Zugriff: 28. April 2011), 249.

² Sabine Perthold, „Die Zukunft des österreichischen Films ist weiblich...: Eine Präsentation von 10 Kino-Filmregisseurinnen und Drehbuchautorinnen.“ (2003); Teil 3, hrsg. von Stadt Wien. <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (letzter Zugriff: 28. April 2011), 249.

Die Filmförderung spielte eine große Rolle, weswegen die Diplomarbeit auf diesen Aspekt besonders einzugehen versucht. Ein wesentlicher Anhaltspunkt, wie die beiden zuvor genannten Interessensgebiete verbunden werden sollten, fand sich bei der Recherche und besonders bei der Auseinandersetzung mit der Diplomarbeit von Petra Pfann. Sie widmete sich in ihrer Arbeit zwar hauptsächlich der Filmförderung in Österreich, jedoch beleuchtete sie in einem Kapitel speziell die „Frauen im österreichischen Filmschaffen“. In diesem Kapitel verglich Frau Pfann die Frauenanteile bei der Herstellungsförderung des Österreichischen Filminstituts und des Filmfonds Wien in den Jahren 1997 bis 2002. Besonders interessant war jedoch der Ansatz, nicht nur die Zusagen zu betrachten, sondern den Frauenanteil bei den Förderungsansuchen miteinzubeziehen und somit eine Förderungshäufigkeit zu ermitteln. Erst diese macht es möglich festzustellen, ob Frauen bei der Filmförderung benachteiligt werden, da es auf die tatsächliche Zahl der eingereichten Projekte von Regisseurinnen eingeht.

Dies gab schlussendlich den Anstoß, sich erneut dieser Fragestellung zu widmen und zu untersuchen, wie sich die Situation in den Jahren nach Frau Pfanns Untersuchung weiterentwickelt hat. Um jedoch auch auf den budgetären Aspekt verstärkt einzugehen, wurde die Untersuchung noch auf die Daten des BM:UKK und die Kulturabteilung der Stadt Wien, die MA 7 ausgeweitet, da diese Filmprojekte mit geringeren Budgets unterstützen.

Außerdem werden zusätzlich auch Expert_inneninterviews über die Erfahrungssituationen von weiblichen Filmschaffenden geführt, um auch persönliche Einblicke gewähren zu können und diese in die Untersuchung einfließen zu lassen.

1.1 Forschungsfragen und Methodik

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine Analyse der aktuellen Situation für Filmemacherinnen in der österreichischen Förderungslandschaft, sowie die Einstellung der Expertinnen dazu. Im Besonderen soll auf den Frauenanteil in der Filmbranche im Allgemeinen, sowie die Entwicklung in der Filmförderung der vergangenen Jahre eingegangen werden.

Zentral sollen in der vorliegenden Arbeit folgende Forschungsfragen³ beantwortet werden:

- ▶ Werden österreichische Filmemacherinnen und im Speziellen Regisseurinnen bei der Filmförderung benachteiligt und gab es etwaige Entwicklungen beim Vergleich mit der Studie von Frau Pfann?
- ▶ Wie beurteilen weibliche Filmschaffende aus Österreich die Situation in der Filmförderung und welche Rolle nehmen die Produktionsfirmen ein?

Um die oben genannten Fragestellungen zu beantworten wurden folgende Methoden angewandt:

Analyse der Rohdaten

Bei der Analyse wurden die Rohdaten von vier Förderstellen ausgewertet und miteinander verglichen. Um sowohl die zwei größten Förderinstitutionen, als auch kleinere Förderungen zu berücksichtigen, erstreckt sich die Analyse auf die Daten des Österreichischen Filminstituts, Filmfonds Wien, Innovative Filmförderung des BM:UKK, sowie die Kulturabteilung der Stadt Wien, MA 7.

Ausgewertet wurde neben dem Frauenanteil bei den Förderzusagen, auch die Förderungshäufigkeit von Frauen, welche den Frauenanteil bei den Förderanträgen mit jenem der Förderzusagen vergleicht.

Um neben der Situation der letzten drei bis vier Jahre auch einen längeren Zeitraum zu überblicken und etwaige Entwicklungen zu erkennen, wurden die Daten außerdem mit jenen von Frau Pfanns Diplomarbeit *Filmförderung in Österreich. Aktuelle Entwicklungen und Perspektiven* verglichen.

³ Weitere Forschungsfragen, die sich aufgrund der Themenstellung in den einzelnen Kapiteln stellen, werden in den jeweiligen Kapiteln noch vertiefend erläutert.

Leitfadeninterviews mit weiblichen Filmschaffenden aus Österreich

Um noch einen Einblick in die Erfahrungswelt von weiblichen Filmschaffenden zu erfassen und auch vertiefende Fragestellungen zu beantworten, wie Forderungen und Maßnahmen zur Weiterentwicklung und Verbesserung der Situation, wurden zusätzlich vier qualitative Leitfadeninterviews geführt.

1.2 Aufbau der Arbeit

Um die Fragestellungen auch in ihrer Komplexität beantworten zu können, ist es wichtig sich in den vorangehenden Kapitel der Situation für Filmemacherinnen im Allgemeinen und der österreichischen Filmfördersituation zu widmen.

So beschäftigt sich das Kapitel 2 mit der Situation von Filmemacherinnen in Österreich. Dabei sollen neben einem kurzen geschichtlichen Abschnitt vor allem die Frauenanteile in der Filmbranche näher betrachtet werden, um einen Überblick über die aktuellen Frauenanteile in den diversen Sparten der Filmbranche zu erhalten. Außerdem wird auf die Arbeitsverhältnisse eingegangen, welche Filmemacher und im Speziellen Filmemacherinnen in Österreich vorfinden, und welche Strategien zur Frauenförderung forciert werden.

Gegenstand des Kapitels 3 ist die Filmförderung im Allgemeinen. Hier soll zuerst ein kurzer Überblick über die österreichische Filmlandschaft und deren Geschichte mit besonderem Fokus auf die Geschichte der Filmförderung gegeben werden. Außerdem wird darauf eingegangen, welche Arten der Förderung es gibt und wie die einzelnen Förderstellen agieren.

Das Kapitel 4 widmet sich der Analyse der Rohdaten und der Verteilung der Filmförderung. Hier werden die Statistiken ausgewählter Filmförderanstalten im Detail betrachtet. Dabei sollen verschiedenste Fragestellungen geklärt werden, beispielsweise wie die Förderungshäufigkeit von Frauen im Vergleich zu jener der Männer aussieht, wie hoch die Frauenanteile sind und welche Schlüsse daraus gezogen werden können.

Die Expert_innenbefragung der weiblichen Filmschaffenden wird im Kapitel 5 dargestellt. Es sollen weitere Fragen geklärt werden, welche sich aufgrund der statistischen

Daten nicht, oder nur unzureichend klären ließen. Die Ergebnisse der Befragung werden hier zusammengefasst und interpretiert.

Im Kapitel 6 sollen die zuvor erhaltenen Erkenntnisse noch ein Mal zusammengefasst und unter Einbeziehung der Statistiken und der Interpretation der Interviewergebnisse reflektiert werden. Außerdem wird ein Ausblick in die Zukunft gegeben, sowie Vorschläge für weitere wissenschaftliche Arbeiten auf diesem Gebiet gemacht.

2 Frauen in der österreichischen Filmbranche

2.1 Feministische Theorien und Fragestellungen

Da die Auswertung der Statistiken der Filmförderungsinstitute und die Frauenanteile der verschiedenen Filmbereiche die Komplexität des Feldes „Frau und Geschlecht“ nicht erfasst, soll in diesem Kapitel zunächst auf die aktuelle Geschlechtertheorie eingegangen werden.

Schon Elisabeth Mayerhofer hat in der Studie zu *Frauen in Kultur- und Medienberufen in Österreich* aus dem Jahr 2000 auf die Problematik hingewiesen, dass „eine Arbeit, die sich mit den Arbeitsverhältnissen von Frauen befasst, sich mit der Tatsache konfrontiert [sieht], den aktuellen Stand der Genderforschung zu vernachlässigen, die eine klar definierte Gruppe von 'Frau' ablehnt.“⁴

Wie auch in Ihrer Arbeit, kann im Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit nur auf die vorhandenen Statistiken zurückgegriffen werden, welche lediglich die Kategorie „Sex“ - im Sinne des biologischen Geschlechts - abbilden. Die aktuelle Geschlechtertheorie basiert jedoch auf der Unterscheidung von "Sex" und "Gender", was auf der de-/konstruktivistischen Konzeption von Geschlecht⁵ beruht:

"Das [die de-/konstruktivistische Konzeption von Geschlecht] bedeutet, dass nun davon ausgegangen wird, dass der Geschlechterdualismus ein Ergebnis sozialer und historischer Prozesse darstellt und die Geschlechterdifferenz somit ein sozio-kulturelles Konstrukt und nicht ein Effekt eines natürlichen Unterschieds ist. Ebenso wie das soziale Geschlecht (Gender) wird auch das biologische Geschlecht (sex) als sozial konstruiert aufgefasst. Natur und Kultur, Sex und Gender werden in der sozialen Praxis erst hervorgebracht und sind nicht etwas vorab natürlich Gegebenes.“⁶

Grundlegend geht es in der feministischen Theorienbildung um eine anti-essentialistische Auffassung von Geschlecht. Neben dem sozialen Geschlecht (Gender), ist also auch das biologische Geschlecht (sex) als Ergebnis historischer und kultureller Praxis zu sehen. Dabei ist auch wichtig zu verstehen, dass "menschliche Körper in ihren vielfältigen Formen und Deutungen gerade zentraler Gegenstand von Geschlechterordnungen sind [...]"⁷.

⁴ Elisabeth Mayerhofer, „Frauen in Kultur- und Medienberufen in Österreich: Theoretischer Teil.“ in *Frauen in Kultur- und Medienberufen in Österreich: Über ihre mangelnde Repräsentanz in Führungspositionen*, hrsg. von Robert Harauer, 18–22 (Wien: MEDIACULT, 2000), 18.

⁵ Vgl. Johanne Dorer und Elisabeth Klaus, „Feministische Theorie in der Kommunikationswissenschaft.“ in *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft*, hrsg. von Carsten Winter, Andreas Hepp und Friedrich Krotz, 91–112 (Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss, 2008), 94.

⁶ ebd.

⁷ Waltraud Ernst, „Zur Vielfältigkeit von Geschlecht: Überlegungen zum Geschlechterbegriff in der feministischen Medienforschung.“ in *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*, hrsg. von Johanna Dorer und Brigitte Geiger. 1. Aufl., 33–52 (Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002), 35.

Immer wieder kommt es auch zu einer Naturalisierung von „Geschlecht“, das als vermeintlich „natürliche“ Kategorie gesehen wird. Waltraud Ernst weist jedoch darauf hin, dass das eigentliche Problem nicht die Naturalisierung per se sei, sondern in der Verknüpfung der Naturalisierung von Geschlecht mit Normativität liege. Denn sobald historisch variable kulturelle Geschlechternormen als wiederkehrende Gesetzmäßigkeiten "in der Natur" gesehen werden, erhalten diese den Status universeller Naturgesetze, womit wiederum bestehende Herrschaftsmuster beschwört werden.⁸

Auch Elisabeth Mayerhofer weist in ihrer Studie darauf hin, dass die westliche Welt schon früh von der Zweiteilung in die Prinzipien weiblich und männlich geprägt wurde. Die Rolle der Frauen war lange Zeit jene der Reproduzentin, welche lediglich für den familiären und vor allem privaten Bereich zuständig waren. Männer hingegen waren für die Lebensbereiche des öffentlichen Lebens zuständig, wodurch auch die Theoriebildung in Bezug auf die Geschlechter von dieser Gruppe beherrscht wurde. Neben dem daraus entstandenen Dualismus Frau/Natur - Mann/Kultur, kam es jedoch auch zu einer Gleichsetzung des Männlichen mit dem "Normalen" und des Weiblichen mit dem "Ab-normalen". Die heutige Diskussion versucht jedoch, gerade diese essentialistische Definition von Geschlecht aufzusprengen.⁹

Zwar ist das allgemeine Verständnis von Geschlecht als Konstruktion die Basis jeglicher feministischer Theoriebildung und Forschung, doch gibt es trotzdem unterschiedliche Ansätze und Positionen in der feministischen Theoriebildung, welche beispielsweise Johanna Dorer und Elisabeth Klaus in ihrem Aufsatz „Feministische Theorie in der Kommunikationswissenschaft“ grob unterteilen.¹⁰ Doch allgemein geht es immer wieder um die Fragen, wie Geschlecht immer wieder neu hergestellt wird und welche Mechanismen erkennbar sind. Auch geht es um die Infragestellung des Systems der heterosexuellen Zweigeschlechtlichkeit insgesamt und um die Frage, wie jene Heteronormativität verändert werden kann.¹¹

Trotz der Infragestellung des Systems und der Frage nach jenen Herstellungsmechanismen, weist Elisabeth Mayerhofer darauf hin, dass die Zugehörigkeit zu einem biolo-

⁸ ebd., 36–38.

⁹ Vgl. Elisabeth Mayerhofer, „Frauen in Kultur- und Medienberufen in Österreich: Theoretischer Teil.“ in *Frauen in Kultur- und Medienberufen in Österreich* (s. Anm. 4), 19–20.

¹⁰ Vgl. dazu einführend: Dorer/Klaus, 2008, S. 92 – 100. Die Autorinnen unterscheiden dort grob zwischen den „Sozialkonstruktivistischen und ethnomethodologischen Ansätzen“, den „poststrukturalistischen Ansätzen“ und den „erkenntnistheoretischen Ansätzen“.

¹¹ Vgl. Johanne Dorer und Elisabeth Klaus, „Feministische Theorie in der Kommunikationswissenschaft.“ in *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft* (s. Anm. 5), 95–100.

gischen Geschlecht in vielen Fällen immer noch über die (berufliche) Stellung von Personen entscheidet und somit wesentlich zur Konstruktion von Gender beiträgt.¹² Aber auch politischen Maßnahmen, wie die explizite Frauenpolitik (Gender-Policy) und der Mainstreaming Ansatz, welcher die Integration von geschlechtsspezifischen Fragestellungen in alle Policy-Bereiche vorsieht, reichen laut Mayerhofer nicht aus, um der gesellschaftlichen Prägung entgegenzuwirken. Sie müssen von bewusstseinsbildenden Maßnahmen begleitet werden, denn ohne diese lasse sich die Gleichstellung der Geschlechter nicht erreichen. Nur so könne die symbolische Ordnung durchbrochen werden. Die Ergebnisse ihrer Studie zu *Frauen in Kultur- und Medienberufen in Österreich* und zur mangelnden Repräsentanz in Führungspositionen, haben außerdem illustriert, dass trotz hoher Qualifikationen von Frauen der Anteil in Führungspositionen unverändert gering sei und auch Frauenförderungen wie Quoten etc. keinen nachhaltigen Effekt erzielen, solange das Umfeld glaubt, dass es sich um eine ungerechtfertigte Bevorzugung handelt.¹³

2.2 Filmemacherinnen in Österreich

2.2.1 Von den Anfängen bis in die 90er

"Gehen Sie auf die Straße und fragen Sie nach einer österreichischen Regisseurin. Ratlosigkeit wird sich breitmachen und manche werden entschuldigend den Namen Haneke murmeln."¹⁴

So beschreibt die Filmwissenschaftlerin Brigitte Mayr vom Verein SYNEMA, Gesellschaft für Film und Medien, die Situation österreichischer Filmemacherinnen. Noch immer gibt es in der österreichischen Filmbranche das Problem, dass es nicht nur anteilmäßig wenige Filmemacherinnen gibt, sondern diese auch damit zu kämpfen haben, dass sie medial unterrepräsentiert und somit nicht „sichtbar“ sind.¹⁵

Dass weibliche Filmschaffende schon sehr früh in der österreichischen Filmbranche tätig waren und sogar Pionierarbeit geleistet haben, zeigt ein Blick auf die österreichische Filmgeschichte. Denn Luise Fleck (geborene Luise Veltée und auch unter dem Namen Luise Kolm-Fleck bekannt), geboren 1873 in Wien, ist die weltweit zweite Frau,

¹² Vgl. Elisabeth Mayerhofer, „Frauen in Kultur- und Medienberufen in Österreich: Theoretischer Teil.“ in *Frauen in Kultur- und Medienberufen in Österreich* (s. Anm. 4), 18.

¹³ Vgl. ebd., 22.

¹⁴ Andrea Heinz, „81:1: unter welchen Bedingungen arbeiten weibliche Filmschaffende in Österreich?“ *An.schläge. Das feministische Monatsmagazin*. 2010, Nr. 5 (2010): 16–19, 17.

¹⁵ Vgl. ebd.

welche nach Guy Blaché, als Regisseurin tätig war. In der Filmwissenschaft wurde diese jedoch nur wenig beachtet, obwohl unzählige Werke von Luise Fleck - in Zusammenarbeit mit ihren Ehemännern Anton Kolm und später Jakob Fleck - stammen. 1911 führte Luise Kolm erstmals Ko-Regie bei *Die Glückspuppe* (1911), wobei sie zwischen 1911 und 1922 bei mehr als 45 Filmen Regie oder Ko-Regie führte. 1940 gingen Luise und Jakob Fleck ins Exil nach China, nachdem die Nationalsozialisten auch in Österreich die Macht ergriffen, und kehrten 1947 zurück. 1950 starb Luise Fleck.¹⁶ Aber auch andere Frauen waren schon früh in der österreichischen Filmgeschichte tätig, wie die 1889 in Wien geborene Leontine Sagan, welche ihre Karriere zunächst als Schauspielerin begann und später mit ihrem Film *Mädchen in Uniform* (1931) Kritik an der damaligen deutsch/preussischen Ideologie übte. Nach ihrem zweiten Film (*Men of Tomorrow*, 1932) wanderte sie jedoch nach Südafrika aus und wandte sich wieder der Theaterregie zu. Des Weiteren soll hier noch exemplarisch Elfi von Dassanowsky erwähnt werden, welche mit Belvedere Film das erste Nachkriegs-Filmstudio zusammen mit Emmerich Hanus gründete.¹⁷

In der Nachkriegszeit beherrschten vorwiegend Kaiser- und Heimatfilme¹⁸ die österreichische Filmlandschaft, wobei sich kaum Aufzeichnungen über Filmemacherinnen finden lassen. Erst in den 60er-Jahren entwickelte sich langsam eine avantgardistische Bewegung, in welcher u.a. VALIE EXPORT eine große Rolle spielte. Im Experimentalfilm, aber auch in anderen Bereichen, wie dem Dokumentarfilm und Spielfilm lassen sich in den 70ern und 80ern wieder Namen von Filmemacherinnen, wie Mara Mattuschka, Margareta Heinrich, Käthe Kratz oder Elfi Mikesch, finden. In dieser Zeit entstanden (u.a.) Filme wie *Zwielicht* (1979) von Margareta Heinrich, *Atemnot* (1983) von Käthe Kratz, oder *Karambolage* (1983) von Kitty Kino. Mit ihren Filmen trugen diese Filmemacherinnen dazu bei, dass das "New Austrian Cinema" auch auf internationalen Filmfestivals verbreiteten Anklang fand.¹⁹

Da die Situation für viele Filmemacherinnen dennoch nicht zufriedenstellend war formierte sich Widerstand vonseiten der Filmemacherinnen. So zählt unter anderem Käthe Kratz zu den politischen Vorkämpferinnen in der österreichischen Filmszene. Sie

¹⁶ Vgl. Robert von Dassanowsky, „Male Sites/Female Visions: Four Female Austrian Film Pioneers.“ in *Modern Austrian literature: Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, hrsg. von International Arthur Schnitzler Research Association, 126–140 (Houston Texas: Assoc., 1999), Vol. 32/Nr. 1:127–130.

¹⁷ Vgl. ebd., Vol. 32/Nr. 1:130–137.

¹⁸ Vgl. Walter Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983* (Wien: Österr. Bundesverl, 1984), 51–52.

¹⁹ Vgl. Robert von Dassanowsky, „Male Sites/Female Visions: Four Female Austrian Film Pioneers.“ in *Modern Austrian literature* (s. Anm. 16), Vol. 32/Nr. 1:137.

gründete zusammen mit Susanne Zanke, Kitty Kino, Heide Pils und der 1994 verstorbenen Margareta Heinrich die Gruppe "Aktion Filmfrauen". Diese Gruppe habe laut Kratz viel in Bewegung gebracht, mitunter forderten sie erstmals ein paritätisches Verhältnis von Männern und Frauen in den Gremien der Filmförderung. Doch gegen Ende der 80er Jahre und in den 90er Jahren ging die Frauenquote in Österreich wieder gegen Null, was für die Frauen sehr enttäuschend war.²⁰

2.2.2 Die „Nouvelle Vague Viennoise“ und die „Ruhe nach dem Sturm“

Trotz einiger Filmemacherinnen kam es jedoch immer wieder zu Schwankungen und somit zu stärkeren „Frauenjahrgängen“ und schwächeren. Doch auch allgemein fanden österreichische Filme mal mehr, mal weniger Beachtung. So beschreibt beispielsweise Hans-Jörg Marsilius in seinem Artikel "Unbestechlich, unbequem, unverkrampft. Der österreichische Filmnachwuchs macht auf sich aufmerksam", dass es in den 90ern um den österreichischen Film lange Zeit ruhig gewesen ist. Nicht nur gab es wenige Frauen, welche in dieser Zeit Regie führten. Es gab auch kaum österreichische Filme, die auf internationalen Wettbewerben zu sehen waren. Nur Michael Hanekes *Funny Games* (1997) war dabei eine Ausnahme, dieser lief 1997 in Cannes. Marsilius beschreibt, dass dies auch mit den beschränkten Möglichkeiten des Österreichischen Filminstituts (ÖFI) zu tun hatte. Zwar stellt die damalige Regierung eine großzügige Förderung in Aussicht, nachdem Filme wie *Hinterholz 8* (1998) von Harald Sicheritz und *Eine fast perfekte Scheidung* (1997) von Reinhard Schwabenitzky, große Publikumserfolge feierte, was sich jedoch aufgrund des Regierungswechsels und der Machtübernahme durch die FPÖ/ÖVP Regierung wieder änderte.²¹

Doch 1999 gelang es auch Barbara Albert mit ihrem Film *Nordrand* (Österreich, 1999) zum Wettbewerb der Filmfestspiele von Venedig eingeladen zu werden.²²

Überhaupt kamen ab Ende der 90er-Jahre vermehrt Filme von Regisseurinnen in die Kinos und erhielten Preise bei Filmfestivals. Neben Barbara Albert machten sich auch Regisseurinnen, wie Mirjam Unger mit *Speak Easy* (1997), Jessica Hausner mit *Lovely Rita* (2001), Kathrin Resetarits mit *Fremde* (1999) und Nina Kusturica mit *Auswege* (2003), einen Namen. Vor allem die Filmakademie etablierte sich als kreatives Zentrum

²⁰ Vgl. Redaktion, „Käthe Kratz: ‚Ich bin froh heute nicht mehr 35 zu sein.‘“ *Der Standard*, 30. Dezember 2002. <http://diestandard.at/1171188> (letzter Zugriff: 10. Februar 2012).

²¹ Dazu mehr im Kapitel 3.2.6 *Die Koalition der ÖFP und FPÖ*.

²² Hans-Jörg Marsilius, „Unbestechlich, unbequem, unverkrampft.: Der österreichische Filmnachwuchs macht auf sich aufmerksam.“ *Film-Dienst* 2001, Nr. 5 (2001) (letzter Zugriff: 28. April 2011).

einer neuen Generation von Filmemachern und vor allem Filmemacherinnen, welche als "Nouvelle Vague Viennoise"²³ bezeichnet wurde.²⁴

Was diese Generation an Filmschaffenden neben Ihren Filmen auszeichnete, merkte Verena Mund in ihrem Beitrag "Connecting with Others, Mirroring Difference: The Films of Kathrin Resetarits" an. Denn im "New Austrian Film" fallen laut Mund zwei Dinge auf: Zum Einen sei der Kern der "Viennese new wave" weiblich - mit Regisseurinnen, wie Barbara Albert, Jessica Hausner, Kathrin Resetarits und Mirjam Unger, sowie Ruth Mader, allesamt Studentinnen der Filmakademie Mitte der 90er Jahre. Zum Anderen bildeten diese Filmemacherinnen ein eigenes Netzwerk. Eine Tatsache, die jedoch nur sehr selten erwähnt werde. Wie stark diese Zusammenarbeit und Vernetzung funktionierte zeigt sich bei näherer Betrachtung. Ein Beispiel für diese übergreifende Zusammenarbeit ist die Gründung der Produktionsfirma Coop99 von Barbara Albert, Jessica Hausner, Martin Gschlacht und Antonin Svoboda, welche Ihnen ermöglichte, eigene Filme gegenseitig zu produzieren. Doch auch andere Zusammenarbeiten, wie Kathrin Resetarits Auftritt in Barbara Alberts *Böse Zellen* (2003), oder Barbara Alberts Drehbuch für Nina Kusturica's *Sign of Escape*, zeigen, wie übergreifend die Filmemacher_innen arbeiten.²⁵

Diese Zusammenarbeit scheint für die Filmemacherinnen essentiell zu sein. Es folgten Jahre, die von Filmen dieser Filmemacherinnen stark geprägt waren. Obwohl oberflächlich betrachtet sich ein gewisser Fortschritt für die Situation von Filmemacherinnen erkennen ließ, täuschte die mediale Öffentlichkeit oft über die internen Produktionsbedingungen für diese hinweg. Denn wie Jessica Hausner und Barbara Albert in 2001 geführten Interviews beschrieben, haben sie immer wieder alte Muster der Geschlechterrivalität in ihren Produktionsbedingungen erfahren. Frauen hätten immer noch mit Vorurteilen zu kämpfen und würden trotz ihrer Erfolge länger als Nachwuchs behandelt werden.²⁶

In der von Petra Pfann durchgeführten Befragung österreichischer Filmschaffender wurde von Filmemacherinnen in diesem Zusammenhang erwähnt, dass die mediale Öffentlichkeit in diesen Jahren möglicherweise dazu geführt habe, dass der Frauenan-

²³ ebd.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. Verena Mund, „Connecting with Others, Mirroring Difference: The Films of Kathrin Resetarits.“ in *New Austrian film*, hrsg. von Robert Dassanowsky und Oliver C. Speck, 122–135 (New York: Berghahn Books, 2011), 122–123.

²⁶ Vgl. Unbekannt, „Aufbruch aus der Frauenecke.“ http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/zusatzinfos/AS_por_germci_deu_01.htm (letzter Zugriff: 28. April 2011).

teil viel höher erachtet wurde, als er tatsächlich war. Die Tendenz sei für die Frauen, welche seit mehr als 20 Jahren in der Filmbranche tätig waren, einerseits zwar erfreulich gewesen. Auf der anderen Seite sei schon in den 80er-Jahren geglaubt worden, dass der "Kampf" bereits gewonnen sei, doch dieser Aufschwung habe nicht sehr lange gehalten und es folgte eine lange Phase ohne Filme von Frauen.²⁷

Dass diese Einschätzungen sich bewahrheiten sollten und auch die Aussage von Roland Teichmann (Direktor des Österreichischen Filminstituts), dass "[...] die Zukunft des österreichischen Films jung und weiblich ist."²⁸ sich nicht wirklich erfüllt hat, zeigten die letzten Jahren nach der „Welle“, denn es wurde wieder ruhig um österreichische Regisseurinnen.

Dies soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass trotz alledem laufend Filme von Frauen entstanden sind. So hat beispielsweise Sabine Derflinger in den letzten 10 Jahren kontinuierlich Dokumentar- und Spielfilme, wie beispielsweise *Schnelles Geld* (2004) *42plus* (2007), oder *Eine von 8* (2009), gedreht. Auch Barbara Albert und Jessica Hausner führten in den weiteren Jahren Regie, wenn auch mit größeren Abständen. Dass diese „Ruhe“ aber unter anderem mit der fehlenden medialen Öffentlichkeit zu begründen ist, beschreibt unter anderem Jessica Hausner:

"Frauen sind medial unterrepräsentiert. Nach wie vor sind sie Ausnahmen und sollen froh sein, überhaupt erwähnt zu werden. Männer sind selbstverständlicher ernst zu nehmende Filmregisseure. Wenn mal eine Frau in einer Auswahl mit dabei ist oder gar einen Preis gewinnt, ist das ungewöhnlich. Es ist nicht 'normal'."²⁹

2.2.3 Die Gegenwart

Trotz der „Ruhe“ um die österreichischen Filmemacherinnen entwickelte sich die Filmbranche in den letzten Jahren rasant weiter. Nicht nur verdreifachte sich der Marktanteil nationaler Filme in Österreich seit 2008, dank kommerzieller Erfolge vieler österreichischer Filme, auch weibliche Filmschaffende gelangten wieder zu einer vermehrten Beachtung.

So machte 2009 Jessica Hausners mit Film *Lourdes* (2009) erneut auf sich aufmerksam, da er unter anderem bei den Filmfestspielen von Venedig mit mehreren Preisen

²⁷ Vgl. Petra Pfann, „Filmförderung in Österreich: Aktuelle Entwicklungen und Perspektiven.“ (Diplomarbeit, Universität Wien, 2003), 136–137.

²⁸ AFC-News 1/2004, S. 4. Zitiert nach: Perthold, „Die Zukunft des österreichischen Films ist weiblich...“, 249.

²⁹ Heinz, „81:1“, 17.

(FIPRESCI Preis, SIGNIS Prize, La Navicella Venice Cinema Award, Brian Award) ausgezeichnet wurde.

Und auch Nina Kusturica fand mit ihrem Dokumentarfilm *Little Alien* (2009) über minderjährige Flüchtlinge viel Beachtung. 2010 gelang es Barbara Gräffner mit *Echte Wiener 2 – Die Deppat'n und die Gspritz'n* (2010) sogar auf Platz 13 der österreichischen Top 20 Filme, ein Erfolg, der nur wenigen Filmemacherinnen bisher gelang.

Außerdem warf Sabine Derflinger in ihrem Film *Tag und Nacht* (2010) einen Blick auf Sexarbeiterinnen und deren Alltag.

Auch im Jahr 2011 fanden einige Filme von Regisseurinnen nationale und internationale Beachtung. Das Jahr stand ganz im Zeichen junger Filmemacherinnen und ihre Erstlingswerke. Den Anfang machte das Langfilmdebüt *Inside America* (2010) von Barbara Eder, welche mit dem Spezialpreis der Jury beim 32. Filmfestival Max Ophüls Preis ausgezeichnet wurde.

Es folgte Marie Kreutzers vielbeachtetes Erstlingswerk *Die Vaterlosen* (2011), welches auf der 61. Berlinale im Panorama Spezial zu sehen war und der Film eine lobende Erwähnung für den Besten Erstlingsfilm erhielt.

Ein Höhepunkt für Filmemacherinnen war wohl die 14. Diagonale, die ganz im Zeichen weiblicher Filmschaffende stand. So gingen der Große Diagonale Preis Spielfilm 2011 an Marie Kreutzer für *Die Vaterlosen* (2011) und der Große Diagonale Preis Dokumentarfilm an Ivette Löcker für *Nachtschichten* (2010). Auch in den anderen Kategorien gewannen Frauen Preise, so wurden insgesamt neun Frauen und sechs Männer, sowie zwei Produktionsfirmen prämiert.³⁰

Aber auch außerhalb von Festivals und Erstlingswerken kamen (unter anderem) Filme, wie Elisabeth Scharangs *Vielleicht in einem anderen Leben* (2011), Sabine Derflingers Dokumentarfilm *Hot Spot* (2011) und Ruth Beckermanns Dokumentarfilm *American Passages* (2011) in die Kinos.

Insgesamt scheint zwar, dass 2010 und 2011 vermehrt Filme von Frauen in die Kinos kamen, bei Betrachtung des Filmwirtschaftsberichts lässt sich jedoch erkennen, dass die Anzahl der österreichischen Filme, die 2010 im Kino liefen mit 46 Filmen generell sehr hoch war. Im Vergleich, 2009 waren es 36 österreichische Filme. 2010 führten laut Filmwirtschaftsbericht einem Viertel der Filme

³⁰ Vgl. Maria Motter, „Filmemacherinnen, ausgezeichnet!“. <http://fm4.orf.at/stories/1679779/> (letzter Zugriff: 8. Oktober 2011).

Frauen Regie, wobei mehr Frauen bei Dokumentarfilmen Regie führten, als bei Spielfilmen.³¹

Die vermehrte mediale Öffentlichkeit, die Regisseurinnen oft aufgrund ihrer Festivalerfolge zu teil wird, täuscht leider auch heute noch darüber hinweg, dass der Frauenanteil in der Branche ein verhältnismäßig geringer ist. Wie hoch der Anteil wirklich ist und was sich somit hinter dieser medialen Berichterstattung abspielt, darauf soll im nächsten Kapitel eingegangen werden. Denn es besteht die Problematik, dass ein „sichtbarer“ Aufschwung an Filmemacherinnen oft als Argument benützt wird, dass es in der Branche keine Benachteiligung von Frauen gäbe. Um dies zu vermeiden, helfen nur konkrete Zahlen, die belegten, wie es „hinter den Kulissen“ wirklich aussieht.

2.3 Der Frauenanteil in der Filmbranche

2.3.1 Allgemeiner Anteil

Auch im Jahr 2011 stellt sich noch immer die Frage, wie hoch der Anteil der Frauen in der österreichischen Filmbranche ist.

Zwar liefern der Mikrozensus und die Volkszählung der Statistik Austria Daten über die Gruppengröße der Kunst- und Filmschaffenden in Österreich. Aus verschiedenen Gründen können diese Daten jedoch nur als Anhaltspunkte gesehen werden. Während der Mikrozensus bei kleinen Subgruppen der Gesamtbevölkerung (Filmschaffende) keine verlässlichen Daten liefert, sind die Daten der Volkszählung ebenso problematisch, weil Befragte keinen Zweitberuf angeben dürfen und die Daten nicht aktuell sind (die letzten Daten stammen von 2001). Dieser Umstand, dass verlässliche quantitative Informationen zur Anzahl der Kunstschaffenden in Österreich nicht zur Verfügung stehen, wird auch im Bericht *Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich* angemerkt.³²

Für den Bericht *Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich*, welcher 2008 erschien, wurden daher eigene Daten mittels eines Fragebogens erhoben, welcher an 27.000 Empfänger_innen (inklusive Mehrfachzusendungen) versendet wurde, von denen 1.850 Fragebögen in die Auswertung flossen. Aufgrund der fehlenden verlässlichen Informationen über die Grundgesamtheit der Künstler_innen sind die

³¹ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 10: Filmwirtschaftsbericht 2011.“ (2011), 41.

³² Vgl. Susanne Schelepa, Petra Wetzel und Gerhard Wohlfahrt, „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich: Endbericht.“, hrsg. von L&R Sozialforschung (Wien, im Auftrag des Ministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur, 2008), 10.

Ergebnisse der Studie jedoch nicht repräsentativ, sie liefern jedoch wesentliche Aufschlüsse über den Frauenanteil an Filmschaffenden. Der Frauenanteil in der Sparte Film liegt laut Bericht bei 35,2 %.³³

Da jedoch genaue Studien zu den einzelnen Berufsfeldern der Filmbranche fehlen, ist es nicht möglich Zahlen über den Frauenanteil in den einzelnen Berufsgruppen zu erhalten. Es muss jedoch davon ausgegangen werden, dass diese in den Bereichen Regie, Drehbuch, Produktion, Kamera und Schnitt udgl. sehr variieren und sich auch im Laufe der Jahre verändert haben – jedoch nicht ausschließlich zum Besseren. Denn verschiedene Entwicklungen haben mitunter dazu geführt, dass beispielsweise im Bereich „Schnitt“ die Anzahl der Frauen in den letzten Jahren gesunken ist.

Um die Daten noch besser einzuordnen soll hier kurz ein Exkurs zu einer aktuellen US-amerikanischen Studie gemacht werden, welche sich mit dem Thema beschäftigte. Die Studie "The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2010" des Center for the Study of Women in Television and Film, an der San Diego State University, beschreibt die Situation in den USA für Filmemacherinnen als sehr schwierig. Es zeigte sich, dass 2010 nur 16 % der Filmemacher_innen in Schlüsselpositionen³⁴ Frauen waren. Lediglich 7 % der Top 250 Filme wurden von Regisseurinnen realisiert, wobei dieser Prozentsatz im Vergleich zu 1998 sogar um 2 % gefallen ist. Dabei sind nur die Kamerafrauen noch weniger vertreten, sie waren gerademal bei 2 % der Top 250 Filme federführend. Die höchsten Frauenanteile gab es im Bereich Produktion (24 % Producers und 15 % Executive Producers). Im Bereich Schnitt lag der Frauenanteil bei 18 %, bei Drehbuch bei 10 %. Besonders bedenklich ist der überwiegende Trend, dass im Vergleich zu 1998 der Frauenanteil in jeder Sparte sank, außer im Bereich Produktion. Hier blieb der Anteil der weiblichen Producer nahezu stabil.³⁵

Verglichen werden können die Daten lediglich mit jenen der Top 20 österreichischen Filme. Doch hier zeigt sich auch in Österreich ein sehr ähnliches Bild. Denn unter den Top 20 österreichischen Filmen ab dem Jahr 2000 lassen sich nur zwei Filme von Regisseurinnen finden, was einen Anteil von 10 % ausmacht. Davon ist jedoch nur Barba-

³³ Vgl. ebd., 11–17.

³⁴ Anmerkung: Women Employed in Key Behind-the-Scenes Roles includes directors, writers, executive producers, producers, editors, and cinematographers.

³⁵ Vgl. Martha M. Lauzen, „The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2010.“ (2011). http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2010_Celluloid_Ceiling.pdf (letzter Zugriff: 17. Juli 2011).

ra Gräßner eine österreichische Regisseurin, welche mit *Echte Wiener 2 – Die Deppat'n und die Gspritz'n* (2010) auf Platz 13 landete. Sherry Hormann gelang mit der österreichisch-deutsch-französischen Koproduktion *Wüstenblume* (2009) ein großer Erfolg, der Film befindet sich auf Platz 11.³⁶

Um trotz der fehlenden Daten etwas über die einzelnen Berufssparten der Filmindustrie und deren Frauenanteil zu erfahren, soll in einem weiteren Kapitel der Frauenanteil in den einzelnen Berufsverbänden eingegangen werden, doch zunächst kurz zu den Filmfestivals.

2.3.2 Frauenanteil bei Filmfestivals

Eine wichtige Rolle für die Sichtbarkeit von Filmemacherinnen spielen Filmfestivals.

Wie der Erfolg der letzten Jahre zeigte, konnten österreichische Filmemacherinnen bei diesen immer wieder auf sich aufmerksam machen.

Daher stellt sich hier die Frage, wie hoch der Frauenanteil bei Filmfestivals tatsächlich ist. Dieser Frage ging (wenn auch in kleinem Umfang) das Zeit Magazin im Jahr 2011 nach. Wie in der Ausgabe "Das Kino der Frauen" des Zeit Magazins zu lesen war, ist die Situation bei den drei großen europäischen Filmfestivals Cannes, Venedig und Berlin sehr trist. Gezählt wurde die Anzahl der Frauen, die bei den Festivals die Hauptpreise gewannen. Es zeigte sich folgendes Bild: Bei der Berlinale ging der Goldene Bär seit 1951 nur vier Mal an Frauen (56 Mal an Männer), in Cannes ging die Goldene Palme seit 1955 lediglich zwei Mal an Frauen (61 Goldenen Palmen an Männer) und in Venedig der Goldene Löwe seit 1949 fünf Mal an Frauen (62 Mal an Männer).³⁷ Daraus ergibt sich ein Frauenanteil von 6,7 % (Berlinale), 3,2 % (Cannes), und 7,5 % (Venedig).

Diese Zahlen beleuchten die Filmfestivals zwar nicht in vollem Umfeld, da nur die Hauptpreise beleuchtet wurden. Trotzdem zeigt sich, dass Frauen, vor allem in den wichtigen Hauptkategorien kaum Preise gewinnen. Auch bei den Oscars ist die Situation ähnlich, wenngleich sogar schlimmer. So ging beispielsweise der Oscar für die beste Regie 2010 erstmals an eine Frau. Kathryn Bigelow gewann den Oscar für ihren Film *The Hurt Locker* (2008).

³⁶ Vgl. Rentrak, „Ö Top 20 / 2000+“, Stand 18. April 2011, <http://www.filminstitut.at/de/oe-kinofilme/> (letzter Zugriff: 23. Juli 2011). K: Kinderfilm, F: Spielfilm, D: Dokumentarfilm.

³⁷ Vgl. Ole Häntzschel, „In der Nebenrolle: Frauen und Ihr Anteil am Filmgeschäft.“ *Zeit Magazin* 2011, Nr. 7: 34–35, 35.

2.3.3 Der Frauenanteil in den Berufsverbänden

In Österreich gibt es diverse Filmbranchen-Berufsverbände, welche die Interessensvertretung der einzelnen Berufsgruppen darstellen. Die folgenden zehn Verbände sind auch gleichzeitig Mitglieder des Dachverbandes der österreichischen Filmschaffenden: ADA Österreichischer Regie-Verband, VÖFS Verband Österreichischer FilmschauspielerInnen, AEA Österreichischer Verband für Film- und Videoschnitt, Drehbuchverband Austria, VÖF Verband Österreichischer FilmausstatterInnen, aac Verband Österreichischer Kameraleute, dok.at Interessensgemeinschaft österreichischer Dokumentarfilm, VOESD Verband Österreichischer SounddesignerInnen und VÖAP Vereinigung österreichischer AufnahmeleiterInnen und ProduktionskoordinatorInnen.

Außerdem gibt es noch den AAFP – Verband der Österreichischen Filmproduzenten, den Verband Film Austria – Vereinigung kreativer Filmproduzenten und den Verband Filmregie Österreich.

Die Voraussetzungen für eine Mitgliedschaft sind von Verband zu Verband unterschiedlich, doch meist muss eine einschlägige Berufserfahrung und/oder eine abgeschlossene Berufsausbildung vorgewiesen werden. Im Verband der Kameraleute ist zusätzlich zur Berufspraxis auch eine Empfehlung eines Mitglieds förderlich.

Im Folgenden sollen die Frauenanteile in den einzelnen Berufsverbänden näher betrachtet werden. Die Analyse konzentriert sich dabei auf die Verbände der fünf Departments Regie, Kamera, Drehbuch, Schnitt und Produktion, sowie auf die Interessensgemeinschaft österreichischer Dokumentarfilm - dok.at.

Mithilfe der Anteile in den Verbänden kann jedoch nicht auf die Gesamtanteile in der Filmbranche geschlossen werden, da eine Mitgliedschaft nicht Pflicht ist, sondern auf freiwilliger Basis beruht. Nichtsdestotrotz spiegeln Sie gewisse Tendenzen wieder und zeigen auch inwiefern Frauen in die Interessensvertretungen und den damit verbundenen Machtstrukturen vertreten sind.

Der Regieverband „austrian directors' association“ kurz A|D|A ist die Interessensvertretung der österreichischen Film- und Fernsehregisseur_innen. Dort finden sich unter den 83 Mitgliedern 19 Frauen, was einen Frauenanteil von 22,9 % ergibt. Der Obmann des Regieverbands ist Kurt Mayer.

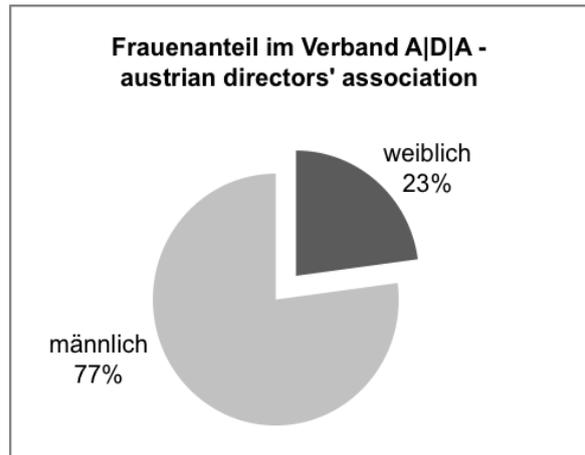


Abbildung 1: Frauenanteil der Mitglieder des Verbands A|D|A - austrian directors' association 2011. Quelle: Eigene Berechnungen basierend auf den Angaben der Verbands-Website www.directors.at (letzter Zugriff: 17.7.2011).

Der Verband Filmregie Österreich wurde 1989 unter dem Namen "Verband der Filmregisseure Österreichs" gegründet und ist neben dem Regieverband A|D|A der zweite Verband, welcher die Interessen der Regisseurinnen und Regisseure in Österreich vertritt. Die Mitglieder des Verbands sind vorwiegend Filmmacher_innen, welche im

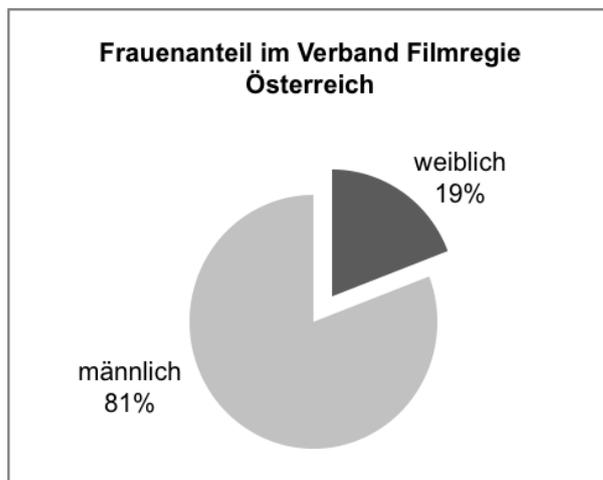


Abbildung 2: Frauenanteil der Mitglieder des Verbands Filmregie Österreich 2011. Quelle: Eigene Berechnungen basierend auf den Angaben der Verbands-Website www.austrian-directors.com (letzter Zugriff: 3.9.2011).

Kino mit mindestens einem oder mehreren Filmen präsent waren. Obmann ist Gerhard Ertl, weitere Vorstandsmitglieder sind Dieter Berner, Andrea Maria Dusl, Max Gruber, Nina Kusturica und Arash T. Riahi.³⁸ Unter 73 Mitgliedern finden sich 14 Frauen, wodurch sich ein Frauenanteil von 19 % ergibt. Dieser liegt also noch unter jenem des Verbands A|D|A.

Ein etwas höherer Anteil an Frauen ist in der Interessensgemeinschaft Österreichischer Dokumentarfilm „dok.at“ zu finden. Hier liegt der Anteil der Regisseurinnen bei 32 % und somit um 9 % höher, als beim Regieverband A|D|A und um 13 % höher, als beim Verband Filmregie Österreich. Da bei dok.at neben Regisseuren und Regisseurinnen auch Produktionsfirmen Mitglieder werden können, wurden für die Statistik nur

³⁸ Vgl. Verband Filmregie Österreich, www.austrian-directors.com (letzter Zugriff: 7. Juli 2011).

die Filmschaffenden und nicht Produktionsfirmen gezählt. Ein Grund für den höheren Anteil an Filmemacherinnen im Dokumentarfilmbereich sei laut Astrid Heubrandtner das Geld: "Dokus haben geringere Budgets. Dort wo mehr Geld ist, findet man weniger Frauen, ein Faktum, das sich nicht nur auf die Filmbranche beschränkt."³⁹

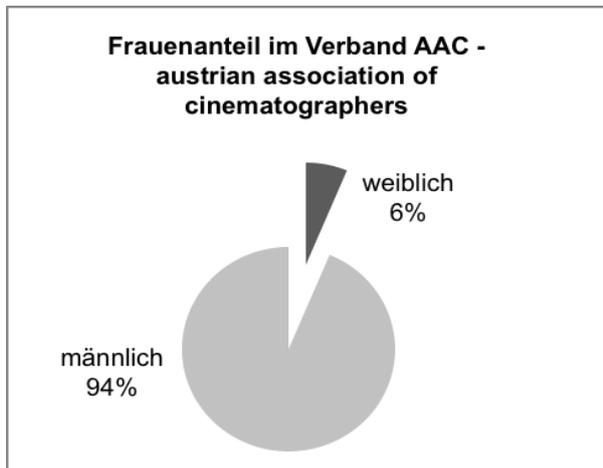


Abbildung 3: Frauenanteil der Mitglieder des Verbands AAC - austrian association of cinematographers 2011. Quelle: Eigene Berechnungen basierend auf den Angaben der Verbands-Website www.aacamera.org (letzter Zugriff: 17. Juli 2011).

Dass das Kamera-Departement nach wie vor sehr männlich dominiert ist, zeigt auch der Frauenanteil im Verband. So lag im Jahr 2010 der Anteil an Frauen im AAC - Verband der Kameraleute - bei niedrigen vier Prozent⁴⁰ und ist im Jahr 2011 nur leicht auf 6 % gestiegen. Es ist jedoch zu beachten, dass der Verband mit insgesamt 127 Mitgliedern der größte österreichische Interessensverband ist. Somit wird eine deutliche Steigerung des Frauenanteils nur durch eine

größere Anzahl an weiblichen Neu-Mitgliedern erreicht. Nichtsdestotrotz ist der Frauenanteil einer der geringsten, neben dem Produzentenverband Film Austria.

Bemerkenswert ist jedoch, dass der Verband - trotz des verschwindend geringen Anteils an Frauen - seit 2009 mit Astrid Heubrandtner eine Obfrau an seiner Spitze hat.

Aber auch in anderen Verbänden lassen sich sehr geringe Frauenanteile finden. Besonders drastisch ist der Anteil der weiblichen Geschäftsführer im ProduzentInnenverband „Film Austria“, welcher 2006 nach der Abspaltung einiger ProduzentInnen vom ProduzentInnenverband AAFP, entstand. Vorausgegangen war eine Streitigkeit um die Vergabe der Fördergelder, auf welche im Kapitel 3.4.4. *Kritik an der Filmförderung* noch näher eingegangen wird.

³⁹ Heinz, „81:1“, 18.

⁴⁰ Vgl. ebd., 17–18.

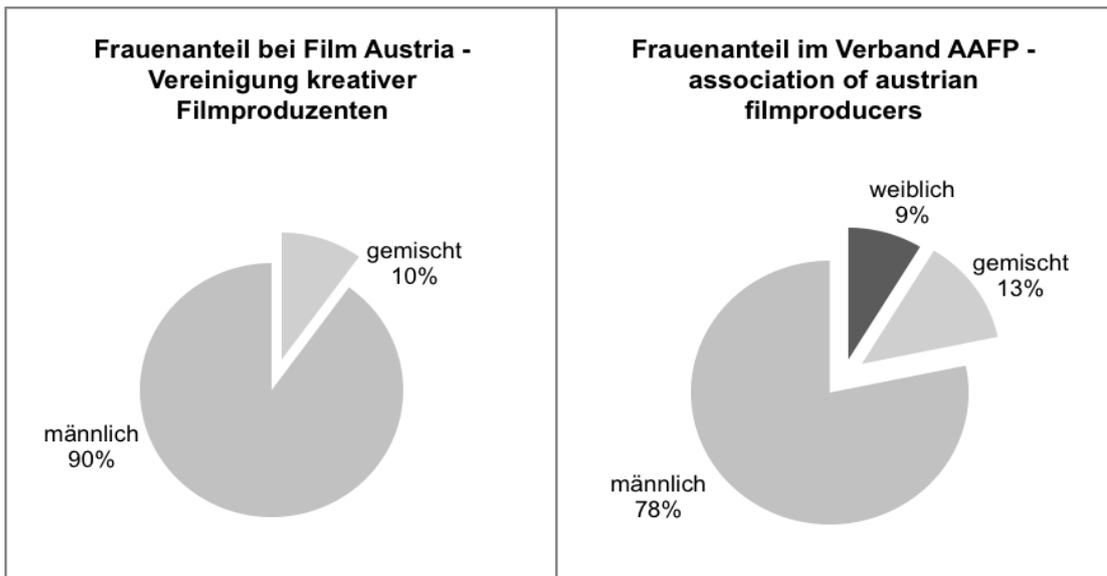


Abbildung 4: Frauenanteil in der Geschäftsführung der Mitglieder von Film Austria – Vereinigung kreativer Produzenten 2011.
Quelle: Eigene Berechnungen basierend auf den Angaben der Verbands-Website www.filmaustria.com (letzter Zugriff: 17. Juli 2011).

Abbildung 5: Frauenanteil in der Geschäftsführung der Mitglieder des Verbands AAFP – association of austrian filmproducers 2011.
Quelle: Eigene Berechnungen basierend auf den Angaben der Verbands-Website www.austrian-film.com (letzter Zugriff: 17. Juli 2011)

Da in den Verbänden keine Einzelpersonen, sondern Produktionsfirmen Mitglieder sind, wurden die weiblichen und männlichen Geschäftsführer_innen für die Berechnung des Frauenanteils herangezogen. Im Verband Film Austria ist demnach keine Produktionsfirma mit weiblicher Geschäftsführung Mitglied und lediglich 10 % der Mitglieder haben eine gemischte Geschäftsführung.

Etwas anders ist die Situation im Verband „AAFP“, wenn auch der Frauenanteil mit 9 % nicht sehr hoch ist. Hier ist jedoch hervorzuheben, dass der AAFP mit Mag. Gabriele Kranzelbinder eine Präsidentin hat. Bei Film Austria ist seit 2006 Dr. Veit Heiduschka Obmann.

Der Frauenanteil im Drehbuchverband liegt bei nahezu einem Drittel und stieg im Vergleich zum Vorjahr um drei Prozent. Nichtsdestotrotz ist die Geschäftsführung mit Sandra Bohle weiblich besetzt. Über die geringe Anzahl der Autorinnen im Verband und die Gründe dafür könne Sandra Bohle nur spekulieren:

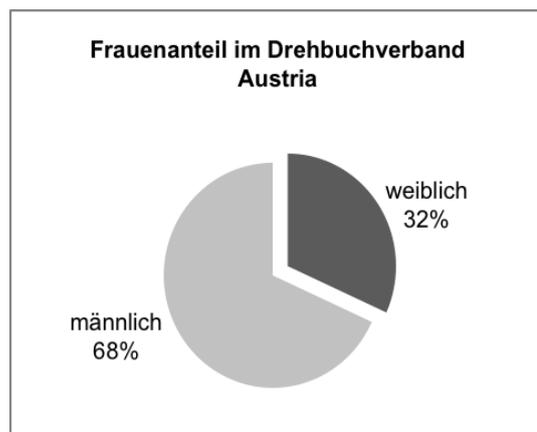


Abbildung 6: Frauenanteil der Mitglieder im Drehbuchverband Austria 2011.
Quelle: Eigene Berechnungen basierend auf den Angaben der Verbands-Website www.drehbuchverband.at (letzter Zugriff: 17. Juli 2011)

"Während des Studiums an der Filmakademie ist das Verhältnis etwa 50:50. Unsere Branche ist sehr kompetitiv, die Entscheidungsträger in den maßgebenden Positionen sind ausschließlich männlich, man traut den Frauen weniger zu oder lässt sie nicht ran."⁴¹

Eine gänzlich andere Situation herrscht im aea - Verband für Film- und Videoschnitt. Lag der Anteil an Männern im Jahr 2000 nur bei 9 %, ist dieser zehn Jahre später



Abbildung 7: Frauenanteil der Mitglieder des Verbands Film- und Videoschnitt aea 2011.
Quelle: Eigene Berechnungen basierend auf den Angaben der Verbands-Website www.editors.at (letzter Zugriff: 17. Juli 2011)

schon auf 34 % gestiegen. Im Jahr 2011 ist der Anteil jedoch wieder leicht zurück und liegt aktuell bei 32 %, wobei der Frauenanteil 68 % beträgt. Maria Anna Kollmann vom Dachverband der österreichischen Filmschaffenden erklärt diesen Trend mit der rasanten technischen Entwicklung. Die komplizierten Schnittsysteme führen dazu, dass sich verstärkt auch Männer für diesen Beruf interessieren.⁴²

Trotz des rasanten Anstiegs an Männern scheint der Beruf des bzw. der Editor_in noch immer weiblich dominiert zu sein. Es bleibt zu beobachten, wie sich die Situation

in den nächsten Jahren entwickelt.

Allgemein ist zu beobachten, dass der Frauenanteil in den meisten Verbänden weiterhin sehr gering ist. Eine Ausnahme bildet dabei der Verband Film- und Videoschnitt mit einem Frauenanteil von 68 %. Am geringsten ist der Frauenanteil der Vereinigung kreativer Filmproduzenten Film Austria, bei welcher keine einzige Produktionsfirma Mitglied ist, welche ausschließlich von einer Frau geführt wird.

Neben den geringen Frauenanteilen gibt es jedoch auch positive Entwicklungen, so werden fünf der sieben näher betrachteten Verbänden von Obfrauen, oder Geschäftsführerinnen geleitet. Lediglich der Regieverband A|D|A und Film Austria werden von zwei Männern geleitet.

⁴¹Heinz, „81:1“, 18.

⁴²Vgl. ebd.

2.3.4 Der Frauenanteil im Ausbildungsbereich

Schon Sabine Perthold wies in ihrem Vorwort zum dritten Teil des Frauenkulturberichts 2003 darauf hin, dass oft vernachlässigt wird, dass schon die Ausbildungssituationen (neben anderen Faktoren) zur Nicht-Gleichbehandlung von Frauen im Filmbereich beitragen.⁴³

Deswegen soll in diesem Kapitel auch der Frauenanteil in der Ausbildungssituation näher betrachtet werden. Gerade im kreativen Bereich des Filmschaffens ist es für junge Filmemacher_innen wichtig, im Umfeld ihrer Ausbildung verschiedenste Wege auszuprobieren, ohne einem Druck von Seiten der Branche ausgesetzt zu sein. In Österreich gibt es diverse Studienrichtungen bzw. Ausbildungen, welche sich im engeren oder weiteren Sinne mit Film auseinandersetzen:⁴⁴

- Universität für Musik und Darstellenden Kunst Wien: Abteilung für Film und Fernsehen (Filmakademie)
- Universität für angewandte Kunst, Wien: Mediengestaltung
- Höhere Graphische Bundeslehr- und Versuchsanstalt Wien: Lehrgang Video- und Filmgestaltung
- SAE (School for Audio Engineering) Institute Wien
- Filmschule Wien
- Fachhochschule Hagenberg, Oberösterreich: Lehrgang Medientechnik und – design.
- Kunstuniversität Linz, Oberösterreich: Lehrgang Medientechnik und –design
- Fachhochschule Salzburg, Salzburg: Lehrgang Multimedia-Art
- Fachhochschule Graz Joanneum, Steiermark: Lehrgang Informationsdesign
- Fachhochschule Vorarlberg, Vorarlberg: Studienlehrgang Intermedia
- Fachhochschule des bfi Wien, Wien: Film-, TV- und Medienproduktion
- Volkshochschule polycollege Margareten Wieden, Wien: filmcollege

Daneben gibt es (im eingeschränkteren Rahmen und neben den oben genannten Ausbildungsmöglichkeiten) noch die Möglichkeit sich am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Publizistik- und Kommunikationswissenschaft mit den Bereichen Film und Fernsehen auseinanderzusetzen.

⁴³ Vgl. Perthold, „Die Zukunft des österreichischen Films ist weiblich...“, 249.

⁴⁴ Vgl. Andreas Kövary, „Von Künstlern und Clustern.“ *RAY Kinomagazin* April 2003: 30–35, 33.

Eine gezielte universitäre Ausbildung im Bereich Film und Fernsehen mit hohem Praxisanteil bietet jedoch nur das Institut für Film und Fernsehen an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, besser bekannt unter dem Namen „Filmakademie Wien“.

Im folgenden Kapitel soll daher die „Filmakademie Wien“ und vor allem ihr Frauenanteil unter den Studierenden und Lehrenden näher betrachtet werden, da sie eine der zentralen Ausbildungsstätten im Bereich Film- und Fernsehen in Österreich darstellt. Das Studium ist in die fünf Bachelorstudienrichtungen Regie, Buch und Dramaturgie, Produktion, Schnitt, sowie Bildtechnik und Kamera geteilt. Außerdem gibt es die Möglichkeit nach dem Bachelorstudium ein Magisterstudium in den fünf Studienrichtungen zu belegen, wobei noch zusätzlich das Magisterstudium Digital Art – Compositing angeboten wird.

Der Frauenanteil der Studierenden der Jahrgänge 1999 – 2010 zeigt, dass der Anteil in den Jahren immer wieder schwankt.

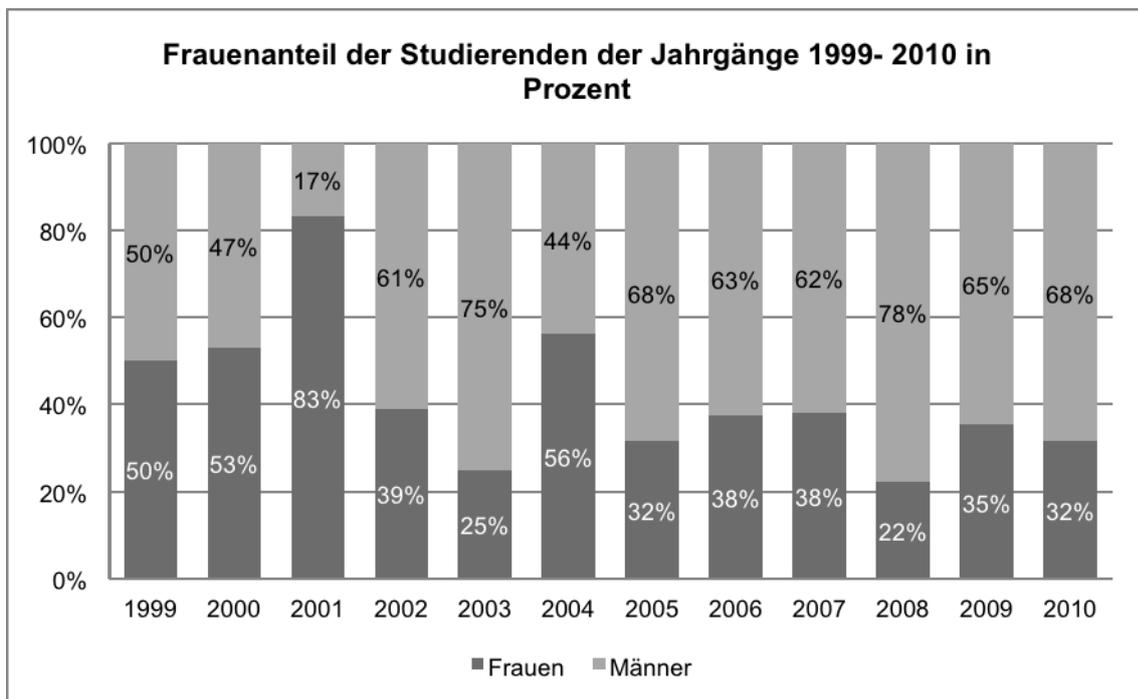


Abbildung 8: Frauenanteil der Filmakademie-Studierenden der Jahrgänge 1999 – 2010.
Quelle: Filmakademie Wien, Datensatz übergeben von Karin Macher am 19. Dezember 2011.

Lag der Frauenanteil im Jahr 1999 noch bei 50 % und im Jahr 2001 gar bei 83 %, lag er in den darauffolgenden Jahren – mit Ausnahme im Jahr 2004 – immer unter 40 %, im Jahr 2008 sogar bei 22 %. Somit zeigt sich in den letzten zehn Jahren ein Negativ-

trend. Vor allem in den letzten sechs Jahren von 2005 bis 2010 lag der Frauenanteil stets unter 50 %.

Bei der gezielten Betrachtung der Frauenanteile in den fünf Bachelorstudien Bildtechnik und Kamera, Buch und Dramaturgie, Produktion, Regie und Schnitt, wurden die Zahlen der neu-inkribierten Studierenden in den jeweiligen Studienrichtungen der Wintersemester herangezogen. Verglichen wurden die jährlichen Wintersemester (im Folgenden „WS“) seit 1999/2000, da eine Zulassung zum Bachelorstudium an der Filmakademie nur im Wintersemester erfolgt. Die Diagramme basieren auf den internen Studierenden-Zahlen des Instituts für Film und Fernsehen (Filmakademie) der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien.⁴⁵

In der Studienrichtung „Regie“ wurden in den letzten 12 Jahren durchschnittlich 4,7 Studierende pro Jahr aufgenommen und nimmt - verglichen mit den anderen Studienrichtungen – durchschnittlich die meisten Studierende pro Jahr auf.

Der durchschnittliche Frauenanteil liegt bei 26 %. Werden hingegen nur die letzten sechs Jahre – von 2005/2006 bis 2010/2011 – betrachtet, sinkt der Wert und der

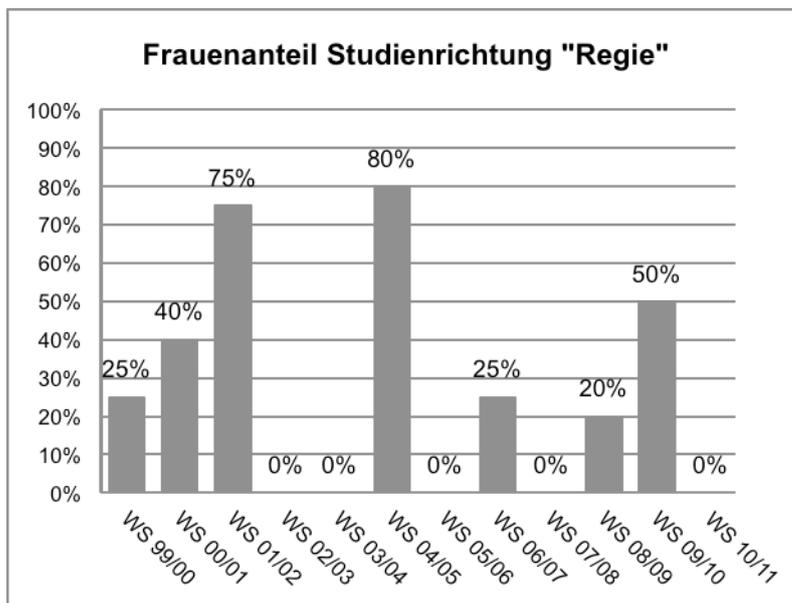


Abbildung 9: Frauenanteil der Studienrichtung „Regie“ von WS 1999/2000 bis WS 2010/2011.
Quelle: Filmakademie Wien

durchschnittliche Frauenanteil liegt nur noch bei 15 %.

Auffallend ist vor allem, dass es von zwölf Jahrgängen ganze fünf Jahre gab, in denen keine Frau für das Studium „Regie“ aufgenommen wurde. Außerdem lag der Frauenanteil nur in drei Jahrgängen bei, oder über 50 %.

Durchschnittlich wurden in der Studienrichtung „Produktion“ 3,8 Studierende pro Jahr aufgenommen. Der durchschnittliche Frauenanteil liegt bei 42 %.

⁴⁵ Vgl. Filmakademie Wien, Eigene Berechnungen auf Basis der internen Studierenden bzw. Lehrenden-Statistik der Filmakademie Wien, übergeben von Karin Macher am 19. Dezember 2011.

Bei der Betrachtung des durchschnittlichen Frauenanteils der ersten sechs und der letzten sechs Jahre zeigt sich, dass der Wert deutlich gesunken ist. Lag er zwischen dem WS 1999/2000 und dem WS 2004/2005 noch durchschnittlich bei ausgeglichenen 55,5 %, lag er in der darauffolgenden Periode vom WS 2005/06 bis zum WS 2010/2011 durchschnittlich nur noch bei 28,8 %. In diesen Zeitraum fällt auch ein Jahrgang, in welchem der Frauenanteil bei 0 % lag.

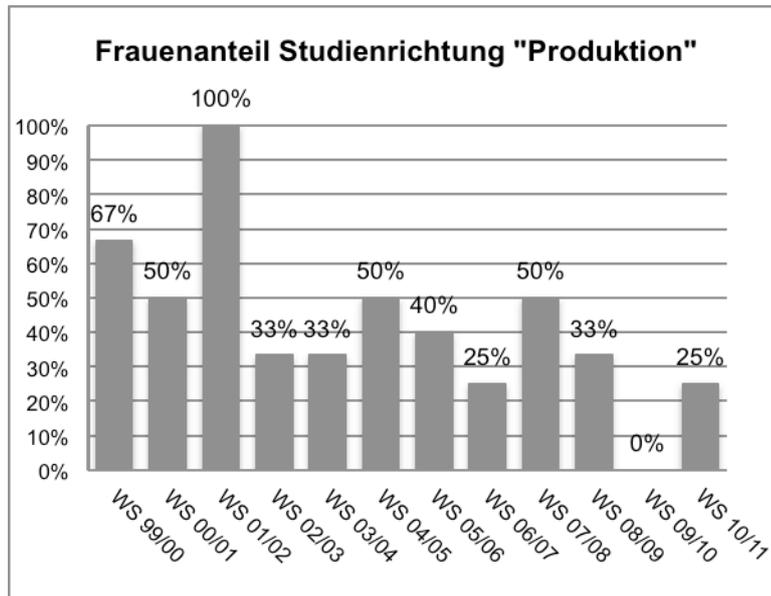


Abbildung 10: Frauenanteil der Studienrichtung „Produktion“ von WS 1999/2000 bis zum WS 2010/2011.
Quelle: Filmakademie Wien

Es zeigt sich somit ein Negativtrend, der Frauenanteil sank mit leichten Schwankungen, aber dennoch kontinuierlich. Trotzdem ist der Frauenanteil noch höher, als beispielsweise jener, in den beiden Produzent_innenverbänden. Es lässt sich vermuten, dass der Schritt vom Studium in die Arbeitswelt für Produzentinnen schwierig zu sein scheint, wodurch der Prozentsatz in

der Branche noch geringer ist.

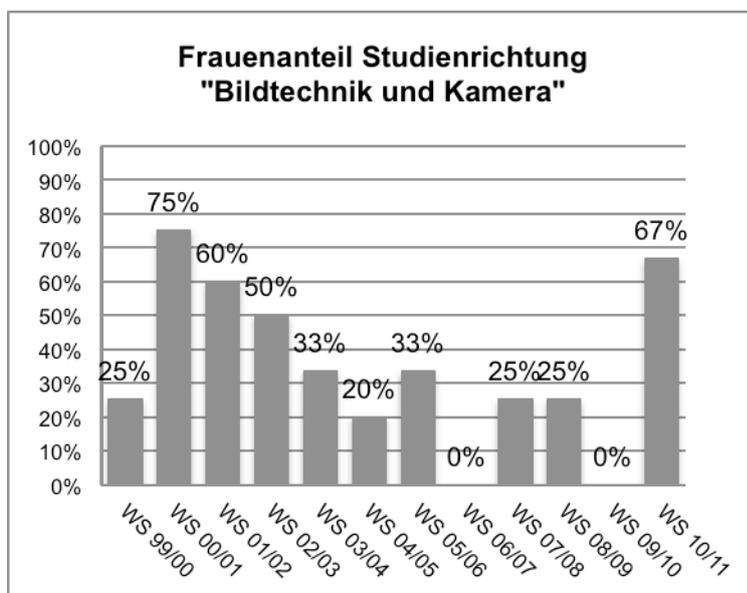


Abbildung 11: Frauenanteil der Studienrichtung „Bildtechnik und Kamera“ von WS 1999/2000 bis zum WS 2010/2011.
Quelle: Filmakademie Wien

Dieses Phänomen zeigt sich auch in der Studienrichtung „Bildtechnik und Kamera“. Der durchschnittliche Frauenanteil liegt bei 34 % und somit auch hier über jenem im Kameraverband AAC (Austrian Association of Cinematographers), welcher bei 6 % liegt. So ist zu vermuten,

dass der Schritt in die Branche für Frauen schwierig zu sein scheint, ähnlich der oben beschriebenen Situation von Produzent_innen.

Pro Jahr gibt es im Fach „Bildtechnik und Kamera“ durchschnittlich 4 Studierende, welcher der zweithöchste Wert aller Studienrichtungen ist. Auffallend ist auch der kontinuierliche Negativtrend. Seit dem WS 2000/2001 ist der Frauenanteil immer wieder gesunken, mit Ausnahme vom WS 2010/2011. Es finden sich sogar zwei Jahrgänge, in denen keine Studentinnen studierten.

Bei der Studienrichtung „Schnitt“ gibt es eine gänzlich andere Ausgangssituation, hier liegt der Frauenanteil

durchschnittlich bei 53 % und ist somit sehr ausgeglichen. Durchschnittlich gibt es pro Jahr 3,5 Schnitt-Studierende.

Auffällig ist aber auch hier, dass sich die Situation in den letzten sechs Jahren etwas geändert hat und größere Schwankungen beim Frauenanteil vorkamen.

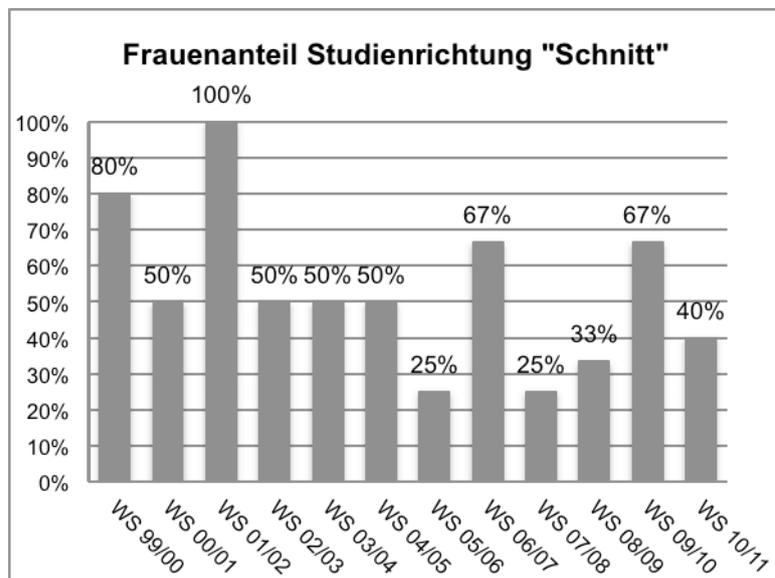


Abbildung 12: Frauenanteil der Studienrichtung „Schnitt“ vom WS 1999/2000 bis zum WS 2010/2011
Quelle: Filmakademie Wien

Eine Entwicklung, welche sich mit den zuvor erwähnten Einschätzungen und Aussagen von Barbara Hennings und Maria Anna Kollmann deckt, welche vorwiegend in der fortschreitenden Technisierung Gründe für den Rückgang des Frauenanteils im Schnitt-Department sehen.

Trotz dieser Entwicklung ist der Frauenanteil vergleichsweise hoch und nur die Studienrichtung „Buch und Dramaturgie“ weist einen höheren Frauenanteil auf.

In der Studienrichtung „Buch und Dramaturgie“ ist entgegen den anderen Trends auch kein direkter Auf- oder Abwärtstrend zu beobachten, da der Frauenanteil immer wieder großen Schwankungen ausgesetzt ist.

Durchschnittlich liegt der Frauenanteil bei 62 %, welcher der höchste aller Studienrichtungen ist. Außerdem gibt es pro Jahrgang durchschnittlich 2,8 Studierende, welches der geringste Wert aller Studienrichtungen ist.

In den letzten zwölf Jahren gab es ganze sechs Jahrgänge mit einem 100 prozentigem Frauenanteil, aber auch zwei Jahrgänge ohne Studentinnen. Insgesamt ist der Frauen- und Männeranteil sehr unausgewogen, oftmals dominieren Jahrgänge mit ausschließlich weiblichen bzw. männlichen Studierenden.

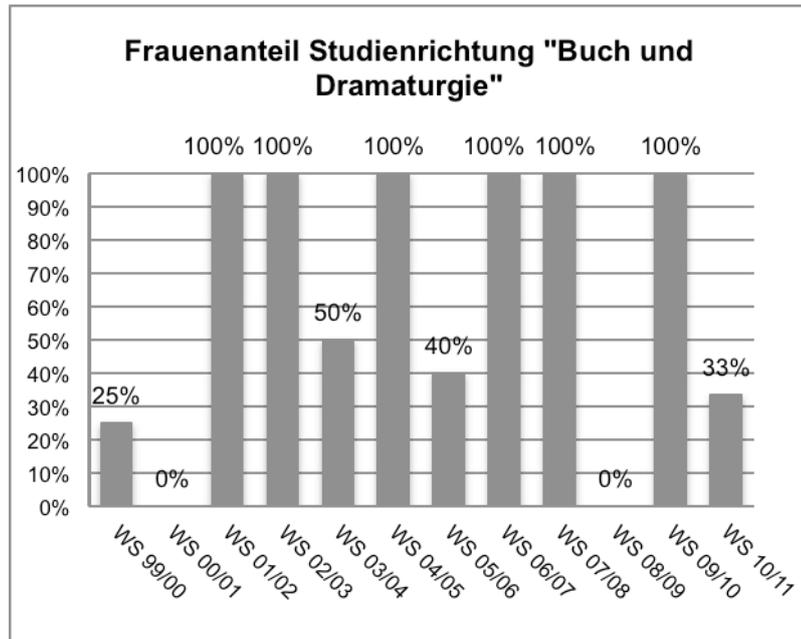


Abbildung 13: Frauenanteil der Studienrichtung „Buch und Dramaturgie“ vom WS 1999/2000 bis zum WS 2010/2011.
Quelle: Filmakademie Wien

Insgesamt zeigt sich, dass in vielen Studienrichtungen bezüglich des Frauenanteils ein Negativtrend zu verzeichnen ist. Dies betrifft vor allem die Studien „Regie“, „Produktion“ und „Bildtechnik und Kamera“. Den geringsten Frauenanteil mit 22,5 % verzeichnet die Studienrichtung „Regie“, gefolgt von „Bildtechnik und Kamera“ mit 29 % und „Produktion“ mit 36,5 %. Dies ist besonders bemerkenswert, wenn die Anzahl der durchschnittlichen Studierenden pro Jahrgang hinzugezogen werden, denn „Regie“ hat mit durchschnittlich 4,7 Studierenden pro Jahr den höchsten Wert, trotzdem fanden sich ganze fünf Jahrgänge ohne Frauen.

Ein wichtiger Aspekt ist jedoch auch die Frage nach dem Frauenanteil unter den Lehrenden. Denn immer wieder zeigt sich, dass durch die gläserne Decke vorwiegend Männer in höheren Positionen zu finden sind.

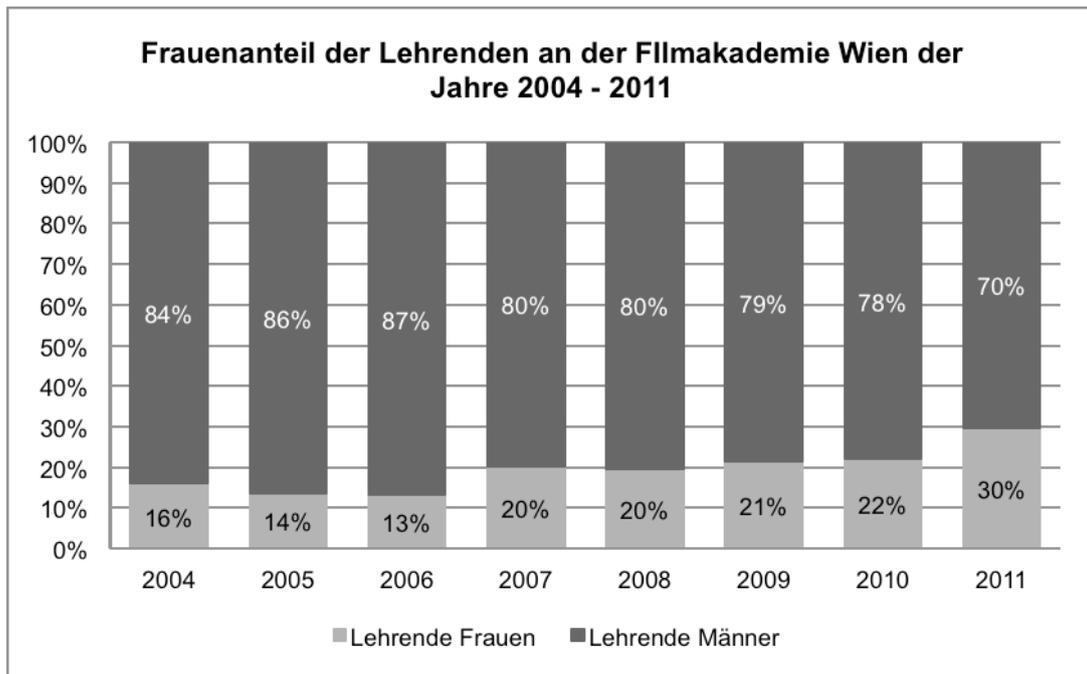


Abbildung 14: Frauenanteil der Lehrenden an der Filmakademie Wien in den Jahren 2004 – 2011.
Quelle: Filmakademie Wien

Der Frauenanteil der Lehrenden an der Filmakademie Wien liegt aktuell bei 30 %. Als Lehrende werden dabei nicht nur die Universitätsprofessor_innen verstanden, sondern auch Lehrbeauftragte und Vertragslehrer_innen inkludiert. Ging der Anteil in den Jahren 2004 – 2006 leicht auf 13 % zurück, stieg er seit 2007 auf 20 %, wobei er in den darauffolgenden Jahren nur leicht anstieg. Erst 2011 wurde ein Anteil von 30 % erreicht, wobei der Anteil noch immer weit entfernt von einem ausgeglichenen Frauen- und Männerverhältnis liegt.

Auf der Filmakademie finden sich zwar vereinzelt Frauen mit Lehrauftrag, jedoch sieht die Situation unter den Universitätsprofessor_innen und Vertragsprofessor_innen anders aus. Sandra Bohle, welche "Buch und Dramaturgie" unterrichtet, merkte 2010 an, dass aufgrund vieler Pensionierungen zahlreiche Ausschreibungen anstanden bzw. noch anstehen. Sie weist darauf hin, dass jedoch die Mehrheit der Auswahlkommission männlich ist, was aufgrund fehlender Mitarbeiterinnen auch nicht anders zu besetzen sei.⁴⁶

Diese Ausschreibungen sind zum Teil vollzogen und haben bisweilen dazu geführt, dass im Jahr 2011 laut der Homepage der Universität für Musik und Darstellende

⁴⁶ Vgl. Heinz, „81:1“, 18–19.

Kunst folgende Personen als Universitätsprofessor_innen und Vertragsprofessor_innen genannt werden:⁴⁷ Peter Patzack, Götz Spielmann, Michael Hudecek, Danny Krausz, Alexander Lemke, Wolfgang Thaler und Michael Haneke. Hinzu kommt für das Wintersemester 2010 noch Astrid Heubrandtner, welche jedoch nur interimistisch für ein Semester besetzt wird, da das Berufungsverfahren der Nachfolge von Universitätsprofessor Christian Berger noch nicht abgeschlossen ist.

Somit ist derzeit eine einzige Frau unter den acht Universitätsprofessor_innen zu finden, was wiederum zeigt, dass es Frauen schwer haben in höheren Positionen Fuß zu fassen. Dieser Trend steht jedoch sehr im Widerspruch zu jenem in den einzelnen Film-Verbänden, die schon jetzt mehrheitlich mit Frauen in leitenden Positionen besetzt sind.

2.4 Arbeitsbedingungen in der Filmbranche und frauenspezifische Problemstellungen

2.4.1 Arbeitsverhältnisse: Der Bericht zur sozialen Lage von Künstlern und Künstlerinnen in Österreich

Warum die Filmbranche immer wieder unter einem Mangel an Filmemacherinnen und im Speziellen Regisseurinnen leidet, darauf soll in diesem Kapitel kurz eingegangen werden. Denn wie auch in anderen Branchen, sind es die Rahmenbedingungen, welche – neben anderen Faktoren – zu diesem Missstand beitragen.

Um einen allgemeinen Einblick in die Lebens- und Arbeitssituation von Künstler_innen zu bekommen, soll zunächst auf den *Bericht zur sozialen Lage von Künstlern und Künstlerinnen in Österreich* eingegangen werden.

Allgemein zeigte die Studie, dass sich Kunstschaffende nicht einer einzigen Berufssparte zuordnen lassen. Neben der eigentlichen künstlerischen Arbeit ist ein Großteil der Kunstschaffenden auch in einem kunstnahen, oder auch kunstfernen Bereich tätig, um eine finanzielle Absicherung zu gewährleisten. Gründe dafür sind die teils geringen Einkommen aus künstlerischen Tätigkeiten, die Unregelmäßigkeit dieser und die damit einhergehende Planungsunsicherheit der Kunstschaffenden. Dies zeigt sich auch in

⁴⁷ Vgl. Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, <http://www.mdw.ac.at/filmakademie/>, (letzter Zugriff: 1. Jänner 2012).

der Armutsgefährdungsquote, die bei Kunstschaffenden deutlich höher ist, als in der österreichischen Gesamtbevölkerung und unter Erwerbstätigen.⁴⁸

Gerade im Kunstsektor gibt es komplexe Beschäftigungssituationen mit hohen Selbstständigkeitsraten, Mehrfachbeschäftigungen und wenig planbaren Erwerbsverläufen, wobei im Film die unselbstständige Beschäftigung aufgrund gesetzlicher Rahmenbedingungen, wie dem Kollektivvertrag für Filmschaffende, eine vergleichsweise stärkere Rolle spielt. Die Arbeitszeit der Kunstschaffenden liegt bei durchschnittlich 52 Stunden pro Woche und damit höher, als bei der Gesamtheit der Erwerbstätigen. Frauen arbeiten häufiger als Männer Teilzeit. Die Dauer der Aufträge bzw. Anstellungen bewegt sich jedoch meist in einem Rahmen von einer Woche bis zu drei Monaten, wodurch die zuvor angesprochene Planungsunsicherheit gefördert wird.⁴⁹

Gerade für Filmschaffende ergeben sich aufgrund spezieller Rahmenbedingungen komplexe Problemstellungen, welche auch im *Bericht zur sozialen Lage von Künstlern und Künstlerinnen in Österreich* deutlich werden.

So besteht ein Problem meist schon vor der Realisierung bzw. Umsetzung eines Projektes, welches Filmschaffende meist einem großen unternehmerischen Risiko aussetzt. Denn die Erarbeitung eines Konzepts für einen Film nimmt oft bis zu ein Jahr in Anspruch und stellt eine Form von unentgeltlicher Arbeit dar. Ein Risiko, welches in Kauf genommen werden muss, da es ja die Aussicht auf spätere Förderung der Umsetzung gibt. Eine weitere Problematik besteht im häufigen Wechseln von unselbstständigen und selbstständigen Arbeitsverhältnissen, welche vor allem im Hinblick auf die sozialversicherungsrechtliche Situation sehr komplex ist. So merkte im Fragebogen ein Filmschaffender an, dass er zwar als Unselbstständiger Arbeitslosenversicherung zahlen muss, diese wegen seines zu hohen Einkommens als Selbstständiger nie in Anspruch nehmen kann.⁵⁰

Auf der einen Seite sieht der Gesetzgeber die Kunstschaffenden als prinzipiell eher weisungsgebunden an, wodurch eine abhängige Beschäftigungsform vorliegt, welche beispielsweise im Kollektivvertrag für Filmschaffende geregelt wird. Auf der anderen Seite werden in der Praxis vermehrt selbstständige Beschäftigungsformen vereinbart, obwohl sich an der weisungsgebundenen Beziehung der Geschäftspartner nichts ändert. Daraus ergeben sich jedoch versicherungstechnisch und steuerrechtlich Proble-

⁴⁸ Vgl. Petra Wetzel, Susanne Schelepa und Gerhard Wohlfahrt, „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich: Kurzfassung der Studienergebnisse.“, hrsg. L&R Sozialforschung, Wien, 2008, 2.

⁴⁹ Vgl. ebd., 3.

⁵⁰ Vgl. Schelepa, Wetzel und Wohlfahrt, „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich“, 56.

me, denn diese Vereinbarungen liegen an der Grenze zur Illegalität, wie auch ein Filmschaffender im Fragebogen angibt. So werde er von den Arbeitgebern immer wieder gefragt, ob er auch eine Honorarnote stellen könne, als Film Editor sei er jedoch kein Selbstständiger, er ist weisungsgebunden, weswegen die Berufsbeschreibung ja auch im Kollektivvertrag für Filmschaffende zu finden ist.⁵¹

Auch extrem kurzfristige Anstellungen sind bei Kunstschaffenden und im Speziellen bei Filmschaffenden häufig vorzufinden, so gibt knapp ein Drittel der Filmschaffenden mit Anstellung an, in Ein-Tages-Anstellungen beschäftigt gewesen zu sein. Daraus entsteht eine weitere Problematik, indem zwar Versicherungsbeiträge anfallen, aber keine Anspruchsberechtigung entsteht, da die erforderliche Dauer durch die kurze Anstellungszeit nicht erreicht wird.⁵²

Eine weitere Problematik, die der Bericht offenlegte zeigt sich beim Gehalt. Der Bericht stellte fest, dass die geschlechterspezifische Differenz beim Einkommen aus künstlerischer Tätigkeit sehr hoch ist. Frauen verdienen im Beobachtungsjahr ganze 35 % weniger, als ihre Kollegen.⁵³ Dieser Wert liegt sogar über jenem, der aktuellen Lohndifferenz in Österreich, die laut der Lohnsteuerstatistik der Statistik Austria aus dem Jahr 2009 bei 24,3 % liegt.⁵⁴

2.4.2 Problemstellungen für Filmemacherinnen

Neben dem im Bericht hervorgehobenen allgemeinen (teils schwierigen) Arbeits- und Beschäftigungsverhältnissen von Künstlern und Künstlerinnen bzw. Filmemacher_innen im Allgemeinen, gibt es jedoch noch weitere Problemstellungen für Filmschaffende in Österreich, die vor allem für Frauen sehr schwerwiegend zu sein scheinen. Auf diese soll im Folgenden überblicksmäßig eingegangen werden.

Bevor dies geschieht, soll aber darauf hingewiesen werden, dass diese Arbeitsbedingungen oftmals als Gründe aufgeführt werden, warum der Zugang und Aufstieg für Frauen im Filmbereich ungleich schwieriger sei, als für Männer. Die filmspezifischen Arbeitsbedingungen, wie: extrem starker Konkurrenzdruck, unregelmäßige Arbeitszei-

⁵¹ Vgl. ebd., 62.

⁵² Vgl. ebd., 59.

⁵³ ebd., 80.

⁵⁴ Beate Hausbichler, „Zahlen, Daten, Fakten zur Lohnschere.“ *dieStandard*, 2. Oktober 2011. <http://diestandard.at/1317018970094/Hintergrund-Zahlen-Daten-Fakten-zur-Lohnschere> (letzter Zugriff: 21. Februar 2012).

ten, großer Stress und anstrengende nervliche Belastungen, belasten jedoch nicht nur Frauen, sondern auch Männer.⁵⁵

Die Arbeitsbedingungen können nicht alleinig dafür verantwortlich gemacht werden, dass es verhältnismäßig wenige Frauen in der Filmbranche gibt, denn auch Männer leiden unter diesen. Trotzdem gibt es Problemstellungen, mit denen vorwiegend Frauen konfrontiert sind, wobei diese oft vielfältige Gründe haben. Nicht nur gesellschaftliches, auch politisches Umdenken ist hier gefordert, um Veränderungen herbeizuführen. Dies betrifft dabei nicht nur die Situation der Kinderbetreuung und andere politische Maßnahmen. Es geht weit darüber hinaus und betrifft unter anderem auch unsere Definition von Geschlechterrollen udgl. mehr.

Filmemacherinnen und besonders häufig Kamerafrauen weisen beispielsweise immer wieder darauf hin, dass sie häufig mit Vorurteilen konfrontiert sind. Die Kamerafrau Birgit Gudjonsdottir schilderte bei der Podiumsdiskussion, dass sie in Österreich den Auftrag für einen Spielfilm nicht bekam, da der Produzent meinte, die Handkamera-Drehs seien für sie als Frau zu schwer. Gudjonsdottir kommentierte daraufhin: "Mein Kind wiegt mehr als eine 35er Kamera."⁵⁶

Astrid Heubrandtner, Obfrau des Kameraverbands AAC, fasst die Vorurteile zusammen: "Kameras, die zu schwer sind für Frauen, Technik, die zu kompliziert ist - alles klassische, unsinnige Vorurteile, die nicht so schnell auszurotten sind."⁵⁷

Auch Andrea Heinz äußerte sich zu diesen Vorurteilen, denn die Technik werde missbraucht, um Frauen aus dem Kameraberuf fernzuhalten. Ihrer Meinung nach sei das Problem dabei, dass die ständige Wiederholung bzw. Einübung dieser Vorurteile auch Mitschuld daran habe, dass Frauen sich selbst unsichtbar machen.⁵⁸

Oftmals werden diese Vorurteile jedoch gar nicht mehr ausgesprochen, sondern Aussagen getroffen, die unter anderem sehr subtil sind. Geschichten würden nur in seltenen Fällen mit dem Argument abgelehnt, dass diese von einer Frau stammt. In der Kunst könne man sich eben schnell auf den vermeintlichen "persönlichen Geschmack" zurückziehen, meinte dazu Barbara Albert bei der Podiumsdiskussion "Gender Trouble. Frauen im Filmgeschäft - eine Bestandsaufnahme" auf der Diagonale 2010. Auch wenn der scheinbar subjektive Geschmack tatsächlich Gewöhnung sei und

⁵⁵ Vgl. Perthold, „Die Zukunft des österreichischen Films ist weiblich...“, 249.

⁵⁶ Maria Motter, „Filmemacherinnen, ausgezeichnet!“.

⁵⁷ Heinz, „81:1“, 18.

⁵⁸ Vgl. ebd.

sich am schnöden Mainstream orientiere. Und Mainstream, so stellte Sabine Perthold fest, ist eben immer auch Manstream.⁵⁹

Überhaupt gibt es immer wieder die Diskussionen rund um vermeintlich „männliche“ und „weibliche“ Geschichten. So glaubt Jessica Hausner, dass die Art der Wahrnehmung zusätzlich von einer männlich geprägten Filmsprache beeinflusst wird. Sie stellt in Frage, ob man überhaupt von einer männlichen oder weiblichen Filmsprache reden kann. Wobei man nicht leugnen könne, dass bestimmte Aspekte bei der Darstellung von Frauen und Männern doch geschlechtsspezifisch seien und die gerade bei der Darstellung von Frauen würden Regisseurinnen andere Bilder entwerfen. Eben diese sei aber manchmal ungewohnt und stoßen mehr als die herkömmlichen Rollenbilder auf Skepsis.⁶⁰

Auch Amaryllis Sommerer findet im Zusammenhang mit dem „weiblichen Blick“:

"Natürlich haben Frauen einen anderen Blick auf die Welt als Männer. Der ist nicht besser, schlechter, sensibler, gefühlsbetonter, oder 'weiblicher' im Sinne der Attribute, die uns Frauen zugeschrieben werden. Er ergibt sich aus der Erfahrungswelt als geschlechtliches Wesen, das Mensch nun einmal ist. Die Erziehung, die Gesellschaft ist geschlechtsspezifisch 'markiert'. Insofern ist mein Blick als Künstlerin auch ein weiblicher."⁶¹

Es wird klar, dass diese vorgeprägte Wahrnehmung beispielsweise von Geschichten in uns verankert ist. Gerade weil „alternative“ Geschichten und auch Rollenbilder in unserem Alltag und in den Medien fehlen, fällt es uns noch schwerer diese Rollenbilder zu durchbrechen. Eine andere Problematik ergibt sich in diesem Zusammenhang jedoch auch für die Filmförderung. Die Entscheidungen über Filmförderungen wurden in den vergangenen Jahren laut Andrea Heinz hauptsächlich und teilweise ausschließlich von Männern getroffen. Jessica Hausner merkt dazu an, dass natürlich eigene Weltsicht und Sehgewohnheiten dabei einen Einfluss haben, was als förderungswürdig angesehen wird. Aufgrund der unterschiedlichen Sozialisierung kann aber davon ausgegangen werden, dass Männer und Frauen in gewissem Ausmaß unterschiedlich auf Geschichten reagieren. Jessica Hausner hält deshalb auch die Prägung des Zuschauers für entscheidend, wobei es ihr nicht um Geschlechterdifferenz geht. Aber ungewohnte Darstellungen und Inhalte stoßen ihrer Meinung nach auf verminderte Akzeptanz, was wiederum auf die Förderzusagen Auswirkungen haben kann.⁶²

⁵⁹ ebd., 17.

⁶⁰ ebd.

⁶¹ Perthold, „Die Zukunft des österreichischen Films ist weiblich...“, 289.

⁶² Vgl. Heinz, „81:1“, 19.

Bei den Förderzusagen gibt es von Filmemacherinnen immer wieder Vorwürfe zu hören ist. So sagte beispielsweise die Produzentin Gabriele Kranzelbinder:

"Man traut Frauen tendenziell weniger zu, was auch bei der Förderungspolitik deutlich wird - z.B. bekommen sie als Regisseurinnen niedrigere Budgets. Ich unterstelle keinesfalls, dass das auf bewussten Entscheidungen beruht, aber es ist klar ablesbar."⁶³

Auch Sabine Derflinger merkte an, dass „Frauen weniger hochdotierte Budgets [bekommen]“.⁶⁴

Dieser Vorwurf ist naheliegend, zeigen doch auch die Filmgeschichte und schon zuvor erwähnte Statistiken, dass Frauen vor allem in „[...] den weniger kostenintensiven Bereichen punkten konnten.“⁶⁵ Nämlich vorwiegend im Dokumentar- und Experimental-filmbereich.

Dass aber selbst die positive Förderzusage noch keine Überlebensgarantie sei, erläuterte Sabine Derflinger. Denn neben diesen seien auch Einkünfte aus Fernsehen, Werbung und Lehrtätigkeiten sehr wichtig. Von diesen werden Regisseurinnen jedoch häufig ausgeschlossen, vor allem im Bereich der hochbezahlten Lehrtätigkeiten. Als Regisseurin sei es jedoch nur selten möglich von den geförderten Filmen zu leben. Dass neben den Arbeitsverhältnissen somit auch die ökonomische Lage von vielen Filmemacherinnen in Österreich desaströs sei, beschreiben sowohl die Produzentin Gabriele Kranzelbinder, als auch Sabine Derflinger. Ihren Aussagen nach durchdringt diese Problematik dabei auch das Privatleben, denn der Beruf mitsamt seinen unterschiedlichen Arbeitszeiten und -auslastungen lasse sich nur schwer mit einem traditionellen Familienleben vereinbaren.⁶⁶

Wie von den Filmemacherinnen angesprochen, gibt es dabei eine zentrale Problemstellung, welcher nicht nur Filmemacherinnen im Speziellen, sondern generell erwerbstätige Frauen ausgesetzt sind: Die schwierige Vereinbarkeit von Familie und Beruf. So beschreibt beispielsweise Silke J. Rübiger, Leiterin des Internationalen Frauenfilmfestivals Dortmund/Köln:

"Hinderlich ist mit Sicherheit die scheinbare Unvereinbarkeit von Kindererziehung und Berufsausübung, was ja nicht nur das Filmemachen betrifft. Hier schlägt aber die besondere zeitliche Belastung der Frauen während eines Drehs zu Buche [...]"⁶⁷

⁶³ ebd.

⁶⁴ ebd.

⁶⁵ Kitty Kino In: Perthold, „Die Zukunft des österreichischen Films ist weiblich...“, 272.

⁶⁶ Vgl. Heinz, „81:1“, 18.

⁶⁷ Gertraud Eiter, „No Oscar for Old Men.“ *An.schläge. Das feministische Monatsmagazin*. 2010, Nr. 5 (2010): 20–21, 20.

Wie schon Silke J. Rábiger betont, spitzt sich die Problematik in der Filmbranche noch zusätzlich zu, da es sehr unregelmäßige Arbeitszeiten gibt. Vor allem während des Drehs, kann die Arbeitswoche teils 70 – 80 Stunden dauern. Die Arbeitszeit geht außerdem weit über die normalen Kinderbetreuungszeiten hinaus. Dies betrifft im hohen Maße jene Sparten der Filmbranche, welche vorwiegend bzw. fast ausschließlich beim Filmdreh involviert sind. Aber auch die Arbeit anderer Berufsgruppen, wie jener der Editor_innen, oder Produzent_innen, bringt oftmals unregelmäßige Arbeitszeiten mit sich.

Die Situation der Unvereinbarkeit ist ein sehr weitreichendes Problem. Hier liegt es mitunter an der österreichischen Frauenpolitik, welche auf diese Problemstellung eingehen muss, um verbesserte Rahmenbedingungen zu schaffen.

Als letztes soll hier noch kurz die Situation angesprochen werden, dass in Interviews immer wieder darauf hingewiesen wird, dass die Filmbranche sehr männlich dominiert war bzw. immer noch ist.

Wie schon im vorhergehenden Kapitel ersichtlich, sind nicht nur im Kamera- und Regieverband, sondern vor allem im Produzentenverband eine große Mehrzahl an Männern zu finden. Diese sei laut Barbara Albert sehr auffällig und maßgeblich für die Arbeitsbedingungen verantwortlich. Sie glaubt, dass eine echte Gleichberechtigung erst dann herrschen wird, wenn mehr Frauen in den einzelnen Verbänden und vor allem im Produzentenverband sitzen.⁶⁸

In diesem Zusammenhang weist Barbara Albert auch darauf hin, dass Regisseurinnen wie Jessica Hausner, Ruth Mader und sie selbst in eigenen Produktionsfirmen arbeiten. Dies ermögliche ihnen mehr Freiheiten und sie denkt, dass es anders schwieriger für sie wäre.⁶⁹

Insgesamt stehen Filmemacherinnen in Österreich, aber auch international vor verschiedensten Problemstellungen, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten. Neben ökonomischen Aspekten, die das Leben von Filmemacherinnen, aber auch Filmemachern im Allgemeinen erschweren, kommen Vorurteile und eine männlich dominierte Branche hinzu. Jedoch zeigt sich, dass einige Filmemacherinnen ganz eigene Strategien entwickelt haben, wie die Gründung eigener Produktionsfirmen, um gewisse Mechanismen zu überwinden. Welche Strategien zur Frauenförderung speziell in der

⁶⁸ Perthold, „Die Zukunft des österreichischen Films ist weiblich...“, 256.

⁶⁹ Vgl. ebd., 251.

Filmbranche noch gefordert werden, bzw. zum Teil schon umgesetzt wurden, soll im nächsten Kapitel geklärt werden.

2.4.3 Strategien der Frauenförderung

2.4.3.1 Gender Budgeting

Ein Aspekt, der besonders in der Filmbranche große Bedeutung hat, weil Filmemacher_innen in Österreich auf öffentliche Gelder und Förderungen angewiesen sind, ist jener des Gender Budgeting, was wie folgt definiert wird:

„Fachausdruck für geschlechterbezogene und -gerechte Budgetpolitik. Bei Gender Budgeting geht es um das Sichtbarmachen der geschlechterspezifischen Auswirkungen von Budgetentscheidungen, sowohl einnahmenseitig (Steuern, Abgaben etc.) als auch ausgabenseitig (Förderungen, Zuteilung von Mitteln etc.).“⁷⁰

Dabei wird jedoch kein zusätzlicher Budgetposten geschaffen, sondern Geschlechterverhältnisse in die Budgetgebarung einbezogen, um eine geschlechtergerechte Verteilung der finanziellen Mittel zu gewährleisten. Das Gender Budgeting ist eine Strategie des Gender Mainstreamings und wird als finanzpolitisches Instrumentarium verstanden, um zu gewährleisten, dass Frauen und Männer den gleichen Zugang zu staatlichen Leistungen haben. Dafür werden die öffentlichen Haushalte aus Geschlechterperspektiven überprüft, um bestehende Ungleichheiten zu identifizieren und budgetpolitische Maßnahmen zu setzen, um diese zu beseitigen bzw. zu verringern.⁷¹

2009 gab es eine Novelle des Bundesverfassungsgesetzes (BGBl. I Nr. 1/2008), die eine Regelung vorsah, dass Bund, Länder und Gemeinden bei der Haushaltsführung die Gleichstellung von Frauen und Männern anzustreben haben. Das BM:UKK führte daraufhin auf Bundesebene das Gender Budgeting im Bereich der Erwachsenenbildung und Kunstförderung ein.⁷²

So wurden beispielsweise gezielt drei Frauen für den fünfköpfigen Beirat der "Innovativen Filmförderung" des BM:UKK nominiert. Überhaupt beschreibt Dr. Barbara Fränzen,

⁷⁰ Interministerielle Arbeitsgruppe für Gender Mainstreaming/Budgeting, „Themen: Gender Budgeting.“. <http://www.imag-gendermainstreaming.at/cms/imag/content.htm?channel=CH0521&doc=CMS1060358729900> (letzter Zugriff: 20. Februar 2012).

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Vgl. Kunst und Kultur Bundesministerium für Unterricht, „Meilensteine zur Gleichstellung von Frauen und Männern im österreichischen Bildungswesen.“. http://www.bmukk.gv.at/schulen/bw/ueberblick/zeittafel_frauen.xml?style=text (letzter Zugriff: 21. Februar 2012).

Leiterin der Abteilung 3 Film des BM:UKK, dass es in der gesamten Kunstsektion mittlerweile ein entsprechendes Bewusstsein gäbe. Dies zeigt sich beispielsweise auch in den Zahlen der Beiräte. Insgesamt waren in den 14 Beiräten der einzelnen Sparten des BM:UKK unter 74 Mitgliedern allein 47 Frauen zu finden und nur 27 Männer.⁷³ Auch die Stadt Wien bekennt sich zum Gender Budgeting, so gibt es schon seit 2005 eine Gender Budgeting Beauftragte in der MA 5 – Finanzwesen.

Inwiefern die Umsetzung der Gender Mainstreaming und Gender Budgeting Ansätze schon Auswirkungen auf die geschlechtergerechte Förderungspolitik haben, wird sich bei der Analyse der Förderungsstatistiken im Kapitel 3 zeigen.

2.4.3.2 Quoten

Gerade im Bereich der Filmförderung gab es immer wieder Forderungen und Initiativen, die Situation in der Branche, aber auch bei der Filmförderung zu verbessern, wie jene der schon zuvor erwähnten „Aktion Filmfrauen“. Deren Forderung nach einer Besetzung des Gremiums des Österreichischen Filminstituts (ÖFI, damals noch ÖFF) war sehr zentral, denn das ÖFI förderte seit seiner Gründung 1981 von 100 Filmen in den ersten 5 Jahren nur drei Frauenprojekte.⁷⁴

Die Regisseurin Kitty Kino beschreibt, dass dies zwar anfangs dazu führte, dass Frauen gezielt gefördert wurden. So bekam sie ihr Projekt *Karambolage* (1983) finanziert und auch andere Filmemacherinnen wie Käthe Kratz und VALIE EXPORT erhielten Förderungen. Doch dann folgte laut Kitty Kino eine Phase, in der Frauen nur in weniger kostenintensiven Bereichen punkten konnten. Diese waren vorwiegend der Dokumentar- und Experimentalfilm. Zwar gab es im Filmförderungsgesetz die Vorschrift, dass die Gremien mit einem prozentualen Frauenanteil besetzt werden mussten, dies führte aber nicht automatisch zu mehr Förderungen für Frauen. Kitty Kino glaubt, dass Frauen in den Gremien eine gewisse "Alibifunktion" hatten, aber aufgrund ihrer zahlenmäßigen Minderheit leicht überstimmt werden konnten.⁷⁵

Auch Karin Rick hat im Frauenkunstbericht 2001 darauf hingewiesen, dass selbst Entscheidungsgremien, die mit ausschließlich oder mehrheitlich Frauen besetzt sind, nicht unbedingt eine bessere Förderung für Frauen bedeuten. Dieser "blinde Fleck am Gender-Auge" sei auch bei Frauen zu beobachten, welche andere Frauen beurteilen sollen. Sie betont jedoch, dass eine paritätische Verteilung in Jurys und Direktorien nicht

⁷³ Vgl. Heinz, „81:1“, 17.

⁷⁴ Perthold, „Die Zukunft des österreichischen Films ist weiblich...“, 277.

⁷⁵ Vgl. ebd., 272–273.

in erster Linie deshalb zu wünschen sei, weil dadurch mehr Frauen ausgewählt werden würden, sondern viel mehr, da Frauen dadurch die Möglichkeit haben, sich zu artikulieren. Durch den allgemeinen Gewöhnungsprozess an einen großen Frauenanteil käme es laut Rick hoffentlich dazu, dass ein hoher Frauenanteil in jeder künstlerisch-kulturellen Sparte leichter gemacht wird.⁷⁶

Auch aktuell geht die Diskussion immer weiter in Richtung Quote bei der Filmförderung – insbesondere bei den Förderzusagen. Mittlerweile wurde die Forderung nach der Besetzung von Gremien und Projektkommissionen mit 50 % Frauen und 50 % Männern bei den Filmförderungen zum größten Teil umgesetzt. Nichtsdestotrotz gehen die Forderungen nach einer Quote weiter. So auch bei der Podiumsdiskussion "Ripping Reality" im Rahmen der Diagonale 2011. Auch dort ging es um die Gleichstellung von Frauen in der Filmbranche. Das Ungleichgewicht sei ohne eine Quote nicht abzuschaffen, davon waren viele Teilnehmerinnen der Podiumsdiskussion überzeugt. Neben der Quote für Frauen in Gremien, aber auch bei der Verteilung der Fördergelder wurde von Marie Kreutzer angemerkt, dass eine Auflage für Produzent_innen, Teams ausgewogen zusammenzustellen, aus ihrer Sicht sehr wünschenswert sei. Außerdem wird immer wieder die Forderung nach einer Frauenquote in den Aufsichtsräten laut.⁷⁷

Jedoch fehlen zum momentanen Zeitpunkt (noch) konkrete Forderungen zu einer Frauenquote bei der Vergabe von Fördergeldern. Mitunter besteht hier auch die Problematik, dass Frauen ihre Arbeit häufig nicht einreichen, weil sie befürchten, nicht gut genug zu sein. Die Einhaltung einer Quote wäre deshalb oft gar nicht möglich, weshalb einige Filmemacherinnen einer Quote mit Skepsis begegnen.⁷⁸

Dass die Quote die Problematik der geringen Förderansuchen und Einreichungen nicht alleine lösen kann, wird schnell klar. Es braucht Maßnahmen, die Frauen schon im Vorfeld unterstützen.

2.4.3.3 Netzwerke

Eben diese Unterstützung im Vorfeld von Einreichungen und Förderansuchen kann durch Netzwerke gewährleistet werden. Denn auch Männer profitieren von diesen, auch wenn männliche Netzwerke oft unsichtbar agieren. Gerade in der Filmbranche ist

⁷⁶ Vgl. Karin Rick, „GESCHLECHT und/oder QUALITÄT.“ in *Frauenkunstbericht der Stadt Wien 2001*, hrsg. von Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft des Magistrats der Stadt Wien, 98–99, 98.

⁷⁷ Vgl. Maria Motter, „Filmemacherinnen, ausgezeichnet!“.

⁷⁸ Vgl. Heinz, „81:1“, 18.

„das Netzwerk“ jedoch sehr zentral, denn Jobs werden nur selten öffentlich ausgeschrieben, meist wird mit Leuten zusammengearbeitet, mit welchen schon gute Erfahrungen gemacht worden sind, oder aufgrund ihrer Arbeiten auf sich aufmerksam gemacht haben. Klassische Bewerbungsschreiben sind in dieser Branche weitgehend obsolet. Umso mehr Bedeutung bekommen hingegen wertvolle Kontakte in der Branche und eben gute Netzwerke.

Auch Frauen sind auf solche Netzwerke angewiesen, weswegen in den letzten Jahren verstärkt Vereine und Initiativen gegründet wurden. Einer dieser ist der Verein FC Gloria, welcher seit 2010 existiert. Er besteht aus weiblichen Filmschaffenden verschiedenster Sparten. Im Vorstand sind unter anderem aus Barbara Albert, Sabine Derflinger, Astrid Heubrandtner und Gabriele Kranzelbinder vertreten. Ziele des Vereins sind⁷⁹:

1. Die Wahrnehmung und Förderung der künstlerischen, wirtschaftlichen, rechtlichen und kulturellen Interessen aller Frauen, die in der Filmbranche tätig sind.
2. Die Verbesserung der sozialen, rechtlichen, künstlerischen und wirtschaftlichen Stellung der filmschaffenden Frauen.
3. Vertretung der Interessen von Frauen, die in der Filmbranche tätig sind, in bestehenden, bzw. noch zu schaffenden Gremien, welche Film betreffen.

Um diese Ziele umzusetzen organisiert der FC Gloria regelmäßige Treffen für Frauen in der Filmbranche. Aber auch andere Aktivitäten sind in Planung, wie die Organisation eines Filmpreises, der Aufbau eines Mentoring-Programmes und einer Datenbank zur Erfassung von Filmemacherinnen in Österreich.

Daneben gibt es noch die Initiative „Frauen Arbeit Film“ von SYNEMA (Gesellschaft für Film und Medien), welche sich als Netzwerk und Interessensverband von Frauen aus der Film- und Medienbranche versteht. Im Rahmen der Initiative gibt es Veranstaltungen mit wechselnden Themen, die modulartig aufgebaut sind.

⁷⁹ Vgl. FC Gloria, <http://www.fc-gloria.at/de/über-uns/der-verein>, (letzter Zugriff: 3. März 2012).

3 Die Filmförderung in Österreich

3.1 Die österreichische Filmlandschaft

2010 gab es 17,32 Mio. Kinobesuche. Vor allem im Jahr 2009 konnte ein kräftiger Zuwachs von 22 % im Vergleich zu den Jahren 2007 und 2008 verzeichnet werden. Erfolgreicher waren nur die Jahre 2001, 2002 und 2004.⁸⁰

Die Zahl der Erstaufführung österreichischer Filme (Österreichische Filme bzw. majoritäre österreichische Koproduktionen) ist seit dem Jahr 2004 stetig gestiegen. Gab es im Jahr 2004 insgesamt 297 Erstaufführungen und 24 Erstaufführungen österreichischer Filme, waren es 2009 insgesamt 296 Erstaufführungen, jedoch schon 34 Erstaufführungen österreichischer Filme.⁸¹

Tabelle 1: Besucherzahlen laut AKM 2011.

Jahr	Kinobesuche in Mio.
2000	16,30
2001	18,98
2002	19,25
2003	17,74
2004	19,38
2005	15,68
2006	17,34
2007	15,69
2008	15,63
2009	18,42
2010	17,32

Quelle: Filmwirtschaftsberichte facts + figures 04-10

Verglichen mit dem Marktanteil U.S.-amerikanischer Filme, welche 2010 einen Marktanteil von 80,4 % erreichten, ist dies aber immer noch ein sehr geringer Prozentsatz.⁸² Pendelte der Marktanteil österreichischer Filme bei den Kinobesuchen in den Jahren 2000 bis 2007 immer zwischen 1,5 % und 3,55 %, konnte 2008 ein rasanter Anstieg beobachtet werden, welcher sich auch 2009 fortsetzte, im letzten Jahr jedoch wieder abflachte, wobei der Wert trotzdem noch über dem Niveau von 2007 liegt.

Tabelle 2: Marktanteil österreichischer Filme von 2000 – 2010

2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
1,8 %	2,2 %	3,6 %	1,5 %	2,7 %	2,7 %	2,7 %	2,0 %	6,6 %	7,7 %	5,1 %

Quelle: Daten aus den Filmwirtschaftsberichten 2006 – 2011, facts + figures 04 - 10

⁸⁰ Vgl. AKM, „Besucherzahlen laut AKM 2011.“
http://portal.wko.at/wk/dok_detail_file.wk?angid=1&docid=1559619&stid=604034 (letzter Zugriff: 8. Juni 2011).

⁸¹ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „Filmwirtschaftsbericht facts + figures 04 – 09“, online unter:
<http://filmwirtschaftsbericht.filminstitut.at/>, (letzter Zugriff: 9. Juni 2011).

⁸² Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 10“, 27.

Zu diesem hohen Marktanteile haben neben kommerzielle Erfolge, wie *Echte Wiener – Die Sackbauer-Saga* (2008, R: Kurt Ockermüller), *Der Knochenmann* (2009, R: Wolfgang Murnberger), oder *Falco - Verdammt wir leben noch!* (2008, R: Thomas Roth), auch Dokumentarfilme, wie *Let's make MONEY* (2008, R: Erwin Wagenhofer), sowie der Oscar-prämierte Film *Die Fälscher* (2008, R: Stefan Ruzowitzky), beigetragen.

Verglichen mit dem Marktanteil U.S.-amerikanischer Filme, welche 2010 einen Marktanteil von 80,4 % erreichten, ist dies aber immer noch ein sehr geringer Prozentsatz.⁸³

Die Eigenproduktion von Kinofilmen ohne Förderungsmittel ist in Österreich nicht möglich. Denn die Erlöse aus den Verwertungen können die Herstellungskosten nicht decken. Ein Problem, welches europaweit besteht und auch mit den veränderten Fernseh- und Freizeitgewohnheiten zusammenhängt. Denn 1958 gab es in Österreich 122 Millionen Kinobesuche, doch schon zu Beginn des Jahrhunderts nur noch etwa 17 Millionen. In ganz Europa wird die Filmförderung der nationalen Filme daher als staatliche Aufgabe angesehen.⁸⁴

Laut dem *Filmwirtschaftsbericht facts + figures 09* lag der Gesamtumsatz der Filmwirtschaft im Jahr 2008 bei 690,7 Mio. Euro. Die Filmwirtschaft umfasst dabei die Filmherstellung, Kinobetriebe, Nachbearbeitung, Filmverleih und -vertrieb, sowie Videotheken. In der Filmbranche sind 2.164 Unternehmen tätig mit 6.801 Mitarbeiter_innen, wovon 4.735 unselbstständig sind.⁸⁵

⁸³ Vgl. ebd., 39.

⁸⁴ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 05: Filmwirtschaftsbericht 2007.“ (2007), 61.

⁸⁵ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 09: Filmwirtschaftsbericht 2010.“ (2010), 10.

3.2 Geschichte der Filmförderung

3.2.1 Einführung

Die Geschichte der Filmförderung in Österreich beginnt erst sehr spät, obwohl in einigen europäischen Staaten schon in den 50ern staatliche Filmförderungssysteme entstanden. So führten zunächst Italien, Frankreich und Großbritannien nationale Filmsubventionen ein. Neben einigen protektionistischen Maßnahmen sollten die Subventionen das nationale Filmschaffen fördern, um dem Eindringen amerikanischer Filme entgegenzutreten. In den 60er Jahren folgten weitere Staaten, wie Schweden, Schweiz und Deutschland. Dabei waren aber nicht nur außenwirtschaftliche Gesichtspunkte relevant, sondern auch Bestrebungen, die Binnenwirtschaft zu stärken und durch das Medium Film die nationale Kultur zu repräsentieren.⁸⁶

Ausgehend vom Kriegsende wird versucht, die Geschichte der Filmförderung mithilfe der Geschichte des österreichischen Films und den damaligen Gegebenheiten, sowie Regierungen, die Geschichte der österreichischen Filmförderung zu erläutern. Da die Geschichte der Filmförderung auch immer eine Geschichte der politischen Machtverhältnisse ist und Regierungen das Kulturverständnis prägen, werden die folgenden Kapitel nach politischen Regierungsperioden eingeteilt.

3.2.2 Die Nachkriegszeit unter der großen Koalition

Die Nachkriegszeit in Österreich war von der ÖVP/SPÖ Koalition geprägt. Ganze 22 Jahre, von 1945 bis 1966, wurde Österreich von dieser großen Koalition regiert. Zwischen 1945 und 1953 kam es zu drei Regierungen unter Bundeskanzler Leopold Figl (ÖVP). 1953 folgte Julius Raab (ÖVP), welcher bis 1961 regierte. Daraufhin folgten 1961 Alfons Gorbach (ÖVP) und schließlich 1964 Josef Klaus (ÖVP).⁸⁷

Zunächst war die Nachkriegszeit für den österreichischen Film eine sehr erfolgreiche, wenn auch von diversen Schwierigkeiten geprägte Periode. So lagen beispielsweise die Produktionsstätten der Wien Film in zwei verschiedenen Besatzungszonen und die

⁸⁶ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „Daten zum österreichischen Film: im Juni 2002.“ (Österreichisches Filminstitut, 2002).
http://filminstitut.at/de/view/files/download/forceDownload/?tool=12&feld=download&sprach_connect=27 (letzter Zugriff: 6. Februar 2012), 12.

⁸⁷ Vgl. Bundeskanzleramt Österreich, „Website des BKA: Bundesregierung: Kanzler und Regierungen seit 1945.“. <http://www.bka.gv.at/site/3355/default.aspx> (letzter Zugriff: 5. Juni 2011).

amerikanischen Besatzungsmächte beabsichtigten den österreichischen Markt mit US-Filmfabrikaten zu beliefern.⁸⁸

Österreich war zu dieser Zeit vor allem auf den westdeutschen Markt angewiesen, wobei jedoch eine Einfuhrquote von 1:4 eingeführt wurde. Trotzdem konnte im Laufe der Jahre die Anzahl der Filmproduktionen stetig erhöht werden, wobei es auch immer wieder Schwankungen gab. Besonders erfolgreich waren zu dieser Zeit die Reise- und Heimatfilme, Theaterkomödien, biographische Filme und bäuerlicher Schwank.⁸⁹

In der Zeit zwischen 1950 und 1955 kam es so zu einem vorläufigen Höhepunkt in der Entwicklung des österreichischen Films. Neben Operetten- und Kaiserfilmen entstanden damals auch zahlreiche Heimatfilme. Doch trotz des Erfolgs bestand auch weiterhin die starke finanzielle und künstlerische Abhängigkeit vom deutschen Verleih und Vertrieb.⁹⁰

In den 50er Jahren förderte das Bundesministerium für Unterricht und Kunst alle Bereiche der Kunst mit Millionenbeträgen, allerdings nahm der Film nur eine sehr geringe Stellung ein. Nur selten wurden Filme gefördert und wenn doch ein Mal abendfüllende Filme subventioniert wurden, dann wurden nur Opern- und Burgtheateraufführungen aufgezeichnet.⁹¹

Im Jahr 1955 kam es schließlich zu großen Veränderungen, denn das Fernsehen nahm den Probebetrieb auf. Die Produktion von abendfüllenden Filmen stieg im Jahr 1956 zwar auf 37 abendfüllende Filme, sank daraufhin aber wieder auf 26 im Jahr 1957. Auch die Besucherzahlen sanken stetig und der österreichische Film verlor an Attraktivität. Noch dazu sank die Risikobereitschaft, denn alle wollten dem deutschen Geschmack entsprechen. Dies führte dazu, dass vor allem Trivialfilme und Heimatfilme für ein möglichst breites Publikum produziert wurden.⁹² Die „Unternehmer mußten zur Kenntnis nehmen, daß ihre oft so sorglos hergestellten Produkte nicht mehr so selbstverständlich und ohne Anstrengungen verkauft werden konnten.“⁹³

Während Theater und Oper mit Milliarden subventioniert wurden, gab es für den künstlerisch förderungswürdigen Film weiterhin nur ein Alibibudget. Noch dazu wurde die Filmbranche mit zusätzlichen Sondersteuern belastet.⁹⁴ So war beispielsweise

⁸⁸ Vgl. Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983*, 17–18.

⁸⁹ Vgl. ebd., 33–42.

⁹⁰ ebd., 51–52.

⁹¹ ebd., 65–66.

⁹² ebd., 93–111.

⁹³ ebd., 93.

⁹⁴ ebd., 107–108.

der Kulturroschen eine solche Sondersteuer auf Umsätze an den Kinokassen, welche 1949 eingeführt und mit welcher vor allem das Theater subventioniert wurde.⁹⁵

Zu dieser Zeit änderte sich auch das Freizeitverhalten der Gesellschaft stark. Dies war die Folge der zunehmenden Zahl an Fernsehgeräten und des steigenden Wohlstands. Radios, Schallplatten, Tanzlokale und das Fernsehen lösten das Kino als Massenmedium Nr. 1 ab.⁹⁶

3.2.3 Die 60er zur Zeit der ÖVP Alleinregierung

In den 60er Jahren folgte schlussendlich die Krise des österreichischen Films. Die Kinobesuche sanken weiter. Im Jahr 1966 erhielt die ÖVP die absolute Mehrheit.⁹⁷

Während der kommerzielle Film also in der Krise steckte, entwickelte sich eine starke Avantgarde-Filmszene in Österreich. Filmemacher_innen wie Kurt Kren, Peter Kukelka, VALIE EXPORT und Peter Weibel wollten die herkömmlichen Vorstellungen von Kino und Film verändern, indem sie formale und inhaltliche neue Erlebniswelten schufen. Dementsprechend sank die kommerzielle Filmproduktion in Österreich immer mehr, während die Anzahl alternativer Filme stieg, welche jedoch nur für ein kleines Publikum zugänglich waren. Auch international wurde der österreichische Film nur aufgrund der Avantgarde- und Undergroundfilme wahrgenommen. Der österreichische Kinofilm verlor aber weiterhin an Bedeutung, während jene des ORF stetig stieg. Dieser führte 1969 das Farbfernsehen und 1970 ein zweites vollwertiges Fernsehprogramm ein. Gleichzeitig gingen die Kinobesuche von 29,5 Mio. 1969 auf 20,8 Mio. 1975 zurück.⁹⁸

3.2.4 Die SPÖ Alleinregierung

1970 kam die SPÖ-Alleinregierung an die Macht. Nach langer Zeit der Stagnation fand 1972 die erste Filmengruppe des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst statt, bei welcher über die Situation der Filmförderung diskutiert wurde. Diese hatte zur Folge, dass 1973 ein Beirat im Rahmen der Filmabteilung des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst installiert wurde. Dieser sollte über die Förderung von künstlerischen und gesellschaftlich relevanten Filmen entscheiden.⁹⁹ Walter Fritz schreibt dazu in sei-

⁹⁵ Marion Knapp, „Österreichische Kulturpolitik und das Bild der "Kulturnation": Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes (1945 bis 2002).“ (Dissertation, Universität Wien, 2003), 100.

⁹⁶ Vgl. Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983*, 97–108.

⁹⁷ Vgl. ebd., 123.

⁹⁸ Vgl. ebd., 144–158.

⁹⁹ Vgl. ebd., 153–164.

nem Buch *Kino in Österreich 1945-1983*: "Diese noch bescheidene Art der Filmförderung sicherte wenigstens eine Mindestproduktion von anspruchsvollen Streifen und verhinderte den völligen Verfall der Filmkultur und die totale Abwanderung der Gestalter zum Fernsehen".¹⁰⁰

Zwischen 1969 und 1975 wurden durchschnittlich nur noch sechs abendfüllende Filme produziert. Der österreichische Film war zu dieser Zeit nicht existent in den österreichischen Kinos, was sich jedoch 1976 ändern sollte. Denn die Jahre und Jahrzehnte danach waren geprägt vom *neuen österreichischen Film*, welchen Walter Fritz zwischen den Kommerzprodukten der 60er Jahre und den Avantgardefilmen verortet.¹⁰¹ Mitte bis Ende der 70er Jahre stieg jedoch auch die Anzahl der ausländischen Filme und vor allem der Marktanteil US-amerikanischer Filme stark an. Somit begann auch die öffentliche Diskussion über die Notwendigkeit einer öffentlichen Unterstützung für den österreichischen Film. In der zweiten Hälfte der 70er gründeten Filmschaffende Dachverbände und Berufsvereinigungen. In dieser Zeit begannen Regisseur_innen und Kameraleute sich gewerkschaftlich zu organisieren. Unter den Akteuren befand sich auch Gerhard Schedl, welcher später langjähriger Direktor des Österreichischen Filminstituts war. Sie setzten sich stark für eine Filmförderung des Bundes ein, welche in Deutschland und in anderen europäischen Staaten schon in den 60er Jahren entstand.¹⁰²

1977 wurde zunächst der Filmfonds der Stadt Wien gegründet, welcher auch Spielfilme förderten, doch die Forderungen nach einem Filmförderungsgesetz verstärkten sich weiter.¹⁰³ Schlussendlich wurde das Filmförderungsgesetz in Österreich im Jahr 1980 geschaffen, welches in der letzten Periode der SPÖ Alleinregierung (1970 - 1983) verabschiedet wurde. Bruno Kreisky versprach zwar schon 1970 die Situation der österreichischen Filmwirtschaft zu verbessern, die gesetzliche Grundlage kam jedoch erst 1980 zustande. Vorausgegangen waren Jahre der Abhängigkeit der österreichischen Filmwirtschaft von der Fernsehwirtschaft und ausländischen Auftraggebern bzw. Co-Produzenten und Fernsehanstalten. Die Filmförderung sollte ab 1980 nicht mehr im Bereich der öffentlichen Verwaltung und auf Basis des Kunstförderungsgesetzes erfolgen, sondern durch einen Fonds mit eigener Rechtspersönlichkeit und auf bundesgesetzlicher Ebene. So entstand 1981 der *Filmfonds* (heute *Österreichisches Filminstitut*), welcher noch im selben Jahr das Film/Fernsehabkommen mit dem ORF ab-

¹⁰⁰ ebd., 164.

¹⁰¹ Vgl. ebd., 153–166.

¹⁰² Vgl. Andreas Hruza, „Filmpolitik in Österreich nach 1945: Politische Maßnahmen im Bereich der Kultur am Beispiel Staatliche Filmförderung, Sinnhaftigkeit, Notwendigkeit, Perspektiven.“ (Dipl.Arb. Universität Wien), 46–51.

¹⁰³ Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983*, 153–166.

schloss. Dieses garantierte die Mitfinanzierung der Herstellungskosten österreichischer Kinofilme mithilfe bereitgestellter ORF-Mittel.¹⁰⁴

Die Kinoszene hatte sich währenddessen grundlegend verändert. Die großen Kinos wurden in mehrere kleine Kinosäle umgebaut, doch die Zahl der Kinobesucher sank weiter auf 17,3 Mio. im Jahr 1982. Drei Jahre zuvor wurde das Kabelfernsehen in Wien eingeführt, was zu einer steigenden Programmauswahl führte.¹⁰⁵

Die Zeit zwischen 1945 und 1969 war in Österreich von einem sehr konservativ-traditionellen Kulturverständnis geprägt. Besonders die ÖVP grenzte sich in ihrem Regierungsprogramm von der Massen- und Populärkultur ab.¹⁰⁶ Dies änderte sich in den Jahren 1970 bis 1982, als die sozialdemokratische Alleinregierung das Prinzip der elitären Kulturpolitik revidiert. Hier kam es auch zu einer Erhöhung der Kunstförderung.¹⁰⁷ Dazu beigetragen hat auch das breitere Kulturverständnis der SPÖ.¹⁰⁸

In der Zeit von 1974 - 1986 stieg das Kunstbudget von 223,8 Mio. ATS auf 494,1 Mio. ATS. und somit um das 2,6-fache. Doch weiterhin nahmen der Bereich der darstellenden Kunst und insbesondere die Bundestheater eine Sonderstellung ein, denn deren Anteil an den Kulturausgaben waren deutlich höher, als der Anteil anderer Bereiche. Doch es kam auch zu einer leichten Veränderung im Bereich Presse, Rundfunk, TV und Film, welcher Mitte der 70er bis Mitte der 80er Jahre den drittel Platz in der Kulturförderung des Bundes einnahm.¹⁰⁹

Mitte der 80er Jahre konnte die österreichische Filmbranche wieder einen Aufschwung verzeichnen. Denn die Welle des „Neuen Österreichischen Films“ setzte sich fort. So prägten die folgenden Jahre Publikumserfolge, wie *Den Tüchtigen gehört die Welt* (Peter Patzak, 1981), oder *Müllers Büro* (Niki List, 1986) die österreichische Filmlandschaft. Auch Regisseur_innen wie Franz Novotny, Margareta Heinrich, Kitty Kino, Ruth Beckermann, Käthe Kratz, Michael Haneke und Peter Hajek gestalteten in diesen Jahren die österreichische Filmlandschaft aktiv mit.¹¹⁰

¹⁰⁴ Vgl. Hruza, *Filmpolitik in Österreich nach 1945*, 53–54.

¹⁰⁵ Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983*, 164–166.

¹⁰⁶ Vgl. Hruza, *Filmpolitik in Österreich nach 1945*, 36–46.

¹⁰⁷ Vgl. Céline Struger, „Transformationsprozesse in der österreichischen Kulturpolitik und -verwaltung am Beispiel der Filmförderung.“ (Dipl.Arb. Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, 2010), 36.

¹⁰⁸ Vgl. Hruza, *Filmpolitik in Österreich nach 1945*, 28.

¹⁰⁹ Vgl. Knapp, *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der "Kulturnation"*, 227–276.

¹¹⁰ Vgl. Fritz, *Kino in Österreich 1945-1983*, 163–198.

Im Jahr 1987 kam es zur ersten Gesetzesnovelle des Filmförderungsgesetzes, welche die Verankerung der Referenzfilmförderung und eine Neuregelung der Nachwuchs- und Kurzfilmförderung mit sich brachte.¹¹¹

3.2.5 Die Zeit der großen Koalition

In den Jahren der SPÖ-ÖVP Koalition (1987 - 1999) wurden die finanziellen Mittel des Bundes weiter ausgebaut. In diesem Zeitraum ist es jedoch nicht möglich, die Kulturausgaben zu vergleichen, da sich die Systematik der Datenerfassung änderte.¹¹² Vor allem in den späten 80er Jahren und in der ersten Hälfte der 90er Jahre verzeichnete das Kunstbudget besonders hohe Wachstumsraten. In den Jahren 1995 - 1998 stiegen die Kulturausgaben des Bundes im Bereich "Film, Kino, Video" von 193,8 Mio. ATS im Jahr 1995, zwar kurzfristig auf 204 Mio. ATS, reduzierten sich jedoch im folgenden Jahr wieder auf 198,7 Mio. ATS.¹¹³

Die Novelle des Filmförderungsgesetzes 1997 brachte eine Adaption der Referenzfilmförderung. Diese sollte verstärkt vom künstlerischen bzw. wirtschaftlichen Erfolg abhängig gemacht werden, ohne eine vorherige Begutachtung durch die Auswahlkommission. Außerdem wurden die Kompetenzen der Auswahlkommission und des Kuratoriums genauer abgegrenzt und die Kommission von neun auf fünf Mitglieder reduziert.¹¹⁴

Neben dieser Novellierung setzte die Regierung im Jahr 1998 fest, dass als Sofortmaßnahme ein Zusatzpaket von ATS 100 Mio. verteilt auf die Jahre 1998 und 1999 zur Verfügung gestellt wird. Dies sollte dazu dienen, dem Aufschwung des österreichischen Films sowohl auf kommerzielle, als auch künstlerischer Ebene weiter zu fördern.¹¹⁵ In den Jahren 1998 und 1999 kam es somit zu einer Aufstockung des Budgets

¹¹¹ Vgl. Hruza, *Filmpolitik in Österreich nach 1945*, 58–59.

¹¹² In diesem Zeitraum wurde die Erfassung und Zurechnung der Daten geändert, wodurch ein Vergleich nur bedingt möglich ist. So wurde die LIKUS-Systematik - rückwirkend bis 1995 – eingeführt, welche eine bessere Vergleichbarkeit mit den Kulturausgaben der Länder und international gewährleisten sollte. Dies führte dazu, dass der Bereich „Presse, Rundfunk, TV und Film“ in die einzelnen Bereiche „Hörfunk und Fernsehen“, „Film, Kino und Video“, sowie „Presse“ aufgeteilt wurde.

¹¹³ Vgl. Knapp, *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der "Kulturnation"*, 228–275.

¹¹⁴ Vgl. Struger, *Transformationsprozesse in der österreichischen Kulturpolitik und -verwaltung am Beispiel der Filmförderung*, 94.

¹¹⁵ Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, „Kunstbericht 1998: Bericht über die Kunstförderung des Bundes.“ (1998). http://www.bmukk.gv.at/kunst/service/publikationen.xml#archiv_kb (letzter Zugriff: 1. Juni 2011), 5.

des Österreichischen Filminstituts von € 7,5 Mio. im Jahr 1997 auf rund €12 Mio. in den Jahren 1998 und 1999.¹¹⁶

1999 kam es auch zur Reform des Filmfonds Wien, welche die Gewaltentrennung zwischen einem_r Geschäftsführer_in, einem Kuratorium und einer unabhängigen Jury beschloss. Auch die Förderungsrichtlinien wurden angepasst und die Referenzfilmförderung eingeführt.¹¹⁷

Auch in den 90ern sollte es mit dem sozialkritischen "*Neuen Österreichischen Film*" weitergehen. Die größten Erfolge feierten jedoch die so genannten "Kabarett-Film", in denen Kabarettisten, wie Alfred Dorfer, Josef Harder, oder Roland Düringer auftraten. Harald Sicheritz schaffte vor allem mit *Hinterholz 8* (1998) und *Poppitz* (2002) große Publikumserfolge¹¹⁸. Aber auch Joseph Vilsmaiers *Schlafes Bruder* (1995), Paul Haraethers *Indien* (1993), oder Wolfgang Murnbergers *Komm, süsster Tod* (2000), prägten die österreichische Filmlandschaft der 90er Jahre.¹¹⁹

Nach langer Abwesenheit vom Wettbewerbe internationaler Festivals Anfang der 90er änderte sich die Situation mit Michael Hanekes Einladung nach Cannes mit dessen Film *Funny Games* (1997). Ihm folgten auch Barbara Albert mit *Nordrand* (1999), welche im Wettbewerb in Venedig lief, aber bereits zuvor schon mit ihren Kurzfilmen auf verschiedenen Festivals auf sich aufmerksam machte. Neben Nachwuchs-Regisseuren, wie Stefan Ruzowitzky und Peter Payer, gab es eine große Anzahl an Abgänger_innen der Filmakademie, wie Jessica Hausner, Barbara Albert, Kathrin Resetarits und Mirjam Unger, Antontin Svoboda, Jessica Hausner, Kris Krikellis und Valentin Hinz, aufgrund derer in Österreich (wie schon im vorhergehenden Kapitel erwähnt) von der "Nouvelle Vague Viennoise" gesprochen wurde, da die Filmemacher_innen in ihren Filmen "Themen abseits des Mainstreams" aufgriffen.¹²⁰

¹¹⁶ Budgetentwicklung des Österreichischen Filminstituts, online unter <http://www.filminstitut.at/de/daten-zum-filminstitut/>, letzter Zugriff 26.5.2011.

¹¹⁷ Filmfonds Wien, „Website des Filmfonds Wien.“: <http://www.filmfonds-wien.at/de/Ueber-den-Filmfonds/Geschichte/> (letzter Zugriff: 10. Mai 2011).

¹¹⁸ Auch heute finden sich in den Österreichischen Top 20 Filmen nach 2000 jene Filme. *Poppitz* ist mit 441.026 Besuchern der erfolgreichste österreichische Film, auf Platz 4 und 5 befinden sich *MA 2412 – Die Staatsdiener* und *Komm, süsster Tod*. Quelle: Daten des ÖFI. Online unter <http://www.filminstitut.at/de/oe-kinofilme/>, letzter Zugriff 1.6.2011.

¹¹⁹ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „Ö Kinofilme BESUCHE 1982 - 2010.“ (2011). <http://www.filminstitut.at/de/menu202/> (letzter Zugriff: 1. Juni 2011), 2–11.

¹²⁰ Vgl. Marsilius, „Unbestechlich, unbequem, unverkrampft.“

3.2.6 Die Koalition der ÖVP und FPÖ

Mit der Machtübernahme der ÖVP/FPÖ Regierung (2000 – 2007) begann vor allem für die Filmbranche eine schwierige Zeit. Das Budget des ÖFI und die zuvor beschlossene Sondermittelfinanzierung wurde 2000 wieder gestrichen, wodurch das Budget des ÖFI wieder auf € 7,7 Mio. sank und sich auch im Jahr 2001 nur geringfügig auf € 8,4 Mio. erhöhte.¹²¹ Wie Marion Knapp in ihrer Dissertation *Österreichischen Kulturpolitik und das Bild der "Kulturnation"* beschreibt, war diese Entwicklung in vielerlei Hinsicht erstaunlich: Denn neben Ankündigungen im Regierungsprogramm und bemerkenswerten Erfolgen des österreichischen Films in den letzten Jahren¹²², verzeichnete das Kino auch allgemein steigende Zuschauerzahlen, wohingegen der Marktanteil österreichischer Filme nur bei rund 3 % im Jahr 2002 lag.¹²³

2004 kam es beim ÖFI zu einem Wechsel der Geschäftsführung. Der langjährige Direktor Gerhard Schedl, welcher 23 Jahre die Leitung des ÖFI inne hatte, verzichtete auf eine weitere Kandidatur.

Im Jahr 2005 trat eine weitere Novelle des Filmförderungsgesetzes in Kraft. Diese umfasste die Einführung eines neuen Sachverständigenremiums unter dem Titel "Österreichischer Filmrat", die Umbenennung des Kuratoriums in Aufsichtsrat und der Auswahlkommission in Projektkommission, das Stimmrecht des Direktors, sowie eine Neufassung der Bestimmungen zu den Video- und Fernsehnutzungsrechten und Rechte-rückfallfristen.¹²⁴

Im *Bericht zur Kulturfinanzierung des Bundes 2006* wurde festgestellt, dass die Bundesausgaben für den Film von 1997 bis 2006 zwar real um 1,1 % angestiegen sind, dies jedoch lediglich auf die Auflösung von Rücklagen für das Österreichische Filminstitut zurückzuführen ist. Denn vor allem die allgemeine Filmförderung des BM:UKK für experimentelle Projekte und Nachwuchsförderung sei seit Jahren rückläufig. Auch allgemein zeigt sich, dass die Kulturausgaben des Bundes im Jahr 2006 mit € 661,9 (mit Berücksichtigung der Inflation) die niedrigsten seit 1995 waren.¹²⁵

In dieser Periode prägten auch weitere Kabarett-Filme die Filmlandschaft Österreichs, wie Wolfgang Murnbergers *Silentium* (2004), Harald Sicheritzs *Poppitz* (2002) und MA

¹²¹ Ebda. s

¹²² U.a. gewann Michael Haneke mit *Die Klavierspielerin* 2001 drei Auszeichnungen in Cannes und Barbara Albert wurde 1999 mit ihrem Film *Nordrand* zu den Filmfestspielen in Venedig eingeladen.

¹²³ Vgl. Knapp, *Österreichische Kulturpolitik und das Bild der "Kulturnation"*, 321.

¹²⁴ Vgl. Kunst und Kultur Bundesministeriums für Unterricht, „Website des BM:UKK: Glossar A-Z.“ <http://www.bmukk.gv.at/kunst/glossar.xml> (letzter Zugriff: 5. Juni 2011).

¹²⁵ Vgl. Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft, „Bericht zur Kulturfinanzierung des Bundes 2006.“ (2007), 30–31.

2412 – *Die Staatsdiener*. Auch preisgekrönte Dokumentarfilme, wie Michael Glawogers *Workingman's Death* (2005), oder Hubert Saupers *Darwin's Nightmare* (2005), welcher sogar für den Oscar als Bester Dokumentarfilm nominiert war, wurden zu dieser Zeit produziert. Michael Haneke erregte große Aufmerksamkeit mit seinen Filmen *Die Klavierspielerin* (2001), für welchen er mit dem Großen Preis der Jury in Cannes geehrt wurde, und *Caché* (2005), für welchen er in Cannes als Bester Regisseur ausgezeichnet wurde. Auch viele der jungen Regisseurinnen, welche schon in den 90ern auf sich aufmerksam machten, produzierten weitere Filme, wie *Lovely Rita* (Jessica Hausner, 2001), *Böse Zellen* (Barbara Albert, 2003) und *Fallen* (Barbara Albert, 2006)

3.2.7 Die aktuelle SPÖ/ÖVP Koalition

Im Jahr 2007 kam es erstmals wieder zu einer großen Koalition zwischen der SPÖ und der ÖVP, diesmal jedoch mit dem sozialdemokratischen Bundeskanzler Alfred Gusenbauer, welchem schon 2008 Werner Faymann (SPÖ) folgte.¹²⁶

Mit dem Regierungswechsel kam es auch zu einer leichten Erhöhung des Bundesbudgets im Bereich der Kunstförderung, von € 227 Mio. auf € 228,35 Mio. Während die Budgetmittel für die Bundestheater und Bundesmuseen 2007 unverändert blieben (Steigerungen gab es erst 2008) gab es im Bereich Film, Fotografie und Medienkunst um € 3,15 Mio. mehr (2006 waren es € 15,75 Mio., 2007 € 18,9 Mio. Euro), doch schon 2008 ging das Budget auf € 17,8 Mio. zurück. Die Subventionen des Österreichischen Filminstitutes wurden jedoch von € 9,6 Mio. (2006) auf € 12,176 Mio. (2007) bzw. € 12,57 Mio. (2008) stark erhöht, was die Filmbranche zunächst positiv stimmte. Trotzdem entsprach dies nicht der erhofften Budgetsteigerung, weswegen unter anderem Gabriele Kranzelbinder die Erhöhung zwar als positives Signal deutete, es ihrer Meinung nach aber dennoch nur ein Tropfen auf den heißen Stein sei.¹²⁷

Der letzte Abschnitt der österreichischen Filmgeschichte ist geprägt von großen Erfolgen und steigenden Marktanteilen des österreichischen Films. Gleich drei Filme konnten sich mit ihren Besucherzahlen in die Liste der fünf meistgesehenen österreichischen Filme eintragen: Auf Platz zwei ist *Echte Wiener – Die Sackbauern-Saga* (2008) von Kurt Ockermüller, gefolgt von Wolfgang Murnbergers *Der Knochenmann* (2009) zu finden. Auf Platz fünf reiht sich *Die unabsichtliche Entführung der Elfriede Ott* (Andreas Prochaska, 2010) von Andreas Prochaska ein.

¹²⁶ Vgl. Bundeskanzleramt Österreich, <http://www.bka.gv.at/> (letzter Zugriff 6. Juni 2011).

¹²⁷ Vgl. APA, „Basisabgeltung für Museen und Theater 2007 unverändert - Holender, Seipel und Grüne 'enttäuscht'.“ *Der Standard*, 29. März 2007. <http://derStandard.at/2818498> (letzter Zugriff: 6. Juni 2011).

Ein besonderer Höhepunkt war Stefan Ruzowitzkys Gewinn des Oscars für den „Besten fremdsprachigen Film“ für *Die Fälscher* (2007). In den folgenden zwei Jahren folgten die Nominierungen von Götz Spielmanns *Revanche* (2008) und Michael Hanekes *Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte* (2009), wobei ihnen der Gewinn verwehrt blieb. Außerdem fanden weitere Dokumentarfilme den Weg in die österreichischen Kinos, wie *Let's make MONEY* (Erwin Wagenhofer, 2008) und *Plastic Planet* (Werner Boote, 2009).

Wie schon im vorhergehenden Kapitel erwähnt, haben auch Filmemacherinnen (neben Filmemachern) auf Filmfestivals Erfolge gefeiert, womit neben dem kommerziellen Erfolg auch ein künstlerischer zu vermerken ist.

3.3 Das Fördersystem

3.3.1 Allgemein

Die Filmförderung in Österreich ist "eine wesentliche Quelle der Filmfinanzierung"¹²⁸, ohne welche es nicht möglich wäre, Filme zu produzieren. Dies betrifft sowohl Kurz- und Experimentalfilme, als auch Fernseh-, Dokumentar- und Kinospielefilme. Ganz allgemein kann die Förderung wie folgt definiert werden:

"Unter Filmförderung wird die Unterstützung von Filmprojekten durch finanzielle Zuschüsse, Darlehen, Beratung udgl. verstanden. Filmförderung kann alle Phasen der Produktion eines Filmes umfassen, von der Planung und Drehbuchherstellung über die Produktion bis zur Verwertung."¹²⁹

In Österreich wird hauptsächlich zwischen der Filmförderung des Bundes und der Filmförderung der Länder unterschieden. Auf Bundesebene fördern das BM:UKK, das Österreichische Filminstitut, der FERNSEHFONDS AUSTRIA und der ORF durch das Film/Fernsehabkommen. Die Filmförderung der Länder existiert in den allen neun Bundesländern und fokussiert die Herstellungsförderung unter kulturellem Regionalbezug und wirtschaftlichen Regionaleffekten.

Somit ergeben sich 18 Förderinstitutionen, welche insgesamt € 60,4 Mio. auszahlen. Die größten Summen zahlen jedoch das Österreichische Filminstitut, der Filmfonds Wien, der FERNSEHFONDS AUSTRIA und der ORF mit dem Film/Fernseh-Abkommen, aus. Während die Länderförderstellen 22,5 Mio. Euro auszahlen, betragen die Förderungen des Bundes insgesamt 38 Mio. Euro.¹³⁰

¹²⁸ Österreichisches Filminstitut, „Daten zum österreichischen Film“, 12.

¹²⁹ Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich: Institutionen auf einen Blick.“, hrsg. von Österreichisches Filminstitut, 2011. <http://filminstitut.at/de/studien/> (letzter Zugriff: 26. April 2011), 3.

¹³⁰ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 09“, 11.

3.3.2 Grundarten der Filmförderung

Ganz allgemein kann zwischen den Arten „Projektförderung“ (bzw. „selektive Förderung“) und „Referenzfilmförderung“ (bzw. „automatische Förderung“) unterschieden werden. Bei der Projektförderung wird ein Antrag eingereicht, über welchen die jeweils zuständigen Gremien bzw. Projektkommissionen der betreffenden Filmförderungsanstalten entscheiden.

Die Referenzfilmförderung hingegen ist eine erfolgsabhängige Förderung, bei welcher der bzw. die Förderungswerber_in einen künstlerisch und/oder wirtschaftlich erfolgreiches Referenzfilmprojekt vorweisen muss.¹³¹

Beim ÖFI wird die Referenzfilmförderung wie folgt definiert:

„7. (1) Aufgrund eines erfolgreichen, den Förderungsvoraussetzungen entsprechenden Kinofilms (Referenzfilm) fördert das Filminstitut die Herstellung und Entwicklung eines neuen Films in Form nicht rückzahlbarer Zuschüsse (Referenzmittel), wenn der Film mindestens 40.000 Referenzpunkte erreicht hat (Referenzfilm). Die Referenzpunkte werden aus dem ZuschauerInnenerfolg im Inland sowie dem Erfolg bei international bedeutsamen Festivals und Preisen ermittelt. Die Referenzmittel sind grundsätzlich für die Herstellung eines neuen, noch nicht fertig gestellten Films zu verwenden. Bis zu maximal 80.000 Euro können davon für Stoff- und Projektentwicklungen, sowie sämtliche Maßnahmen der Verwertung frei verwendet werden.“¹³²

Die Höchstsumme an Referenzfilmförderung beträgt 800.000 Euro. Bei 40.000 Referenzpunkten wird ein Betrag von 300.000 Euro an Herstellungsförderung ausbezahlt. Die Referenzpunktezahl aus dem Zuschauer_innenerfolg ergibt sich aus den Besuchszahlen (im Zeitraum eines Jahres nach der Erstaufführung in einem inländischen Filmtheater gegen Entgelt). Für 10.000 Besucher werden somit 10.000 Referenzpunkte zugeschrieben, jedoch ist die Anzahl der anrechenbaren Eintritte mit 260.000 begrenzt. Auch für Preise und Teilnahmen bei Festivals (gemäß der Festivalliste des ÖFI) erhält ein Film Referenzpunkte. So generiert beispielsweise der Gewinn der Palm d'Or in Cannes 260.000 Referenzpunkte, oder die Teilnahme am Wettbewerbsprogramm in Berlin 100.000 Punkte.¹³³

¹³¹ Vgl. Sandra Trimmel, „Qualität beim Spielfilm in Theorie und Praxis: Von Goldenen Palmen, Bären und Löwen.“ (Dipl.Arb. Universität Wien, 2009), 59.

¹³² Österreichisches Filminstitut, „Förderungsrichtlinien: Gemäß Aufsichtsratsbeschluss vom 30. März 2011.“ (2011). <http://www.filminstitut.at/de/richtlinien/> (letzter Zugriff: 15. Juni 2011), 9.

¹³³ Vgl. ebd., 9–30.

Auch der FFW schüttet eine Referenzfilmförderung aus, welche vom ÖFI abweichend nur bei erfolgreicher Verwertung und teilweise oder zu Gänze zurückbezahlten Zuschüssen, ausbezahlt wird:

"Der Filmfonds Wien belohnt die erfolgreiche Verwertung der von ihm geförderten Filme mit Referenzmitteln. Wer den erfolgsbedingt rückzahlbaren Zuschuss nach Abdeckung des Eigenanteils aus den Verwertungserlösen teilweise oder zur Gänze zurückzahlt, erhält für ein Folge-Projekt den doppelten Betrag als nicht rückzahlbaren Zuschuss; wenn es die budgetären Umstände des Filmfonds erlauben, auch einen rückzahlbaren Zuschuss."¹³⁴

Bei der Befragung von Petra Pfann äußerten sich die Filmschaffenden durchwegs positiv zur Referenzfilmförderung. Diese sei sinnvoll und erleichtere kontinuierliches Arbeiten. Vor allem die Förderung nach künstlerischen Aspekten sei sehr bedeutsam, da diese mutige und keinesfalls quotengenerierende Filme ermögliche. Von den Regisseur_innen wurde jedoch kritisiert, dass dieses Geld zur Gänze den Produzent_innen zugesprochen wird. Außerdem sei die Referenzfilmförderung ein Nachteil für junge Förderungsansuchende.¹³⁵

Neben der Herstellungsförderung gibt es in Österreich jedoch auch die Möglichkeit um Förderungen für Projektentwicklung, Stoffentwicklung und Verwertung anzusuchen. Die gesamten Auszahlungen nach Förderbereichen zeigt jedoch, dass 68,7 % der Auszahlungen auf die Herstellung entfallen, und 21,2 % auf sonstige Förderungen.¹³⁶

¹³⁴ Filmfonds Wien, „Website des Filmfonds Wien“.

¹³⁵ Vgl. Pfann, *Filmförderung in Österreich*, 134.

¹³⁶ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 09“, 62–64. (Genauere Statistiken und Daten finden sich im Filmwirtschaftsbericht facts + figures 09 unter <http://www.filmwirtschaftsbericht.at/>)

3.4 Die Filmförderungen im Detail

3.4.1 Bund

Die Bundesförderung besteht neben dem ÖFI und dem BM:UKK noch aus drei weiteren Förderungen: Das Film/Fernseh-Abkommen, Filmstandort Österreich und FERNSEHFONDS AUSTRIA.¹³⁷

Grundsätzlich basiert die Filmförderung des Bundes laut Filmwirtschaftsbericht auf drei Ebenen:¹³⁸

- Die Förderung des Kinofilms nach wirtschaftlichen und kulturellen Aspekten durch das ÖFI und Förderung des Fernsehfilms durch den FERNSEHFONDS AUSTRIA
- Förderung von künstlerischen und innovativen Filmen durch das BM:UKK
- Filmfinanzierung des österreichischen Rundfunks aufgrund des Film/Fernseh-Abkommens zwischen dem ÖFI und dem ORF.

Im Folgenden wird vor allem auf die Förderung des BM:UKK und des ÖFI eingegangen werden, da diese im späteren Teil der Arbeit noch eingehender behandelt werden. Die weiteren Bundesförderungen werden hier nur kurz erläutert.

3.4.1.1 BM:UKK

Das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur (BM:UKK)

"Ziel des Förderungsprogramms ist es, Filmkünstlerinnen und Filmkünstler in den Bereichen Avantgardefilm, innovativer Kurz-, Spiel-, Dokumentar- und Animationsfilm zu fördern, und Talente des österreichischen Nachwuchses bei der Entwicklung der eigenen, subjektiven Filmsprache zu unterstützen."¹³⁹

Das Budget der Kunstsektion des Bundesministeriums für Kunst und Kultur (BM:UKK) betrug im Jahr 2009 insgesamt 91,27 Mio Euro. Das Budget für die Abteilung V/3 Film betrug 21,83 Mio Euro. Der größte Anteil dieses Abteilungsbudgets geht an das Österreichische Filminstitut (€ 15,57 Mio.). Für die Innovative Filmförderung

¹³⁷ Genauere Informationen zu den Bundesförderungen sind unter den jeweiligen Homepages der Bundesförderungen einzusehen, bzw. im Dokument „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“ von Angelika Teuschl, welches vom Österreichischen Filminstitut 2011 herausgegeben wurde. Als PDF online abrufbar: <http://filminstitut.at/de/studien/>.

¹³⁸ Vgl. ebd., 11.

¹³⁹ Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 5.

wurden 2009 € 2,11 Mio bereitgestellt. Davon entfallen € 1.320.923 auf die Herstellungsförderung.¹⁴⁰

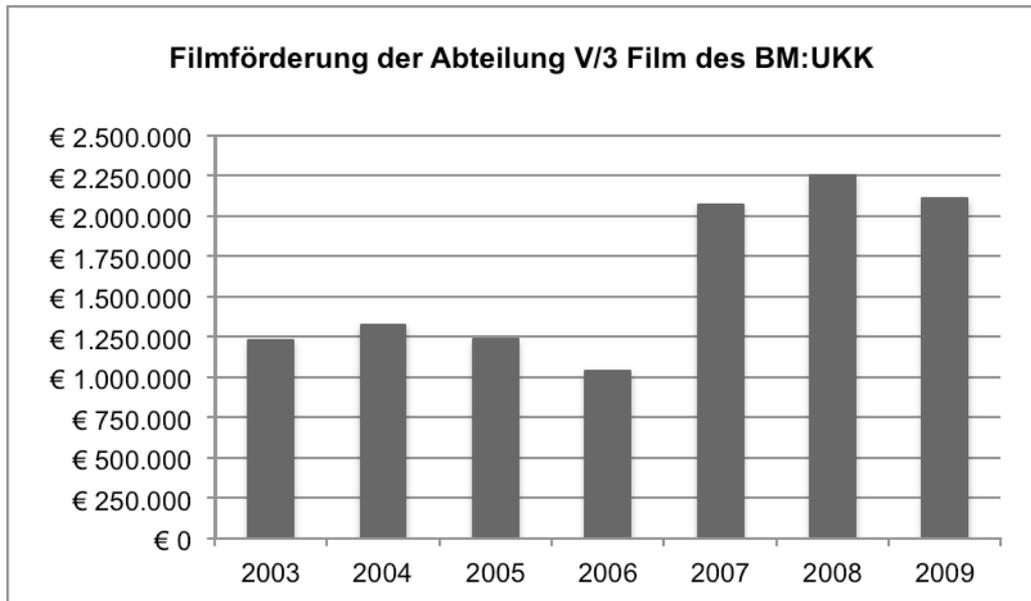


Abbildung 15: Budgetentwicklung der Innovative Filmförderung der Abteilung V/3 des BM:UKK 2003 bis 2009.

Quelle: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, Kunstberichte 2003 – 2009, Wien.

Im Jahr 2009 wurden 276 Anträge für die Innovative Filmförderung gestellt. Von der Fördersumme gingen 10 % an Avantgardefilme, 26 % an Spielfilme und 64 % an Dokumentarfilme. Somit wurden 42 Kurzfilme und 20 Langfilme produziert (darunter zwei Spielfilme) und 62 Filme gefördert, wovon 18 Nachwuchsfilme waren.¹⁴¹

Neben der Innovativen Filmförderung, welche insbesondere innovative Spiel-, Dokumentar-, Experimental- und Kurzfilme mithilfe von Drehbuch-, Projektentwicklungs-, Herstellungs- und Verwertungsförderung, sowie Reisekostenzuschüssen, unterstützt, gibt es auch weitere Bereiche der Förderung. Denn das BM:UKK unterstützt auch die Bereiche Festivalverwertung, Kinostart, Filmaufzeichnung, START-Stipendien für Filmkunst, Kinoförderung, Filmankäufe und Filmpreise.¹⁴²

Von den 14 Mitgliedern der Beiräte und Jurys der Abteilung Film fanden sich im Jahr 2009 jeweils sieben Frauen und sieben Männer. Die geschlechtsspezifische Verteilung ist somit ausgeglichen.¹⁴³

¹⁴⁰ Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, „Kunstbericht 2009: Bericht über die Kunstförderung des Bundes.“ (2010), 8–65.

¹⁴¹ Vgl. ebd., 29.

¹⁴² Vgl. ebd., 29–30.

¹⁴³ Vgl. ebd., 11.

3.4.1.2 Österreichisches Filminstitut

Das Österreichische Filminstitut (vormals Filmförderungsfonds) wurde 1981 gegründet und begann mit einem Budget von 1,9 Mio. Euro. 1987 führte der Filmförderungsfonds die Referenzfilmförderung nach künstlerischen und wirtschaftlichen Kriterien ein und schließlich 1994 in das Österreichische Filminstitut umbenannt. 1998 gab es eine deutliche Erhöhung des Budgets von 7,3 Mio auf 12,4 Mio Euro, was jedoch im Jahr 2000 mit der politischen Machtübernahme der ÖVP/FPÖ Regierung wieder rückgängig gemacht wurde. 2004 wurde Roland Teichmann zum neuen Geschäftsführer bestellt. Seit 2007 wurde das Budget wieder kontinuierlich angehoben und betrug im Jahr 2010 15,57 Mio. Euro.¹⁴⁴

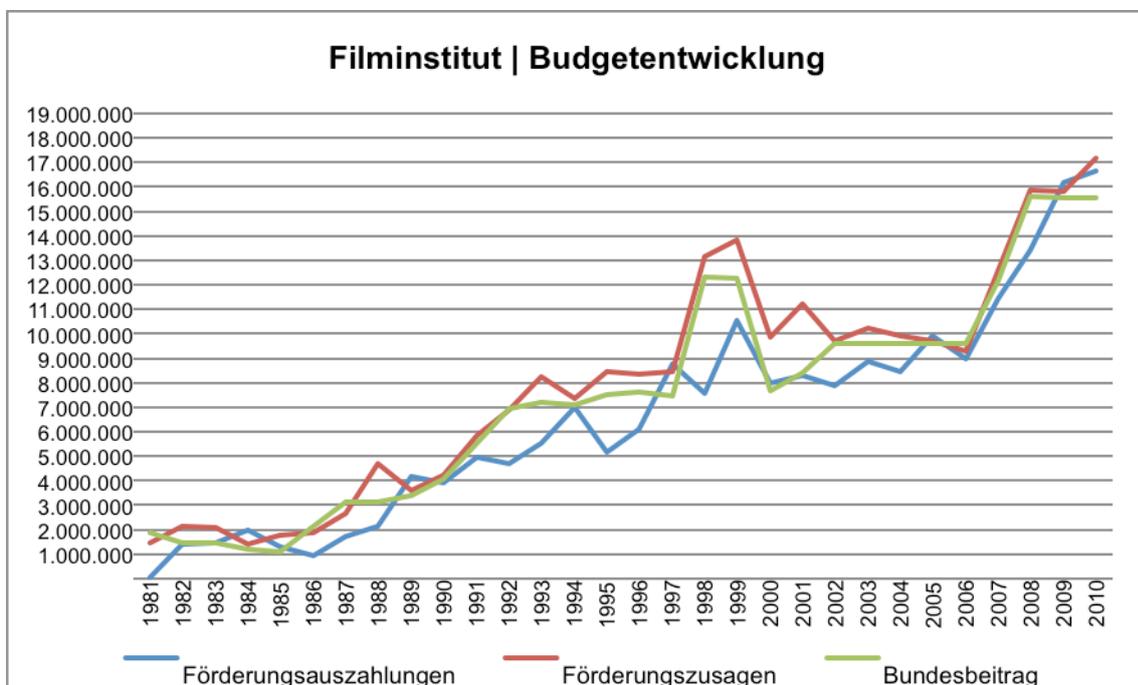


Abbildung 16: Budgetentwicklung des Österreichischen Filminstituts 1981 bis 2010.

Quelle: Österreichisches Filminstitut, <http://www.filminstitut.at/de/daten-zum-filminstitut/>, (letzter Zugriff: 26. Mai 2011).

Das Österreichische Filminstitut fördert das österreichische Filmwesen nach "kulturellen und wirtschaftlichen Aspekten."¹⁴⁵ Es werden jedoch nur österreichische Kinofilme bzw. gleichgestellte Koproduktionen (Spiel- und Dokumentarfilme) gefördert, welche mindestens 70 Minuten lang sind. Ausnahmen bilden dabei Kinderfilme (59 Minuten) und Nachwuchsfilme (45 Minuten).¹⁴⁶

¹⁴⁴ Vgl. Unbekannt, „Das Werden des Österreichischen Filminstituts.“ *Blickpunkt:Film. Filmland Österreich. 25 Jahre Österreichisches Filminstitut*. Oktober 2006: 2–3, 2.

¹⁴⁵ Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 6.

¹⁴⁶ Vgl. ebd.

Die Förderungen des ÖFI umfassen dabei mehrere Bereiche:¹⁴⁷

- Stoffentwicklung (Drehbuch/Drehkonzept und Drehbuchentwicklung im Team)
- Projektentwicklung
- Herstellung von Kinofilmen
- Verwertungsförderung (Kinostart und Festivalteilnahmen)
- Sonstige Verbreitungsmaßnahmen
- Berufliche Weiterbildung (für künstlerische, technische und kaufmännische Mitarbeiter im Filmwesen)

Neben der "selektiven Förderung" gibt es beim ÖFI auch die Referenzfilmförderung. Dabei bekommt ein Film bei entsprechenden Erfolgen Referenzpunkte. Diese werden aufgrund von Festivalerfolgen bei international bedeutsamen Festivals und Preisen oder aufgrund des Zuschauererfolgs im Inland gesammelt. Diese Punkte werden in Referenzmittel umgewandelt, welche bis maximal 800.000 betragen können und für die Herstellung eines neuen Vorhabens verwendet werden können.¹⁴⁸

Die Projektkommission des Österreichischen Filminstituts entscheidet darüber, welche eingereichten Filmprojekte gefördert werden. Sie tagt fünf Mal im Jahr und besteht aus dem Direktor (Mag. Roland Teichmann) und vier Mitgliedern der österreichischen Filmbranche. Sie dürfen jedoch nicht gleichzeitig Mitglieder im Aufsichtsrat sein. Außerdem teilt sich die Projektkommission in die vier Bereiche Produktion, Regie, Drehbuch und Vermarktung auf. In den Jahren 2008 - 2011 waren es folgende Mitglieder Teil der Kommission: Für Regie: Sabine Derflinger (H), Erwin Wagenhofer (E), Andrea Maria Dusl (E). Für Produktion: Michael Kitzberger (H), Helmut Grasser (E), Jakob Claussen (E). Für Drehbuch: Cooky Ziesche (H), Rupert Henning (E), Ursula Wolschlager (E). Für Vermarktung: Ulli Dohr (H), Peter Jäger (E), Michael Weber (E). H steht für Hauptmitglied, E für Ersatzmitglied.¹⁴⁹

Die Hauptmitglieder der Projektkommission bestehen somit aus drei Frauen und einem Mann, gesamt gesehen (Hauptmitglieder und Ersatzmitglieder) ergibt sich ein Frauenanteil von 42 %. Auffällig ist dabei, dass der Bereich Produktion ausschließlich von Männern besetzt wurde. Die neue Projektkommission wurde im Mai 2011 bestellt und hat einen Frauenanteil von 50 %.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

¹⁴⁸ Vgl. ebd.

¹⁴⁹ Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, „Kunstbericht 1998“, 94.

¹⁵⁰ Siehe <http://www.filminstitut.at/de/projektkommission/>, (letzter Zugriff: 4. September 2011).

3.4.1.3 Film/Fernseh-Abkommen

Das Film/Fernseh-Abkommen ist ein Abkommen zwischen dem Österreichischem Rundfunk und dem Österreichischen Filminstitut. Ziel ist die Förderung der Zusammenarbeit zwischen Film und Fernsehen, wobei die Herstellung österreichischer Kinofilme im Vordergrund steht. Dem ORF ist es nach Ablauf der jeweiligen Kinoschutzfrist für Österreich (ausschließlich) und Südtirol (nicht ausschließlich) innerhalb der Lizenzzeit beliebig oft fernsehmäßig zu nutzen. Die Mitfinanzierung setzt jedoch eine Basisfinanzierung durch das Filminstitut bzw. einer anderen filmfördernden Institution voraus. Gefördert werden die Herstellung von Kinofilmen und die Herstellung von Nachwuchs- und Innovationsfilmen, für welche bis zu 10 % der Mittel gewidmet sind.¹⁵¹

3.4.1.4 Filmstandort Österreich

Die Filmförderung des "Filmstandort Österreich" (FISA) ist eine Initiative des Bundesministeriums für Wirtschaft, Familie und Jugend, welche erst 2010 gestartet ist. Das Budget im Jahr 2010 betrug 5 Mio. Euro, in den Jahren 2011 und 2012 stehen jedoch jeweils 7,5 Mio. Euro zur Verfügung. Gefördert werden jedoch höchstens 15 % des jährlichen Budgets von FISA.¹⁵²

Ziel ist es, "die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen der Filmwirtschaft in Österreich zu verbessern, die internationale Wettbewerbsfähigkeit der filmwirtschaftlichen Unternehmen zu erhalten und zu fördern sowie nachhaltige Impulse für den Filmproduktionsstandort Österreich zu setzen."¹⁵³ Gefördert wird die Herstellung von Kinofilmen mit einer Mindestlänge von 79 Minuten und mindestens 1 Mio. Euro. Herstellungskosten, bei Kinderfilmen 59 Minuten.¹⁵⁴

3.4.1.5 FERNSEHFONDS AUSTRIA

Der FERNSEHFONDS AUSTRIA wurde mit der Novelle des KommAustria-Gesetzes 2004 eingerichtet. Verwaltet wird die Förderung von der Rundfunk und Telekom Regulierungs-GmbH (RTR-GmbH).¹⁵⁵

¹⁵¹ Vgl. Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 7.

¹⁵² Vgl. APA, „Fördermodell 'Filmstandort Österreich'.“ *Der Standard*, 3. September 2010. <http://derStandard.at/1282978874561/Foerdermodell-Filmstandort-Oesterreich-tritt-in-Kraft> (letzter Zugriff: 7. Mai 2011).

¹⁵³ Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 8.

¹⁵⁴ Vgl. ebd.

¹⁵⁵ Vgl. Rundfunk und Telekom Regulierungs-GmbH, „Website der Rundfunk und Telekom Regulierungs-GmbH.“ <http://www.rtr.at/de/ffat/Fernsehfonds> (letzter Zugriff: 7. Mai 2011).

Insgesamt betrug das Budget des Fernsehfonds 2009 13,5 Mio. Euro, was eine Verdoppelung im Vergleich zu den Jahren 2006 – 2008 bedeutet.¹⁵⁶

Ziel ist es, zur Qualität der Fernsehproduktion und Leistungsfähigkeit der österreichischen Filmwirtschaft beizutragen, sowie den Medienstandort Österreich zu stärken und eine vielfältige Kulturlandschaft zu gewährleisten. Gefördert werden die Bereiche "Herstellung von Fernsehfilmen" und Verwertung in Form von nicht rückzahlbaren Zuschüssen.¹⁵⁷

3.4.2 Länder

Die Länderfilmförderungen sind in den Bundesländern teils unterschiedlich organisiert. Während in den meisten Bundesländern die Kulturabteilungen im Rahmen des Kulturbudgets die Filmförderungen auszahlen, gibt es in manchen Bundesländern auch eigenständige Institutionen. Durch diese Förderungen erwarten sich die Institutionen einen gewissen Regional-Effekt. Aber auch ein inhaltlicher Regional-Bezug ist bei manchen Institutionen eine Fördervoraussetzung.

Im Folgenden werden die Länderförderungen näher betrachtet. Der Fokus liegt jedoch auf Wien, alle anderen Förderungen werden hier nur kurz beschrieben, da die Förderungen der Stadt Wien für die noch folgende Untersuchung der Filmförderung wesentlich ist.

3.4.2.1 Wien

3.4.2.1.1 Filmfonds Wien

Ursprünglich 1976 gegründet unter dem Namen *Wiener Filmförderungsfonds* wurde der Filmfonds im Jahr 1992 aus der Landesverwaltung ausgegliedert und in *Filmfinanzierungsfonds Wien* umbenannt. 1999 kam es zu einer tiefgreifenden Reform, wobei der *Filmfonds Wien* in seiner jetzigen Form erst seit 2002 besteht.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 09“, 62.

¹⁵⁷ Vgl. Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 9.

¹⁵⁸ Vgl. Filmfonds Wien, „Website des Filmfonds Wien“. <http://www.filmfonds-wien.at/de/Ueber-den-Filmfonds/Geschichte/> (letzter Zugriff: 10. Mai 2011).

Als Hauptziel definiert der Filmfonds Wien folgendes:

"Vorrangiges Ziel des Filmfonds Wien ist es gemäß seiner Satzung, Wien als Film- und Medienstandort sowie als Drehscheibe des internationalen Filmschaffens zu stärken und auszubauen."¹⁵⁹

Förderungsvoraussetzungen beim Filmfonds Wien ist auf der einen Seite der *kulturelle Effekt*, auf der anderen Seite der *Wiener Filmbrancheneffekt (Territorialeffekt)*. Dieser soll gewährleisten, dass mindestens 100 % der Fördermittel des Filmfonds Wien der Wiener Filminfrastruktur, den Wiener Filmschaffenden oder Wien als Drehort zugutekommen.¹⁶⁰

Gefördert werden die Bereiche Projektentwicklung, Herstellung von Kino- und Fernsehfilmen und Verwertung. Beim Filmfonds Wien gibt es auch eine erfolgsabhängige Filmförderung, bei der Referenzmittel vergeben werden.¹⁶¹

Im Jahr 2010 wurde das Budget des Filmfonds Wien um 1,5 Mio. auf 11,5 Mio. erhöht.¹⁶² Mit diesem Budget gehört der Filmfonds Wien zu den wichtigsten Filmförderungen in Österreich.

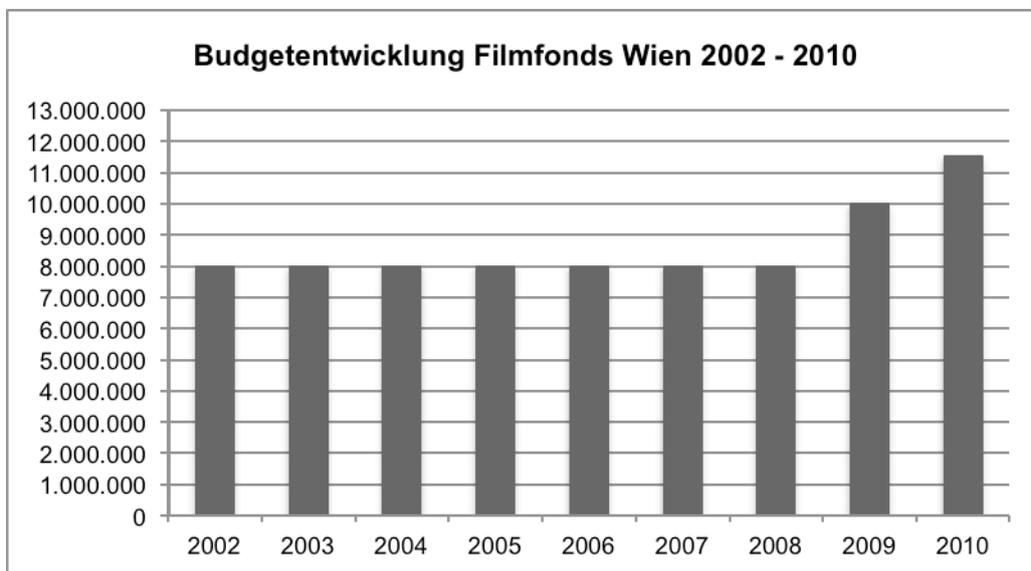


Abbildung 17: Budgetentwicklung des Filmfonds Wien von 2002 bis 2010.

Quelle: Filmwirtschaftsberichte *facts + figures 04 – 10*.

¹⁵⁹ Vgl. Stefan Hahn, „Filmfonds Wien. Jahresbericht 2010.“ (Filmfonds Wien). <http://www.filmfonds-wien.at/files/ffw-jahresbericht2010.pdf> (letzter Zugriff: 10. Mai 2011), 3.

¹⁶⁰ Vgl. ebd.

¹⁶¹ Vgl. Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 23.

¹⁶² Vgl. Hahn, „Filmfonds Wien. Jahresbericht 2010“, 3.

Die Jury des Filmfonds Wien besteht aus vier Mitgliedern in der Hauptjury und vier Mitgliedern in der Ersatzjury und werden auf die Dauer von drei Jahren vom Stadtrat für Kultur und Wissenschaft bestellt. Sie entscheidet über die Anträge zur Projektentwicklungs- und Herstellungsförderung. Im Jahr 2010 besteht die Hauptjury aus folgenden Personen:¹⁶³

- Andrea Ernst (stellvertretende Leiterin der Abteilung „Religion und Bildung“ des WDR)
- Eric Pleskow (ehem. Filmproduzent und Präsident der Viennale)
- Ing. Gerhard Schneider (ehemaliger Programmwirtschaftlicher Leiter beim ORF)
- Beatrix Wesle (Geschäftsführerin der ATRIX FILM GmbH)

Sowohl die Hauptjury, als auch die Ersatzjury besteht somit aus 50 % Frauen und 50 % Männern.

Bemerkenswerterweise wurde beim Filmfonds Wien schon 1999 beschlossen, dass die Jury nicht mehr mit österreichischen Produzent_innen besetzt werden sollte. Beim ÖFI ist dies noch heute der Fall, wodurch es sehr in der Kritik steht.¹⁶⁴

3.4.2.1.2 Stadt Wien Abteilung 7 – Kultur

Die Abteilung 7 - Kultur der Stadt Wien fördert Filmprojekte mit "Wien-Bezug". Antragsberechtigt sind Künstler_innen und Vereine mit Sitz in Wien. Pro Projekt gibt es eine Gesamtförderung, welche die Herstellung und Postproduktion beinhaltet, jedoch ist es möglich in begründeten Ausnahmefällen eine zusätzliche Förderung für Projektentwicklung, oder Verwertung zu bekommen. Filmprojekte, welche auch vom Filmfonds Wien und der Rundfunk und Telekom Regulierungs-GmbH gefördert werden, können jedoch nicht gefördert werden. Der Fachbeirat, welcher über die Förderungen im Bereich Filmproduktion entscheidet, besteht für das Jahr 2011 aus Jörg Burger, Mag.^a Barbara Kaufmann, Dr.^a Marijana Stoistis.¹⁶⁵

Somit entscheiden ein Mann und zwei Frauen über die Vergabe der Fördermittel.

¹⁶³ Vgl. ebd., 5.

¹⁶⁴ Der Rechnungshof hat das Österreichische Filminstitut dafür kritisiert, nachzulesen im Artikel „Filmförderung: Teilweise gravierende Mängel“ von Thomas Trenkler, In: DER STANDARD, Printausgabe vom 11.2.2011, online abrufbar: <http://derStandard.at/1297216010789/Filmfoerderung-Teilweise-gravierende-Maengel>.

¹⁶⁵ Vgl. Stadt Wien - Kulturabteilung MA 7, „Film - Förderantrag“. <http://www.wien.gv.at/amtshelfer/kultur/kulturabteilung/foerderungen/film.html> (letzter Zugriff: 11. Mai 2011).

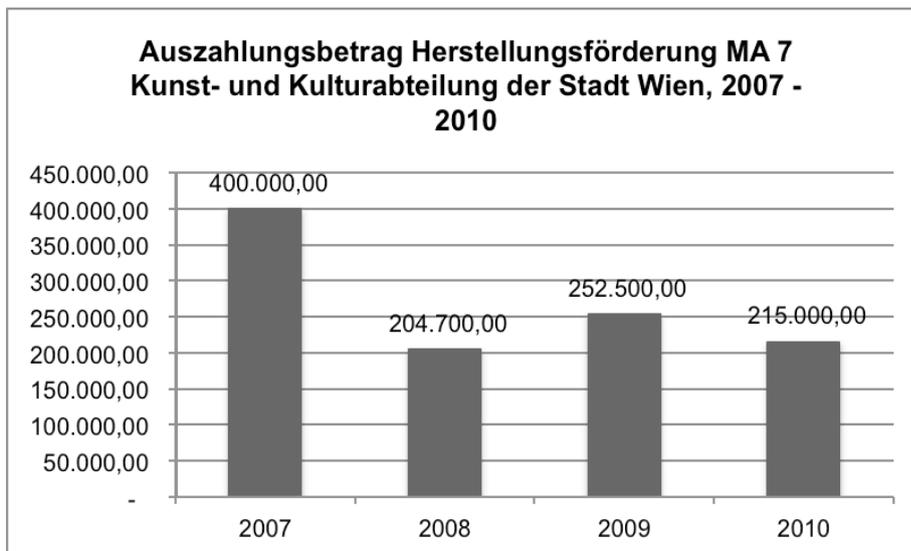


Abbildung 18: Auszahlungsbeträge der MA 7 – Kultur der Stadt Wien 2007 bis 2010.
Quelle: Filmwirtschaftsberichte *facts + figures 07 - 10*.

Im Jahr 2010 zahlte die Kulturabteilung der Stadt Wien 215.000 Euro als Herstellungsförderung an Einzelfilmer_innen aus. Die Auszahlungsbeträge der letzten drei Jahre liegen jedoch deutlich unter dem Niveau von 2007, denn 2007 wurden 400.000 Euro an Herstellungsförderung ausbezahlt. Der Auszahlungsbetrag hat sich in den letzten Jahren somit drastisch verringert, nach der Erhöhung im Jahr 2009 wurde der Auszahlungsbetrag 2010 erneut verringert.¹⁶⁶

3.4.2.2 Kärnten

Die Kärntner Landesregierung fördert kleine Filmprojekte und Dokumentarfilme, die von kultureller und/oder wissenschaftlicher Bedeutung für Kärnten sind. Zuständig ist dabei die Abteilung 6 - Bildung, Generationen und Kultur mit der Unterabteilung 6 - Kunst und Kultur.¹⁶⁷

Im Jahr 2009 zahlte das Land Kärnten 103.400 Euro aus, wovon 36.500 Euro als Herstellungsförderung ausbezahlt wurden.¹⁶⁸

3.4.2.3 Niederösterreich

In der Niederösterreichischen Landesregierung ist die Abteilung Kultur und Wissenschaft für die Filmförderung zuständig. Unterstützt werden Filmproduktionen, die einen "[...] sachlichen oder personellen Bezug zu Niederösterreich haben und/oder in Nie-

¹⁶⁶ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 10“, 63.

¹⁶⁷ Vgl. Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 12.

¹⁶⁸ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 09“, 63.

derösterreich entstehen."¹⁶⁹ Neben dem Bereich der Herstellung werden auch die Bereiche Drehbuch, Projektentwicklung und Verwertung gefördert. Die Niederösterreichische Landesregierung fördert nicht nur Kino- und Fernsehfilme, sondern auch Dokumentar-, Experimental-, Kurzfilme, sowie Diplomfilme im Rahmen des Studiums.¹⁷⁰ Mit dem Auszahlungsbetrag von 2.924.307 Euro ist die Niederösterreichische Filmförderung eine der höchsten unter den Länderförderungen. Von diesem Teil wurden 2009 1.700.250 Euro als Herstellungsförderung ausbezahlt.¹⁷¹

3.4.2.4 Burgenland

Im Burgenland fördert die Abteilung 7 für Kultur, Wissenschaft und Archiv der Burgenländischen Landesregierung. Es werden Filmprojekte von Institutionen und Einzelpersonen im Rahmen einer kleinen Herstellungsförderung subventioniert, wobei der Burgenlandbezug der/des Antragsteller_in maßgeblich ist.¹⁷²

Im Jahr 2009 zahlte das Burgenland 30.146 Euro aus, wovon 19.500 Euro als Herstellungsförderung ausgezahlt wurden.¹⁷³

3.4.2.5 Oberösterreich

In der Oberösterreichischen Landesregierung gibt es zwei Abteilungen, welche Filmförderung ausbezahlen. In der Abteilung Wirtschaft liegt der Fokus auf dem wirtschaftlichen Oberösterreich Effekt und dem inhaltlichen Oberösterreich Bezug. Gefördert werden die Herstellung von Fernseh-, Kino- und Dokumentarfilmen.

Außerdem fördert die Direktion Kultur, Institut für Kunst und Volkskultur die Bereiche Projektentwicklung, Herstellung (von Kino-, Fernseh-, und "sonstigen Filmen") und Verwertung. Hier liegt der Fokus auf der Förderung von Experimental-, Dokumentar- und Spielfilmen mit künstlerischen Schwerpunkt und Regionalbezug.¹⁷⁴

Die Oberösterreichische Landesregierung zahlte im Jahr 2009 610.500 Euro (Abteilung Wirtschaft) und 663.610 Euro (Direktion Kultur, Institut für Kunst und Volkskultur) aus. Davon wurden von der Abteilung Wirtschaft 581.500 Euro und der Direktion Kultur 354.400 Euro an Herstellungsförderung ausbezahlt.¹⁷⁵

¹⁶⁹ Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 13.

¹⁷⁰ Vgl. ebd.

¹⁷¹ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 09“, 63.

¹⁷² Vgl. Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 11.

¹⁷³ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 09“, 63.

¹⁷⁴ Vgl. Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 14–15.

¹⁷⁵ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 09“, 63.

3.4.2.6 Salzburg

Auch bei der Salzburger Landesregierung gibt es zwei Abteilungen, welche Filmprojekte fördern. Die Abteilung 15 - Wirtschaft, Forschung und Tourismus fördert kommerzielle Filmproduktionen, insbesondere wenn diese einen touristischen Werbeeffect haben. Der gesamtwirtschaftliche Nutzen ("Salzburg-Effekt") steht hier im Vordergrund. Gefördert werden die Herstellung von Kino- und Fernsehfilmen, sowie „sonstigen Filmen“ und ein Drehbuchwettbewerb. Die Abteilung Kultur fokussiert die Filmkunstförderung, in der vor allem der Nachwuchs gefördert werden soll. Hier wird somit nur die Herstellung "sonstiger Filme" gefördert.¹⁷⁶

Im Jahr 2009 zahlte die Salzburger Landesregierung 431.543 Euro (Abteilung 15) und 431.325 Euro (Abteilung Kultur) an Filmförderung aus. Die Abteilung 15 zahlte dabei alles als Herstellungsförderung aus, die Abteilung Kultur verwendete 176.700 Euro für die Herstellungsförderung.¹⁷⁷

3.4.2.7 Steiermark

In der Steiermark vergeben die Cinestyria Filmcommission & Fonds und die Cinestyria Filmkunst Filmförderungen. Während die Cinestyria Filmcommission & Fonds einen Regional-Bezug und Regional-Effekt voraussetzen, setzt die Cinestyria Filmkunst auf die Förderung von künstlerisch und kulturell relevanten Film- und TV-Projekten. Dabei werden vor allem kritische Filme, künstlerisch hochwertige Projekte und Nachwuchsfilme gefördert.¹⁷⁸

2009 zahlte die Cinestyria Filmcommission gesamt 870.750 Euro aus, wovon 729.000 Euro an Herstellungsförderung ausbezahlt wurden. Die Abteilung Filmkunst zahlte insgesamt 1.284.979 Euro aus, davon gingen 828.005 Euro an die Herstellungsförderung.¹⁷⁹

3.4.2.8 Tirol

Auch in Tirol gibt es zwei Möglichkeiten der Filmförderung. Die Cine Tirol Film Commission fördert Filme nach dem wirtschaftlichen Tirol-Effekt und dem inhaltlichen Tirol-Bezug. Gefördert wird die Herstellung von Kino- und Fernsehfilmen. Die Abteilung Kultur der Tiroler Landesregierung fördert vor allem Institutionen und Projekte, wobei auch

¹⁷⁶ Vgl. Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 16–17.

¹⁷⁷ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 09“, 63.

¹⁷⁸ Vgl. Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 18–19.

¹⁷⁹ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 09“, 63.

Beihilfen für Vorlaufkosten und Nachwuchsförderungen zur Verfügung gestellt werden.¹⁸⁰

Im Jahr 2009 zahlte die Cine Tirol insgesamt 848.900 Euro aus, davon gingen 468.900 Euro an die Herstellungsförderung. Die Abteilung Kunst zahlte insgesamt 240.019 Euro aus, davon gingen aber nur 62.800 Euro an die Herstellungsförderung.¹⁸¹

3.4.2.9 Vorarlberg

Vorarlberg fördert junge Filmschaffende, Netzwerke der Filmclubs in Vorarlberg, Filmfestivals und Dokumentarfilme.¹⁸²

Im Jahr 2009 wurden von der Vorarlberger Landesregierung insgesamt 98.000 Euro an Filmförderung ausbezahlt, wovon 29.480 Euro an die Herstellungsförderung gingen.¹⁸³

3.4.3 Europäische Förderungsmaßnahmen

3.4.3.1 Allgemein

Um die europäische audiovisuellen Industrie zu fördern, schuf die Europäische Union die Programme MEDIA und EURIMAGES. Während MEDIA vorwiegend die Bereiche Vor- und Nachproduktion (Fortbildung/Entwicklung und Vertrieb/Promotion) fördert, beschränkt sich EURIMAGES vorwiegend auf die Förderung von europäischen Ko-Produktionen und den Verleih von europäischen Kinofilmen.¹⁸⁴

3.4.3.2 MEDIA

Das Programm MEDIA der Europäischen Union wurde 1990 gegründet und ist eine Förderung der europäischen audiovisuellen Industrie. Das Budget beträgt 755 Mio. Euro. Neben den Bereichen Entwicklung und Vertrieb werden auch die Bereiche Training, Promotion, Pilotprojekte und Verwaltung gefördert. Im Normalfall werden maximal 50 % der Kosten von MEDIA übernommen.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Vgl. Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 20–21.

¹⁸¹ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 09“, 63.

¹⁸² Vgl. Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 22.

¹⁸³ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 09“, 63.

¹⁸⁴ Vgl. Kunst und Kultur Bundesministeriums für Unterricht, „Website des BM:UKK“.

¹⁸⁵ Vgl. Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 26.

Von den knapp zwei Mio. Euro Förderungen, die in Österreich ausgeschüttet wurden, gingen allein 1,1 Mio. Euro an die automatische Verleihförderung.¹⁸⁶

3.4.3.3 EURIMAGES

Das Programm EURIMAGES ist ein "Europäischer Fonds zur Unterstützung von internationalen Gemeinschaftsproduktionen und zur Verbreitung europäischer Kinofilme."¹⁸⁷ Gefördert werden die Herstellung von Kinofilmen, welche als europäische Koproduktionen hergestellt werden, sowie der Verleih von europäischen Kinofilmen. Dabei werden bis zu 17 % der Gesamtherstellungskosten, jedoch maximal 700.000 Euro von EURIMAGES gefördert.¹⁸⁸

Das Budget von EURIMAGES betrug 2009 rund 21,2 Mio. Euro und setzt sich aus den Beitragszahlungen der 34 Mitgliedsländer zusammen. 2009 förderte EURIMAGES Filme mit österreichischer Beteiligung in der Höhe von 1,6 Mio. Euro, wobei davon 705.395 Euro an die österreichischen Filmhersteller_innen gingen. Mit einem Mitgliedsbeitrag von 457.405 Euro lag dieser somit deutlich unter der ausgezahlten Förderung.¹⁸⁹

3.5 Kritik an der Filmförderung

Zuletzt soll noch kurz auf etwaige Kritik am Fördersystem bzw. an der Filmförderung eingegangen werden. Wie weitreichend sich die Situation der Filmförderung auf die Filmbranche auswirkt, zeigt sich auch an einem Beispiel aus dem Jahr 2006. Wie schon in der Geschichte der Filmförderung beschrieben, versetzte die kaum vorhandene Filmpolitik der ÖVP/FPÖ Koalition die Filmbranche in eine angespannte Lage. Im Jahr 2006 kam es aufgrund einer Diskussion um die Verteilung der Filmförderung sogar zur Spaltung des Filmproduzenten-Verbands. Diesem ging ein Streit voraus, da der Vorstandspräsident Helmut Grasser bei der Diagonale forderte, dass ein Großteil der Fördergelder für kommerzielle Filmprojekte zu verwendet sei. Daraufhin forderten elf junge und kleinere Produktionsfirmen (unter anderem coop99, Nikolaus Geyrhalter, Lotus Film, Ulrich Seidl und Amour Fou) dessen Rücktritt. Helmut Grasser trat aus dem Verband aus, ihm folgten Dor Film, MR Film, Wega Film und Epo Film. Diese gründeten den neuen Filmproduzentenverband "Film Austria". Der AAFP (Association of Aus-

¹⁸⁶ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 09“, 71–73.

¹⁸⁷ ebd., 71.

¹⁸⁸ Vgl. Angelika Teuschl, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich“, 27.

¹⁸⁹ Vgl. Österreichisches Filminstitut, „facts + figures 09“, 71–78.

trian Film Producers) bestand jedoch weiterhin, Präsidentin des Vereins ist Mag. Gabriele Kranzelbinder.¹⁹⁰

Somit teilt sich der Produktionsbereich in jenen der jungen und kleinen Produktionsfirmen und jenen, der kommerzieller ausgelegten und großen Produktionsfirmen.

Doch selbst nach der Verbesserung der Situation und Entspannung der Lage der Filmförderung, gibt es noch immer Kritik an dieser. Im Artikel "Kräftige Lebenszeichen einer neuen Generation" von Dominik Kamalzadeh und Isabella Reicher über die Diagonale 2011, weisen die Autor_innen darauf hin, dass der österreichische Film in den letzten Jahren zwar beispiellose Erfolge gefeiert habe, sich aber abzeichne, dass die strukturellen Voraussetzungen einer nachhaltigen Filmförderung an wichtigen Stellen schwächeln. Ein Beispiel sei die Filmabteilung des BM:UKK, welches innovative Arbeiten fördere. Doch das Budget der innovativen Filmförderung ist am Stand von 1992 und auch der Einreichtermin vor dem Sommer wurde kurzfristig gestrichen. Dabei sorgen nicht nur die Budgetengpässe für Diskussionen, sondern auch die kürzlich veröffentlichte Kritik des Rechnungshofes.¹⁹¹

Im Rechnungshofbericht wird unter anderem kritisiert, dass es in der Filmförderung Interessenskonflikte gibt. Denn in den Organen des ÖFI saßen auch Vertreter der Filmbranche. Außerdem beschloss das Kuratorium des Filmfonds Wien, dass es selbst und Geschäftsführer Peter Zawrel in den Bereichen Verwertungs- und Strukturförderungen allein entscheiden dürfen. Noch dazu ermächtigte das Kuratorium eine Einzelperson über die Fernsehfilmförderung zu entscheiden.¹⁹²

Auch die Entscheidungsabläufe laufen dabei nicht reibungslos ab. So weist die Dramaturgin Ursula Wolschlager, selbst Ersatzmitglied des ÖFI-Beirats, darauf hin, dass bei der letzten Sitzung die Mehrheit der interessanteren Projekte schon aufgrund fehlender Mittel abgelehnt wurde. Regisseurin und Produzentin Nina Kusturica merkte dabei an, dass dazu eine Praxis kommt, Filme "durchzuwinken", nur um Produktionsfirmen zu erhalten.¹⁹³

¹⁹⁰ Vgl. Redaktion, „Grassers Rücktritt, Firmen-Austritte: Knalleffekt im Filmproduzenten-Verband.“ *Der Standard*, 7. April 2006. <http://derStandard.at/2405405/Grassers-Ruecktritt-Firmen-Austritte--Knalleffekt-im-Filmproduzenten-Verband> (letzter Zugriff: 16. Juni 2011).

¹⁹¹ Vgl. Dominik Kamalzadeh, „Kräftige Lebenszeichen einer neuen Generation.“ *Der Standard*, 28. März 2011. <http://derStandard.at/1297821573436/Kraeftige-Lebenszeichen-einer-neuen-Generation> (letzter Zugriff: 5. Mai 2011).

¹⁹² Vgl. Thomas Trenkler, „Filmförderung: ‚Teilweise gravierende Mängel‘“ *Der Standard*, 11. Februar 2011. <http://derStandard.at/1297216010789/Filmfoerderung-Teilweise-gravierende-Maengel> (letzter Zugriff: 5. Mai 2011).

¹⁹³ Vgl. Kamalzadeh, „Kräftige Lebenszeichen einer neuen Generation“.

Der Geschäftsführer des Wiener Filmfonds Peter Zawrel wies darauf hin, dass es in Österreich 19 Filmförderstellen gibt - in einem Land mit acht Millionen Einwohnern. In manchen Bundesländern gibt es sogar drei unterschiedliche regionale Filmförderungen und auch auf Bundesebene finden sich vier Institutionen, welche alle Verwaltungskosten haben.¹⁹⁴

Das Fördersystem in Österreich ist somit sehr kompliziert. Eine Reduzierung der Förderstellen könnte die Einreichungen vereinfachen und Verwaltungskosten einsparen.

¹⁹⁴ Vgl. Michael Woels, „Film: Die Schlange vor den Förderkassen.“ *Die Presse*, 15. Mai 2011. http://diepresse.com/home/leben/kreativ/662185/Film_Die-Schlange-vor-den-Foerderkassen (letzter Zugriff: 26. Mai 2011).

4 Analyse der Rohdaten

4.1 Methodik

Im Folgenden Kapitel wird die Verteilung der Geschlechter bei den Ansuchen und Zusagen der Förderinstitutionen näher analysiert. Zwar beschäftigen sich einige Förderinstitutionen mit dem Frauenanteil, wie der Filmfonds Wien in seinem Jahresbericht, oder die Kulturabteilung (MA7) der Stadt Wien im Frauenkulturbericht, dennoch fehlt es vorwiegend an einer tiefergehenden Betrachtung. Auch Petra Pfann hob in ihrer Diplomarbeit hervor, dass es besonders wichtig ist, nicht nur den Frauenanteil der zugesagten Förderungen zu betrachten, sondern vor allem jenen mit der Verteilung der Geschlechter bei den Ansuchen in Relation zu stellen.¹⁹⁵

Da dies ein wichtiger Punkt ist, der es erst ermöglicht, Aussagen über die Förderquote von Frauen zu treffen, soll diese von Frau Pfann durchgeführte Untersuchung im Folgenden Teil weiter ausgebaut werden.

Dabei wird der Frauenanteil in der Filmförderung der vier österreichischer Filmförderinstitutionen näher beleuchtet. Für die Analyse wurden das Österreichische Filminstitut und der Filmfonds Wien ausgewählt, da diese die größten Fördergeber Österreichs im Bereich Kinofilm sind. Außerdem werden noch die Förderungen „Innovativer Film“ des BM:UKK und die Filmförderung der Wiener Kulturabteilung (MA 7) näher betrachtet, welche nur mit kleinen Auszahlungsbeträgen Filme fördern.

Wichtig für die Analyse war vorwiegend die Auswertung des Frauenanteils der Zusagen bzw. Auszahlungen der Herstellungsförderung, da diese als zentrale Förderungsmaßnahme die Finanzierung eines Filmdrehs erst ermöglicht. Da die Kulturabteilung der Stadt Wien ihre Förderungen nicht in gleicher Form aufteilt wie die größeren Förderinstitutionen, wurden für die Auswertung die Liste der Förderungen an Einzelfilmeminnen und Einzelfilmer herangezogen. Außerdem beschränkt sich die Analyse auf jene der Kinoförderung bzw. Kurzfilmförderung und lässt jene der Fernsehförderung aus.

Um an die internen Daten der oben genannten Filmförderungen zu gelangen, wurden diese zunächst per E-Mail angeschrieben, wobei in allen Fällen auch ein telefonisches, oder persönliches Gespräch geführt wurde, um die Anfrage näher zu erläutern.

Ausschlaggebend für die Verteilung der Geschlechter ist das Geschlecht der Regisseurin bzw. des Regisseurs, sowohl bei den Ansuchen, als auch bei den Zusagen. Die

¹⁹⁵ Vgl. Pfann, *Filmförderung in Österreich*, 106.

statistischen Daten wurden von den Filmförderinstitutionen selbstständig ermittelt, da es sich bei den Daten zu den Ansuchen um interne Informationen handelt, die dem Persönlichkeitsschutz unterstehen und nicht öffentlich einsehbar sind.

Die Anfrage bezog sich ursprünglich auf die Daten der letzten acht Jahre, also auf den Zeitraum von 2003 – 2010, um die von Frau Pfann geführte Erhebung des Zeitraumes 1997 bis 2002 fortzuführen.

Leider konnten jedoch nur die Daten der Jahre 2008 bis 2010 (bzw. von 2007 bis 2010 der Wiener Kulturabteilung MA 7) zur Verfügung gestellt werden, wodurch die Beobachtung von längerfristigen Trends nur schwer möglich ist.

Um dennoch einen gewissen Trend zu erfassen, werden die Daten im Folgenden verstärkt mit jenen von Frau Pfanns Untersuchung verglichen, wobei es einer Einschränkung bedarf. Die Zahlen sind nur in einem gewissen Umfang vergleichbar, da in früheren Statistiken zur Herstellungsförderung (noch) nicht zwischen Kino- und Fernsehfilmförderung getrennt wurde. Allerdings hielt sich die Fernsehförderung in Grenzen, weswegen der Vergleich (wenngleich mit leichten Einschränkungen) durchaus als sinnvoll betrachtet wurde, da davon auszugehen ist, dass sich die Situation bei der Fernsehförderung zu jener der Filmförderung nicht wesentlich unterscheidet. Außerdem kann der Vergleich nur für die Daten des Österreichischen Filminstituts und des Filmfonds Wien durchgeführt werden, da das BM:UKK und MA 7 nicht in der Diplomarbeit von Frau Pfann untersucht wurden.

Die einzelnen Datensätze der jeweiligen Förderanstalten enthielten somit:

Die Anzahl der gesamten Ansuchen, die Anzahl der Ansuchen von männlichen Regisseuren, die Anzahl der Ansuchen von weiblichen Regisseuren, sowie zum Teil die Anzahl der Ansuchen von gemischten Regieteams, im Zeitraum von 2008 bis 2010 vom Österreichischen Filminstitut¹⁹⁶, Filmfonds Wien¹⁹⁷ und der Innovativen Filmförderung des BM:UKK¹⁹⁸. Als auch diese Daten des Zeitraums 2007 bis 2010 der Einzelfilmförderung der Wiener Kulturabteilung MA 7¹⁹⁹.

Außerdem wurden die Anzahl der gesamten Förderzusagen, die Anzahl der Förderzusagen von weiblichen Regisseuren, sowie männlichen Regisseuren und die Anzahl der Förderzusagen von gemischten Regieteams, im Zeitraum von 2008 bis 2010 vom Österreichischen Filminstitut, Filmfonds Wien und der Innovativen Filmförderung des

¹⁹⁶ Die Daten wurden durch Angelika Teuschl am 28. Juni 2011 per E-Mail übergeben.

¹⁹⁷ Die Daten wurden durch Stefan Hahn am 18. August 2011 per E-Mail übergeben.

¹⁹⁸ Die Daten wurden durch Barbara Fränzen am 27. Juni 2011 per E-Mail übergeben.

¹⁹⁹ Die Daten wurden durch Birgit Babincak am 7. Juni 2011 per E-Mail übergeben.

BM:UKK, erhoben. Als auch diese Daten des Zeitraums 2007 bis 2010 der Einzelfilmförderung der Wiener Kulturabteilung MA 7.

Wie schon bei Petra Pfanns Erhebung wird im Folgenden besonders auf die Förderungshäufigkeit eingegangen. Diese stellt die Anzahl der Förderansuchen (im Folgenden auch „Einreichungen“) und die Anzahl der Förderzusagen in Relation. Daraus ergibt sich später eine Gesamtförderhäufigkeit (wie viel Prozent der Förderanträge bekommen tatsächlich eine Zusage), sowie eine Förderungshäufigkeit bezogen auf Geschlecht (wie viel Prozent der Förderanträge von beispielsweise weiblichen Regisseurinnen bekommen eine Förderzusage). Diese geschlechterspezifische Förderungshäufigkeit kann daraufhin miteinander verglichen werden, wodurch ersichtlich wird, ob es eine Bevorzugung, oder Benachteiligung von Regisseuren, oder Regisseurinnen bei der Filmförderung gibt. Hier soll jedoch auch darauf hingewiesen werden, dass nicht davon ausgegangen wird, „[...] dass die Geschlechterkomponente zwangsläufig das einzige Kriterium der Fördervergabe ist.“²⁰⁰

4.2 Fragestellungen

Im der folgenden Auswertung sollen folgende Fragestellungen geklärt werden:

- Wie hoch ist der Frauenanteil bei den Förderzusagen?
- Wie hoch ist die Förderungshäufigkeit von Frauen und gibt es – verglichen mit der Förderungshäufigkeit von Männern – eine Bevorzugung, Benachteiligung, oder gleichen sich die Prozentsätze?
- Gibt es etwaige Trends beim Frauenanteil der Förderzusagen, oder bei der Förderungshäufigkeit von Frauen – auch im Vergleich mit der Erhebung von Petra Pfann?
- Hat die finanzielle Situation der Filmförderungen Auswirkungen auf den Frauenanteil der Förderungszusagen?
 - Ist der Frauenanteil bei den Förderungen der „kleinen“ Filmförderungen, wie jener des BM:UKK und MA 7 höher, als jener der großen Fördertöpfe, wie jenen des ÖFI und des Filmfonds Wien?
 - Zeigen Maßnahmen, wie das vom BM:UKK und der Stadt Wien eingeführte Modell des Gender Budgeting Wirkung?

²⁰⁰ Pfann (2003): S. 106

4.3 Die Statistiken im Detail

4.3.1 Frauenanteil an den geförderten Filmen beim Österreichischen Filminstitut

4.3.1.1 Der Frauenanteil 1997 bis 2002

Der Frauenanteil an der Herstellungsförderung des Österreichischen Filminstituts schwankte zwischen 1997 und 2002 immer wieder stark zwischen 7 % und 31 %. 1997 und 1999 war der Anteil besonders hoch mit jeweils 31 % und 30 %, 1998 war er am geringsten mit 7 %. Durchschnittlich betrug der Frauenanteil 17 % und war somit 3,5 % geringer, als im Vergleichszeitraum 2008 – 2010.²⁰¹

4.3.1.2 Aktueller Frauenanteil (2008 – 2010)

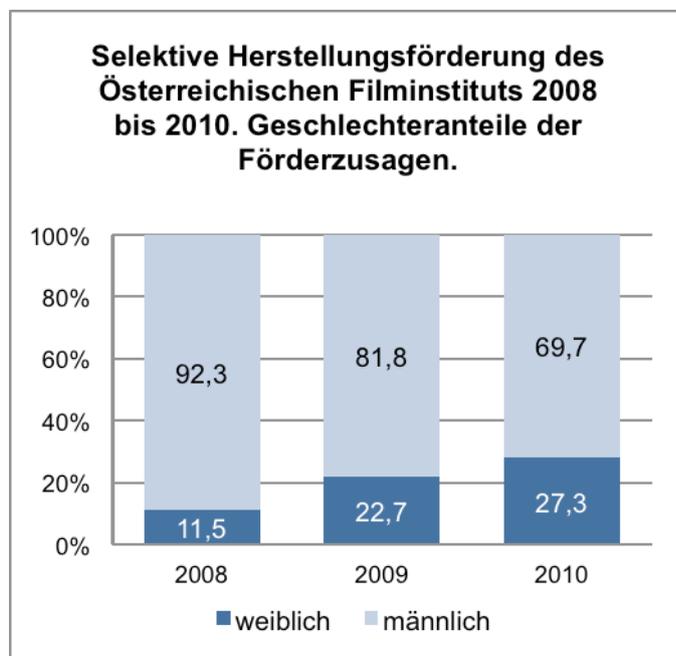


Abbildung 19: Geschlechteranteile in der selektiven Herstellungsförderung des ÖFI 2008 – 2010.

Quelle: Österreichisches Filminstitut

Bei der selektiven Herstellungsförderung des Österreichischen Filminstituts von 2008 bis 2010 gibt es einen durchschnittlichen Frauenanteil von 20,5 %. 2008 gab es 26 Zusagen, wovon nur 3 Projekte eine Zusage bekamen, bei denen eine Frau Regie führte. Die Situation hat sich in den letzten Jahren jedoch weitgehend verbessert, schon im Jahr 2009 hat sich der Frauenanteil verdoppelt, wobei 2009 insgesamt nur 22 Projekte eine Zusage erhalten haben. 2010 gab es den höchsten Frauenanteil mit

27,3 %. Neben der Erhöhung der Zusagen für Projekte, mit weiblichen Regisseurinnen, gab es jedoch auch einen Anstieg an den Gesamt-Zusagen. Denn 2010 erhielten insgesamt 33 Projekte eine Zusage.

Insgesamt lässt sich bei der selektiven Herstellungsförderung beim Frauenanteil der Förderzusagen ein klarer Positivtrend erkennen.

²⁰¹ Vgl. Pfann, *Filmförderung in Österreich*, 107–108.

4.3.2 Förderungshäufigkeit von Frauen beim Österreichischen Filminstitut

4.3.2.1 Förderungshäufigkeit von 1997 bis 2002

Im von Petra Pfann untersuchten Zeitraum von 1997 bis 2002 schwankte die Förderungshäufigkeit von Frauen stark. Erhielten im Jahr 1997 beispielsweise 100 % der Ansuchen mit weiblichen Regisseurinnen eine Zusage, waren es im Jahr 2002 nur noch 29 %. Allgemein lag die Förderungshäufigkeit zwischen 38 % (2002) und 59 % (2000) und bewegte sich in den weiteren Jahren immer wieder dazwischen. Die Förderungshäufigkeit von Frauen war in den Jahren 1997 bis 1999 höher, als die allgemeine Förderungshäufigkeit und jene der Männer. Seitdem stellte Petra Pfann fest, war diese jedoch rückläufig. Seit 2000 lag die Förderungshäufigkeit von Männern immer über der allgemeinen Förderungshäufigkeit, während jene der Frauen seit 2000 immer unter der gesamten Förderungshäufigkeit lag. Es zeigt sich ein klarer Negativtrend, denn seit 2000 wurden Ansuchen mit männlichen Regisseuren mit höherer Wahrscheinlichkeit bewilligt, als die Ansuchen mit weiblichen Regisseuren. In diesem Zeitraum ist zu beobachten, dass die Förderungshäufigkeit von Frauen parallel zum gesunkenen Budget des ÖFI zurückging und sich somit gezeigt hat, dass die Förderungsbereitschaft von Frauen bei abnehmendem Gesamtbudget sank.²⁰²

²⁰² Vgl. ebd., 108–109.

4.3.2.2 Aktuelle Förderungshäufigkeit (2008 – 2010)

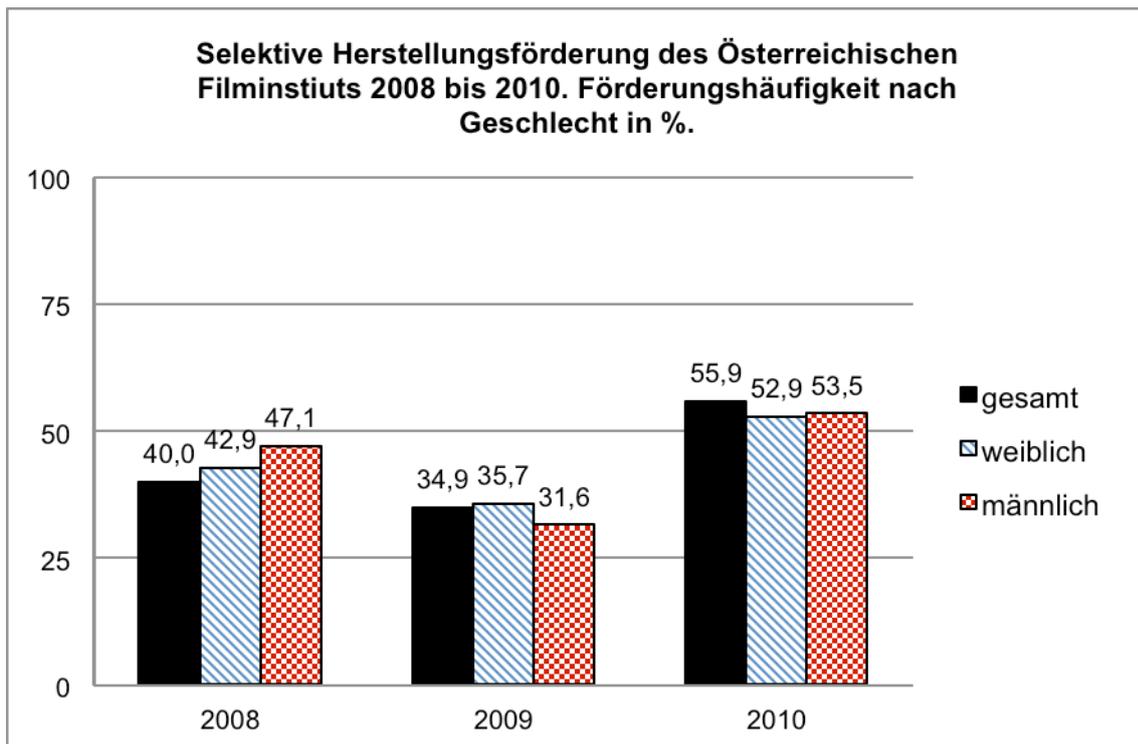


Abbildung 20: Förderungshäufigkeiten gesamt und nach Geschlecht in der selektiven Herstellungsförderung des ÖFI 2008 – 2010.

Quelle: Österreichisches Filminstitut

Die Förderungshäufigkeit bei der selektiven Herstellungsförderung des Österreichischen Filminstituts von 2008 bis 2010 zeigt folgendes: 2008 gab es 65 Einreichungen für die selektive Herstellungsförderung, 2009 waren es 63 Einreichungen und 2010 insgesamt 59 Einreichungen. Die Förderungshäufigkeit betrug im Jahr 2008 somit gesamt 40 %. Die Förderungshäufigkeit der Frauen lag knapp darüber mit 42,9 %, wobei die Förderungshäufigkeit der Männer mit 47,1 % noch höher ist. 2009 lag die gesamte Förderungshäufigkeit bei 34,9 % und auch in diesem Jahr lag die Förderungshäufigkeit der Frauen leicht darüber mit 35,7 %. Jene der Männer lag 2009 mit 31,6 % unter der Förderungshäufigkeit der gesamten Projekte. 2010 lag die gesamte Förderungshäufigkeit weit höher, als in den Jahren zuvor, was auch mit der gesunkenen Anzahl an Einreichungen zusammenhängen dürfte. Die Förderungshäufigkeit der Frauen lag 2010 erstmals unter der gesamten Förderungshäufigkeit, wie auch jene der Männer, wobei diese knapp über der Förderungshäufigkeit der Frauen liegt.

Ganz allgemein lässt sich kein klarer Trend bei der Förderungshäufigkeit von Regisseurinnen bei der selektiven Herstellungsförderung des ÖFI in Zeitraum 2008 – 2010 erkennen. Die Förderungshäufigkeit der Frauen lag in den letzten drei Jahren zwei Mal leicht über jener, der Männer, wobei die Unterschiede sehr gering sind.

Somit ist der Frauenanteil im Vergleichszeitraum durchschnittlich zwar gestiegen, trotzdem gab es zwischen 1997 und 2002 mit 31 % und 30 % zwei Jahre höhere Frauenanteile, als im aktuellen Zeitraum.

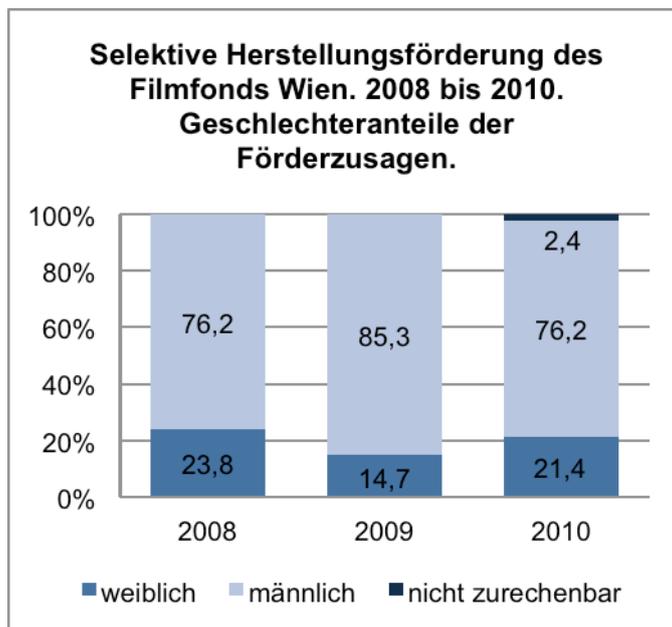
4.3.3 Frauenanteil an den geförderten Filmen beim Filmfonds Wien

4.3.3.1 Der Frauenanteil von 1997 bis 2002

Der Frauenanteil an der Herstellungsförderung des Filmfonds Wien lag im Zeitraum 1997 bis 2002 immer unter 24 %, ähnlich dem Vergleichszeitraum 2009 bis 2010. Auch zwischen 1997 und 2002 schwankte der Frauenanteil stark zwischen 7 % (1997) und 24 % (1998). Durchschnittlich lag der Anteil in den sechs Jahren bei 15,2 %.²⁰³

4.3.3.2 Aktueller Frauenanteil (2008 – 2010)

Bei der selektiven Kino-Herstellungsförderung des Filmfonds Wien lag der Frauenanteil der Förderzusagen zwischen 2008 und 2010 bei durchschnittlich bei 20 % und liegt



nahe des Prozentsatzes des ÖFI (durchschnittlich 20,5 %). Im Jahr 2008 gab es insgesamt 21 Zusagen, wobei fünf Projekte von Regisseurinnen eine Zusage bekamen. Die Zusagen stiegen in den darauffolgenden Jahren stetig, im Jahr 2009 waren es schon 34, 2010 gar 42. Trotzdem erreichte der Frauenanteil nicht wieder die 23,8 % von 2008, sondern sank im 2009 gar auf 14,7 %.

Abbildung 21: Geschlechteranteile in der selektiven Herstellungsförderung des Filmfonds Wiens 2008 – 2010.
Quelle: Filmfonds Wien

Im Gegensatz zum ÖFI ist beim Filmfonds Wien kein Trend erkennbar, der Frauenanteil bei den Förderzusagen schwankt immer wieder, bleibt aber stetig unter 24 %. Der durchschnittliche Frauenanteil stieg im Vergleich zu 1997 bis 2002 im aktuellen Zeitraum um 4,8 %.

²⁰³ Vgl. Pfann, *Filmförderung in Österreich*, 107–108.

4.3.4 Förderungshäufigkeit von Frauen beim Filmfonds Wien

4.3.4.1 Förderungshäufigkeit von 2000 bis 2002

Die Untersuchung der Förderungshäufigkeit von Frauen in der Herstellung beim Filmfonds Wien von Frau Pfann in diesem Fall nur die Jahre 2000 bis 2002. Gesamt betrug die Förderungshäufigkeit in den drei Jahren immer nahezu 50 %. 2000 und 2001 lag die Förderungshäufigkeit von Frauen noch höher, als jene der Männer, 2001 erhielten sogar mehr als zwei Drittel der Ansuchen von Frauen eine Zusage, während in diesen zwei Jahren jeweils nur die Hälfte der Männer eine Zusage erhielten. 2002 sank die Förderungshäufigkeit jedoch stark und es wurden nur noch 31 % der von Frauen eingereichten Projekte gefördert, jedoch noch immer 48 % der Projekte von Männern.²⁰⁴

4.3.4.2 Aktuelle Förderungshäufigkeit (2008 – 2010)

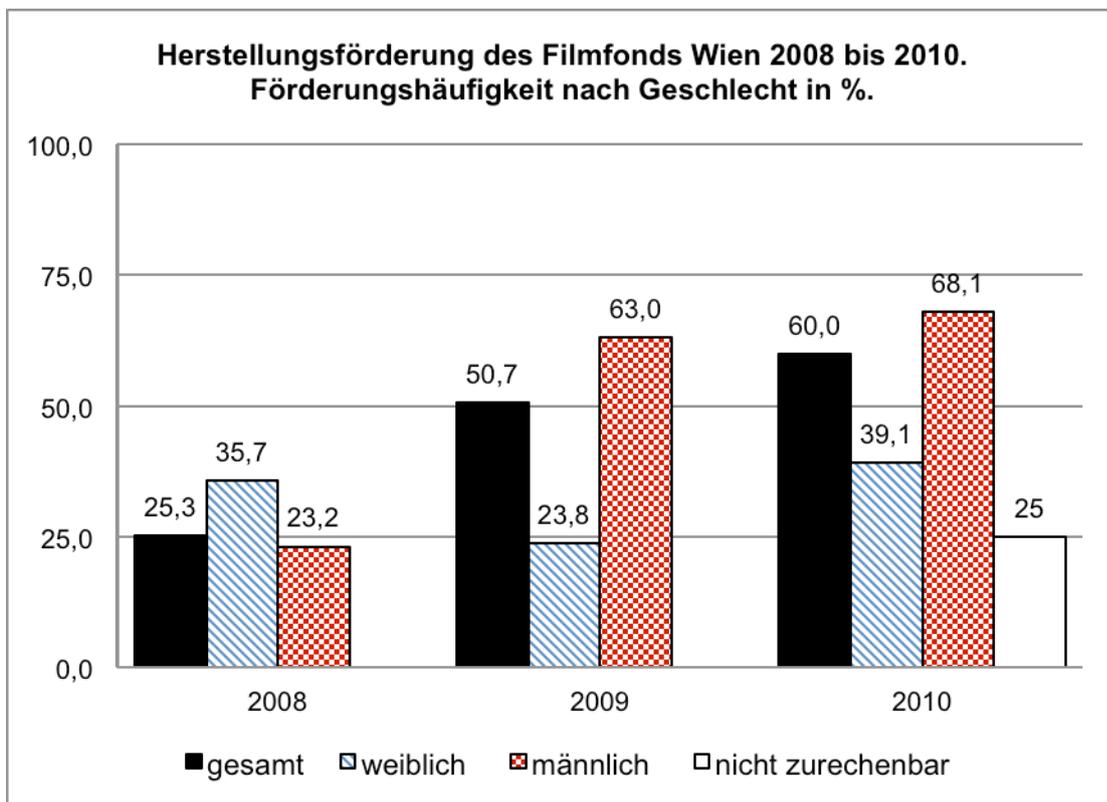


Abbildung 22: Förderungshäufigkeiten gesamt und nach Geschlecht in der selektiven Herstellungsförderung des Filmfonds Wien 2008 – 2010.
Quelle: Filmfonds Wien

Bei genauerer Betrachtung der Förderungshäufigkeit von Regisseurinnen bei der selektiven Kino-Herstellungsförderung des Filmfonds Wien zeigt sich ein sehr interessan-

²⁰⁴ Vgl. Pfann, *Filmförderung in Österreich*, 111-112.

tes Bild. In dem Jahr 2008, in welchem der Frauenanteil bei den Förderzusagen mit 23,8 % am höchsten liegt, ist auch die Förderungshäufigkeit von Frauen am höchsten. Sie über der gesamten Förderungshäufigkeit und weit über der Förderungshäufigkeit von Männern. Trotzdem war die Förderungshäufigkeit 2008 allgemein sehr gering und lag gesamt bei nur 25,3 %, was mit der hohen Anzahl an Förderanträgen (insgesamt 83) und der geringen Anzahl an Zusagen (insgesamt 21 Zusagen) zu tun hat. Ein gänzlich anderes Bild zeigen die darauffolgenden Jahre. 2009 und 2010 lagen die Förderungshäufigkeiten von Männern weit über jener, der Frauen. Nahezu zwei Drittel der Ansuchen von Männern erhielten in diesen zwei Jahren eine Zusage, jedoch nur nahezu ein Viertel (2009) bzw. fast 40 % (2010) der Projekte von Frauen. Dies ist interessant, bei näherer Betrachtung der Daten fällt auf, dass dies nicht damit zu tun hat, dass weniger Anträge von Projekten mit Regisseurinnen gestellt, bzw. Zusagen für Projekte mit Regisseurinnen erteilt wurden, sondern mit der Tatsache, dass die Zahl der Einreichungen der Projekte mit männlicher Regie signifikant sank (2008 waren es noch 69 Anträge von männlichen Regisseuren, 2009 nur noch 46 und 2010 47), die Zusagen für Projekte mit männlicher Regie jedoch stark steigen (2008 gab es 16 Zusagen für Projekte mit männlicher Regie, 2009 schon 29 und 2010 sogar 32) und hat sich von 2008 bis 2010 sogar verdoppelt. Somit hatten Projekte mit männlicher Regie in den Jahren 2009 und 2010 eine weitaus höhere Wahrscheinlichkeit gefördert zu werden, als Projekte mit weiblicher Regie. Je mehr Projekte verhältnismäßig gefördert werden, desto höher ist auch die Förderungswahrscheinlichkeit von Männern, nicht jedoch die Förderungswahrscheinlichkeit von Frauen.

4.3.5 Aktueller Frauenanteil an den geförderten bei der innovativen Filmförderung des BM:UKK

Bei der Herstellungsförderung der innovativen Filmförderung des BM:UKK lag der durchschnittliche Frauenanteil bei den Förderzusagen zwischen 2008 und 2010 bei

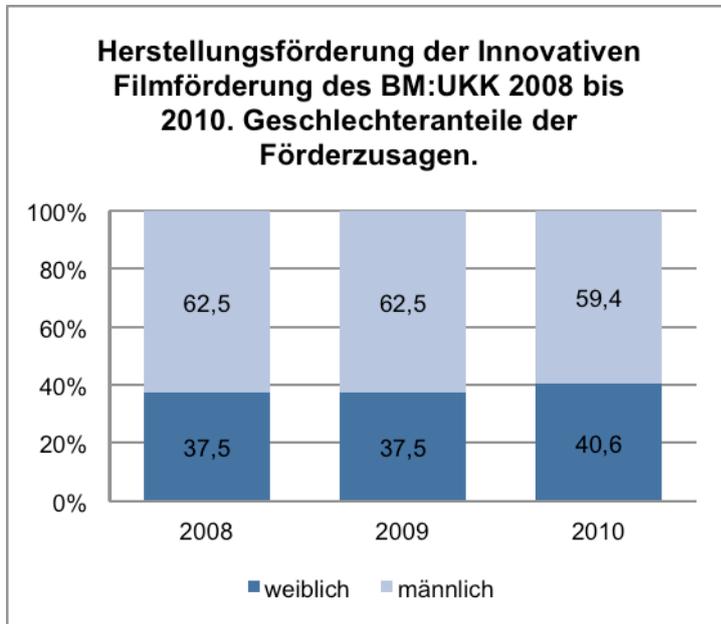


Abbildung 23: Geschlechteranteile in der Herstellungsförderung der innovativen Filmförderung des BM:UKK 2008 – 2010.
Quelle: BM:UKK

38,5 % und somit (zusammen mit dem Frauenanteil der Förderzusagen der MA 7) am höchsten verglichen mit dem Filmfonds Wien und dem ÖFI.

Die Anzahl der gesamten Zusagen schwankte in den Jahren immer wieder, 2008 bekamen 72 Projekte eine Zusage, in den darauffolgenden Jahren 56 (2009) und 64 (2010). Die Anzahl der Zusagen von Projekten mit weiblicher Regie schwankten zwischen 2008 und 2010 parallel

zu den gesamten Zusagen, somit war 2009 das Jahr mit den wenigsten Zusagen für Projekte mit weiblicher Regie (21 Zusagen). Die Zusagen von Projekten mit männlicher Regie sanken in den drei Jahren tendenziell von 45 Zusagen (2008) auf 38 Zusagen im Jahr 2010.

Bei den Förderzusagen der Projekte mit weiblicher Regie gab es somit einen leichten Positivtrend.

4.3.6 Aktuelle Förderungshäufigkeit bei der Innovativen Filmförderung des BM:UKK

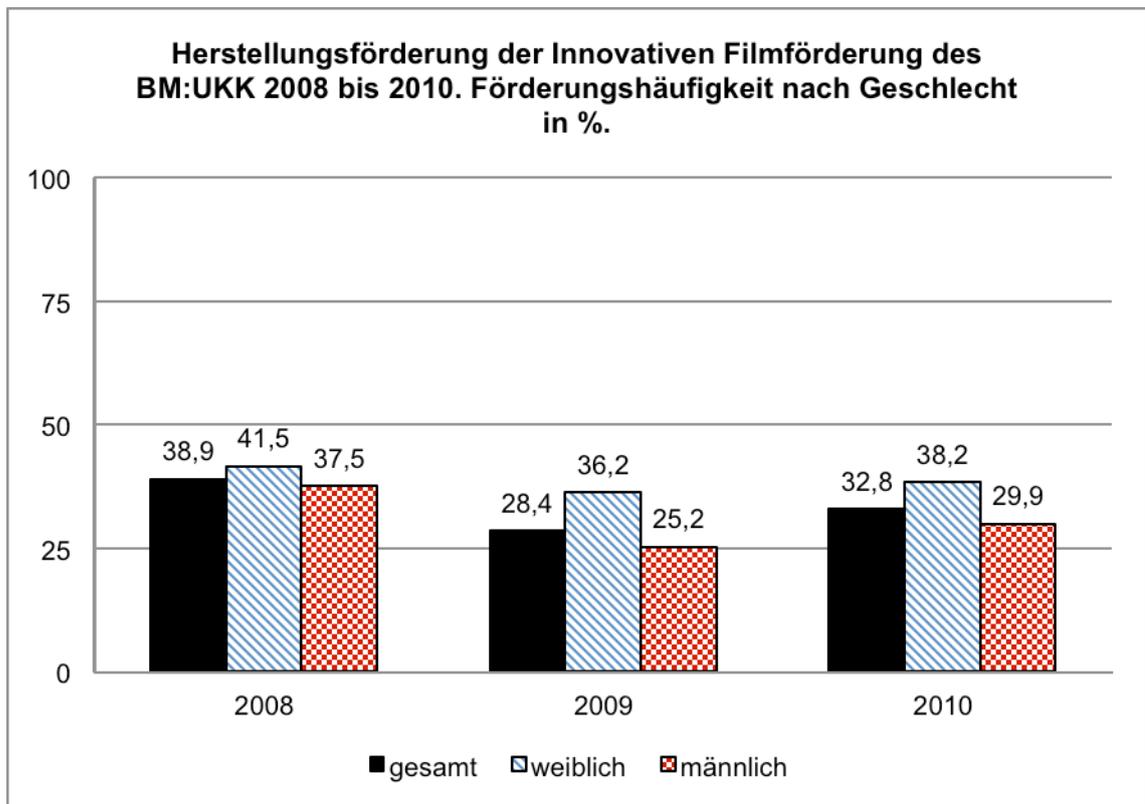


Abbildung 24: Förderungshäufigkeiten gesamt und nach Geschlecht bei der Herstellungsförderung der Innovativen Filmförderung des BM:UKK 2008 – 2010.
Quelle: BM:UKK

Die Betrachtung der aktuellen Förderungshäufigkeit der Innovativen Filmförderung des BM:UKK von 2008 bis 2010 zeigt, dass die Anzahl der Einreichungen beim BM:UKK bei weitem am höchsten ist. So gab es 2008 insgesamt 185 Einreichungen, 2009 schon 197 und 2010 195 Einreichungen. Die gesamte Förderungshäufigkeit liegt zwischen 28,4 % und 38,9 % und ist somit vergleichsweise gering, was jedoch mit der hohen Anzahl an Einreichungen zu tun hat, die im Vergleich zu den Zusagen in den drei Jahren tendenziell stiegen.

Die Förderungshäufigkeit von Regisseurinnen liegt bei der Innovativen Filmförderung in den drei Jahren immer (wenn auch teilweise nur leicht) über der gesamten Förderungshäufigkeit, jene der Männer immer darunter. Trotzdem ist die Förderungshäufigkeit sowohl bei Männern, als auch bei Frauen vergleichsweise gering.

Bei genauerer Betrachtung der Zahlen zeigt sich, dass mit der Steigerung der gesamten Anzahl an Zusagen auch die Anzahl an Zusagen für Projekte mit Regisseurinnen stieg, wobei dieser Trend bei den Männern nicht in dieser Form beobachtet werden konnte.

Somit hatten Projekte mit weiblicher Regie in den Jahren 2008 bis 2010 eine höhere Wahrscheinlichkeit gefördert zu werden, als Projekte mit männlicher Regie, wenngleich der Unterschied der Förderungshäufigkeit von Projekten mit Regisseurinnen und jenen mit Regisseuren mit durchschnittlich 7,8 % relativ gering ist.

4.3.7 Aktueller Frauenanteil an den geförderten Filmen bei der Kunst- und Kulturabteilung der Stadt Wien - MA 7

Bei der Einzelfilmförderung der Kunst- und Kulturabteilung der Stadt Wien, der MA 7 gab es in den Jahren 2007 – 2010 einen durchschnittlichen Frauenanteil von 38,6 %, welcher den höchsten Anteil (zusammen mit jenem des BM:UKK) darstellt.

2007 und 2008 gab es jeweils 48 Zusagen, 2009 sogar 57, wobei die Gesamtanzahl 2010 auf 46 Zusagen sank. Trotz der geringen Gesamtanzahl an Zusagen 2010 lag

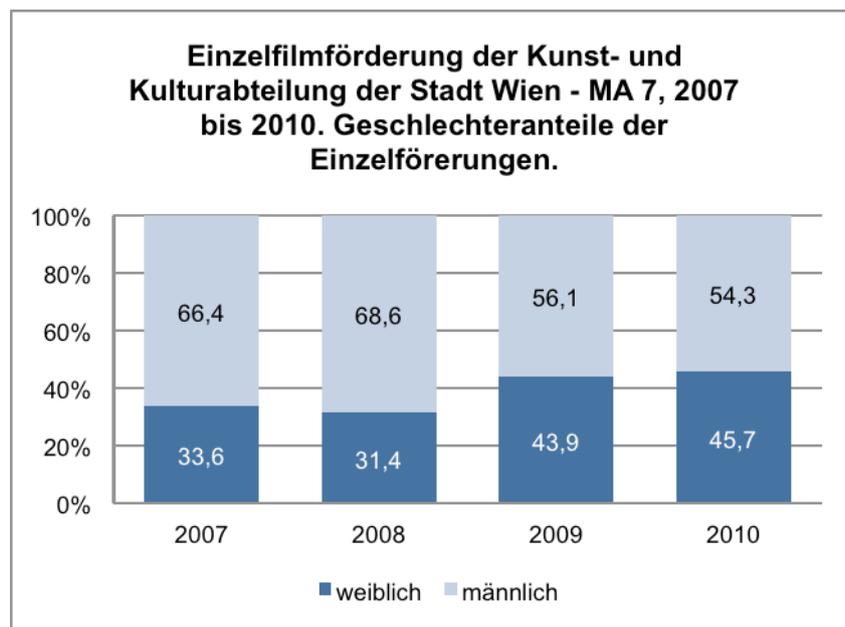


Abbildung 25: Geschlechteranteile in der Einzelfilmförderung der Kunst- und Kulturabteilung der Stadt Wien MA 7 zwischen 2007 – 2010.
Quelle: Kunst- und Kulturabteilung der Stadt Wien MA 7

der Frauenanteil in diesem Jahr mit 45,7 % am höchsten. Überhaupt ist dies der höchste Frauenanteil der ausgewerteten Daten des ÖFI, FFW, BM:UKK und MA7. Die Zusagen für Regisseurinnen stiegen in den vier Vergleichsjahren leicht an, so gab es im Jahr 2007 37 Zusagen für Projek-

te mit weiblicher Regie, 2010 waren es 42. Aber auch die Zusagen für Regisseure stiegen in den vier Jahren kontinuierlich an. Insgesamt lässt sich ein klarer Aufwärtstrend beim Frauenanteil der Förderzusagen erkennen.

4.3.8 Aktuelle Förderungshäufigkeit bei der Kunst- und Kulturabteilung der Stadt Wien - MA 7

Ganz allgemein liegt die Förderungshäufigkeit bei der Einzelfilmförderung des MA7 zwischen 2007 und 2010 im Bereich der 50 %, wobei auch die gesamte Förderungshäufigkeit in diesen vier Jahren leicht zurückging.

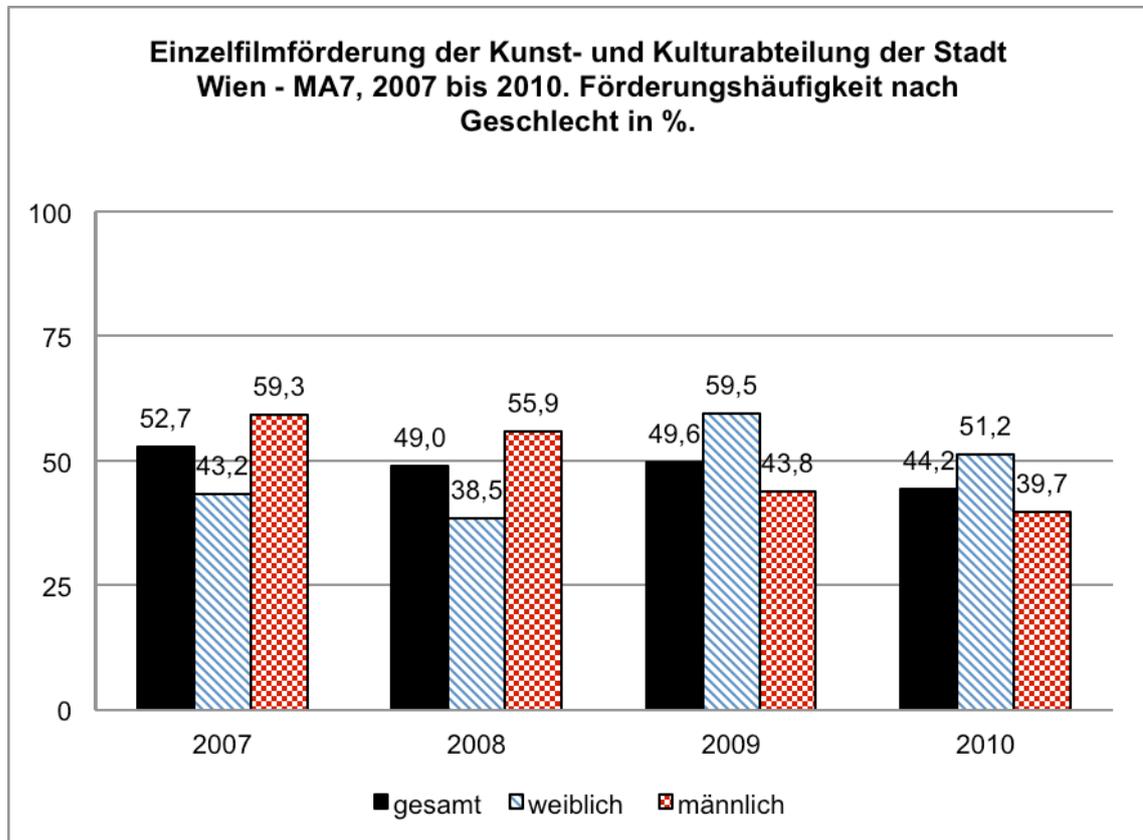


Abbildung 26: Förderungshäufigkeiten gesamt und nach Geschlecht bei der Einzelfilmförderung der Kunst- und Kulturabteilung MA 7 zwischen 2007 – 2010.
Quelle: Kunst- und Kulturabteilung der Stadt Wien MA 7

Insgesamt nahm die Zahl der Einreichungen tendenziell zu, waren es 2007 noch 91 Einreichungen, gab es 2009 schon 115 Einreichungen, wobei die Zahl 2010 wieder auf 104 Einreichungen sank. Die Zahlen der Einreichungen von Regisseurinnen, sowie Regisseuren stiegen in den vier Jahren leicht an. Obwohl die Ansuchen der Regisseure steigen, blieb die Anzahl der Zusagen für Regisseure zwischen 2007 und 2009 gleich (32 bzw. 33 Zusagen) und sank sogar im Jahr 2010 auf 25 Zusagen, was sich auch im geringen Prozentsatz der Förderungshäufigkeit von Regisseuren im Jahr 2010 ausdrückt.

Parallel zu der sinkenden Gesamt-Förderungshäufigkeit sank auch die Förderungshäufigkeit von Projekten männlicher Regisseure. Ein Trend, welcher bei der Förderungshäufigkeit von Regisseurinnen nicht zu beobachten ist, lag die Förderungshäufigkeit in

den Jahren 2007 und 2008 zwar immer unter jener, der Gesamt-Förderungshäufigkeit und unter jener, der Regisseure, lag sie in den Jahren 2009 und 2010 jedoch darüber. In den letzten beiden Jahren erhielten somit mehr als die Hälfte der eingereichten Projekte von Regisseurinnen eine Zusage.

Insgesamt gibt es auch bei der Förderungshäufigkeit einen Positiv-Trend zu einer vermehrten Förderungshäufigkeit von Regisseurinnen, wobei sich die Förderungshäufigkeit im letzten Jahr auch wieder leicht verringert hat.

4.4 Auswertung

4.4.1 Vergleich der Durchschnittswerte

Da eine Trendstudie in den drei bzw. vier Vergleichsjahren schwierig ist, werden in diesem Kapitel vermehrt die Durchschnittszahlen der einzelnen Förderstellen verglichen. Die folgende Tabelle zeigt dabei den durchschnittlichen Frauenanteil, der Ansuchen und Zusagen bei der im Rahmen dieser Diplomarbeit durchgeführten Studie, sowie bei der im Rahmen von Petra Pfanns Diplomarbeit durchgeführten Studie.

Tabelle 3: Durchschnittliche Prozentwerte des Frauenanteils bei den Ansuchen und Förderzusagen in den beiden Vergleichszeiträumen 1997 – 2002 und 2008 – 2010.

	Ansuchen 1997 - 2002	Förderzusagen 1997 - 2002	Ansuchen 2008 – 2010	Förderzusagen 2008 – 2010
ÖFI	14,3 %	17,0 %	20,6 %	20,5 %
FFW	14,0 % ²⁰⁵	15,1 %	28,2 %	19,9 %
BM:UKK ²⁰⁶			33,1 %	38,5 %
MA 7			39,1 %	38,6 %

Quelle: Eigene Berechnungen auf Basis der Rohdaten der jeweiligen Förderinstitute

Bei der Gegenüberstellung der Durchschnittswerte der aktuellen und vorausgegangenen Studie von Frau Pfann lassen sich Entwicklungen sehr gut erkennen. So zeigt sich beispielsweise, dass der durchschnittliche Frauenanteil bei den Ansuchen beim ÖFI um 6,3 % gestiegen ist. Beim Filmfonds Wien hat sich der Frauenanteil bei den Ansuchen sogar von 14 % auf 28,2 % verdoppelt. Die Zusagen stiegen jedoch nicht im selben Ausmaß, gab es bei Frau Pfann noch einen durchschnittlichen Frauenanteil von

²⁰⁵ Der durchschnittliche Anteil der Förderzusagen beim FFW bezieht sich nur auf die Jahre 2000 – 2002.

²⁰⁶ Der durchschnittliche Anteil der Förderansuchen und –zusagen beim BM:UKK beziehen sich auf die Jahre 2007 – 2010.

17 % (ÖFI) und 15,1 % (FFW) bei den Zusagen, sind es aktuell durchschnittlich 20,5 % und 19,9 %. Es gab also eine Erhöhung von 3,5 % (ÖFI) und 4,8 % (FFW).

Nichtsdestotrotz ist bei der Gegenüberstellung der Vergleichszeiträume klar zu erkennen, dass sich der durchschnittliche Frauenanteil des ÖFI und FFW, sowohl bei den Förderansuchen, als auch bei den Förderzusagen, erhöht hat.

Gab es bei Frau Pfann in ihrem Vergleichszeitraum vor ungefähr zehn Jahren noch durchschnittlich einen höheren Frauenanteil bei den Zusagen, als bei den Einreichungen – sowohl beim ÖFI, als auch beim FFW, wenn auch nur in geringerem Ausmaß - ist dieser Trend bei den beiden Förderinstitutionen nicht mehr festzustellen. Während das ÖFI jedoch nahezu denselben Frauenanteil bei den Einreichungen und Zusagen hat, verringerte sich dieser Durchschnittswert beim Filmfonds Wien um nahezu 1/3, von durchschnittlich 28,2 % Frauenanteil bei den Einreichungen, auf durchschnittlich 19,9 % bei den Förderzusagen.

Beim BM:UKK zeigt sich, dass sich der durchschnittliche Frauenanteil bei den Zusagen im Vergleich zu jenem der Einreichungen sogar um 5,4 % erhöht. Bei der MA 7 sind diese Durchschnittswerte beim Vergleich – ähnlich dem ÖFI - nahezu gleichbleibend und verringern sich nur um 0,5 %.

Somit stehen die durchschnittlichen Frauenanteile der Einreichungen im Vergleich zu den Ansuchen beim ÖFI und MA 7 in einem Verhältnis. Durchschnittlich gab es in den Vergleichszeiträumen von 2008 – 2010 bzw. 2007 – 2010 (MA 7) weder eine Bevorzugung, noch eine Benachteiligung von Regisseurinnen. Beim BM:UKK ist sogar eine Steigerung des durchschnittlichen Frauenanteils bei den Zusagen im Vergleich zu den Einreichungen zu verzeichnen, Frauen werden hier also durchschnittlich öfter gefördert.

Einzig beim Filmfonds Wien gibt es einen negativen Trend, es gibt eine signifikante Verringerung des durchschnittlichen Frauenanteils bei den Ansuchen im Vergleich zu den Zusagen um nahezu ein Drittel.

Beim durchschnittlichen Frauenanteil der Förderansuchen gibt es einen sehr signifikanten Trend, denn der Frauenanteil steigt kontinuierlich, je geringer das Budget bzw. der Auszahlungsbetrag der Filmförderung ist.

Liegt der Frauenanteil beim ÖFI und FFW in den letzten drei Jahren durchschnittlich bei ca. 20 %, ist dieser bei den kleineren Töpfen der MA 7 und BM:UKK bei durchschnittlich ca. 38,5 %.

Noch signifikanter ist dieser Trend bei den Förderansuchen. Denn diese steigen noch deutlicher, je geringer das Budget ist. Die MA 7, welche 2010 nur € 215.000 an Einzel- filmförderung auszahlte, hat mit 39,1 % den höchsten durchschnittlichen Frauenanteil bei den Förderansuchen.

Es zeigt sich also ganz klar, dass der durchschnittliche Frauenanteil bei den kleineren Fördertöpfen größer ist, als bei den großen des ÖFI und FFW.

4.4.2 Die Auswirkungen des Budgets auf den Frauenanteil bzw. die Förderungshäufigkeit von Frauen

Ob das Budget des Österreichischen Filminstituts im aktuellen Fall Auswirkungen auf den Frauenanteil der zugesagten Projekte und die Förderungshäufigkeit hat, kann nicht beantwortet werden. Bei der Studie von Petra Pfann, welche sich über einen längeren Zeitraum erstreckt, konnte jedoch nachgewiesen werden, dass sich das Budget des ÖFI auf die Förderungsbereitschaft von Frauen ausgewirkt hat.²⁰⁷ Ob dies noch immer der Fall ist, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht näher betrachtet werden, da der Zeitraum der aktuellen Analyse zu kurz ist, um die Budgetentwicklungen zu berücksichtigen, da der Bundesbeitrag von 2008 bis 2010 nahezu gleich geblieben ist. Lediglich Förderungsauszahlungen und Förderungszusagen sind in diesem Zeitraum gestiegen.

Das Budget des Filmfonds Wien ist in den letzten Jahren stetig gestiegen. Lag es 2008 noch bei 8 Mio. Euro, wurde es 2009 auf 10 Mio. und 2010 sogar auf 11,5 Mio. aufgestockt. Die Steigerung des Budgets hatte weder Auswirkung auf den Frauenanteil bei den Förderzusagen, noch bei der Förderungshäufigkeit von Frauen. Ganz im Gegenteil, trotz des gestiegenen Budgets sank die Förderungshäufigkeit von Frauen. Der Frauenanteil bei den Zusagen schwankte wiederum, war aber im Jahr mit dem geringsten Budget (2008) noch am höchsten mit 23,8 %. Trotz der gestiegenen budgetären Mittel hat sich der Frauenanteil also nicht erhöht.

Das Budget der Innovativen Filmförderung des BM:UKK war 2009 etwas geringer, als die Jahre 2008 und 2010, wodurch auch die geringe Gesamt-Förderungshäufigkeit 2009 zu erklären ist. In diesem Jahr gab es auch die geringste Anzahl an Zusagen, welche sich somit parallel zum Budget entwickelte. Trotzdem ging diese Entwicklung nicht zu Lasten der Regisseurinnen, denn der Frauenanteil konnte gehalten werden

²⁰⁷ Vgl. Pfann (2003): S. 109.

und auch die Förderungshäufigkeit von Frauen lag über der gesamten Förderungshäufigkeit. Insgesamt kann bei der Förderungshäufigkeit von Frauen festgestellt werden, dass sich diese parallel zur Budgetsituation entwickelte, denn wie auch das Budget, war die Förderungshäufigkeit von Frauen 2009 am geringsten, wenngleich der Trend bei den Zusagen nicht im gleichen Maße zu beobachten ist.

Obwohl der Auszahlungsbetrag der MA7 im Jahr 2007 mit 400.000 Euro in den vier Vergleichsjahren von 2007 bis 2010 am höchsten lag, war der Frauenanteil bei den Zusagen mit 33,6 % am Zweit-geringsten, auch bei der Förderungshäufigkeit von Frauen. In den Jahren mit dem geringsten Budget (2008 und 2010) lag der Frauenanteil bei 31,4 % (2008) und 45,7 % (2010). Trotz des tendenziell sinkenden Budgets in den letzten drei Jahren, wurde der Frauenanteil jedoch stetig erhöht. Die Erhöhung des Auszahlungsbetrags hat somit keine positiven Auswirkungen auf den Frauenanteil, trotz der sinkenden Auszahlungsbeträge erhöhten sich sowohl der Frauenanteil bei den Förderzusagen, als auch die Förderungshäufigkeit von Frauen.

4.5 Zusammenfassung der Ergebnisse

Der Frauenanteil bei den Förderzusagen der vier untersuchten Förderstellen liegt durchschnittlich zwischen 19,9 % und 38,5 %. Den höchsten Frauenanteil erreichte die MA 7 im Jahr 2010, hier lag der Frauenanteil bei 45,7 %. Den niedrigsten Frauenanteil gab es 2008 beim ÖFI, hier lag der Anteil bei 11,5 %. Vor allem die großen Filmförderinstitute erreichen bei den Zusagen durchschnittlich nicht mal einen Frauenanteil von einem Viertel. Obwohl der Frauenanteil bei der MA 7 und dem BM:UJK vergleichsweise hoch ist, erreichte keine der beiden Förderanstalten einen Frauenanteil von 50 %.

Beim ÖFI lag die Förderungshäufigkeit von Frauen zwei Mal leicht über jener des Gesamt-Förderungshäufigkeit und ein Mal darunter, die Förderungshäufigkeit von Frauen war der von Männern jedoch annähernd gleich. Insgesamt weder eine „Bevorzugung“, noch eine „Benachteiligung“ von Frauen beim ÖFI nachgewiesen werden.

Auch bei der MA 7 sieht es ähnlich aus, die Förderungshäufigkeiten (sowohl von Männern, als auch von Frauen) variieren zwar von Jahr zu Jahr, wobei vor allem jene der Männer in den letzten vier Jahren kontinuierlich sank. Insgesamt glichen sich aber die Förderungshäufigkeiten von Männern und Frauen aus, was auch in den zuvor beschriebenen Durchschnittswerten ersichtlich wird.

Beim BM:UKK lag die Förderungshäufigkeit von Frauen in allen drei Jahren über jener der Männer, wobei der Unterschied zwischen der Förderungshäufigkeit von Frauen und Männern nie mehr als 11 % ausmachte. Insgesamt haben Frauen beim BM:UKK eine höhere Wahrscheinlichkeit gefördert zu werden, wenngleich der Unterschied vergleichsweise gering ist.

Auch die Förderungshäufigkeit von Frauen beim FFW variierte in den drei Vergleichsjahren, blieb jedoch immer unter 40 %. Die Förderungshäufigkeit von Frauen lag bis auf 2008 weit unter jener von Männern. Es gibt somit eine weit höhere Wahrscheinlichkeit, dass Projekte von Regisseuren gefördert werden, als Projekte von Regisseurinnen. Eine Entwicklung, die sich auch in den zuvor analysierten Durchschnittswerten zeigte.

Beim Frauenanteil der Förderzusagen gibt es im Vergleich mit den Daten von Petra Pfann einen leichten Positivtrend zu verzeichnen. Innerhalb von fünf Jahren stiegen die durchschnittlichen Frauenanteile beim ÖFI um 3,5 % und beim FFW um 4,8 %. Wenngleich zu bemerken ist, dass der Frauenanteil beim ÖFI zwischen 1997 und 2002 zwei Jahre sogar über 30 % lagen, ein Wert der aktuell nicht mehr erreicht wurde. Allerdings schwankten die Zahlen in diesem Zeitraum stark, wodurch sich der niedrigere Durchschnittswert ergibt. Auch beim Filmfonds Wien gab es im Zeitraum 1997 bis 2002 ein Jahr lang einen höheren Frauenanteil, als im aktuellen Zeitraum. Trotzdem war insgesamt eine leichte positive Tendenz bei den Frauenanteilen der Förderzusagen beim ÖFI und FFW erkennbar.

Beim Vergleich der Förderungshäufigkeiten zeigt sich, dass diese in den Jahren 1997 bis 2002 beim ÖFI noch sehr schwankte, jedoch am Abnehmen war, von 100 % im Jahr 1997 sank die Förderungshäufigkeit von Frauen im Jahr 2002 auf 29 %. Die aktuellen Daten des ÖFI zeigen jedoch keinen so großen Unterschied mehr, die Förderungshäufigkeit von Frauen ist sehr ähnlich zu jener der Männer. Der Trend ging also dahingehend, dass aktuell Frauen mit nahezu derselben Wahrscheinlichkeit gefördert wurden, wie Männer.

Beim Filmfonds Wien lag die Förderungshäufigkeit zwischen 2000 und 2002 zwei Mal über jener der Männer, und nur im Jahr 2002 darunter, Frauen hatten also tendenziell eine höhere Wahrscheinlichkeit, gefördert zu werden. Dies hat sich in den letzten drei Jahren jedoch weitgehend umgedreht, der Trend geht vermehrt in Richtung geringerer Förderungshäufigkeit von Frauen, im Vergleich zu Männern.

Petra Pfann wies in ihrer Diplomarbeit noch nach, dass sowohl der Frauenanteil der Förderzusagen, als auch die Förderungshäufigkeit von Frauen sich parallel zu den Budgetsenkungen entwickelten und deutlich zurückgingen.²⁰⁸

Insgesamt konnte bei der aktuellen Untersuchung kein konkreter Zusammenhang zwischen Budget und Frauenanteilen bzw. Förderungshäufigkeiten von Frauen nachgewiesen werden.

Was sich jedoch klar nachweisen ließ, ist der Unterschied zwischen den „kleinen“ Filmförderungen, wie jener des BM:UKK und MA 7 und den „großen“ Fördertöpfen, wie jenen des ÖFI und des Filmfonds Wien. Der Frauenanteil bei den Förderzusagen ist bei den kleineren Förderungen durchschnittlich um 18 % höher.

Interessant ist hierbei auch die Betrachtung des durchschnittlichen Frauenanteils bei den Ansuchen, hier ist der Trend noch eklatanter, denn dieser ist bei der MA 7 mit 39,1 % am höchsten. Beim ÖFI ist er am geringsten mit 20,6 % und beträgt im Vergleich zur MA 7 nur noch ca. die Hälfte. Es scheinen also im Kurzfilmbereich noch weit mehr Frauen um Förderungen anzusuchen, als bei der großen Kinofilmförderung des Filmfonds Wiens und vor allem Österreichischen Filminstituts.

²⁰⁸ Vgl. Pfann (2003): S. 113.

5 ExpertInneninterviews

5.1 Methodik und Durchführung

Um zusätzlich zu den ausgewerteten Daten zu den Frauenanteilen und Förderungshäufigkeiten noch Erfahrungsberichte von weiblichen Filmschaffenden mit einzubringen, wurden im Zeitraum September 2011 bis Februar 2012 vier Leitfadeninterviews durchgeführt. Die Interviews ermöglichen einen Einblick in die Situation der Filmemacherinnen und ihre Erfahrungen im Bezug auf die Filmförderung.

Als Methode wurde die Methode der Expert_innenbefragung gewählt. Die Interviews wurden mithilfe eines Leitfadens geführt. Die Fragen wurden dabei sehr offen gehalten, um den Interviewten die Möglichkeit zu geben, Antworten frei zu formulieren. Der Leitfaden diente der ungefähren Strukturierung und Hilfestellung, wobei im Gesprächsverlauf teilweise die Reihenfolge der Fragen verändert wurde, um den Interviewverlauf flüssiger zu gestalten.

Die Fragen sollten neben der Erfahrung der Filmemacherinnen bei der Filmförderung, auch die momentane Lage der Filmförderung im Allgemeinen und die aktuelle Situation von Filmemacherinnen in der Filmbranche behandeln. Außerdem sollten die Expertinnen am Ende der Befragung erläutern, welche Maßnahmen und Forderungen sie als sinnvoll erachten, um die Situation für Filmemacherinnen in der Filmbranche zu verbessern.

Die Dauer des Interviews betrug zwischen 30 und 45 Minuten. Die Interviews wurden mithilfe eines Tonbandgerätes aufgezeichnet und später transkribiert. Die Transkription ist im Anhang zu finden.

5.2 Auswahl der Befragten

Das Ziel der Interviews ist es, die Erfahrungen und Meinungen von weiblichen Filmschaffenden einzuholen, da statistische Daten kaum Schlüsse zulassen, welche Erfahrungen die Filmschaffenden auf individueller Ebene machen. Es wurden dabei keine quantifizierbaren Aussagen angestrebt. Da die Expertinnenbefragung somit rein exemplarisch und nicht repräsentativ ist, wurden die Expertinnen bewusst ausgewählt.²⁰⁹ Die Auswahl erfolgte dabei aufgrund verschiedener Aspekte. Es wurde versucht, sowohl „etablierte“, als auch junge Filmemacherinnen für die Befragung zu ge-

²⁰⁹ Im Gegensatz zu einer Zufallsstichprobe.

winnen. Außerdem sollten sowohl, Regisseurinnen, als auch Produzentinnen zu Wort kommen. Weil es in den Interviews besonders um die Filmförderung geht, wurde auch versucht Filmemacherinnen zu finden, welche bereits in einer Projektkommission, oder beispielsweise im Aufsichtsrat des Österreichischen Filminstituts tätig waren. Schlussendlich wurden folgende Expertinnen ausgewählt:

Sabine Derflinger, Regisseurin, Autorin, Produzentin im Dokumentar- und Spielfilmbereich. 1991 - 1996 Studium an der Filmakademie Wien (Buch und Dramaturgie). 2000 Gründungsmitglied von dok.at. (Interessensgemeinschaft Österreichischer Dokumentarfilmer). 2007 - 2011 Jurymitglied im Beirat des österreichischen Filminstituts.

Eva Spreitzhofer, Drehbuchautorin und Schauspielerin, seit 2011 Mitglied der Projektkommission des Österreichischen Filminstituts für den Bereich Drehbuch. 2005 - 2010 als Expertin Mitglied im Aufsichtsrat des Österreichischen Filminstituts, seit 2006 Obfrau des Drehbuchverbands Österreich sowie Vorstandsmitglied des Dachverbands der österreichischen Filmschaffenden. 2009 Mitbegründerin der „Akademie des österreichischen Films“ und Vorstandsmitglied.

Mag. Gabriele Kranzelbinder, Produzentin und Geschäftsführerin der KGP Kranzelbinder Gabriele Production GmbH. Mitglied des Aufsichtsrats des Österreichischen Filminstituts für den Bereich Produktion. Präsidentin des AAFP (Association of Austrian Filmproducers - Verband österreichischer Filmproduzenten).

Mag.^a Marie Kreutzer, Regisseurin und Drehbuchautorin. 1997 - 2005 Studium an der Filmakademie Wien (Buch und Dramaturgie). Seit 2011 Mitglied der Projektkommission des Österreichischen Filminstituts für den Bereich Regie.

5.3 Leitfaden

Der Leitfaden wurde je nach Gesprächspartnerin meist etwas abgeändert, da sich zum Teil, je nach Beruf und bereits ausgeübter Funktion, unterschiedliche bzw. zusätzliche Fragen ergaben.²¹⁰ Die konkreten Fragen, die den Interviewten gestellt wurden, sind in der Transkription der einzelnen Gespräche ersichtlich.

Zum Großteil lag jedoch der folgende Leitfaden den Interviews zu Grunde:

Allgemeine Situation für Filmemacherinnen in Österreich

- Wie würden Sie die momentane Situation für Filmemacherinnen und im speziellen für Regisseurinnen in Österreich beschreiben?
- Vor allem Ende der 90er und Anfang des Jahrtausends wurde davon gesprochen, dass die Zukunft des österreichischen Films weiblich sei. Nun sind fast 10 Jahre vergangen, hat sich diese Einschätzung ihrer Meinung nach bestätigt? Wenn ja/nein warum?
- Der Frauenanteil in der österreichischen Filmindustrie liegt laut dem Bericht *Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich* aus dem Jahr 2008 bei 35,2 %. Worin sehen Sie die Gründe für den verhältnismäßig geringen Anteil an Frauen in dieser Branche?
- Sabine Perthold wies in ihrem Vorwort zum dritten Teil des Frauenkulturberichts 2003 darauf hin, dass oft vernachlässigt wird, dass schon die Ausbildungssituationen (neben anderen Faktoren) zur Nicht-Gleichbehandlung von Frauen im Filmbereich beitragen. Welche Rolle nimmt die Ausbildungssituation Ihrer Meinung nach ein?

Filmförderung

- Wie beurteilen Sie die momentane Situation der Filmförderung?
- Welche Erfahrungen haben Sie als Regisseurin bzw. Produzentin im Bereich der Filmförderung gemacht? Haben Sie sich schon ein Mal bei der Filmförderung direkt oder indirekt benachteiligt gefühlt?
- Welche Erfahrungen haben Sie als Jurymitglied bzw. Mitglied einer Projektkommission gemacht?

²¹⁰ Beispielsweise wurde bei Befragten, die noch keiner Projektkommission angehört haben bzw. angehören, keine Frage dazu gestellt.

- Konnten Sie in den vergangenen Jahren beobachten, dass mehr, gleich viele oder weniger Frauen Förderungen erhielten? Wenn es eine Tendenz gibt, worauf könnte diese zurückgeführt werden?
- Gibt es in der österreichischen Förderlandschaft ein Bewusstsein dafür, dass der Frauenanteil bei den Förderzusagen – vor allem bei den „Großen“ ÖFI und FFW – relativ gering ist? Und haben Sie schon erlebt, dass es bei den Filmförderinstitutionen eine Art „Frauenförderung“ gab?
- Die Produzentin Gabriele Kranzelbinder traf folgende Aussage: "Man traut Frauen tendenziell weniger zu, was auch bei der Förderungspolitik deutlich wird - z.B. bekommen sie als Regisseurinnen niedrigere Budgets. Ich unterstelle keinesfalls, dass das auf bewussten Entscheidungen beruht, aber es ist klar ablesbar." Auch die Regisseurin Sabine Derflinger wies darauf hin: "Frauen bekommen weniger hochdotierte Budgets. Frauen müssen sich länger beweisen. Frauen bekommen weniger Vertrauensvorschuss, auch nicht von anderen Frauen. Trotzdem ist es so, dass langfristig und nachgewiesener Maßen nur über die Einhaltung der Frauenquote in den Gremien der Anteil der geförderten Projekte von Frauen steigt."
Wie stehen Sie zu diesen Aussagen? Haben Sie selbst beobachtet, dass Frauen weniger hoch dotierte Budgets bekommen?
- Die Landschaft der Produktionsfirmen ist in Österreich sehr männlich dominiert. Glauben Sie, dass diese "Machtstrukturen“ dazu beitragen, dass nur wenige Filmförderanträge für Projekte mit Regisseurinnen gestellt werden?
- In der Vergangenheit wurde immer wieder gefordert, dass die Gremien der Filmförderungsanstalten zu gleichen Teilen mit Frauen und Männern besetzt werden sollten, da dies eine Schlüsselposition einnehme. Mittlerweile wurde dies zum Großteil umgesetzt. Haben sich die Erwartungen bestätigt?
- Wie beurteilen Sie die Referenzfilmförderung? Fördert oder schadet sie den österreichischen Regisseurinnen?

Forderungen und Maßnahmen

- Welche Maßnahmen könnten Ihrer Meinung nach gesetzt werden, um Frauen und vor allem Regisseurinnen bzw. Produzentinnen in der Filmbranche zu fördern?
- Welche Maßnahmen wären aus Ihrer Position (als Produzentin, oder Regisseurin) besonders wünschenswert?
- Wie stehen Sie zu einer eigenen Frauenfilmförderung bzw. zu einer Quote?

5.4 Auswertung der Befragung

Grundlage der Ergebnisse bieten die transkribierten Interviews, welche im Anhang zu finden sind. Wie schon der Interviewleitfaden werden auch die Ergebnisse in drei Themenblöcke gegliedert:

- Allgemeine Situation von Filmemacherinnen in Österreich
- Filmförderung
- Forderungen und Maßnahmen

Bei den Ergebnissen werden zumeist indirekte Zitate verwendet, um die Aussagen der Interviewpartnerinnen zusammenzufassen. Es wurde jedoch auch versucht den Wortlaut der einzelnen Interviewpartnerinnen möglichst genau wiederzugeben, weshalb des Öfteren auch direkt zitiert wurde.

5.5 Ergebnisse der Befragung

5.5.1 Allgemeine Situation von Filmemacherinnen in Österreich

Die allgemeine Situation für Filmemacherinnen wurde von der Regisseurin Sabine Derflinger als „schwierig“²¹¹ empfunden. Obwohl an der Filmakademie zahlenmäßig ungefähr die 50 % Frauen studieren, würden nur wenige in der Branche tätig werden.²¹² So beschreibt auch die Produzentin Gabriele Kranzelbinder, dass weniger Regisseurinnen und Autorinnen auf sie zukommen würden, als männliche Kollegen. Eine gewisse Benachteiligung werde auch in den Statistiken evident.²¹³

Dies zeigt sich auch in der Tatsache, dass Sabine Derflinger nach 30 Jahren die erste österreichische Regisseurin ist, die einen Tatort machen durfte. Überhaupt beobachtete Sabine Derflinger, dass je mehr Geld für einen Film gebraucht wird und je größer die Budgets sind, desto weniger Frauen zu finden sind. Frauen würden zwar sehr wohl ihre Ausbildung fertig machen, aber der Sprung in die Branche sei oft sehr schwer. Sie bekommen später Angebote, müssen sich öfter beweisen und wenn sie einen Kurzfilm macht, dann wird gesagt, sie solle noch einen Kurzfilm machen. Das sei auch bei den

²¹¹ Interview mit Sabine Derflinger am 15. September 2011 in Wien. Gesamtes Interview befindet sich im Anhang.

²¹² Vgl. Interview mit Eva Spreitzhofer am 16. September 2011 in Wien. Gesamtes Interview befindet sich im Anhang.

²¹³ Vgl. Interview mit Gabriele Kranzelbinder am 6. Februar 2012 in Wien. Gesamtes Interview befindet sich im Anhang.

Budgets so, ein Mann bekomme nach einem niedrig budgetären Film, der erfolgreich ist, das höhere Budget, die Frauen bleiben in ihrem Budgetrahmen.²¹⁴

Auch Eva Spreitzhofer hat beobachtet, dass Frauen zwar die Universität abschließen, aber man sehe in den Einreichungen, dass diese auf ein Mal verschwinden. Man müsse sich Fragen woran das liegt. Sie glaubt, dass „[...] es nicht um eine Diskriminierung des Geschlechts [gehe], sondern um eine Diskriminierung des Blickwinkels und der Geschichten.“²¹⁵ Ihrer Meinung nach werden Frauen nicht aufgrund des Geschlechts ausgeschlossen, sondern wegen ihrer Geschichten, es sei schließlich auch eine inhaltliche Entscheidung, ob eine Geschichte von einer Frau, oder von einem Mann erzählt werden würde. Ihrer Meinung nach habe das auch damit zu tun, dass es kaum Produzentinnen gibt und Männer einfach an anderen Geschichten interessiert seien, als Frauen.²¹⁶

Marie Kreutzer glaubt außerdem, dass "[...] es gibt eine große Kluft zwischen dem [gibt], wie es in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird, was medial passiert, und dem, wie es in der Realität ist."²¹⁷

10 Jahre nachdem Roland Teichmann die Aussage traf, dass „die Zukunft des österreichischen Films jung und weiblich ist.“ könne man laut den Interviewpartnerinnen sagen, dass sich diese gar nicht bzw. nur bedingt bestätigt habe. Denn auf der einen Seite seien zwar tolle Filme von Frauen entstanden, die Arbeitsbedingungen hätten sich jedoch nicht verbessert.²¹⁸

„Wenn es heißt, die Zukunft des österreichischen Films ist weiblich, dann leben wir immer noch in der Vergangenheit. Schlichtweg. Wir leben halt immer noch in der Vergangenheit, weil so viele Leute herumsitzen, die so gerne die Vergangenheit bewahren.“²¹⁹

Auch Gabriele Kranzelbinder sieht dies ähnlich. Die weibliche Handschrift sei in den letzten Jahren zwar sehr wichtig gewesen, doch Filmemacherinnen hätten immer wieder das Problem, dass ihnen die Familienplanung im Wege steht. Es sei „[...] leider schon zu beobachten, dass Frauen einfach sehr, sehr lange Pausen zwischen den einzelnen Filmen [haben].“²²⁰ Es gäbe viel zu lange Stehzeiten und viel zu lange Pausen.

²¹⁴ Vgl. Interview mit Derflinger, 15.9.2011.

²¹⁵ Interview mit Spreitzhofer, 16.9.2011.

²¹⁶ Vgl. ebd.

²¹⁷ Interview mit Marie Kreutzer am 1. Februar 2012 in Wien. Gesamtes Interview befindet sich im Anhang.

²¹⁸ Vgl. Interview mit Derflinger, 15.9.2011.

²¹⁹ ebd.

²²⁰ Interview mit Kranzelbinder am 6.2.2012.

Eva Spreitzhofer hat dies nie so gesehen, dass die Zukunft weiblich sei. Zwar gab es damals die Situation, dass mehrere Frauen etwas gemacht haben, aber ihrer Meinung nach war dies nicht mal die Mehrheit, es gab nur eine vermehrte Wahrnehmung. Es sei einfach eine Selbstverständlichkeit gewesen, dass sich irgendwann Mal Frauen durchsetzen würden.²²¹

Auch Marie Kreutzer glaubt, dass sich diese Einschätzung nicht bestätigt hat. Als Marie Kreutzer auf der Filmakademie war, waren Barbara Albert und Jessica Hausner Teil dieser Bewegung und „[...] man hatte das Gefühl, das sind jetzt alles Frauen.“²²² Doch heute könne man das nicht mehr sagen, sie habe das Gefühl, dass gerade auf der Filmakademie vermehrt Männer aufgenommen und auch gefördert werden, was auch mit den männlichen Professoren zu tun habe. Marie Kreutzer glaubt, dass die männlichen Professoren mit den Geschichten, Themen, Haltungen männlicher Studenten einfach mehr anfangen können, wobei dies nicht pauschal zu sagen sei. Allerdings sei schon zu sagen, dass sich die wichtigsten Vertreterinnen dieser Generation etabliert haben und in relativ regelmäßigen Abständen Filme machen, mit denen sie auch Erfolg haben.²²³

Warum der Anteil an Frauen in der Filmbranche relativ gering sei, sei eine Kombination von vielen Faktoren, aber es gäbe schon „[...] viele sichtbare und unsichtbare Hürden für Frauen in den Berufen.“²²⁴

Auf der einen Seite glaubt Gabriele Kranzelbinder, dass dies mit der Männerdominanz in der Branche zu tun hat. Außerdem sei die Branche nicht sehr familienfreundlich, es mangle ohnehin an Einreichungen und in der Filmbranche nehme sowieso niemand Rücksicht. Die Männerdominanz sei auch ein Grund für die geringe Anzahl an Produzentinnen in der Branche, weil man sich an keinen Vorbildern orientieren könne. Man sei einfach ständig in Gremien, wo zu 90 % Männer drinnen sitzen. Verglichen mit anderen Ländern sei dies schon besonders auffällig in Österreich, in anderen europäischen Ländern herrsche einfach eine größere Selbstverständlichkeit.²²⁵

Die Regisseurinnen Sabine Derflinger und Marie Kreutzer betonten beide, dass dies auch mit den patriarchalen Strukturen zu tun habe: „Man muss sehr nach außen ge-

²²¹ Vgl. Interview mit Spreitzhofer, 16.9.2011.

²²² Interview mit Kreutzer am 1.2.2012.

²²³ Vgl. ebd.

²²⁴ ebd.

²²⁵ Vgl. Interview mit Kranzelbinder am 6.2.2012.

hen, wenn man Filme macht. Man muss sehr viel Macht an sich reißen und sehr viel Platz in der Welt einnehmen. Prinzipiell sind nur wenige Frauen so sozialisiert.“²²⁶

Auch Marie Kreutzer formulierte es ähnlich:

„Es ist eine Branche, wo es auch sehr um ‚posen‘ geht und darum eine Stärke zu behaupten. Was meines Erachtens eine männlichere Stärke ist. [...] Aber durch alles, wie wir erzogen sind, wie gesellschaftlich das Mann-Frau-Konstrukt funktioniert, ist es für uns schon schwieriger, diese Dinge zu überwinden, als für Männer.“²²⁷

Beide Regisseurinnen gaben außerdem noch an, dass die Familienpolitik daran auch einen Anteil habe: Es sei mit Familie einfach viel schwieriger, vor allem mit Kindern, da das Filmemachen ein Job ist, der 70 – 80 Stunden dauern kann.²²⁸ Betrachtet man die Biografie anderer Filmemacherinnen sei dies auch deutlich zu erkennen, dass mit der Geburt ihrer Kinder Einschnitte und Verzögerungen stattfinden, dies sei bei Männern nicht so. Außerdem müsse man Verbindungen haben und es müsse einem egal sein, was die anderen sagen.²²⁹

Marie Kreutzer, „Ich finde es ist einfach eine total harte Branche und das habe ich auch beim Studium schon so empfunden.“²³⁰

Eva Spreitzhofer glaubt, dass der Frauenanteil in den einzelnen Sparten sehr unterschiedlich ist. Aber grundsätzlich sei die Situation ähnlich, so wie in anderen Branchen auch: In der unteren Ebene fänden sich noch einige Frauen, aber je höher es rauf geht, umso weniger lassen sich finden, so gebe es zum Beispiel schon weniger Produktionsleiterinnen, aber praktisch keine Produzentinnen.²³¹

Bei der Frage, welche Rolle die Ausbildungssituation bei der Nicht-Gleichbehandlung von Frauen spielt, wurde von allen vier Befragten die Filmakademie Wien angesprochen. Da zur Zeit ausschließlich Männer unterrichteten, fanden drei der vier Interviewpartnerinnen, fehle die so wichtige Vorbildfunktion für Studentinnen völlig. Auch Marie Kreutzer, die selbst auf der Filmakademie studierte beschrieb diese Situation:

„Von den Lehrbeauftragten gab es da sicher keine weiblichen Vorbilder und das ist schon ein Problem. Auch wenn ich mich jetzt nicht traue zu behaupten, dass die Professoren die Studenten anders behandelt haben, als die Studentinnen. Ich glaube es ist eine andere Nähe, oder ein anderes Verständnis da. Ganz sicher.“²³²

²²⁶ Interview mit Derflinger, 15.9.2011.

²²⁷ Interview mit Kreutzer am 1.2.2012.

²²⁸ Vgl. Interview mit Derflinger, 15.9.2011.

²²⁹ Vgl. Interview mit Kreutzer am 1.2.2012.

²³⁰ ebd.

²³¹ Vgl. Interview mit Spreitzhofer, 16.9.2011.

²³² Interview mit Kreutzer am 1.2.2012.

Sie sei von Anfang an mit einer Riege älterer Männer konfrontiert gewesen, denen gegenüber man sich behaupten musste. Zar war dies für Männer nicht unbedingt leichter, aber es sei trotzdem ein Ungleichgewicht. Außerdem sei ein Drama, dass wenn gleich viele Frauen wie Männer eine Studienrichtung studieren, viel mehr Männer übrig bleiben würden und man sich fragen müsse, wo die Frauen verloren gehen.²³³

Dasselbe spricht auch Sabine Derflinger an, an der Filmakademie würden zwar viele Frauen studieren, später sei es für Frauen aber schwer den Sprung zu schaffen, um kontinuierlich arbeiten zu können. Der Konkurrenzkampf in der Branche sei prinzipiell zwar hoch, trotzdem sei es für Frauen schwieriger.

Auch Gabriele Kranzelbinder spricht den nicht vorhandenen Frauenanteil unter den ordentlichen Professorinnen an: „Das ist in Wirklichkeit einen Skandal.“²³⁴

Eva Spreitzhofer glaubt außerdem, dass nicht nur Vorbilder fehlen, sondern ein weiteres Problem ist, dass die weiblichen Studierenden keine Netzwerke aufbauen können.

5.5.2 Die Filmförderung

Die allgemeine Situation beurteilten die Befragten allesamt sehr ähnlich. Alle Befragten äußerten, dass wenig Geld da sei. Drei der Filmemacherinnen gaben auch an, dass dies mit der großen Anzahl an Anträgen zusammenhängt.

Marie Kreutzer sprach sogar von der „Krise der Förderung“²³⁵, da einfach wenige Filme finanziert werden können und es immer enger werde. Dies stellt für sie und ihre Zeitpläne ein großes Problem dar. Denn im Moment habe sie das Gefühl, dass es ein gutes Projekt bzw. ein gutes Package noch überhaupt keine Garantie dafür sei, Förderung zu bekommen und das sei sehr „beängstigend“.²³⁶

Eva Spreitzhofer beschreibt, dass in die Förderung in Summe zwar viel Geld zur Verfügung hat, es aber sehr wenig sei, wenn man wisse, wie viel Geld ein Film kostet. Ein Hauptproblem sei außerdem, dass in Österreich das Bewusstsein dafür fehle, dass Film ein Wirtschaftszweig ist.

„Man hat immer noch das Gefühl in Österreich, dass es um ein bisschen Kulturförderung gehe, die man sich halt leistet, aber dass unglaublich viele Arbeitsplätze da dran hängen und umgekehrt unglaublich viele Arbeitsplätze verloren gehen, wenn zu wenig gedreht wird, das wird viel zu wenig gesehen.“²³⁷

²³³ Vgl. Interview mit Kreutzer am 1.2.2012.

²³⁴ Interview mit Kranzelbinder am 6.2.2012

²³⁵ Interview mit Kreutzer am 1.2.2012.

²³⁶ Vgl. ebd.

²³⁷ Interview mit Spreitzhofer, 16.9.2011.

Gabriele Kranzelbinder glaubt, dass sich die Situation mit dem schrittweisen Rückzug des ORF verschärft hat. Der Druck auf die Fördertöpfe wachse zunehmend, zum einen von Seiten der Fernsehfilm- bzw. Fernsehserienproduzenten, die in der Vergangenheit in erster Linie für den ORF tätig waren, zum anderen von Seiten der Kreativen, da der österreichische Film in den letzten Jahren sehr erfolgreich war und sich das kreative Potential erhöht hat. Aufgrund des gestiegenen Andrangs gehe es „sich schon wieder nicht aus“ und das trotz der Erhöhung des ÖFI Budgets, der Absicherung des Film/Fernsehabkommens und des neuen FISA Modells.²³⁸

Ob die Befragten sich schon ein Mal direkt, oder indirekt bei der Filmförderung benachteiligt gefühlt haben, verneinen zwei der Befragten.²³⁹ Eva Spreitzhofer hat dazu keine Erfahrung gemacht, da sie noch kein einziges Mal um Kinoförderung eingereicht hat. Sabine Derflinger hingegen hat sich sehr wohl benachteiligt gefühlt im Bezug auf die Höhe des Budgets, nämlich „von einem Budgetrahmen zum nächsten gehen zu dürfen und die Anerkennung zu haben, da habe ich einfach empfunden, dass es für männliche Kollegen selbstverständlicher ist, als für mich.“²⁴⁰

Sabine Derflinger beschreibt auch, dass sie immer um Budgets kämpfen musste, bzw. es klar war, dass man einen Film um ein gewisses Budget gar nicht machen konnte, weil zu ihr gesagt wurde, dieses Budget werde sie nicht bekommen, es sei nicht ihr Marktwert.

Auch Gabriele Kranzelbinder hat dies schon beobachtet. In einem Fall wurde das Budget als Argument herangezogen, weswegen ein Projekt einer Regisseurin abgelehnt wurde, bei einem Regisseur und einem ähnlich gestrickten Projekt waren es hingegen inhaltliche Gründe, warum es nicht gefördert wurde. Die Argumentation sei in diesem Fall einfach eine andere gewesen. Trotzdem habe sie sich selbst noch nie benachteiligt gefühlt.²⁴¹

Eva Spreitzhofer glaubt, dass die Problematik schon im Vorfeld bestehe, da die Frage eigentlich sei, warum so wenige Frauen um Herstellungsförderung einreichen. „Ich glaube, dass da im Vorfeld schon recht viel vorgefiltert wird“²⁴², denn man müsse ja einen Produzenten finden, welcher der Geschichte vertraut und dem die Geschichte

²³⁸ Vgl. Interview mit Kranzelbinder am 6.2.2012.

²³⁹ Interview mit Kranzelbinder am 6.2.2012 und mit Kreuzer am 1.2.2012.

²⁴⁰ Interview mit Derflinger, 15.9.2011.

²⁴¹ Vgl. Interview mit Kranzelbinder am 6.2.2012.

²⁴² Interview mit Spreitzhofer, 16.9.2011.

gefällt. Dies hängt ihrer Meinung nach auch stark mit der männlich dominierten Landschaft der Filmproduktionen in Österreich ab.²⁴³

Die Erfahrungen als Jury-Mitglied bzw. Mitglied einer Projektkommission sind sehr unterschiedlich. Marie Kreutzer und Eva Spreitzhofer beispielsweise waren zu diesem Zeitpunkt erst seit kurzem in der Projektkommission des ÖFI und konnten noch keine Erfahrungen sammeln.

Sabine Derflinger beschreibt, dass in der Projektkommission sehr ernsthaft diskutiert und überlegt wird, welche Stoffe gefördert werden und es das Problem zwischen Männern und Frauen nicht gibt.

„Trotzdem, und das passiert unbewusst, müssen Frauen fleißiger sein, braver sein, wie bei einer Prüfung. Frauen müssen sich 17 Mal erklären, Männer können sich hinstellen und sagen, das will ich einfach machen. Da kommen halt die Sachen zum Zug, die überall anders auch zum Zug kommen. Aber prinzipiell ist es schon so, dass man sich ernsthaft mit den Projekten beschäftigt hat - unabhängig vom Geschlecht der jeweiligen Person.“²⁴⁴

Gabriele Kranzelbinder ist nur im Aufsichtsrat vertreten, da sie die Situation für problematisch hält, dass man selbst als Aktiver in der Branche über Konkurrentinnen und Konkurrenten und deren Projekte entscheidet.

Auch Eva Spreitzhofer hat Erfahrungen mit dem ÖFI Aufsichtsrat gemacht, als sie in den Aufsichtsrat kam, waren dort eklatant wenige Frauen. Sobald sie sogenannte „Frauenthemen“ angesprochen hat, gab es dieses typische Gekicher. Sie hat aber die Erfahrung gemacht, dass dieses sich aufhört, sobald in einem Gremium eine höhere Anzahl an Frauen sitzt. „[...] es ist ganz anders möglich sie [die Themen] zu artikulieren und wenn die Mehrheitsverhältnisse sich ändern, dann werden bestimmte Dinge wichtiger, als sie vorher waren.“²⁴⁵

Ob in den letzten Jahren zu beobachten war, dass mehr, gleich viele, oder weniger Frauen Förderungen erhielten und es eine Tendenz gibt, wurde von den Befragten sehr unterschiedlich beantwortet.

Sabine Derflinger konnte es im Groben nicht beantworten, sie wurde jedoch schon ein Mal gebeten, etwas zu diesem Thema für die Wiener Filmförderung zu schreiben, weil es ein Jahr gab, in dem es ganz offensichtlich war, dass nur wenige Frauen gefördert wurden. Warum dies so ist, sei eine Kombination aus Gründen. Es sei wenig Geld da,

²⁴³ Vgl. ebd.

²⁴⁴ Interview mit Derflinger, 15.9.2011.

²⁴⁵ Interview mit Spreitzhofer, 16.9.2011.

weswegen stark lobbiiert wird, dies komme Männern zu gute, da sie stärkere Lobbys haben und dadurch einen Wettbewerbsvorteil genießen.

„Dann gibt es immer noch diese Entscheidungen – natürlich nicht im Bewussten, aber im Unbewussten – dass gedacht wird, der muss seine Familie erhalten, er muss seinen Dachboden ausbauen oder dies und jenes. [...] man sagt, die Männer müssen dem Beruf folgen können, bei den Frauen nimmt man irgendwie insgeheim, unterbewusst immer noch an, dass sie irgendwer versorgt. Aber das ist auf einer tiefen Ebene. Ich glaube auch gar nicht, dass es den Menschen, die über die Gelder entscheiden, so bewusst ist, weder Frauen, noch Männern. Es sind uralte Mechanismen, die sich fortsetzen.“²⁴⁶

Auch Marie Kreutzer fiel es schwer, eine Antwort zu finden. Sie bemerkte aber, dass letztes Jahr auf der Diagonale beispielsweise ihr Film die einzige Spielfilmpremiere von einer weiblichen Regisseurin war. Und auch bei der Berlinale, im Panorama Spezial war sie die einzige Frau. „Es ist offensichtlich schon in dem Segment viel schwerer für Frauen, anders kann man es ja nicht interpretieren.“²⁴⁷

Eva Spreitzhofer sieht er wohl eine Tendenz, man könne an den Zahlen sehen, dass weniger Frauen Förderungen erhielten. Sie nehme aber an, „[...] dass es nicht so ist, das sehr viele eingereicht haben und nicht genommen worden sind. Sondern, dass auch schon sehr wenige eingereicht haben, das ist ja das Problem. Es gibt überhaupt keine strukturellen Maßnahme, um das zu verändern.“²⁴⁸

Ihrer Meinung nach würde sich dies aber nur durch strukturelle Veränderungen verbessern, es gäbe ja auch keine Kriterien bzw. Schwerpunkte in der Projektkommission, nach welchen gefördert wird. Somit ist es immer noch eine sehr individuelle Entscheidung dieser vier Leute und dem Direktor des Österreichischen Filminstituts. Es werde aber schon nach bestem Wissen und Gewissen überlegt, welche Filme man fördert. Trotzdem gäbe es für Eva Spreitzhofer in letzter Zeit sehr wohl ein Kriterium: „Ich möchte mehr Filme von Frauen sehen, weil mich der Blick von Frauen genauso interessiert, wie der von Männern. Und natürlich interessiert er mich jetzt gerade viel mehr, weil es viel mehr Filme von Männern gibt.“²⁴⁹

Gerade die Quotendiskussion haben laut Eva Spreitzhofer hierbei sehr viel ausgelöst, da mehr Frauen in Machtpositionen vertreten sind, welche vormachen, dass man sich das trauen kann. Nun werde auch tatsächlich darauf geschaut, dass in der Projektkommission des ÖFI immer zwei Frauen und zwei Männer sitzen.

²⁴⁶ Interview mit Derflinger, 15.9.2011.

²⁴⁷ Interview mit Kreutzer am 1.2.2012.

²⁴⁸ Interview mit Spreitzhofer, 16.9.2011.

²⁴⁹ ebd.

Auch Gabriele Kranzelbinder findet, dass in den vergangenen Jahren jedenfalls nicht mehr Frauen gefördert wurden, sie habe sogar den Eindruck, dass vor ca. zwei Jahren und davor ein Loch war, mit Ausnahme vom letzten Jahr, in dem einfach zwei Frauen Filme im Bereich des narrativen Kinofilms gemacht hätten.²⁵⁰

Die Frage, ob es bei der Filmförderung – vor allem bei den „Großen“ ÖFI und FFW – ein Bewusstsein dafür gibt, dass der Frauenanteil bei den Förderzusagen sehr gering ist, verneinten drei der Befragten. Zwei der Interviewten antworteten, dass es kein Bewusstsein dafür gäbe bzw. sie nicht das Gefühl hätten, dass dies dort ein Thema wäre.²⁵¹

Auch Sabine Derflinger sieht es ähnlich, sie glaubt, dass es nur wenig Bewusstsein dafür gibt. Es gäbe aber immer wieder politische Anstöße, woraufhin die Gremien gezwungen werden dazu Stellung zu beziehen und so heißt es von Zeit zu Zeit, der Frauenanteil müsste höher sein. Aber prinzipiell gäbe es weder bei der Förderung, noch unter den Kolleginnen ein Bewusstsein dafür.²⁵²

Eva Spreitzhofer hingegen glaubt, dass es beim ÖFI sehr wohl ein Thema ist, weil es zu einem Thema gemacht wird. Sie findet auch, dass der Direktor und seine Vizedirektorin in dieser Hinsicht sehr offen seien. Beim Filmfonds Wien könne sie es jedoch nicht einschätzen.

Ob die Befragten bei den Förderinstitutionen schon eine Art „Frauenförderung“ erlebt haben, wurde von allen vier klar verneint.

Sabine Derflinger beschreibt, dass es dann immer gleich in Richtung Quote gehe, wovor sie ja „Todesangst“ hätten. „Es wird halt immer argumentiert, dass dann lauter schlechte Filme entstehen würden, aber sonst entstehen ja auch oft lauter schlechte Filme, das ist ganz egal.“²⁵³

Auch Eva Spreitzhofer sieht in der fehlenden Frauenförderung ein großes Problem, denn ohne strukturelle Veränderung werde sich überhaupt nie etwas ändern.

Marie Kreutzer merkte bei dieser Frage noch an, dass eine Frauenförderung in Förderzusagen kein Thema war. Allerdings habe sie schon das Gefühl gehabt, als sie im ÖFI Beirat zwei Frauen und ein Mann waren, sie schon immer wieder Stoffe gefördert haben, die im umgekehrten Fall vielleicht nicht durchgekommen wären, weil sie die

²⁵⁰ Vgl. Interview mit Kranzelbinder am 6.2.2012.

²⁵¹ Vgl. Interview mit Kranzelbinder am 6.2.2012 und mit Kreutzer am 1.2.2012.

²⁵² Vgl. Interview mit Derflinger, 15.9.2011.

²⁵³ ebd.

Stoffe einfach interessiert haben, oder sie mehr damit anfangen konnten. Aber ohne, dass jemals darüber gesprochen wurde, dass mehr Frauen gefördert werden sollen.²⁵⁴

Alle vier Befragten glauben, dass sich die Höhe des Budgets auf den Frauenanteil auswirkt, bzw. Regisseurinnen niedrigere Budgets bekommen.

Marie Kreuzer gibt an, dass sich dies auch bei den zuvor erwähnten Festivals zeige, so war zwar ihre Spielfilmpremiere die einzige einer Frau, aber es gab sehr wohl viele kleine Experimentalfilme, Dokumentarfilme, oder Kurzfilme von Frauen.²⁵⁵

Auch Sabine Derflinger ist davon überzeugt:

„Na klar. Weil die Höhe des Budgets Macht ausdrückt und Wichtigkeit. Man darf auch nicht vergessen, dass Regisseure in der ÖFI Kalkulation nach der Höhe ihres Budgets bezahlt werden, das heißt je höher dein Budget, desto höher ist die Gage als Regisseur oder Regisseurin.“²⁵⁶

Eva Spreitzhofer meinte dazu, dass auch dies an den Zahlen ablesbar sei, so ist der Frauenanteil beim BM:UKK höher. Sie glaubt aber, dass passiere nicht bewusst, denn niemand würde sagen, dass sie Frauen weniger geben, weswegen dies bei Männern auch oft auf Widerstand stoße. „Es ist doch wahnsinnig dumm zu glauben, dass wir nicht alle unglaublich sozialisiert sind in diesem Herrschaftssystem.“²⁵⁷

Ob die männlich dominierte Landschaft der Produktionsfirmen in Österreich dazu beitragen, dass nur wenige Förderanträge für Projekte mit Regisseurinnen gestellt werden, bejahten alle vier Befragten.

So auch Sabine Derflinger:

„Prinzipiell: Ja. Es geht ja auch allein um die Lesbarkeit von Stoffen, oder wenn etwas ein bisschen anders ausschaut, oder die Arbeitsmethoden anders sind, weil die Führungsstile unterschiedlich sind. In Österreich ist es doch noch üblich bei einer Vielzahl von Produktionen, dass sehr autoritäre Führungsstile herrschen. Frauen haben meistens andere Führungsstile und daran müssen sich Männer erst gewöhnen und manche Produzenten können damit überhaupt nicht umgehen. Also kommen manche Frauen bei manchen Produktionen einfach nicht weiter.“²⁵⁸

Wobei Sabine Derflinger auch darauf hinweist, dass es auch viele Frauen gibt, die Frauen verhindern, genauso wie es eben Männer gibt, die Frauen fördern. Eine Möglichkeit sei es eigene Produktionsfirmen zu gründen, das sei im Falle von Barbara Albert und Jessica Hausner und ihrer Produktionsfirma Coop99 ja auch sehr zielführend gewesen. Auch in Deutschland gäbe es sehr viele Frauen, die ihre Filme selbst produ-

²⁵⁴ Vgl. Interview mit Kreuzer am 1.2.2012.

²⁵⁵ Vgl. ebd.

²⁵⁶ Interview mit Derflinger, 15.9.2011.

²⁵⁷ Interview mit Spreitzhofer, 16.9.2011.

²⁵⁸ Interview mit Derflinger, 15.9.2011.

zieren. Man stehe dadurch in einer anderen Machtpositionen und hat andere Möglichkeiten, wenn man selbst sein eigener Produzent ist. So hat auch Sabine Derflinger selbst ihre Dokumentarfilme zum Teil selbst produziert und musste die Erfahrung machen, dass das gut ist.²⁵⁹

Auch Marie Kreutzer ist sich sicher, dass dies so ist. Sie glaubt, dass die Auslese eben noch viel früher stattfindet und nicht unbedingt, oder nur zu einem kleinen Teil bei der Förderung. Nichtsdestotrotz müsse ihrer Meinung nach die Förderung das Regulativ sein.

„Wenn die Produktionsfirmen gezwungen wären, sich mehr Frauen zu suchen, würden sie es auch tun. Ich glaube nämlich, dass es in den allermeisten Fällen, wirklich in den allermeisten, überhaupt keine Gedanken daran verschwendet werden und auch kein böser Wille, oder keine bewusste Frauenfeindlichkeit dahinter steckt.“²⁶⁰

Marie Kreutzer glaubt auch, dass wenig Bewusstsein bei den Produktionsfirmen vorhanden ist, jedoch nicht aus Böswilligkeit. Es finde einfach ganz viel unbewusst statt, weil es schon so lange so gehandhabt wird.

Auch Eva Spreitzhofer ist sich sicher, dass die Überzahl an männlichen Produzent_innen in Österreich dazu beiträgt, dass nur wenige Filmförderanträge von Frauen gestellt werden. Dies sei auch mitunter ein Grund für Regisseurinnen ihre Filme in „Eigenregie“ zu produzieren. Man müsse aber schon sagen, dass es natürlich auch Männer gebe, die sich bei Produzenten nicht gut aufgehoben fühlen, aber allgemein in einer anderen Art. „Man kann sagen, Männer und Frauen haben bestimmte gemeinsame Ungerechtigkeitssituationen, nur Frauen haben noch ein paar dazu.“²⁶¹

Gabriele Kranzelbinder ist sich nicht sicher, ob in der Produzentenlandschaft rein nur geschlechtsspezifisch entschieden wird. Es sei eher eine pragmatische Entscheidung, dass man das Gefühl hat, es gehe bei der Förderung leichter durch. Andererseits glaubt sie schon, dass wenn sich der Anteil umdrehen würde und 90 % der Produzent_innen wären Frauen, würde dies wahrscheinlich schon auch den Regieanteil unter Frauen erhöhen. Vielleicht sei die Schwellenangst von machen kleiner, oder die Regisseurinnen und Autorinnen würden sich wohler fühlen, wenn sie zehn Produzen-

²⁵⁹ Vgl. Interview mit Derflinger, 15.9.2011.

²⁶⁰ Interview mit Kreutzer am 1.2.2012.

²⁶¹ Interview mit Spreitzhofer, 16.9.2011.

tinnen zur Auswahl hätten und dann nicht wieder in diese Mann-Frau-Geschichte hineinkippen.²⁶²

Bei der Frage nach den Gremien und der Bedeutung einer paritätischen Besetzung wurde von zwei Befragten die neue ÖFI Projektkommission angesprochen. Es sei zwar noch zu kurz um Trends abzulesen, da es gerade Mal zwei Sitzungen gab²⁶³, Sabine Derflinger beschreibt es allerdings als toll, wer der neuen Projektkommission angehört. „Das ist ein großer Meilenstein. [...] Es ist eine junge Projektkommission, mit neuen Aspekten, anderen Leuten, eine andere Mischung. Es ist auch ein Generationswechsel.“²⁶⁴

Eva Spreitzhofer antwortete auf die Frage, dass sie von ihrer privaten Wahrnehmung weiß, dass die Besetzung einen großen Unterschied macht: „Es ist einfach wahnsinnig unangenehm, alleine, oder zu zweit bzw. in einer großen Minderheitssituation in einem Gremium zu sitzen. Es macht im gleichen Gremium einfach einen riesen Unterschied.“²⁶⁵

Und auch Marie Kreutzer hat auch die Erfahrung gemacht, dass die Besetzung der Gremien mit gleich vielen, oder mehr Frauen etwas ändert. Allerdings glaubt sie, dass es „leider gescheiter ist“, wenn das Thema nicht angesprochen wird:

„Ich habe einfach den Eindruck, man sollte auch in den Gremien die Arbeit eher so machen, dass man es einfach so tut. Ohne dann zu sagen, schaut her, da sind so wenig Frauen usw. Sondern man sollte einfach für die Projekte sein und hinter den Frauen stehen.“²⁶⁶

Als letzte Frage im Block Filmförderung wurde noch die Referenzfilmförderung angesprochen und gefragt, ob diese die Regisseurinnen fördert, oder ihnen schadet.

Sabine Derflinger sieht die Referenzfilmförderung als einen Vorteil, da viele Frauen auf Festivals erfolgreich sind und dafür Referenzgelder bekommen.

Marie Kreutzer und Gabriele Kranzelbinder glauben beide, dass diese sowohl Vor- als auch Nachteile bringe. Sie verändere aber nichts zum Negativen.²⁶⁷

Laut Gabriele Kranzelbinder können einerseits Ansprüche erworben werden, die in Übereinkommen mit den Produktionsfirmen für neue Projekte verwendet werden können. Ein großer Vorteil sei auch die neue Regelung, dass Referenzgelder auch für die

²⁶² Vgl. Interview mit Kranzelbinder am 6.2.2012.

²⁶³ Vgl. ebd.

²⁶⁴ Interview mit Derflinger, 15.9.2011.

²⁶⁵ Interview mit Spreitzhofer, 16.9.2011.

²⁶⁶ Interview mit Kreutzer am 1.2.2012.

²⁶⁷ Vgl. ebd.

Entwicklung eines neuen Projekts verwendet werden können, ohne eine Produktionsfirma dafür zu benötigen. Der Nachteil sei jedoch, dass ein Teil des Geldes gebunden ist und weniger für selektive Förderung zur Verfügung steht.²⁶⁸

5.5.3 Forderungen und Maßnahmen

Bei der Frage nach Maßnahme, welche die Situation verbessern würden nannten alle vier Befragten einhellig die Einführung einer Quote bei der Filmförderung, wobei diese meist schon vor der Frage zu konkreten Maßnahmen angesprochen wurde. Außerdem sprachen zwei der Befragten den FC Gloria an, sowie die Filmakademie an.

So sagt beispielsweise Eva Spreitzhofer:

„Ich glaube, dass wenn Produzenten wüssten, dass es eine Quote gibt, dann würden sie wahnsinnig schnell gute Filmemacherinnen finden. Das ist einfach der Anreiz. Das ist ja so, wie bei anderen Kriterien auch, wo man weiß, beim Filmfonds Wien wird man eher gefördert, wenn es einen Wien-Effekt gibt. Da werde ich ja auch schauen, dass es in Wien spielt [...].“²⁶⁹

Außerdem gäbe es in Wirklichkeit ja schon längst die Quote, nur eben für die Männer. Aber auch andere Quoten seien gang und gäbe, es sei ja völlig selbstverständlich, dass die Projektkommission des ÖFI beispielsweise aus einem Autor, einer Regisseurin, einem Produzenten und jemandem aus der Verwertung besteht. Insgesamt sei es aber so, dass nicht nur eine Sache geändert werden könne. Vieles würde sich bedingen, gäbe es mehr Produzentinnen, oder Regisseurinnen, würden auch mehr Stoffe von Frauen interessant sein. Was Eva Spreitzhofer jedoch beobachten konnte war, dass sie in den letzten fünf Jahren viele Bücher gelesen hat, die in einem erschreckenden Ausmaß sexistisch waren. Sie unterrichtet auch am Filmcollege und dort werde in jeder zweiten Idee zu einem Diplomfilm, oder auch Übungsfilm eine Frau vergewaltigt, weil dies gerade hip sei. Sie habe auch viele sexistische Filme, oder Filme in denen Frauen praktisch nur als Opfer vorkamen, gesehen. Man müsse einfach schon in der Ausbildung – auch auf der Filmakademie – ein unglaubliches Augenmerk darauf lenken, damit klar wird, dass überhaupt nicht gewollt wird, dass solche Filme gemacht werden.²⁷⁰

„Der Zugang, dass Frauen primär als Opfer dargestellt werden, weil die Welt so schlecht ist, das ist für uns ja überhaupt nicht mehr zeitgemäß.“²⁷¹

²⁶⁸ Vgl. Interview mit Kranzelbinder am 6.2.2012.

²⁶⁹ Interview mit Spreitzhofer, 16.9.2011.

²⁷⁰ Vgl. ebd.

²⁷¹ ebd.

Gabriele Kranzelbinder glaubt, dass eine Quote notwendig ist, damit sich etwas ändert. Sie würde jedoch nicht sofort eine 50 prozentige Quote fordern, weil sie glaubt, dass es dann einen Stillstand gäbe. Es müsse ein bestimmter Prozentsatz des Jahresbudgets für Autorinnen, Regisseurinnen, Produzentinnen reserviert sein. Den Prozentsatz würde Gabriele Kranzelbinder im Laufe der Jahre sukzessive anheben. Wenn der Gesamtbetrag nicht abgeholt würde, solle das Geld einfach in das nächste Jahr übertragen werden. Es sei jedoch unabdingbar trotz der Quote eine Qualitätsprüfung durchzuführen, davon ist Gabriele Kranzelbinder überzeugt. Ein Punktesystem wäre auch eine Möglichkeit die Quote so umzusetzen, damit nicht nur Regisseurinnen, sondern auch Produzentinnen verstärkt gefördert werden. Außerdem glaubt Gabriele Kranzelbinder, dass der FC Gloria gute Arbeit leistet, da er um Sichtbarmachung bemüht ist. Es sei schon zu merken, dass es langsam in Gremien ein Thema wird und auch Tätigkeitsberichte der Filmförderungen anfangen, eine Frauenquote auszuweisen. Diese Veränderungen passieren, weil es Leute gibt, die einfach da sind und darauf aufmerksam machen. Es gehe aber auch darum „sehr wach“ zu sein und sich in Position zu bringen, wenn Stellen zu besetzen sind.²⁷²

Auch Sabine Derflinger wies in ihrer Antwort auf die Arbeit von FC Gloria hin. Hier sei die Frage, was der FC Gloria als Vernetzungsorganisation ausrichten wird. Langfristig sei es geplant, Preise an Frauen zu vergeben, die in der Filmwirtschaft hervorstechen, aber es gehe auch darum Journalistinnen zu unterstützen, die in dieser Richtung ein offenes Ohr haben, um auch medial eine Verbesserung herbeizuführen.

„Und abgesehen von der Filmförderung bin ich ja ein totaler Verfechter, dass das Fernsehen endlich seiner Verantwortung nachkommt und Frauen dort arbeiten lässt. Denn auch für den Kinospielefilm ist es ja notwendig, dass man noch andere Standbeine hat. Viele Kolleginnen die erfolgreich Kinofilme machen können, können dies, weil sie auch Fernsehaufträge haben. Das betrifft auch die Werbung.“²⁷³

Gerade die Situation im Fernsehen sei in Österreich sehr speziell, da es beispielsweise in Deutschland mehr Frauen gäbe, die im Fernsehen arbeiten, aber auch mehr Produzentinnen. Aus der Sicht von Sabine Derflinger wären eine Vielzahl an Maßnahmen wünschenswert: Zunächst die Quote in der Förderung, aber auch im Fernsehen. Sie glaubt, dass die Quote das Einzige ist, was helfen würde. Es bräuchte aber auch einen öffentlichen Diskurs, der von Medienvertretern gepusht wird. Pragmatisch gesehen müsse sich auch bei der Kinderbetreuung etwas ändern und überhaupt der Umgang mit der Kinderbetreuung zwischen Männern und Frauen, wobei es hier auch um einen

²⁷² Vgl. Interview mit Kranzelbinder am 6.2.2012.

²⁷³ Interview mit Derflinger, 15.9.2011.

politischen Willen geht. Außerdem müsse schon in der Schule ein Bewusstsein für solche Themen entstehen. Schlussendlich müssten auch an der Filmakademie Professorinnen unterrichten.²⁷⁴

„Ich sage immer, das ist der Old-Boys-Club. [...] Es ist egal, was die Leute, die dort arbeiten für tolle Filme machen, oder wie weltberühmt sie sind. Es ist einfach unmöglich, es kann 2011 einfach nicht möglich sein. Das ist so was von antiquiert.“²⁷⁵

Die Quote bei der Filmförderung fordert auch Marie Kreutzer, wobei sie es wichtig findet, dass es in allen Positionen bzw. Heads of Departments mehr Frauen gäbe. Sie könne sich vorstellen, dass ein Projekt eine gewisse Quote an Frauen aufweisen müsste, was aber nicht heißen soll, dass man nicht mit gewissen Regisseuren arbeiten darf, sondern einfach geschaut werden muss, dass in einem anderen Department eine Frau arbeitet, damit die Quote alle hohen Positionen beim Film gleichermaßen betreffe. Denn Marie Kreutzer ist der Meinung, dass mehr Frauen in wichtige Positionen müssen, damit sich etwas ändert. Dies betreffe im Vorfeld aber auch schon die Universität bzw. die Filmakademie.

„Was ich daran so schwierig finde, ist, wenn man dazu was sagt, kriegt man das Gefühl, man spricht den männlichen Professoren die Qualifikation ab. Das glaube ich beabsichtigt keine Frau. Sondern es geht darum, dass das augenscheinlich ein totales Ungleichgewicht ist, wenn nur Männer unterrichten. Sie unterrichten junge Filmmacher, die später in eine Branche wachsen, die eh so männerdominiert ist.“²⁷⁶

Außerdem müssen in den Fördergremien gleich viele Frauen sitzen, wie Männer. Es sei aber auch wichtig, dass Frauen dafür ein Bewusstsein haben bzw. kriegen und einen Zusammenhalt entwickeln, wie ihn auch Männer oft (unbewusst und unausgesprochen) haben.²⁷⁷

„Ich würde mir total gerne anschauen, was durch die Quote passieren würde. Aber ich glaube es gibt genug Frauen in allen Departments, die nur darauf warten mehr tun zu können, mehr gestalten zu können. Das wäre sicher das Einzige, was wirklich etwas verändert.“²⁷⁸

²⁷⁴ Vgl. Interview mit Derflinger, 15.9.2011.

²⁷⁵ ebd.

²⁷⁶ Interview mit Kreutzer am 1.2.2012.

²⁷⁷ Vgl. ebd.

²⁷⁸ ebd.

5.6 Zusammenfassung

Zur allgemeinen Situation von Filmemacherinnen in Österreich wurde von allen vier Befragten angemerkt, dass Frauen zwar die Universität abschließen, der Sprung in die Branche jedoch oft schwer sei, es stelle sich die Frage, wo hin die Frauen nach der Filmakademie verschwinden. Immer wieder wird jedoch angesprochen, dass es ihrer Meinung nach nicht um eine Diskriminierung des Geschlechts geht, sondern verstärkt um die Diskriminierung eines Blickwinkels, oder von Geschichten. Dies passiere jedoch zumeist unbewusst.

Der positive Ausblick in die Zukunft der österreichischen Filmemacherinnen habe sich nur bedingt, bzw. gar nicht bestätigt, es sei für Frauen nach wie vor oft schwer in der Branche zu arbeiten, da sich die Arbeitsbedingungen nicht geändert hätten. Außerdem sei die Branche noch immer sehr familienunfreundlich, es falle vielen schwer Familie und Beruf unter einen Hut zu bringen, dadurch würden für viele Filmemacherinnen lange Pausen und Stehzeiten entstehen.

Ein Thema, welches auch immer wieder von den Befragten angesprochen wurde, war die Filmakademie, da dort keine ordentlichen Professorinnen unterrichten. Viele merkten an, dass dadurch die Vorbildfunktion fehle, dies sei problematisch, da die Branche ohnehin sehr männerdominiert sei.

Neben der Männerdominanz wurden von den beiden Regisseurinnen Sabine Derflinger und Marie Kreutzer auch die patriarchalen Strukturen angesprochen, Frauen falle es aufgrund ihrer Sozialisierung schwer sich den Strukturen anzupassen.

Bezogen auf die Filmförderung waren sich die Befragten einig, dass (verhältnismäßig) wenig Geld da sei und die Problematik vor allem darin bestehe, dass die Anzahl an Förderanträgen und so auch der Druck auf die Fördertöpfe wächst.

Die Frage, ob sich die Befragten bei der Filmförderung schon ein Mal benachteiligt gefühlt haben wurde zwei Mal verneint, ein Mal bejaht – hier bezog sich die Benachteiligung auf die Höhe des Budgets.

Interessanterweise gaben in diesem Zusammenhang jedoch alle vier Befragten an, dass sich die Höhe des Budgets auf den Frauenanteil bei der Förderung auswirkt, bzw. Regisseurinnen niedrigere Budgets bekommen. Dies zeige sich in Statistiken, aber auch auf Filmfestivals, bei denen Frauen vorwiegend in den Bereichen Kurz-, oder Dokumentarfilm, seltener jedoch im Bereich Spielfilm punkten können.

Dies passiere jedoch nicht bewusst, weswegen es auch schwierig sei, diese Problematik anzusprechen.

Die Erfahrungen mit der Projektkommission bzw. dem Aufsichtsrat waren sehr unterschiedlich, allgemein wurde jedoch darauf hingewiesen, dass bei der Projektkommission ernsthaft über Projekte diskutiert und nach bestem Wissen und Gewissen entschieden werde. Im Aufsichtsrat hat Eva Spreitzhofer die Erfahrung gemacht, dass Anfangs sehr wenige Frauen dort vertreten waren, sobald „Frauenthemen“ angesprochen wurden, gab es ein Gekicher, was sich jedoch ändere, sobald sich der Frauenanteil erhöht. Sowohl Marie Kreuzer, als auch Eva Spreitzhofer haben die Erfahrungen gemacht, dass sich durch eine paritätische Besetzung der Gremien durchaus etwas ändere. Themen könnten ganz anders artikuliert werden.

Ob in den letzten Jahren mehr, gleich viele, oder weniger Frauen gefördert wurden, wurde von den Befragten unterschiedlich beantwortet. Tendenziell konnte jedoch niemand beobachten, dass es signifikant mehr geworden wären.

Drei der vier Befragten gaben an, dass sie bei der Filmförderung nicht das Gefühl hätten, dass der geringe Frauenanteil bei der Förderung ein Thema wäre, einzig Eva Spreitzhofer merkte an, dass es beim ÖFI mittlerweile ein Thema sei, weil es zu einem Thema gemacht wurde und der Direktor des ÖFI in dieser Hinsicht sehr offen sei. Keine der Befragten konnte jedoch eine Art „Frauenförderung“ bei den großen Förderinstitutionen erkennen.

Laut den Befragten trägt die männlich dominierte Landschaft der Produktionsfirmen dazu bei, dass nur wenige Förderanträge mit Regisseurinnen gestellt werden. Dies betreffe vor allem die Stoffe, aber auch die teils unterschiedlichen Arbeitsmethoden. Von den Befragten wurde auch immer wieder angegeben, dass die Auslese eben schon im Vorfeld passiere und nicht erst, oder nur zum Teil bei der Filmförderung. Es passiere jedoch sehr viel unbewusst, trotzdem sei es problematisch, dass so wenige Förderanträge von Frauen gestellt werden.

Die Referenzfilmförderung habe laut der Befragten sowohl Vor- und Nachteile, verändere aber nichts zum Negativen.

Die vier Befragten forderten einhellig die Einführung einer Quote bei der Filmförderung, denn von allein passiere nichts, es sei die einzige Chance eine wirkliche Veränderung herbeizuführen. Konkret gab es jedoch noch keine Konzepte für die Umsetzung, ange-dacht werden könnte beispielsweise ein Punktesystem. Vor allem Marie Kreuzer betonte, dass es wünschenswert wäre, wenn die Quote nicht nur für Regisseurinnen gel-

te, sondern für alle Heads of Departments, um den Frauenanteil auch in anderen Berufssparten zu erhöhen. Die Forderungen reichen von einer Verdoppelung des momentanen Frauenanteils bis hin zu einer 100 %igen Frauenquote. Es wurde auch zwei Mal angemerkt, dass der Betrag in das nächste Jahr übertragen werden solle, falls es anfangs nicht sofort möglich sei, die Quote zu erfüllen.

Es wurde in diesem Zusammenhang immer erwähnt, dass die Befragten überzeugt sind, dass eine Quote dazu führen würde, dass Produzenten verstärkt nach Frauen Ausschau hielten und im Stande wären, diese auch zu finden.

Besonders bei der Filmakademie gäbe es noch verbesserungsbedarf, es sei wichtig, dass an der Filmakademie Professorinnen unterrichten. Überhaupt müssten Frauen wichtige Positionen einnehmen und in Gremien sitzen, die zu gleichen Teilen mit Männern und Frauen besetzt sind.

Außerdem wurde von zwei Befragten noch der FC Gloria genannt, der darauf bedacht ist, die Sichtbarkeit von Filmmacherinnen zu erhöhen. Es sei auch schon zu merken, dass der Frauenanteil bei der Filmförderung Thema wird, diese wird zum Teil schon in den Tätigkeitsberichten der Förderungsanstalten ausgewiesen.

Des Weiteren wurden noch verschiedene Maßnahmen bzw. Forderungen genannt, wie der öffentliche Diskurs, verstärkte Kinderbetreuung, das Abkommen von Geschichten, in denen Frauen nur als Opfer vorkommen, sowie die Quote im Fernsehen.

6 Resümee und Ausblick

6.1 Resümee

Zum Schluss soll hier kurz zusammengefasst werden, welche Erkenntnisse im Laufe der Arbeit gewonnen werden. Obwohl österreichische Filmemacherinnen in der breiten Öffentlichkeit verstärkt durch die Erfolge der „Nouvelle Vague Viennoise“ wahrgenommen wurden, zeigt sich beim Blick auf die Geschichte, dass schon sehr früh Filmemacherinnen in Österreich tätig waren. So war die Österreicherin Luise Fleck die weltweit zweite Frau, die als Regisseurin tätig war und in Österreich zusammen mit ihren Ehemännern Pionierarbeit leistete. Auch später mangelte es nicht an Frauen in der Filmbranche, trotzdem schien es in den letzten Jahrzehnten immer wieder (scheinbare) Schwankungen zu geben. Besonders Ende der 90er und Anfang des 21. Jahrhunderts kam jedoch eine neue Generation an vorwiegend weiblichen, aber auch männlichen Filmemachern hervor, welche auf sich aufmerksam machten, wobei die Medienpräsenz zu hoher Wahrscheinlichkeit dazu beigetragen hat, dass der Anteil als höher erachtet wurde, als er tatsächlich war.

Mittlerweile sind jedoch mehr als zehn Jahre vergangen und die Präsenz von Filmemacherinnen hat erneut abgenommen, was sich jedoch vor allem in den letzten drei Jahren wieder änderte. Trotzdem ist der aktuelle Frauenanteil in der Filmbranche laut *Bericht zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich* lediglich bei 35,2 %, wobei anzunehmen ist, dass der Anteil von Sparte zu Sparte stark variiert, wie sich auch beim Blick auf die Berufsverbände zeigte. Besonders auffällig ist der geringe Frauenanteil bei den beiden Produzentenverbänden, so liegt der Frauenanteil beim Verband Film Austria bei 0 %, jener des AAFP (association of austrian filmproducers) bei 9 %. Es zeigte sich aber, dass auch der Frauenanteil der Preisträger_innen in der Hauptkategorie bei drei der großen europäischen Filmfestivals Cannes, Berlin und Venedig sehr gering ist und lediglich zwischen 3 % und 8 % liegt.

Bei der Betrachtung der Studierendenzahlen der Filmakademie Wien zwischen 1999 und 2010 fiel auf, dass der Frauenanteil in den letzten Jahren kontinuierlich gesunken ist und aktuell (2010) nur bei 32 % liegt. Vor allem bei den Studienrichtungen Regie, Produktion und Bildtechnik und Kamera gab es Negativtrends, wobei die Studienrichtung Regie im Beobachtungszeitraum ganze fünf Jahrgänge ohne Frauen verzeichnete. Der Frauenanteil bei den Lehrenden stieg in den letzten Jahren leicht, aber doch

kontinuierlich an und lag 2011 bei 30 %. Allerdings lässt sich unter den ordentlichen Professor_innen keine Frau finden, lediglich Astrid Heubrandtner wird als Professorin gelistet, dies ist jedoch nur interimistisch.

Der *Bericht zur sozialen Lage von Künstlern und Künstlerinnen in Österreich* hat gezeigt, dass die Arbeitsverhältnisse von Künstlern und Künstlerinnen allgemein sehr schwierig sind und oftmals sogar als prekär beschrieben werden. Der Wechsel von selbstständigen und unselbstständigen Arbeitsverhältnissen, sowie die oftmals extrem kurzfristigen Anstellungen schafften Probleme mit der Sozialversicherung und der Arbeitslosenversicherung. Der Bericht zeigte auch, dass Frauen ganze 35 % weniger verdienen als ihre Kollegen, die Lohndifferenz liegt im Kunstbereich somit sogar höher, als die Lohndifferenz in Österreich, welche bei 24,3 % liegt.

Des Weiteren hat sich gezeigt, dass Frauen auch oft mit weiteren Problemstellungen konfrontiert sind. Neben Vorurteilen gibt es auch das Problem der Vereinbarkeit von Familie und Beruf. Maßnahmen, wie Gender Budgeting, Quoten in Gremien und der Aufbau von Netzwerken wurden in den letzten Jahren implementiert, um von verschiedenen Seiten Verbesserungen für Filmemacherinnen herbeizuführen.

Wie auch ersichtlich wurde, nimmt die Filmförderung in Österreich eine äußerst wichtige Stellung ein, da die Eigenproduktion von Kinofilmen ohne öffentliche Förderung nicht möglich ist. Die Geschichte der Filmförderung begann in Österreich jedoch sehr spät, obwohl europäische Staaten wie Italien, Frankreich und Großbritannien schon in den 50ern eine nationale Filmsubvention einführen. In Österreich wurde diese jedoch erst in den 70er Jahren implementiert. Die budgetäre Situation der Filmförderung war in den folgenden Jahrzehnten immer wieder den regierenden Parteien unterworfen, so kam es in der Zeit der ÖVP/FPÖ Regierung zwischen 2000 und 2007 zu drastischen Einschnitten, wobei sich dies mit der Machtergreifung der SPÖ/ÖVP Koalition im Jahr 2007 wieder erhöht wurde.

Das Fördersystem in Österreich gliedert sich grob in die Filmförderung des Bundes und der Filmförderung der Länder. Neben der selektiven Filmförderung bzw. Projektfilmförderung, bei der ein Antrag eingereicht wird, über welchen mittels eines Gremiums bzw. einer Projektkommission entschieden wird, gibt es auch die Referenzfilmförderung, eine Art automatische Förderung bei wirtschaftlichem oder kulturellem Erfolg. Durch die getrennte Förderung von Bund und Ländern gibt es in Österreich eine große Anzahl an Filmförderstellen, was auch Kritik mit sich zieht, denn eine Reduzierung könnte Einreichungen vereinfachen und Verwaltungskosten einsparen. Neben dieser

Kritik gibt es noch weitere Punkte, die immer wieder beanstandet werden, so beispielsweise die Tatsache, dass es laut Rechnungshof einen Interessenkonflikt gibt, da sich in den Organen des Österreichischen Filminstituts auch Vertreter der Filmbranche sitzen.

Die Auswertung der Frauenanteile und der Förderungswahrscheinlichkeit von Frauen beim ÖFI, FFW, BM:UJK und bei der Kulturabteilung Stadt Wien - MA 7 ermöglichte einen detaillierten Blick auf die Filmförderinstitute.

Abgesehen vom Filmfonds Wien konnte keine „Benachteiligung“ bei der Filmförderung festgestellt werden, dies deckt sich im Großen und Ganzen mit den Beobachtungen der Expertinnen, die nicht an eine Benachteiligung bei der Filmförderung glaubten, sondern die Problematik im Vorfeld verorteten. Beim Filmfonds Wien ist allerdings ersichtlich geworden, dass hier die Wahrscheinlichkeit für Frauen eine Förderzusage zu bekommen doch geringer ist, als bei Männern. Beim BM:UJK war das Gegenteil der Fall, hier haben Frauen eine leicht höhere Wahrscheinlichkeit gefördert zu werden. Dies ist besonders interessant, da das BM:UJK das Gender Budgeting eingeführt hat und angenommen werden kann, dass dies zu dieser hohen Förderungswahrscheinlichkeit von Frauen beigetragen hat.

Was sich außerdem klar nachweisen ließ, ist der Unterschied zwischen den „kleinen“ Filmförderungen, wie jener des BM:UJK und MA 7 und den „großen“ Fördertöpfe, wie jenen des ÖFI und des Filmfonds Wien, da der Frauenanteil bei den Förderzusagen der kleineren Filmförderungen der MA 7 und des BM:UJK durchschnittlich um 18 % höher ist. Auch in den Interviews wurde von den Expertinnen darauf hingewiesen, dass die Höhe des Budgets sich bei Männern und Frauen unterscheiden. Um wirkliche Unterschiede bei den zugesagten Budgets zwischen Männern und Frauen bei den einzelnen Förderstellen auszumachen, bedarf es jedoch einer weiteren Untersuchung. Tendenziell decken sich die Einschätzungen der Expertinnen jedoch mit den Statistiken, die klar zeigten, dass der Frauenanteil bei den Förderzusagen sinkt, je größer das Budget der Förderstelle ist.

Auffallend ist auch, dass sich das Budget noch stärker auf den durchschnittlichen Frauenanteil bei den Ansuchen auswirkt. So liegt er beim der MA 7 mit 39,1 % am höchsten, beim ÖFI mit 20,6 % am geringsten. Die in den Interviews genannte Einschätzung, dass für Frauen der Sprung in die Branche schwer ist, lässt sich auch durch diese Statistik belegen, denn der Frauenanteil der Ansuchen bei der MA 7, wel-

che als Kurzfilmförderung dient und Großteils von jungen Filmemacher_innen genutzt wird, sind fast doppelt so hoch, als jener der ÖFI-Ansuchen. Somit suchen im Kurzfilmbereich noch weit mehr Frauen um Förderung an, als bei den großen Kinofilmförderungen des ÖFI und Filmfonds Wien. Auch in den Interviews wurde dazu angemerkt, dass Frauen oftmals in den Bereichen Dokumentar- und Kurzfilm tätig sind, jedoch weit weniger im Bereich Spielfilm, wie unter anderem auf Festivals deutlich werde.

Eine Problematik, die in den Interviews immer wieder angesprochen wurde, war die Diskriminierung von Geschichten und Themen, die jedoch unbewusst passiere. Dies kann auch als Grund gesehen werden, warum der Frauenanteil der Förderanträge bei den großen Filmförderstellen sinkt. Beim ÖFI und FFW kann nur gemeinsam mit einer Produktionsfirma um Herstellungsförderung eingereicht werden. Doch gerade die Produktionsfirmenbranche ist in Österreich sehr männlich dominiert, wie auch die Zahlen des Verbands zeigten. Alle vier Befragten waren sich einig, dass dies die Problematik verschärfe und dadurch wenige Anträge von Regisseurinnen gestellt werden.

Allerdings gibt es auch schon im Vorfeld ein Problem, welches von allen Befragten angesprochen wurde: Die Filmakademie Wien und deren Mangel an Professorinnen. Denn den jungen Filmemacherinnen würden Vorbilder und Netzwerke fehlen, dort herrsche ein Ungleichgewicht. Dies ist auch in den Studierendenstatistiken der einzelnen Jahrgänge und dem Frauenanteil unter den Lehrenden bzw. ordentlichen Professor_innen deutlich geworden, wobei sich die Situation in den letzten Jahren nur auf Ebene der Lehrenden gebessert hat, nicht jedoch bei den ordentlichen Professor_innen.

Was die Forderungen und Maßnahmen vonseiten der Expertinnen anbelangt, hat sich klar herauskristallisiert, dass alle vier die Einführung einer Frauenquote bei der Filmförderung fordern. Ohne diese werde sich in der Filmbranche und der Förderung nichts ändern, davon sind die Expertinnen überzeugt.

Allerdings seien auch Initiativen, wie der FC Gloria wichtig, da der Verein die Themen anspreche und somit ein Bewusstsein schaffe. Außerdem empfanden es die Befragten als unabdingbar, dass Frauen wichtige Positionen einnehmen, in paritätischen Gremien sitzen und vor allem als Professorinnen an der Filmakademie unterrichten.

6.2 Ausblick und Vorschläge für weitere wissenschaftliche Untersuchungen

Es sieht so aus, als haben sich auch im Jahr 2011 noch keine grundlegende Verbesserung für österreichische Filmemacherinnen eingestellt. Bei näherer Betrachtung lassen sich jedoch sehr wohl Fortschritte erkennen, wenngleich diese oftmals gering sind. Es hat sich aber gezeigt, dass sich in den letzten Jahren das Bewusstsein für die Problematik verstärkt hat. Initiativen wie die Gründung des FC Gloria, die Veranstaltungsreihen „Frauen Arbeit Film“, die Implementierung des Gender Budgeting, sowie Thematisierungen bei wichtigen Veranstaltungen, wie der Diagonale 2010 und 2011 haben gezeigt, dass die Branche in Bewegung ist und sich langsam Widerstand regt.

Es bleibt zu beobachten, ob diese Maßnahmen Wirkung zeigen und ob sich die Situation in den nächsten Jahren durch diese Initiativen verbessert.

Auch was die Filmakademie Wien betrifft, bleibt zu beobachten, ob sich die Anzahl der weiblichen Professor_innen erhöht. Da jedoch in den letzten Jahren einige Professuren neu und ausschließlich mit Männern besetzt wurden, ist nicht davon auszugehen, dass sich der Anteil in absehbarer Zeit drastisch erhöht.

Ob sich der Frauenanteil in der Filmförderung in den nächsten Jahren erhöhen wird, ist nicht vorhersehbar. Wie sich in der aktuellen Untersuchung gezeigt hat, hatten weder eine Erhöhung, noch eine Senkung des Budgets direkte Auswirkungen auf den Frauenanteil bzw. die Förderungshäufigkeit von Frauen. Auch hat sich in den Interviews gezeigt, dass noch kein durchgehendes Bewusstsein in der Filmförderung für diese Problematik vorhanden ist. Die Neubesetzung der ÖFI-Projektmission, sowie die zuvor erwähnten Initiativen könnten jedoch sehr wohl dazu führen, dass dieses Bewusstsein gebildet wird und verstärkt auf die Problematik des geringen Frauenanteils Rücksicht genommen wird.

Eine interessante Entwicklung, die bei Umsetzung weitreichende Folgen haben dürfte, ist die stetig wachsende Befürwortung einer Förderquote. Ob die institutionelle Bereitschaft für eine Implementierung der Quote besteht, ist schwer abzuschätzen. Nichtsdestotrotz trägt die Diskussion darüber dazu bei, dass sich die Förderinstitutionen sich mit dem Thema beschäftigen müssen. Die stetige Auseinandersetzungen im Verein FC Gloria und anderen Initiativen dürfte aber dazu beitragen, dass diese auch von politischer Seite wahrgenommen werden und konkrete Forderungen die Aussichten auf Umsetzung verbessern.

Da im Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit nicht auf alle Problematiken eingegangen werden konnte, besteht in einigen Punkten noch Bedarf an weiteren Untersuchungen, worauf im Folgenden kurz eingegangen werden soll.

Nachdem sowohl die Statistiken, als auch die Aussagen der Expertinnen darauf hinwiesen, dass sich der Frauenanteil nach der Ausbildung stetig reduziert, gibt es besonders in diesem Bereich diverse Fragestellungen. So stellt sich beispielsweise die Frage, wohin die Filmemacherinnen nach ihrer Ausbildung „verschwinden“ und welche Gründe für die Reduktion des Frauenanteils verantwortlich sind.

Eine weitere Fragestellung, die sich für weitere Untersuchungen ergibt, ist jene nach der Höhe der Budgets. Zwar konnte nachgewiesen werden, dass kleinere Filmförderungen einen höheren Frauenanteil aufweisen. Es müsste jedoch konkreter nachgeforscht werden, wie die Situation bei zugesagten Budgets aussieht: Wie hoch sind die zugesagten Budgets bei der Herstellungsförderung und lassen sich signifikante Unterschiede zwischen der Höhe der Budgets der Filme von Männern und Frauen finden. Zu guter Letzt soll noch darauf aufmerksam gemacht werden, dass sich die Fortführung der Untersuchung der Frauenanteile und Förderungshäufigkeiten von Frau Pfann und der vorliegenden Diplomarbeit anbietet, um die Situation auch in den folgenden Jahren zu beobachten und auf etwaige Versäumnisse hinzuweisen.

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Besucherzahlen laut AKM 2011.....	41
Tabelle 2: Marktanteil österreichischer Filme von 2000 – 2010.....	41
Tabelle 3: Durchschnittliche Prozentwerte des Frauenanteils bei den Ansuchen und Förderzusagen in den beiden Vergleichszeiträumen 1997 – 2002 und 2008 – 2010.....	84

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Frauenanteil der Mitglieder des Verbands A D A - austrian directors' association 2011.....	19
Abbildung 2: Frauenanteil der Mitglieder des Verbands Filmregie Österreich 2011.....	19
Abbildung 3: Frauenanteil der Mitglieder des Verbands AAC - austrian association of cinematographers 2011.....	20
Abbildung 4: Frauenanteil in der Geschäftsführung der Mitglieder von Film Austria – Vereinigung kreativer Produzenten 2011.	21
Abbildung 5: Frauenanteil in der Geschäftsführung der Mitglieder des Verbands AAFP – association of austrian filmproducers 2011.	21
Abbildung 6: Frauenanteil der Mitglieder im Drehbuchverband Austria 2011.....	21
Abbildung 7: Frauenanteil der Mitglieder des Verbands Film- und Videoschnitt aea 2011.....	22
Abbildung 8: Frauenanteil der Filmakademie-Studierenden der Jahrgänge 1999 – 2010.....	24
Abbildung 9: Frauenanteil der Studienrichtung „Regie“ von WS 1999/2000 bis WS 2010/2011.....	25
Abbildung 10: Frauenanteil der Studienrichtung „Produktion“ von WS 1999/2000 bis zum WS 2010/2011.	26
Abbildung 11: Frauenanteil der Studienrichtung „Bildtechnik und Kamera“ von WS 1999/2000 bis zum WS 2010/2011.....	26
Abbildung 12: Frauenanteil der Studienrichtung „Schnitt“ vom WS 1999/2000 bis zum WS 2010/2011.....	27
Abbildung 13: Frauenanteil der Studienrichtung „Buch und Dramaturgie“ vom WS 1999/2000 bis zum WS 2010/2011.....	28
Abbildung 14: Frauenanteil der Lehrenden an der Filmakademie Wien in den Jahren 2004 – 2011.....	29
Abbildung 15: Budgetentwicklung der Innovative Filmförderung der Abteilung V/3 des BM:UKK 2003 bis 2009.	57
Abbildung 16: Budgetentwicklung des Österreichischen Filminstituts 1981 bis 2010. .	58
Abbildung 17: Budgetentwicklung des Filmfonds Wien von 2002 bis 2010.....	62
Abbildung 18: Auszahlungsbeträge der MA 7 – Kultur der Stadt Wien 2007 bis 2010. 64	
Abbildung 19: Geschlechteranteile in der selektiven Herstellungsförderung des ÖFI 2008 – 2010.....	74
Abbildung 20: Förderungshäufigkeiten gesamt und nach Geschlecht in der selektiven Herstellungsförderung des ÖFI 2008 – 2010.....	76

Abbildung 21: Geschlechteranteile in der selektiven Herstellungsförderung des Filmfonds Wiens 2008 – 2010.	77
Abbildung 22: Förderungshäufigkeiten gesamt und nach Geschlecht in der selektiven Herstellungsförderung des Filmfonds Wien 2008 – 2010.	78
Abbildung 23: Geschlechteranteile in der Herstellungsförderung der innovativen Filmförderung des BM:UKK 2008 – 2010.	80
Abbildung 24: Förderungshäufigkeiten gesamt und nach Geschlecht bei der Herstellungsförderung der Innovativen Filmförderung des BM:UKK 2008 – 2010.	81
Abbildung 25: Geschlechteranteile in der Einzelfilmförderung der Kunst- und Kulturabteilung der Stadt Wien MA 7 zwischen 2007 – 2010.	82
Abbildung 26: Förderungshäufigkeiten gesamt und nach Geschlecht bei der Einzelfilmförderung der Kunst- und Kulturabteilung MA 7, 2007 – 2010.	83

Literaturverzeichnis

- APA, „Basisabgeltung für Museen und Theater 2007 unverändert - Holender, Seipel und Grüne 'enttäuscht'.“ *Der Standard*, 29. März 2007. <http://derStandard.at/2818498> (letzter Zugriff: 6. Juni 2011).
- APA, „Fördermodell 'Filmstandort Österreich'.“ *Der Standard*, 3. September 2010. <http://derStandard.at/1282978874561/Foerdermodell-Filmstandort-Oesterreich-tritt-in-Kraft> (letzter Zugriff: 7. Mai 2011).
- Dassanowsky, Robert von und Oliver C. Speck, Hrsg., *New Austrian film*. New York: Berghahn Books, 2011.
- Dassanowsky, Robert von, „Male Sites/Female Visions: Four Female Austrian Film Pioneers.“ in *Modern Austrian literature: Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*. Vol. 32/Nr. 1, hrsg. von International Arthur Schnitzler Research Association, 126–140. Houston Texas: Assoc., 1999.
- Dorer, Johanna und Brigitte Geiger, Hrsg., *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*, 1. Aufl. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002.
- Dorer, Johanna und Elisabeth Klaus, „Feministische Theorie in der Kommunikationswissenschaft.“ in *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft*, hrsg. von Carsten Winter, Andreas Hepp und Friedrich Krotz, 91–112. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., 2008.
- Eiter, Gertraud, „No Oscar for Old Men.“ *An.schläge. Das feministische Monatsmagazin*. 2010, Nr. 5 (2010): 20–21.
- Ernst, Waltraud, „Zur Vielfältigkeit von Geschlecht: Überlegungen zum Geschlechterbegriff in der feministischen Medienforschung.“ in *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft: Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*, hrsg. von Johanna Dorer und Brigitte Geiger. 1. Aufl., 33–52. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002.
- Fritz, Walter, *Kino in Österreich 1945-1983*. Wien: Österr. Bundesverl, 1984.
- Häntzschel, Ole, „In der Nebenrolle: Frauen und Ihr Anteil am Filmgeschäft.“ *Zeit Magazin* 2011, Nr. 7: 34–35.
- Hausbichler, Beate, „Zahlen, Daten, Fakten zur Lohnschere.“ *dieStandard*, 2. Oktober 2011. <http://diestandard.at/1317018970094/Hintergrund-Zahlen-Daten-Fakten-zur-Lohnschere> (letzter Zugriff: 21. Februar 2012).
- Heinz, Andrea, „81:1: unter welchen Bedingungen arbeiten weibliche Filmschaffende in Österreich?“ *An.schläge. Das feministische Monatsmagazin*. 2010, Nr. 5 (2010): 16–19.
- Hruza, Andreas. „Filmpolitik in Österreich nach 1945: Politische Maßnahmen im Bereich der Kultur am Beispiel Staatliche Filmförderung, Sinnhaftigkeit, Notwendigkeit, Perspektiven.“ Dipl.Arb. Universität Wien, 2008.
- International Arthur Schnitzler Research Association, Hrsg., *Modern Austrian literature: Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*. Houston Texas: Assoc., 1999.
- Kamalzadeh, Dominik, „Kräftige Lebenszeichen einer neuen Generation.“ *Der Standard*, 28. März 2011. <http://derStandard.at/1297821573436/Kraeftige-Lebenszeichen-einer-neuen-Generation> (letzter Zugriff: 5. Mai 2011).

- Knapp, Marion. „Österreichische Kulturpolitik und das Bild der "Kulturnation": Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes (1945 bis 2002).“ Dissertation, Universität Wien, 2003.
- Kövary, Andreas, „Von Künstlern und Clustern.“ *RAY Kinomagazin* April 2003: 30–35.
- Marsilius, Hans-Jörg, „Unbestechlich, unbequem, unverkrampft.: Der österreichisches Film-nachwuchs macht auf sich aufmerksam.“ *Film-Dienst* 2001, Nr. 5 (2001) (letzter Zugriff: 28. April 2011).
- Mayerhofer, Elisabeth, „Frauen in Kultur- und Medienberufen in Österreich: Theoretischer Teil.“ in *Frauen in Kultur- und Medienberufen in Österreich: Über ihre mangelnde Repräsentanz in Führungspositionen*, hrsg. von Robert Harauer, 18–22. Wien: MEDIACULT, 2000.
- Motter, Maria, „Filmemacherinnen, ausgezeichnet!“. *FM4*, 27. März 2011. <http://fm4.orf.at/stories/1679779/> (letzter Zugriff: 8. Oktober 2011).
- Mund, Verena, „Connecting with Others, Mirroring Difference: The Films of Kathrin Resetarits.“ in *New Austrian film*, hrsg. von Robert Dassanowsky und Oliver C. Speck, 122–135. New York: Berghahn Books, 2011.
- Pfann, Petra. „Filmförderung in Österreich: Aktuelle Entwicklungen und Perspektiven.“ Diplomarbeit, Universität Wien, 2003.
- Redaktion, „Grassers Rücktritt, Firmen-Austritte: Knalleffekt im Filmproduzenten-Verband.“ *Der Standard*, 7. April 2006. <http://derStandard.at/2405405/Grassers-Ruecktritt-Firmen-Austritte-Knalleffekt-im-Filmproduzenten-Verband> (letzter Zugriff: 16. Juni 2011).
- Redaktion, „Käthe Kratz: "Ich bin froh heute nicht mehr 35 zu sein".“ *Der Standard*, 30. Dezember 2002. <http://diestandard.at/1171188> (letzter Zugriff: 10. Februar 2012).
- Rick, Karin, „GESCHLECHT und/oder QUALITÄT.“ in *Frauenkunstbericht der Stadt Wien 2001*, hrsg. von Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft des Magistrats der Stadt Wien, 98–99.
- Struger, Céline. „Transformationsprozesse in der österreichischen Kulturpolitik und -verwaltung am Beispiel der Filmförderung.“ Dipl.Arb. Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, 2010.
- Trenkler, Thomas, „Filmförderung: "Teilweise gravierende Mängel"“. *Der Standard*, 11. Februar 2011. <http://derStandard.at/1297216010789/Filmfoerderung-Teilweise-gravierende-Maengel> (letzter Zugriff: 5. Mai 2011).
- Trimmel, Sandra. „Qualität beim Spielfilm in Theorie und Praxis: Von Goldenen Palmen, Bären und Löwen.“ Dipl.Arb. Universität Wien, 2009.
- Unbekannt, „Das Werden des Österreichischen Filminstituts.“ *Blickpunkt:Film. Filmland Österreich. 25 Jahre Österreichisches Filminstitut*. Oktober 2006 (2006): 2–3.
- Winter, Carsten, Andreas Hepp und Friedrich Krotz, Hrsg., *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., 2008.
- Woels, Michael, „Film: Die Schlange vor den Förderkassen.“ *Die Presse*, 15. Mai 2011. http://diepresse.com/home/leben/kreativ/662185/Film_Die-Schlange-vor-den-Foerderkassen (letzter Zugriff: 26. Mai 2011).

Graue Literatur / Berichte / Studien

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, „Kunstbericht 1998: Bericht über die Kunstförderung des Bundes.“, 1998.

http://www.bmukk.gv.at/kunst/service/publikationen.xml#archiv_kb (letzter Zugriff: 1. Juni 2011).

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, „Kunstbericht 2009: Bericht über die Kunstförderung des Bundes.“, 2010.

<http://www.bmukk.gv.at/medienpool/19411/kunstbericht2009.pdf> (letzter Zugriff: 1. Februar 2012).

Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft des Magistrats der Stadt Wien, „Frauenkunstbericht der Stadt Wien 2001.“, 2001.

Hahn, Stefan, „Filmfonds Wien. Jahresbericht 2010.“, hrsg. von Filmfonds Wien, 2010.

<http://www.filmfonds-wien.at/files/ffw-jahresbericht2010.pdf> (letzter Zugriff: 10. Mai 2011).

Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft, „Bericht zur Kulturfinanzierung des Bundes 2006.“, 2007.

Lauzen, Martha M., „The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2010.“, hrsg. San Diego State University, Center for the Study of Women Television and Film School of Theatre, Television and Film, 2011.

http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2010_Celluloid_Ceiling.pdf (letzter Zugriff: 17. Juli 2011).

Österreichisches Filminstitut, „Daten zum österreichischen Film: im Juni 2002.“, 2002.

http://filminstitut.at/de/view/files/download/forceDownload/?tool=12&feld=download&sprach_connect=27 (letzter Zugriff: 5. Februar 2012).

Österreichisches Filminstitut, Filmwirtschaftsberichte 2005 - 2011 „facts + figures 05 – 10“,

<http://filminstitut.at/de/filmwirtschaftsberichte/> (letzter Zugriff: 4. Februar 2012).

Österreichisches Filminstitut, „Förderungsrichtlinien: Gemäß Aufsichtsratsbeschluss vom 30.

März 2011.“. <http://www.filminstitut.at/de/richtlinien/> (letzter Zugriff: 15. Juni 2011).

Österreichisches Filminstitut, „Ö Kinofilme BESUCHE 1982 - 2010.“.

<http://www.filminstitut.at/de/menu202/> (letzter Zugriff: 1. Juni 2011).

Perthold, Sabine, „Die Zukunft des österreichischen Films ist weiblich...: Eine Präsentation von 10 Kino-Filmregisseurinnen und Drehbuchautorinnen.“ Teil 3, hrsg. Stadt Wien, Wien: 2003.

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/kunstbericht.html> (letzter Zugriff: 28. April 2011).

Schelepa, Susanne, Petra Wetzel und Gerhard Wohlfahrt, „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich: Endbericht.“, hrsg. L&R Sozialforschung, Wien: Im Auftrag des

Ministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur, 2008.

Teuschl, Angelika, „Filmförderung und Filmfinanzierung in Österreich: Institutionen auf einen Blick.“, hrsg. von Österreichisches Filminstitut, 2011. <http://filminstitut.at/de/studien/> (letzter

Zugriff: 26. April 2011).

Wetzel, Petra, Susanne Schelepa und Gerhard Wohlfahrt, „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich: Kurzfassung der Studienergebnisse.“, hrsg. L&R Sozialforschung, Wien, 2008.

Internetquellen

- AAC austrian association of cinematographers, „Website des Kameraverbands AAC“. www.aacamera.org (letzter Zugriff: 4. Mai 2011).
- AAFP association of austrian filmproducers, „Website des Verbandes der Österreichischen Filmproduzenten AAFP“. www.austrian-film.com (letzter Zugriff: 4. Mai 2011).
- ADA, „Website des Verbandes Austrian Directors Association“. www.directors.at (letzter Zugriff: 4. Mai 2011).
- AEA - austrian editors association, „Website des Österreichischen Verbands Film- und Videoschnitt AEA“. www.editors.at (letzter Zugriff: 4. Mai 2011).
- AKM, „Besucherzahlen laut AKM 2011“. http://portal.wko.at/wk/dok_detail_file.wk?angid=1&docid=1559619&stid=604034 (letzter Zugriff: 8. Juni 2011).
- Bundeskanzleramt Österreich, „Website des BKA: Bundesregierung: Kanzler und Regierungen seit 1945“. <http://www.bka.gv.at/site/3355/default.aspx> (letzter Zugriff: 5. Juni 2011).
- Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, „Website bmukk.gv.at: Meilensteine zur Gleichstellung von Frauen und Männern im österreichischen Bildungswesen“. http://www.bmukk.gv.at/schulen/bw/ueberblick/zeittafel_frauen.xml?style=text (letzter Zugriff: 21. Februar 2012).
- Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur, „Website des BM:Ukk: Glossar A-Z“. <http://www.bmukk.gv.at/kunst/glossar.xml> (letzter Zugriff: 5. Juni 2011).
- Drehbuchverband Austria, „Website des Drehbuchverbands Österreich“. www.drehbuchverband.at (letzter Zugriff: 4. Mai 2011).
- Filmfonds Wien, „Website des Filmfonds Wien“. <http://www.filmfonds-wien.at/de/Ueber-den-Filmfonds/Geschichte/> (letzter Zugriff: 10. Mai 2011).
- Interministerielle Arbeitsgruppe für Gender Mainstreaming/Budgeting, „Website der IMAG GMB -Themen: Gender Budgeting“. <http://www.imag-gendermainstreaming.at/cms/imag/content.htm?channel=CH0521&doc=CMS1060358729900> (letzter Zugriff: 20. Februar 2012).
- Österreichisches Filminstitut, „Website des Österreichischen Filminstituts“. <http://www.filminstitut.at/> (letzter Zugriff: 15. Juni 2011).
- Stadt Wien - Kulturabteilung MA 7, „Website der Stadt Wien: Film - Förderantrag“. <http://www.wien.gv.at/amtshelfer/kultur/kulturabteilung/foerderungen/film.html> (letzter Zugriff: 11. Mai 2011).
- Unbekannt, „Aufbruch aus der Frauenecke“. http://www.deutsches-filminstitut.de/f_films/zusatzinfos/AS_por_germci_deu_01.htm (letzter Zugriff: 28. April 2011).
- Rundfunk und Telekom Regulierungs-GmbH, „Website der Rundfunk und Telekom Regulierungs-GmbH“. <http://www.rtr.at/de/ffat/Fernsehfonds> (letzter Zugriff: 7. Mai 2011).
- Verband Filmregie Österreich, „Website des Verbandes Filmregie Österreich“. <http://www.austrian-directors.com> (letzter Zugriff 7. Juli 2011).

ANHANG

ExpertInneninterview mit Sabine Derflinger

geführt am 15.9.2011

Wie würden Sie die allgemeine Situation für Filmemacherinnen und im Speziellen für Regisseurinnen in Österreich beschreiben?

Sabine Derflinger: Immer noch schwierig, vor allem da, wo mehr Geld zur Verfügung steht. Je mehr Geld für einen Film gebraucht wird und je größer die Budgets sind, umso weniger Frauen sind zu finden. Im Fernsehen passiert gar nichts. Ich bin nach 30 Jahren die erste österreichische Regisseurin, die einen Tatort machen darf. Also ist es immer noch schwierig. Natürlich gibt es tolle österreichische Regisseurinnen, die Filme machen, aber es ist einfach schwierig.

Vor allem Ende der 90er und Anfang des Jahrtausends wurde davon gesprochen, dass „die Zukunft des österreichischen Films weiblich sei.“ Nun sind fast 10 Jahre vergangen, hat sich diese Einschätzung ihrer Meinung nach bestätigt? Diese Aussage stammt von Roland Teichmann, der diese Aussage zur Zeit der Erfolge Barbara Alberts und Jessica Hausners getroffen hat.

Sabine Derflinger: Naja wenn man jetzt sagt, dass tolle Filme von Frauen entstanden sind, kann man sagen: Ja. Von dem, wie die Arbeitsbedingungen sind, kann man sagen: Nein. Aber vielleicht ist die Zukunft noch nicht eingetreten.

Der Frauenanteil in der österreichischen Filmindustrie liegt laut dem *Bericht zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich* aus dem Jahr 2008 bei 35,2 %. Worin sehen Sie die Gründe für den verhältnismäßig geringen Anteil an Frauen in dieser Branche?

Sabine Derflinger: Es ist eine Kombination von vielen Faktoren. Man muss sehr nach außen gehen, wenn man Filme macht. Man muss sehr viel Macht an sich reißen und sehr viel Platz in der Welt einnehmen. Prinzipiell sind nur wenige Frauen so sozialisiert. Aber auch in der praktischen Umsetzung, im alltäglichen Leben, es ist für Filmemacherinnen einfach viel schwieriger mit Familie. Filmemachen ist ein Job, der 70, 80 Stunden dauern kann. Mit Kindern ist das schwierig. Da gehört aber auch die österreichische Familienpolitik dazu, die das nicht möglich macht. Es geht über die Filmbranche hinaus. Also die Familienpolitik und sehr patriarchale Strukturen. Was die Männer betrifft, sind die österreichischen Männer im Vergleich zu den europäischen Männern, sehr historisch.

Sabine Perthold wies in ihrem Vorwort zum dritten Teil des Frauenkulturberichts 2003 darauf hin, dass oft vernachlässigt wird, dass schon die Ausbildungssituationen (neben anderen Faktoren) zur Nicht-Gleichbehandlung von Frauen im Filmbereich beitragen. Welche Rolle nimmt die Ausbildungssituation Ihrer Meinung nach ein?

Sabine Derflinger: Na im Moment ist es schon so, dass an der Filmakademie wahn-sinnig viele Frauen studieren, ich glaube sogar mehr als die Hälfte, ich weiß jedoch die aktuellen Zahlen nicht. Nichtsdestotrotz ist bei der Anzahl derer, die dann gleich einen Film machen, da ist der Anteil der Männer größer, als jener der Frauen. Aber in der Ausbildung sind sehr wohl gleich viele Frauen vertreten. Andererseits ist zu bemerken, dass in der Filmakademie gerade ausschließlich Männer unterrichten. Alle Bemühungen Frauen, die qualifiziert sind, in diese Positionen zu bringen, sind gescheitert am Veto der Männer, die das unter sich ausmachen.

Also gibt es eine Diskrepanz zwischen denen, welche die Ausbildung beenden und denen, die auch wirklich in der Branche ankommen. Somit fallen einige aus dem Raster?

Sabine Derflinger: Ich meine, das ist auch natürlich, dass nicht alle, die eine Kunst-hochschule absolvieren unbedingt in dem Beruf landen. Der Konkurrenzkampf ist prinzipiell hoch und man muss sich auch beweisen. Aber die Frauen machen die Ausbildung meistens sehr wohl fertig, aber dass sie wirklich kontinuierlich arbeiten können, dieser Sprung ist dann so schwer. Sie bekommen später Angebote, sie müssen sich öfters beweisen. Das könnte man auch untersuchen, wenn ein männlicher Regisseur einen erfolgreichen Spielfilm macht, dann bekommt er gleich den nächsten, eine Frau wartet trotzdem. Wenn sie einen Kurzfilm macht, dann sagen sie, mach doch noch einen Kurzfilm. Auch von den Budgets her, ein Mann macht einen niedrig budgetären Film, der erfolgreich ist, kriegt das höhere Budget, die Frau bleibt in dem Budgetrahmen.

Wie beurteilen Sie die momentane Situation der Filmförderung?

Sabine Derflinger: Schwierig, weil wenig Geld da ist. Es gibt viel zu viele Anträge, viel zu viele Filme, die gemacht werden wollen. Auch weil die Verwertung schwierig ist. Es gibt die sogenannte Festivalverwertung, die Kinoverwertung ist sehr mager, weil das Kino prinzipiell schlecht geht. Weltweit. Alles was nicht Main-Main-Mainstream ist, ist schwierig. Da nur so wenige neue Strategien gefunden worden sind, wie die Filme tatsächlich zu ihrem Publikum kommen, ist es prinzipiell schwierig.

Welche Erfahrungen haben Sie als Regisseurin bzw. Produzentin im Bereich der Filmförderung gemacht? Haben Sie sich schon ein Mal bei der Filmförderung direkt oder indirekt benachteiligt gefühlt?

Sabine Derflinger: Sicher. Was ich vorher genannt habe, von einem Budgetrahmen zum nächsten gehen zu dürfen und die Anerkennung zu haben, habe ich einfach empfunden, dass es für männliche Kollegen selbstverständlicher ist, als für mich.

Wurde das Budget für Ihre Filme dann gekürzt, bzw. Ihnen nicht so viel zugestanden, wie beantragt, oder worin lag das Problem?

Sabine Derflinger: Ja zum Beispiel werden Budgets gekürzt, oder man muss darum kämpfen um Budgets. Oder es ist klar, dass man einen Film für ein gewisses Budget

gar nicht machen kann, weil man sagt, das wirst du nicht kriegen, das bist du nicht wert, das ist nicht dein Marktwert.

Sie waren ja in der Projektkommission des ÖFI. Welche Erfahrungen haben Sie als Mitglied der Projektkommission gemacht?

Sabine Derflinger: Dass schon ernsthaft diskutiert und überlegt wird, welche Stoffe und welches Package gefördert werden. Dort gibt es das nicht zwischen Frauen und Männern. Einerseits gibt es - was die Projekte betrifft - das Problem nicht zwischen Männern und Frauen, weil einfach versucht wird, ernsthaft über die Filme zu entscheiden. Trotzdem, und das passiert unbewusst, müssen Frauen fleißiger sein, braver sein, wie bei einer Prüfung. Frauen müssen sich 17 Mal erklären, Männer können sich hinstellen und sagen, das will ich einfach machen. Da kommen halt die Sachen zum Zug, die überall anders auch zum Zug kommen. Aber prinzipiell ist es schon so, dass man sich ernsthaft mit den Projekten beschäftigt hat unabhängig vom Geschlecht der jeweiligen Person.

Konnten Sie in den vergangenen Jahren beobachten, dass mehr, gleich viele oder weniger Frauen Förderungen erhielten? Wenn es eine Tendenz gibt, worauf könnte diese zurückgeführt werden?

Sabine Derflinger: Das kann ich so im Groben nicht sagen. Ich weiß nur, dass es ein Jahr gab, wo es bei der Wiener Filmförderung ganz offensichtlich war, da wurde ich dann gebeten etwas für den Bericht der Wiener Filmförderung zu schreiben. Es ist diese Kombination. Es ist wenig Geld da, das heißt es wird stark lobbiiert. Die Männer haben stärkere Lobbys und dadurch einen Wettbewerbsvorteil. Dann gibt es immer noch diese Entscheidungen - natürlich nicht im Bewussten, aber im Unbewussten - dass gedacht wird, der muss seine Familie erhalten, er muss seinen Dachboden ausbauen oder dies und jenes. Im Unbewussten, was das Fernsehgeschäft betrifft, aber auch im Bewussten. Es ist klar, dass man dieses Gefühl hat, wenn wenig Budget zu verteilen ist - zum einen ist es etwas künstlerisches, zum anderen ist es ein ganz praktischer Beruf - dass man sagt, die Männer müssen dem Beruf folgen können, bei den Frauen nimmt man irgendwie insgeheim, unterbewusst immer noch an, dass sie irgendwer versorgt. Aber das ist auf einer tiefen Ebene. Ich glaube auch gar nicht, dass es den Menschen, die über die Gelder entscheiden, so bewusst ist, weder Frauen noch Männern. Also uralte Mechanismen, die sich fortsetzen.

Gibt es in der österreichischen Förderlandschaft ein Bewusstsein dafür, dass der Frauenanteil bei den Förderzusagen – vor allem bei den „Großen“ ÖFI und FFW – relativ gering ist?

Sabine Derflinger: Ich würde sagen, es gibt wenig Bewusstsein, es gibt nur immer wieder politische Anstöße, wo die ganzen Gremien gezwungen werden dazu Stellung zu beziehen, oder darauf Rücksicht zu nehmen. Aber es gibt prinzipiell überhaupt kein Bewusstsein, auch nicht unter den Kolleginnen. Besonders nicht unter den Kolleginnen. Bei den Förderstellen weiß man das natürlich und es gibt natürlich dieses Gender Mainstreaming und es gibt die politischen Forderungen. Von Zeit zu Zeit heißt es dann

zwar, der Frauenanteil müsste höher sein, aber so ganz prinzipiell würde ich sagen: Nein.

Das heißt Sie haben auch noch nicht erlebt, dass es bei den Förderinstitutionen eine Art "Frauenförderung" gab?

Sabine Derflinger: Never ever. Da gibt es ja großen Diskurs, weil es dann gleich Richtung Quote geht und davor haben sie ja Todesangst. Ich bin ja absoluter Befürworter der Quote, weil das natürlich das Mittel ist, welches ganz schnell alles verändert. Es wird halt immer argumentiert, dass dann lauter schlechte Filme entstehen würden, aber sonst entstehen ja auch oft lauter schlechte Filme, das ist ganz egal. Dann wird natürlich immer mit der Gerechtigkeit argumentiert. Natürlich ist es in dem Moment total ungerecht, aber es ist ja ein Ausgleich für eine gesamtgesellschaftliche Situation. Die Quote ist das Einzige, was helfen würde. Ich bin ja dann immer - um alle zu provozieren - für die 100%ige Frauenquote, also ein Jahr lang dürfen nur Frauen Filme machen.

Wie würden Sie sich die Quote denn vorstellen? In dem Sinn, dass bei den Zusagen eine Quote eingeführt werden müsste?

Sabine Derflinger: Ja und wenn es nicht ist, müsste das Geld übrig bleiben. Aber das glaube ich nicht. Das würde ich durchziehen und dann würde sich ganz viel ändern. Und ich würde es so lange durchziehen, bis es nicht mehr notwendig ist.

Die Produzentin Gabriele Kranzelbinder hat gesagt: "Man traut Frauen tendenziell weniger zu, was auch bei der Förderungspolitik deutlich wird - z.B. bekommen sie als Regisseurinnen niedrigere Budgets. Ich unterstelle keinesfalls, dass das auf bewussten Entscheidungen beruht, aber es ist klar ablesbar." Sie haben ein ähnliches Statement abgegeben und dies auch vorhin schon angesprochen. Das heißt vor allem die Höhe des Budgets ist noch immer ein großes Problem.

Sabine Derflinger: Na klar. Weil die Höhe des Budgets Macht ausdrückt und Wichtigkeit. Man darf auch nicht vergessen, dass Regisseure in der ÖFI Kalkulation nach der Höhe ihres Budgets bezahlt werden, das heißt je höher dein Budget, desto höher ist deine Gage als Regisseur oder Regisseurin.

Die Landschaft der Produktionsfirmen ist in Österreich sehr männlich dominiert. Glauben Sie, dass diese "Machtstrukturen" dazu beitragen, dass nur wenige Filmförderanträge für Projekte mit Regisseurinnen gestellt werden?

Sabine Derflinger: Ja. wobei ich natürlich schon glaube, dass es auch viele Frauen gibt, die Frauen verhindern. Das darf man nicht vergessen. Es gibt ja Männer die Frauen fördern und Frauen, die Frauen verhindern. Das geht ja quer durch die Geschlechter. Es ist ja nicht so, dass nur Männer gegen Frauen sind und Frauen sind immer für Frauen. Aber prinzipiell: Ja. Es geht ja auch allein um die Lesbarkeit von Stoffen, oder wenn etwas ein bisschen anders ausschaut, oder die Arbeitsmethoden anders sind, weil die Führungsstile unterschiedlich sind. In Österreich ist es doch noch

üblich bei einer Vielzahl von Produktionen, dass sehr autoritäre Führungsstile herrschen. Frauen haben meistens andere Führungsstile und daran müssen sich Männer erst gewöhnen und manche Produzenten können damit überhaupt nicht umgehen. Also kommen manche Frauen bei manchen Produktionen einfach nicht weiter.

Es zeigt sich ja auch, dass viele Frauen, wie Barbara Albert und Jessica Hausner eigene Produktionsfirmen gegründet haben. Glauben Sie, dass dies auch aus einem Bewusstsein heraus entstanden ist, sich nicht diesem Selektionsprozess in der Branche auszuliefern und selbst tätig zu werden, um die eigenen Filme selbst bzw. in der Gruppe zu produzieren.

Sabine Derflinger: Mit Sicherheit. Und das war ja auch sehr zielführend. Weil man dann an anderen Machtpositionen steht und andere Möglichkeiten hat, wenn man selbst sein eigener Produzent ist. Auch in Deutschland gibt es sehr viele Frauen, die ihre Filme selbst produzieren. Das war für alle sehr richtig. Ich habe meine Dokumentarfilme auch zum Teil selber produziert und musste auch die Erfahrung machen, dass das gut ist.

Noch mal ganz kurz zu den Gremien und Projektkommissionen. In der Vergangenheit wurde immer wieder gefordert, dass die Gremien der Filmförderungsinstitute zu gleichen Teilen mit Frauen und Männern besetzt werden sollten, da dies eine Schlüsselposition einnehme. Mittlerweile wurde dies zum Großteil umgesetzt. Haben sich die Erwartungen bestätigt? Gerade wurde ja auch die neue Projektkommission des ÖFI ernannt.

Sabine Derflinger: Ja bei den Neuen ist das der Fall, aber bis jetzt konnte leider nur wenig Geld vergeben werden. Aber die neue Projektkommission, da ist natürlich toll, wer alles drinnen sitzt. Das ist innovativ und ich hoffe es wird sich bestätigen. Das ist ein großer Meilenstein.

Inwiefern?

Sabine Derflinger: Es ist eine junge Projektkommission, mit neuen Aspekten, anderen Leuten, eine andere Mischung. Es ist auch ein Generationswechsel.

Ich habe noch eine Frage zur Referenzfilmförderung. Wie beurteilen Sie diese? Ist sie eher ein Vorteil oder ein Nachteil für österreichische Regisseurinnen?

Sabine Derflinger: Ein Vorteil. Weil ja viele Regisseurinnen auf Festivals Preise gewinnen und dann Referenzgelder bekommen.

Ich würde gerne noch zu Forderungen und Maßnahmen kommen, die gesetzt werden könnten, um die Situation zu verbessern. Welche Maßnahmen - neben der schon angesprochenen Quote - könnten denn Ihrer Meinung nach gesetzt werden, um vor allem Regisseurinnen, oder auch Produzentinnen in der Filmbranche zu fördern?

Sabine Derflinger: Naja die Frage ist, was der FC Gloria ausrichten wird, weil das ja

eine Vernetzungsorganisation ist. Es werden ja langfristig Preise vergeben werden an Frauen, die hervorstechen in der Filmwirtschaft. Es gilt aber auch Journalistinnen zu unterstützen, die in der Richtung ein offenes Ohr haben, damit auch medial eine Verbesserung stattfindet. Und abgesehen von der Filmförderung bin ich ja ein totaler Verfechter, dass das Fernsehen endlich seiner Verantwortung nachkommt und Frauen dort arbeiten lässt. Denn auch für den Kinospießfilm ist es ja notwendig, dass man noch andere Standbeine hat. Viele Kolleginnen die erfolgreich Kinofilme machen können, können dies, weil sie auch Fernsehaufträge haben. Das betrifft auch die Werbung. Einen Sender könnte man ja sehr wohl zwingen, der öffentlich-rechtliche Gelder erhält, mit einen gewissen Frauenanteil zu operieren.

Ist das eigentlich eine speziell österreichische Situation, dass Frauen bei den Fernsehsendern so wenige Aufträge bekommen?

Sabine Derflinger: Ja, speziell österreichisch. In Deutschland arbeiten schon viele Frauen beim Fernsehen. Und das Thema gibt es ja auch nicht. Da gibt es auch viele Produzentinnen. Wenn es heißt, die Zukunft des österreichischen Films ist weiblich, dann leben wir immer noch in der Vergangenheit. Schlichtweg. Wir leben halt immer noch in der Vergangenheit, weil so viele Leute herumsitzen, die so gerne die Vergangenheit bewahren.

Welche Maßnahme wäre denn aus Ihrer Position als Regisseurin besonders wünschenswert?

Sabine Derflinger: Die Quote in der Förderung. Quote aber auch im Fernsehen. Ein öffentlicher Diskurs, der aber auch von Medienvertretern gepusht wird. Zum Beispiel vom Standard, gibt es ja ‚dieStandard‘ zum Beispiel, die sehr rege sind. Und da sieht man ja, dass der Diskurs notwendig ist, alleine wenn man sich die Postings zu den Artikeln ansieht, wird einem ja übel. Das ist so wie mit Rassismus, eigentlich ist es eine Form von Rassismus, die dort stattfindet. Dann muss sich noch ändern, ganz pragmatisch, Kindergarten und Kinderbetreuung, nach der Schule, ein anderer Umgang überhaupt mit der Kinderbetreuung zwischen Männern und Frauen. Das heißt in Wirklichkeit geht es auch um einen politischen Willen das zu verändern. Das sieht man ja auch zum Beispiel in Deutschland, dass dort wo ein politischer Wille ist, die Situation zu verändern, weil sich eine Gesellschaft darauf einigt, dass Frauen und Männer die Arbeit untereinander aufteilen und sich auch die Macht teilen, dass dann Veränderungen passieren. Aber es muss der Willen da sein. Und es muss auch Leute geben, die sich für die Umsetzung einsetzen. Das fängt aber auch in der Schule an, dass dort ein Bewusstsein entsteht. Dann noch die Filmakademie, Professorinnen müssen dort hin. Ich sage immer, das ist der Old-Boys-Club. Das ist ja keine Filmakademie, das ist ja ein Zustand. Es ist egal, was die Leute, die dort arbeiten für tolle Filme machen, oder wie weltberühmt sie sind. Es ist einfach unmöglich, es kann 2011 einfach nicht möglich sein. Das ist so was von antiquiert.

Expertinneninterview mit Eva Spreitzhofer

geführt am 16.9.2011

Du bist ja Obfrau des Drehbuchverbands und hast sehr viel Kontakt zu Drehbuchautorinnen und -autoren. Wie würdest du die momentane Situation für Drehbuchautorinnen und -autoren in Österreich beschreiben?

Eva Spreitzhofer: Na das Hauptproblem ist mit Sicherheit, dass wir hauptsächlich Autorenfilmerinnen und -filmer haben. Es gibt kaum Autoren, die vom Kino leben können. Die meisten arbeiten für das Fernsehen. Es gibt überhaupt keine Tradition, wie in Dänemark oder anderen skandinavischen Ländern, wo es ganz logisch ist, dass man sich auch als AutorenfilmerIn einfach eine AutorIn hinzuzieht. Automatisch. Das ist dort total üblich. Es ist dort vollkommen ausgeschlossen, dass ein Regisseur einfach ein Buch schreibt und sagt ich bin jetzt Drehbuchautor. Das ist sicherlich ein Problem in Österreich.

Und wie würdest du die momentane Situation für Filmemacher innen und im speziellen für Regisseurinnen in Österreich beschreiben, also vorwiegend für Frauen?

Eva Spreitzhofer: In der Filmakademie studieren ungefähr die Hälfte Frauen, Hälfte Männer, in fast allen Studien. Es gibt nur geringe Unterschiede, bei den Drehbuchautoren gibt es zum Beispiel überhaupt mehr als 50 % Frauen. Die schließen die Uni auch ab, aber dann sind sie auf ein Mal verschwunden. Das sieht man dann zum Beispiel in den Einreichungen und nicht nur in den Förderungen. Da muss man sich halt fragen, woran das liegt? Wandern die aus? Oder werden ihre Geschichten einfach nicht genommen? Das hat natürlich auch damit zu tun, dass es kaum Produzentinnen gibt und dass Männer einfach an anderen Geschichten interessiert sind als Frauen. Als Zuschauer und als Macher. Das hat sich in der Wahrnehmung noch nicht ganz durchgesetzt, dass es einfach unterschiedliche Blicke auf die Welt gibt und dass es deswegen eine inhaltliche Entscheidung ist, wie erzähle ich eine Geschichte. Es ist auch eine inhaltliche Entscheidung, lasse ich das von einer Frau erzählen, oder von einem Mann. Und auch generell fallen einem ja mehr Männer ein, weil sie einfach präsenter sind. Die Frauen können dann spezifische Frauenthemen machen. Wenn sie zum Beispiel wie Marie Kreutzer gerade erfolgreich waren, dann ist es aber auf jeden Fall schon so, dass jeder sagt: ‚Ah super, mit der Marie Kreutzer würde ich gerne arbeiten.‘ Man wird als Frau nicht aufgrund des Geschlechts ausgeschlossen, aber mit Sicherheit wegen der Geschichten. Das weiß ich auch von Kolleginnen und auch von mir selber, dass man Geschichten anbietet und als Antwort bekommt man nicht: ‚Nein das ist eine Frauengeschichte.‘ Wobei ich auch das von Frauen gehört habe, dass die wirklich als Antwort von einem Produzenten bekommen haben: ‚So eine Frauengeschichte, das interessiert mich nicht.‘ Ich glaube aber, das passiert meistens subtiler. Weil man sich ja auch selber dessen nicht so bewusst ist. Sie sagen: ‚Nein die Geschichte, das geht glaub ich nicht, das müssen wir umändern.‘ Und so wird von einer Geschichte aus dem Blickwinkel von einer Frau eine Geschichte aus dem Blickwinkel eines Mannes. Viele Frauen wollen das nicht, sie wollen keine Kompromisse machen. Oder aber im Arbeitsprozess stellt sich heraus, dass das so nicht funktioniert und es wird doch wieder

ein Mann hinzugezogen. Also ich glaube, dass man sich viel mehr wirklich bewusst sein muss, dass es nicht um eine Diskriminierung des Geschlechts geht, sondern um eine Diskriminierung des Blickwinkels und der Geschichten. Wie erzähle ich was, oder wie sehe ich die Welt. Aber natürlich schon auch ganz extrem. Es gibt einfach eine bestimmte Summe an Geld und es gibt eine bestimmte Menge an Produzenten und Regisseuren. Und jeder, der hinzukommt, nimmt jemanden anderen etwas weg. Und das ist glaube ich, was Johanna Dohnal schon in den 70er Jahren gesagt hat. Das ist das Problem, warum in Spitzenpositionen keine Frauen nachrücken, weil jede einzelne Frau die dort sitzt, ein Mann weniger dort sitzt. Und das ist bei uns auch so.

Vor allem Ende der 90er und Anfang des Jahrtausends wurde davon gesprochen, dass „die Zukunft des österreichischen Films weiblich“ sei. Das ist ein Zitat von Roland Teichmann, aus dem Jahr 2004, in der Zeit, in der Barbara Albert beispielsweise Erfolge gefeiert hat und viele junge Regisseurinnen nachgekommen sind. Nun sind fast 10 Jahre vergangen, hat sich diese Einschätzung deiner Meinung nach bestätigt?

Eva Spreitzhofer: Ich habe das nie so gesehen. Es ist eine Selbstverständlichkeit gewesen, dass irgendwann ein Mal sich Frauen durchsetzen werden. Es ist ja nicht so, dass man sagt, die dürfen nicht. Sondern man muss ja eben - wie dieses depperte Argument in anderen Branchen auch gibt - einfach doppelt so gut sein. Man sucht ja in den Aufsichtsräten nicht nach den besten Männern, aber immer nur nach den besten Frauen. Und auch da in der Branche, jeder durchschnittlich begabte Absolvent von der Filmakademie als Mann kann irgendwas probieren. Die Frauen haben den Anspruch an sich selbst - aber auch die Umwelt, dass sie es nur machen können, wenn sie wirklich, richtig perfekt sind. Das damals war halt eine Situation, in welcher mehrere Frauen etwas gemacht haben. Aber ich glaube gar nicht mal, dass es die Mehrheit gewesen ist. Sie sind halt wahrgenommen worden, deswegen gab es gleich diese euphorische Einschätzung. Ich habe diese Einschätzung aber nicht geteilt.

Die Einschätzung, dass die Zukunft weiblich ist, hat sich also auch nicht bestätigt?

Eva Spreitzhofer: Auf keinen Fall. Ich hätte es auch nicht so gesehen. Ich hätte auch nicht gedacht, dass jede Menge nachkommen. Gerade wenn so was ist, wird ja gleich gesagt: ‚Jetzt sieht man es.‘ Es wird oft nach Argumenten gesucht. In der Art: Na bitte, ihr seid ja gar nicht benachteiligt. Diese damalige Situation würde ich unter dem einordnen.

Der Frauenanteil in der österreichischen Filmindustrie liegt laut dem Bericht „Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich“ aus dem Jahr 2008 bei 35,2 %.

Eva Spreitzhofer: Wobei man sich da anschauen muss, in welchen Sparten die beschäftigt sind.

Genau, wobei es dort leider nicht sehr detailliert aufgelistet ist, es geht dort eher um Künstler und Künstlerinnen im Allgemeinen, worunter auch mehrere Branchen fallen. Aber nehmen wir mal an, der Prozentsatz liegt ungefähr bei 30 % im Gesamten. Worin siehst du die Gründe für diesen verhältnismäßig geringen Anteil an Frauen in der

Branche?

Eva Spreitzhofer: Da muss man sich die verschiedenen Sparten anschauen. Es gibt mehrere, die immer noch Frauensparten sind, wie Maske, etwas Kostüm, wobei auch da die Männer nachziehen. Auch bei Schnitt gibt es immer mehr Männer, aber es ist nach wie vor noch so eine Frauendomäne. Birgit Gudjonsdottir hat bei einer Diskussion auf der Diagonale gesagt, dass es beim Kameradepartment immer wieder das Argument gibt: Die Kamera sei so schwer zu tragen. Oder die Technik sei so schwierig. Das bewegt sich teilweise auf einer sehr primitiven Ebene. Beim Rest der Sparten glaube ich, ist es wie in anderen Branchen auch. In den unteren Ebenen, z.B. der Aufnahmeleitung, finden sich durchaus auch Frauen. Überhaupt als Regieassistentin. Aber dann, je höher es rauf geht, umso weniger Frauen lassen sich finden. Bei der Produktionsleitung sind es schon wenige, Produzentinnen praktisch null. Das ist im Grunde wie auch in der Medizin, es gibt viele Ärztinnen, dann auch noch Oberärztinnen, dann nur noch Professorinnen und bei den Primaries ist es dann schon ganz ausgedünnt.

Sabine Perthold wies in ihrem Vorwort zum dritten Teil des Frauenkulturberichts 2003 darauf hin, dass oft vernachlässigt wird, dass schon die Ausbildungssituationen (neben anderen Faktoren) zur Nicht-Gleichbehandlung von Frauen im Filmbereich beitragen. Welche Rolle nimmt die Ausbildungssituation deiner Meinung nach ein?

Eva Spreitzhofer: Ja das ist ganz sicher so. Darauf hat Marie Kreutzer auch immer wieder hingewiesen, dass an der Filmakademie sehr wenige Frauen unterrichten. Und dass sie in ihrer Zeit an der Filmakademie nur selten mit Frauen als Lehrende zu tun hatte. Du hast einerseits dadurch keine Vorbildsituation. Aber du hast natürlich auch kein Netzwerk in der Form. Wenn dieser Männerüberschuss derartig massiv ist, wie an der Filmakademie, dann ist es klar, wer sich mit wem identifiziert. Wenn man starke Frauenvorbilder in der Regie hat, dann wird man sich sicherer fühlen, als wenn man dann halt Haneke, oder Seidl hat, die ein durchaus eingeschränktes Frauenbild haben, würde ich mal sagen.

Ich würde jetzt gerne verstärkt zur Filmförderung im Speziellen kommen. Wie beurteilst du die momentane Situation der Filmförderung ganz allgemein? Beispielsweise bezogen auf die Budgets?

Eva Spreitzhofer: Ja es ist im internationalen Vergleich natürlich Peanuts was in Österreich passiert. Es ist mit Sicherheit so, dass noch immer nicht ganz klar geworden ist in Österreich, dass Film eigentlich ein Wirtschaftszweig ist. Die Deutschen haben das in den letzten Jahren gut verstanden, dass man richtig viel Geld in die Hand nehmen muss, um richtig viel Geld wieder zurückzubekommen. Über Umweg-Rentabilität. Vor kurzem gab es ja mit der FISA dieses neue Rabattsteuermodell, wo der erste Schritt in die richtige Richtung gemacht worden ist. Der deutsche Staatsminister Bernd Neumann hat dieses Modell hier massiv unterstützt. Er hat ganz richtig gesagt: ‚Wenn man da nicht viel Geld in die Hand nimmt, dann kommt auch nicht viel dabei raus‘. Das ist eigentlich eines der Hauptprobleme: Man hat immer noch das Gefühl in Österreich, dass es um ein bisschen Kulturförderung gehe, die man sich halt leistet, aber dass unglaublich viele Arbeitsplätze da dran

hängen und umgekehrt unglaublich viele Arbeitsplätze verloren gehen, wenn zu wenig gedreht wird, das wird viel zu wenig gesehen. Auch, dass man einen großen Output an Entwicklungsmöglichkeiten haben muss, damit richtig gute Filme zustande kommen. Wenn man zum Beispiel die Blockbuster, oder auch die guten Serien aus Amerika nimmt, die wir hier sehen. Die Filme und Serien, die hier ankommen, die sind ja nur die Spitze des Eisbergs von dem was dort ununterbrochen produziert wird. Dort werden wahrscheinlich um die 2000 Serien produziert, wobei aber halt nur drei zu uns kommen. Das sind dann halt dort die Guten, die Anderen sehen wir ja alle nicht. Die sind ja genauso Schrott und das ist bei uns natürlich auch. Aber weil wir aber so wahnsinnig wenig Geld zur Verfügung haben, kann auch nicht so viel entwickelt werden. Der Output ist dafür eigentlich eh sensationell. Man muss sich einfach vor Augen führen, dass das in Summe zwar viel Geld ist, was die Förderung zur Verfügung hat. Aber es ist sehr wenig, wenn man weiß, wie viel ein Film kostet. Wir haben in der nächsten Sitzung im ÖFI beispielsweise eine Million Euro zu vergeben und dreißig Anträge auf Herstellung. Da sind richtig große Filme dabei, auch von guten Produktionsfirmen, oder von guten und etablierten Regisseuren und natürlich auch von Jungen. Aber das ist wirklich eine Tragödie, dass bestimmte Dinge einfach nicht gemacht werden können, weil die Million einfach nicht für alle reicht.

Ist das dann die dritte Sitzung? Hat das damit zu tun, dass der Großteil des Geldes schon ausgegeben wurde?

Eva Spreitzhofer: Ja zum Teil hängt das Geld in der Referenzfilmförderung und zum Teil ist einfach nicht so viel da.

Welche Erfahrungen hast du im Bereich der Filmförderung gemacht? Hast du dich schon ein Mal bei der Filmförderung direkt oder indirekt benachteiligt gefühlt?

Eva Spreitzhofer: Ich habe bis jetzt noch kein einziges Mal bei der Kinoförderung eingereicht, ich arbeite ja für das Fernsehen. Das hat hauptsächlich damit zu tun, dass ich eigentlich Schauspielerin bin und halt so zum Schreiben gekommen bin. Das war jetzt nicht mein Herzensanliegen, das hat sich so ergeben.

Hast du vielleicht mitbekommen, dass sich Kolleginnen bei der Filmförderung benachteiligt gefühlt haben? Nicht nur Drehbuchautorinnen, sondern auch Regisseurinnen oder Produzentinnen?

Eva Spreitzhofer: Ja tendenziell. Aber was mich vor allem wundert ist, warum sie nicht einreichen. Ich glaube, das ist aber nur meine These, dass das im Vorfeld passiert. Es gibt ja zum Glück seit kurzem eine Drehbuchentwicklung im Team, wo man auch mit einem Dramaturgen, oder Regisseur einreichen kann und nicht mehr mit einem Produzenten einreichen muss. Das heißt, da werden die Geschichten nicht unbedingt vorgefiltert. Du musst ja einen Produzenten finden, der deiner Geschichte vertraut und dem die Geschichte gefällt. Ich glaube, dass da im Vorfeld schon recht viel vorgefiltert wird. Das ist etwas, was man evaluieren sollte. Was wird eigentlich aus den Stoffen, die in der Stoffentwicklung entwickelt werden? Finden die eigentlich einen Produzenten? Weil bei der Stoffentwicklung reichen noch mehr Frauen ein, als bei der

Projektentwicklung, oder Herstellungsentwicklung. Das wäre eigentlich etwas, was man die Produzenten fragen müsste. Klopfen die nie bei ihnen an, oder schicken sie die weg oder gefallen ihnen die Geschichten nicht?

Da habe ich gleich eine Frage dazu, ich habe mir diese Frage auch gestellt. Die Landschaft der Filmproduktionen in Österreich ist ja sehr männlich dominiert. Glaubst du, dass diese Machtstrukturen dazu beitragen, dass nur wenige Filmförderanträge der Projekte mit Regisseurinnen überhaupt gestellt werden?

Eva Spreitzhofer: Auf jeden Fall! Ganz sicher!

Es gibt ja auch immer wieder Bestrebungen von Regisseurinnen, die dann ihre eigenen Filme produzieren, kann man dies als Mit-Grund sehen, dass sie das selbst in die Hand nehmen?

Eva Spreitzhofer: Ja, mit Sicherheit. Wobei man auch sagen muss, das gibt es natürlich auch bei Männern, dass sie sich nicht gut aufgehoben fühlen bei Produzenten. Aber allgemein in einer anderen Art. Man kann sagen, Männer und Frauen haben bestimmte gemeinsame Ungerechtigkeitsituationen, nur Frauen haben noch ein paar dazu.

Welche Erfahrungen hast du als Mitglied des Aufsichtsrates bzw. als Mitglied der Projektkommission eigentlich gemacht?

Eva Spreitzhofer: Also das muss man trennen. Im Aufsichtsrat ist es so, als ich in den Aufsichtsrat gekommen bin, waren eklatant wenige Frauen dort. Wenn ich solche „so genannten“ Frauenthemen - wobei ich finde das sind überhaupt nicht Frauenthemen, sondern Gesellschaftsthemen und es ist völlig absurd, dass diese Themen immer nur Frauen stellen. Nämlich wenn ich damals, vor ungefähr fünf, oder sechs Jahren, gefragt habe: ‚Warum war bei dieser Sitzung eigentlich keine Frau in der Projektkommission?‘ Dann war das natürlich ein Lacher. Sie hätten niemals gesagt, diese Frage darf man jetzt nicht stellen, aber es war dieses typische Gekicher. Überhaupt ist es so, wenn man Fragen danach stellt, gibt es dieses Gekicher. Aber sobald in so einem Gremium eine höhere Anzahl an Frauen sitzt, wie jetzt zum Beispiel in der Projektkommission, fällt dieses Gelächter weg. Auch im Drehbuchverband war es zum Beispiel so. Als ich in den Vorstand kam, war ich die einzige Frau im Vorstand. In der Ämterverteilung, die in der ersten Sitzung nach der Wahl passiert, hieß es: ‚Ja übrigens bei uns macht immer die Frau Schriftführer.‘ Dann hab ich gesagt: ‚Die Frau? Ist das üblich, dass es nur eine im Vorstand gibt?‘ Dann haben sie gesagt: ‚Ach so, nein das war bis jetzt halt immer so.‘ Dann hab ich gesagt: ‚Erstens mache ich nicht die Schriftführerin und zweitens werden wir das ändern.‘

Mittlerweile ist es so, dass wir über die Hälfte Frauen im Vorstand haben. Und so ein Witz würde einfach nicht mehr gemacht werden, wie überhaupt alle anderen Witze auch nicht mehr gemacht werden würden. Ich glaube, das ist nicht ganz so leicht für die Männer, dass bestimmte Dinge jetzt einfach anders gehandhabt werden. Von meiner Seite aus haben sich die Themen überhaupt nicht geändert seit damals. Aber es ist ganz anders möglich sie zu artikulieren und wenn die Mehrheitsverhältnisse sich än-

dern, dann werden bestimmte Dinge wichtiger als sie vorher waren. So wie der Aufsichtsrat jetzt zusammengesetzt ist, wäre die Forderung nach 40 % Herstellungsförderung für Frauen, wie ich sie für richtig fände - eigentlich finde ich 50 % aber damit nicht alle tot umfallen würde ich sagen 40 - wäre ausgeschlossen. Das wäre nicht ein Mal ein Tagespunkt, der sich länger als fünf Sekunden halten würde. In der Projektkommission glaube ich, würde es anders ausschauen. Sie hätte auch keine Mehrheit, wie ich das einschätze, aber es wäre eine interessante Diskussion.

Du bist ja noch nicht so lange in der Projektkommission.

Eva Spreitzhofer: Genau, ich bin in der neuen Projektkommission und da hatten wir erst eine Sitzung.

Das ist jetzt vielleicht eine schwierige Frage, aber konntest du in den letzten Jahren beobachten, dass mehr, gleich viele oder weniger Frauen Förderungen erhielten? Und wenn es eine Tendenz gab, worauf könnte diese zurückgeführt werden?

Eva Spreitzhofer: Natürlich gab es die. Das sieht man ja auch an den Zahlen, dass weniger Frauen Förderungen erhielten. Ich weiß allerdings nicht wie viele eingereicht haben und wie viele dann nicht genommen worden sind. Ich glaube aber, das steht in einem Verhältnis. Ich nehme an, dass es nicht so ist, dass sehr viele eingereicht haben und nicht genommen worden sind. Sondern dass auch schon sehr wenige eingereicht haben, das ist ja das Problem. Es gibt überhaupt keine strukturellen Maßnahmen, um das zu verändern. Das ist ja zum Beispiel ein Ding, ich glaube das geht überhaupt nur über strukturelle Veränderungen und nicht über Aufrufe und: ‚Nein, die können eh‘ usw. Ich und auch einige andere Frauen finden, es gibt ja in der Projektkommission keine Kriterien nach was wird gefördert. Man schaut, dass es einen ungefähren Ausgleich gibt zwischen kommerziellen, publikumswirksamen Projekten und sogenannten Arthouse und künstlerischen Projekten. Wobei das natürlich schwimmt und eigentlich unzulässige Begriffe sind. Naja man teilt es trotzdem ein bisschen in das ein und man schaut, dass es da ein Gleichgewicht gibt. Natürlich wird man schauen, dass bestimmte Leute eine Kontinuität bekommen, oder man schaut, auch bei Jungfilmern, dass man für sie Möglichkeiten schafft. Das sind Kriterien die man hat, aber es gibt keine Schwerpunkte. Wir sagen nicht, der österreichische Film möchte in fünf Jahren dort sein. So etwas gibt es nicht. Das heißt, es ist doch eine sehr individuelle Entscheidung dieser vier Leute, inklusive dem Direktor des ÖFI, die da drinnen sitzen. Die überlegen sich ja schon, wie ich finde, nach bestem Wissen und Gewissen, welche Filme fördert man. Zusätzlich gibt es für mich sehr wohl ein Kriterium - und ich glaube das gibt es für einige andere eben auch in der neuen Projektkommission. Und das ist wirklich neu, nämlich, dass man sagt: ‚Ich möchte mehr Filme von Frauen sehen, weil mich der Blick von Frauen genauso interessiert wie der von Männern.‘ Und natürlich interessiert er mich jetzt gerade viel mehr, weil es viel mehr Filme von Männern gibt. Also finde ich, sollte es jetzt viel mehr Filme von Frauen geben. Und das ist überhaupt nicht ungerecht, das ist der Ausgleich einer extremen Ungerechtigkeit die herrscht.

Und glaubst du hat sich dieses Bewusstsein in den letzten Jahren dafür gebildet? Weil du sagst, dass auch andere so denken?

Eva Spreitzhofer: Ich glaube dass die Quotendiskussion sehr viel ausgelöst hat. Zum Beispiel gibt es nun auch erstmals eine kürzlich veröffentlichte Studie, die rausgefunden hat, dass erst ab 50 % Diversität in den Aufsichtsräten sich in den Betrieben etwas ändert. Davor ist es halt demokratiepolitisch in Ordnung, aber ab 50 % hat man wirkliche Auswirkungen. Positive Auswirkungen, aus verschiedenen Gründen natürlich. Das ist eine sehr interessante Studie. Das heißt, es gibt einfach immer mehr positive Auswirkungen aufgrund der Quote. Erstmals inhaltlich, aber auch einfach personell. Das heißt es gibt einfach mehr Frauen in Machtpositionen, die vormachen, dass man sich das trauen kann. Wobei man auch sagen muss, Claudia Schmied macht das finde ich sehr gut.

Man nimmt einfach wahr, dass Frauen Museumsdirektorinnen werden und die Posten auch wirklich kriegen. Gerade in Wien, wo die Hälfte der Stadtregierung weiblich ist und man auch sieht, dass hohe Magistratsposten auf ein Mal an Frauen gehen. Ich glaube, dass die Frauen das so wie ich auch davor schon immer gesehen haben, aber wir hatten keine Möglichkeit, das zu fordern, in der Form, dass es wahrgenommen wird und wir hatten schon gar nicht die Möglichkeit, das umzusetzen. Auch die Projektkommission war bis jetzt nicht so 50/50 besetzt. Aber jetzt wird tatsächlich darauf geschaut, dass immer zwei Frauen und zwei Männer, plus dann eh noch der Direktor in der Projektkommission sitzen. Aber zumindest zwei zu drei und nicht wie früher immer. Das müsste man sich natürlich genauer anschauen, aber früher war es definitiv meistens nur eine Frau.

Ja auch im Bereich Produktion beispielsweise waren auch die Ersatzmitglieder alle männlich, also alle drei Mitglieder der Projektkommission männlich. Noch eine Frage dazu, gibt es in der österreichischen Förderlandschaft überhaupt ein Bewusstsein dafür, dass der Frauenanteil bei den Förderzusagen sehr gering ist, also vor allem beim ÖFI und beim FFW?

Eva Spreitzhofer: Vom Filmfonds Wien weiß ich es nicht. Im ÖFI ist es ein Thema, weil es zum Thema gemacht wird und es ist durchaus so, dass der Direktor da offen ist und auch seine Vizedirektorin ist da sehr dahinter. Ich fände gut, wenn das auch so bemerkt würde, weil sich das wirklich etwas geändert hat.

Gibt es da auch schon irgendeine Art Frauenförderung, also keine direkte, aber ist eine indirekte Förderung bemerkbar?

Eva Spreitzhofer: Nein das ist eben leider das Problem. Alle glauben ja immer, wenn man sagt: ‚Ich merke eh und ich schau eh drauf.‘, dass sich dann was ändert. Aber ohne strukturelle Veränderungen wird sich da überhaupt nie irgendwas ändern.

Die Produzentin Gabriele Kranzelbinder hat gesagt: "Man traut Frauen tendenziell weniger zu, was auch bei der Förderungspolitik deutlich wird - z.B. bekommen sie als Regisseurinnen niedrigere Budgets. Ich unterstelle keinesfalls, dass das auf bewussten Entscheidungen beruht, aber es ist klar ablesbar." Auch die Regisseurin Sabine Derflinger weist darauf hin: "Frauen bekommen weniger hochdotierte Budgets. Frauen müssen sich länger beweisen. Frauen bekommen weniger Vertrauensvorschuss, auch

nicht von anderen Frauen." Wie stehst du zu diesen Aussagen? Hast du zum Beispiel selbst beobachtet, dass Frauen weniger hoch dotierte Budgets bekommen?

Eva Spreitzhofer: Ja also das kann man sicher so sagen. Das ist an den Zahlen ablesbar. Dass zum Beispiel beim BMUKK der Frauenanteil höher ist. Das ist mit Sicherheit genau so, wie Gabriele Kranzelbinder sagt. Das passiert nicht bewusst. Es würde niemand sagen: ‚Der Frau geben wir weniger.‘ Deswegen würde so was bei Männern auch auf Widerstand stoßen. Denn sie sagen, dass sie überhaupt nicht so denken. Es ist doch wahnsinnig dumm zu glauben, dass wir nicht alle unglaublich sozialisiert sind in diesem Herrschaftssystem. Da hat Irmtraud Morgner eines meiner Lieblingszitate gesagt: ‚Die Frauen‘ - und natürlich auch die Männer, aber sie hat gesagt: ‚Die Frauen leben nicht nur im Patriachat, sondern das Patriachat lebt auch in uns.‘ Bei den Männern natürlich sowieso, aber auch in uns. Wir geben uns auch schneller zufrieden. Ich habe unlängst in der Projektkommission gesagt: ‚Wenn ich mir wieder mal so wahnsinnig blöd vorkomme, weil ich zum 1000 Mal frage: ‚Wieso gibt es da keine Frauen und wo sind die Frauen?‘, denke ich mir, wie gut, dass es wenigstens schon das Wahlrecht für Frauen gibt, weil die sind sich wahrscheinlich noch blöder vorgekommen. Weil sie haben für etwas völlig selbstverständliches gekämpft und alle haben gesagt, geht’s noch? Ich hätte ja auch gerne, dass das dieses Thema schon erledigt ist. Man ist ja nicht gerne in der Minderheit und unterdrückt und schon gar nicht wenn alle sagen: ‚Du hast du einen Vogel, oder einen Realitätsverlust.‘ Im Grunde muss man es so sehen: Wir wollen ganz selbstverständliche Sachen, und trotzdem sagen alle: ‚Kann jetzt da mal Ruhe sein mit dem Thema?‘

Das hast du ja auch schon kurz angesprochen, dass in der Vergangenheit schon gefordert wurde, dass die Gremien der Filmförderinstitute zu gleichen Teilen mit Männern und Frauen besetzt werden sollten. Also haben sich deiner Meinung nach die Erwartungen bestätigt, die man in diese Forderung gelegt hat?

Eva Spreitzhofer: Mittlerweile gibt es da Studien, Untersuchungen und Umfragen dazu. Ich kann es aber auch von meiner privaten Wahrnehmung sagen. Es ist einfach wahnsinnig unangenehm, alleine oder zu zweit bzw. in einer großen Minderheitssituation in einem Gremium zu sitzen. Es macht im gleichen Gremium einfach einen riesen Unterschied.

Da gibt es einen Begriff, der ‚Blinde Fleck am Gender-Auge‘. Also, dass die Erwartungen, dass Frauen verstärkt Frauen fördern, oder sich auch in den Gremien verstärkt für Frauen einsetzen, werde teilweise nicht bestätigt.

Eva Spreitzhofer: Stimmt, so ist es. Ja sicher. Aber das sind Einzelfälle. Frauen sind ja nicht besser oder per se frauenfreundlich oder feministisch. Ich finde Maria Fekter eine unerträgliche Politikerin, aber dass sie Innenministerin war und jetzt Finanzministerin ist, finde ich eine unglaubliche Vorbildwirkung. Und ich halte Ihre Politik für falsch, aber dass eine Frau diese Position hat, finde ich unglaublich wichtig. In ihrem Antrittsinterview hat Claudia Bandion-Ortner gesagt, dass ihr fünfjähriger Sohn sie gefragt hat: ‚Mama, kann eigentlich auch ein Mann Justizministerin werden?‘ Das ist genau das, was es auslöst. Wenn eine Frau in einer wichtigen Position nur Männer um sich

schart, dann macht sie halt eine falsche Politik. Trotzdem ist es so, dass sie in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit diesen Posten hat. Aber ihre Politik wird immer noch falsch sein. Deswegen darf das eben überhaupt keine Entscheidung sein, sondern es muss eine strukturelle Vorgabe geben, die besagt, du musst das so besetzen. Wie wenn man in Schweden schaut. Da muss man nicht mehr sagen, ah der hat einen blinden Fleck, oder die hat einen blinden Fleck, sondern da ist es einfach so. Und mit dieser Selbstverständlichkeit müssen die Sachen passieren. Es darf keine individuelle Entscheidung sein, ob man Frauen in Positionen geben will oder nicht, sondern es muss einfach einen Zwang dazu geben.

Jetzt noch zu den Forderungen und Maßnahmen, wir haben es ja eh schon ein bisschen besprochen, aber vielleicht mal abseits der Quote, was könnten denn sonst noch für Maßnahmen gesetzt werden, um Frauen und vielleicht auch vor allem Regisseurinnen und Produzentinnen in der Filmbranche zu fördern?

Eva Spreitzhofer: Wie man Produzentinnen in der Filmbranche fördern kann, das weiß ich nicht. Dazu habe ich keine Idee. Ich glaube gut war beispielsweise der Ansatz, wie es das BMUKK verfolgt hat. Da gab es für junge Talente ein Stipendium, wobei auch eine Produzentin ein Stipendium bekommen hat. Ich glaube, es gibt einfach wenige Möglichkeiten sich dort zu etablieren. Aber da müssen Andere Ideen entwickeln. Aber ich glaube, dass die Quote eingeführt werden müsste. Es gibt ja auch Beispiele in Schweden, wo beispielsweise jeder Kinderfilm der produziert wird, auf die Rollenbilder abgeklopft werden muss. Aber da kommt natürlich sofort die Angst. Ein Mal hat jemand zu mir gesagt: ‚Na weißt du, was dann passiert? Dann gibt es überhaupt nur noch Filme über alleinerziehende Frauen mit Migrations-Hintergrund.‘ Daraufhin habe ich gesagt: ‚Machen wir uns darüber Sorgen, wenn es so weit ist.‘ Es wird immer sofort ein wahnsinniges Schrecken-Szenario hergestellt, sobald man eine Quote fordert. In Wirklichkeit gibt es die Quote ja schon längst. Nur halt für die Männer. Es gibt aber auch jede Menge anderer Quoten: In der Wirtschaftskammer, der Gewerkschaft, dem Bauernbund. Wir sind in einem Land, in welchem es völlig selbstverständlich ist, dass die Projektkommission des ÖFI zum Beispiel nicht einfach aus vier Leuten, sondern aus einem Autor, einer Regisseurin, einem Produzenten und jemandem aus der Verwertung besteht. Das sind ja auch Quoten. Ich kann ja auch nicht sagen, nehmen wir statt einem Produzenten einen zweiten Autor, weil die Qualität dann steigt. Jeder würde sagen, du spinnst.

Welche Maßnahmen wären denn aus deiner Position als Drehbuchautorin zum Beispiel besonders wünschenswert?

Eva Spreitzhofer: Ja ich glaube, das ist so ähnlich, wie bei der Steuerreform. Du kannst nicht eine Sache ändern. Die Dinge ändern sich im Grunde sicherlich nur durch das Paket, oder durch mehrere Dinge. In der Sekunde, in der es mehr Produzentinnen geben würde, auch mehr Regisseurinnen, würden auch mehr Stoffe von Frauen interessant sein. Und das ist eben der Irrtum, deswegen noch Mal zum blinden Fleck. Ich arbeite ja nicht lieber mit einer Frau, sondern weil ich die Geschichte interessant finde. Man muss ja nicht immer mit Jemandem arbeiten, den ich extrem sympathisch finde. Sondern weil ich zu der Geschichte einen Zugang habe, oder eben nicht. Interessant

ist beispielsweise, dass sich bei der BBC, in der Sekunde, als Frauen an finanzpolitisch wichtigen Posten saßen, auch Inhalte und der Look von Serien geändert hat. Alles, was jetzt in diese Richtung geht, ist wichtig. Auch beispielsweise, dass Gerlinde Seitner jetzt im Filmfonds sitzt, wird sicherlich was ändern, aber man darf sich nur nicht zu viel erwarten.

Wenn ich mir anschau, was ich in den letzten Jahren für Filme gesehen habe, die etwas geworden sind, aber auch was ich so für Bücher von anderen Leuten gelesen habe, dann waren dies schon in einem erschreckenden Ausmaß sexistische Bücher und auch sexistische Filme. Frauen kommen praktisch nur als Opfer vor und zwar von Whores Glory bis Seidl und Haneke. Du hast kaum Frauen, die etwas können, etwas darstellen, oder die Heroines sind. Ich merke das auch am Filmcollege, wo ich unterrichtete. Es wird mindestens in jeder zweiten Idee zu einem Diplomfilm, oder auch Übungsfilm, eine Frau vergewaltigt. Ich frage dann immer: ‚Freunde, seid ihr mal vergewaltigt worden, habt ihr jemanden vergewaltigt, kennt ihr jemanden, der vergewaltigt worden ist? Oder warum wollt ihr diese Geschichte erzählen?‘

Das ist gerade so hip. Da muss man auch auf der Filmakademie unglaubliches Augenmerk darauf lenken, dass man sagt, das ist überhaupt nicht zeitgemäß, wir wollen das überhaupt nicht sehen. Oder einfach, dass wir nicht wollen, dass so etwas gemacht wird. Natürlich gibt es ein Publikum dafür, ich finde in den Slashern können sie sich ja alle jede Menge Blut um die Ohren werfen und auch Frauen von mir aus. Ich würde es mir zwar nicht anschauen. Der Zugang, dass Frauen primär als Opfer dargestellt werden, weil die Welt so schlecht ist, das ist für uns ja überhaupt nicht mehr zeitgemäß.

Noch mal ganz kurz zur Quote, du hast es eh schon oft angesprochen, ganz konkret, würdest du die Quote für die Herstellungsförderung fordern und sonst auch noch für andere Bereiche?

Eva Spreitzhofer: Wenn ich jetzt in einer Arbeitsgruppe wäre für strukturelle Maßnahmen, dann würde ich mir das konkret anschauen. Ich möchte mich jetzt nicht festlegen drauf, was das Ende meiner Überlegung wäre. Weil man sich anschauen muss, was ist das Ziel, was wollen wir erreichen und wie kommen wir dort hin. Ich glaube, dass wenn Produzenten wüssten, dass es eine Quote gibt, dann würden sie wahnsinnig schnell gute Filmemacherinnen finden. Das ist einfach der Anreiz. Das ist ja so, wie bei anderen Kriterien auch, wo man weiß, beim Filmfonds Wien wird man eher gefördert, wenn es einen Wien-Effekt gibt. Da werde ich ja auch schauen, dass es in Wien spielt, oder auch bei Cine Tirol, da werde ich auch schauen, dass es in Tirol spielt. Genauso ist es, wenn ich weiß, ich bekomme mehr Geld, wenn eine Frau das Drehbuch geschrieben hat. Dann wird man eine Frau suchen, die das Drehbuch schreiben kann. Und man wird sich wundern, wie viele es gibt, oder auch nicht, aber man wird es sehen.

Expertinneninterview mit Marie Kreutzer

geführt am 1.2.2012

Wie würdest du die momentane Situation für Filmemacherinnen und im Speziellen für Regisseurinnen in Österreich beschreiben? Besonders die Situation junger Nachwuchsregisseurinnen?

Marie Kreutzer: Ich glaube es gibt eine große Kluft zwischen dem, wie es in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird, was medial passiert und dem, wie die Realität ist. Es sieht gut aus, man hat das Gefühl es entsteht viel, es gibt viele Nachwuchsfilme, die Filme laufen auf A-Festivals. Also es läuft gut. Aber auf der anderen Seite steht die Krise der Förderung. Man weiß mehr oder weniger, dass weniger Filme finanziert werden können und es immer enger wird, vor allem in der Herstellungsförderung. Aber es fängt auch schon in der Drehbuchförderung an. Insofern wird es nicht leichter und vor allem auch nicht für Erstlinge, die überhaupt mal drankommen müssen. Es ist ja nicht so, dass die nachkommen und es fallen andere weg, sondern diese sind ja auch noch alle da. Und wenn dann mehrere etablierte Filmemacher in einem Jahr ihre Filme machen wollen, dann werden die eher finanziert, als die Erstlingsfilme. Einerseits hat man beim Erstlingsfilm immer ein bisschen den Vorteil, dass er ein wenig billiger ist, also theoretisch schneller finanziert werden kann. Aber wenn es so eng ist, wie im Moment, heißt das auch nichts. Im Moment habe ich in den Eindruck, dass es für nichts und niemanden eine Garantie gibt. Diese Garantie gab es nie, nur im Moment heißt ein gutes Projekt zu haben und gut aufgestellt zu sein noch überhaupt nicht, dass der Film etwas wird und das ist sehr beängstigend für alle und für mich natürlich auch, weil ich natürlich nach meinem ersten Film sehr schnell weiter machen will und ich das Gefühl habe, dass alle Projekte die ich plane und alle Zeitpläne, die ich für mein Leben privat mache, total fiktiv sind. Es kann einfach sein, dass nichts funktioniert. Es war immer so, aber jetzt ist es noch enger geworden.

Weil du sagst Nachwuchsprojekte, du hattest ja mit *Die Vaterlosen* ein Werkstattprojekt, hast du damit gute Erfahrungen gemacht, auch dass die Förderer sagen, das ist eine Form die wir schneller fördern, weil sie mitunter auch billiger ist?

Marie Kreutzer: Das nehme ich an. So deutlich hat mir das niemand gesagt, weil die Finanzierung machen ja die Produzenten und da hat man wenig unmittelbare Gespräche mit den Fördergebern, außer in den Hearings, aber da geht es weniger um die genauen Summen, die werden dann zwischen Produktionen und Förderstellen verhandelt. Es war schon so, dass wir bei keiner Förderstelle - wobei ich mich da jetzt nicht festnageln möchte - aber ich glaube wir haben bei keiner Förderstelle die volle Summe bekommen, vor allem nicht auf Anhieb. Also wir hatten schon das Glück, dass das Projekt von allen Förderstellen unterstützt worden ist, aber nicht im vollen Umfang. Das hat dann natürlich ein paar Probleme aufgeworfen, die dann auch gelöst wurden, aber es war für ein Werkstattprojekt und für einen Erstlingsfilm relativ teuer. Wahrscheinlich habe ich auch noch ein gutes Jahr erwischt in dem auch noch mehr möglich war und die Projektkommissionen auch noch mehr Gestaltungspielraum gehabt haben, durch die finanzielle Situation. Bei mir ist alles relativ einfach und schnell gegangen bei

der Finanzierung, was mir bewusst ist, dass das ungewöhnlich ist und ich bin auch sehr froh darüber.

Vor allem Ende der 90er und Anfang des Jahrtausends wurde davon gesprochen, dass „die Zukunft des österreichischen Films weiblich sei.“, ein Zitat von Roland Teichmann. Nun sind fast 10 Jahre vergangen, hat sich diese Einschätzung deiner Meinung nach bestätigt?

Marie Kreutzer: Nein es hat sich nicht bestätigt. Man muss schon sagen, dass es zum Glück so ist, dass sich die wichtigsten Vertreterinnen dieser Generation damals - also Barbara Albert und Jessica Hausner - ja auch etabliert und gehalten haben, sowie in relativ regelmäßigen Abständen Filme machen können und diese Filme eben Erfolg haben. Das ist auf jeden Fall wichtig zu sagen. Ich kann mich noch erinnern, ich war damals noch auf der Filmakademie. Das war damals so eine Bewegung und man hatte das Gefühl, das sind jetzt alles Frauen. Das kann man jetzt - auch was die Filmakademie betrifft - nicht mehr sagen. Ich bin jetzt schon länger nicht mehr dort, aber ich habe das Gefühl, da kommt momentan eine starke Männerpartie raus. Zumindest habe ich den Eindruck. Man müsste das recherchieren, aber ich habe auch das Gefühl, es sind jetzt dort mehr Männer. Es werden mehr Männer aufgenommen, es werden Männer mehr gefördert. Was ganz sicher auch damit zu tun hat, dass es ausschließlich männliche Professoren gibt. Ich glaube einfach, dass die männlichen Professoren mit den Geschichten, Themen, Haltungen männlicher Studenten mehr anfangen können. Sicher nicht pauschal, aber die Tendenz ist sicher so. Ich glaube mich zu erinnern, als ich studiert habe, gab es auch nur eine Professorin und die war jetzt auch kein Ruhmesblatt für die Filmakademie in den Angelegenheiten der Gleichberechtigung, aber ich habe das Gefühl, es wurde noch gleichberechtigt aufgenommen und ich weiß nicht ob das jetzt noch so ist, mein Eindruck von außen ist, dass es einfach viel mehr Burschen gibt dort.

Ja, Sabine Perthold hat in ihrem Vorwort zum dritten Teil des Frauenkulturberichts 2003 auch darauf hingewiesen, dass oft vernachlässigt wird, dass schon die Ausbildungssituationen (neben anderen Faktoren) zur Nicht-Gleichbehandlung von Frauen im Filmbereich beitragen. Das hast du gerade schon ein wenig angesprochen. Welche Rolle nimmt denn die Ausbildungssituation deiner Meinung nach ein? Im Speziellen die Filmakademie, oder welche Erfahrungen hast du gemacht?

Marie Kreutzer: Für mich war das alles sehr auffällig und sehr neu, da ich zuvor auf einer Alternativschule war und dort sehr viele junge Lehrer und Lehrerinnen und auch viele Frauen hatte. An der Filmakademie haben ich dann die Erfahrung gemacht, dass man von Anfang an mit einer Riege älterer Männer, die sich ihrer Macht bewusst sind und diese auch benutzt haben, konfrontiert war. Mein Professor, der auch ein älterer Mann war, ist für mich in vielen Punkten eine positive Erinnerung. Aber Tatsache ist, da waren nur Männer in einem gewissen Alter, als Professoren vertreten. Denen gegenüber hat man sich halt behaupten müssen. Da hat man Dinge durchsetzen müssen, das war schon eine Autorität, mit der mir etwas schwergefallen ist, umzugehen. Auch durch meine Vorgeschichte mit der Alternativschule. Aber ich glaube auch, weil das lauter Männer waren und ich eine sehr junge Frau war. Da kann man sicher nicht

sagen, dass das für die Männer unbedingt leichter war, aber es ist trotzdem ein Ungleichgewicht darin.

Ist das auch ein wenig die Vorbildfunktion, die gefehlt hat, dass man sieht, Frauen sind auch in der Filmbranche tätig?

Marie Kreutzer: Ja die hat total gefehlt. Unser Vorteil war allerdings schon, dass es diese Bewegung Albert, Hausner, Mirijam Unger usw. gegeben hat, die alle zu dieser Zeit noch studiert haben, bzw. am Ende vom Studium und mit ihren Kurzfilmen erfolgreich waren und dann eben ihre ersten Langfilme gemacht haben. Das war für meine Generation von Studentinnen sicher einer Inspiration, dass das möglich ist, dass das greifbar ist und, dass Filmmacher nicht alle älter sind. Das schon. Aber von den Lehrbeauftragten gab es da sicher keine weiblichen Vorbilder und das ist schon ein Problem. Auch wenn ich mich jetzt nicht traue zu behaupten, dass die Professoren die Studenten anders behandelt haben als die Studentinnen. Ich glaube es ist eine andere Nähe, oder ein anderes Verständnis da war. Ganz sicher. Und natürlich gab es auch ein paar Sachen, wo man sich als junge Frau immer wieder blöde Sprüche anhören musste, von dem einen oder anderen Professor. Auch sexistische Sprüche. Das war bis zu einem gewissen Grad normal und hat man auch akzeptiert. Also damals habe ich es nicht besser gewusst und mir war auch nicht bewusst, dass man sich da wehren muss, auch in der Gruppe. Das würde ich jetzt anders machen, aber da war ich halt Anfang 20 und extrem eingeschüchtert, eben auch von diesem Lehrkörper. Und ich glaube, dass das Drama vor allem das ist, dass wenn gleich viele Frauen sagen wir mal Kamera studieren, oder Regie studieren, dann bleiben aber viel mehr Männer übrig, oder nur mehr Männer übrig. Es ist halt die Frage, wo sind die verloren gegangen, was ist da passiert? Es kann man einfach in mehreren Studienrichtungen so beobachten. Ich habe jetzt zum Beispiel selber mit einer Studienkollegin als Kamerafrau meinen Film gedreht, ich habe mit ihr schon mehrere Sachen gemacht und Lena Koppe hat auch schon viel gedreht. Trotzdem ist sie überhaupt nicht etabliert im Sinne von, dass sie da gut leben kann davon, oder dass sich die Jobs häufen. Die ist immer an der Grenze und das ist so eine schwierigere Situation - vor allem als Kamerafrau. Dort herrscht so eine andere Art von Konkurrenz, wo man glaube ich wirklich stark merkt, dass man als Frau anders behandelt wird.

Der Frauenanteil in der österreichischen Filmindustrie liegt laut dem Bericht *Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich* aus dem Jahr 2008 bei 35,2 %. Worin siehst du Gründe für den verhältnismäßig geringen Anteil an Frauen in dieser Branche?

Marie Kreutzer: Naja es ist glaube ich - da will ich Österreich jetzt nicht in Schutz nehmen - aber in anderen Ländern nicht viel anders. Ich meine man hat es ja gesehen, das erste Mal hat eine Frau den Regie-Oscar gewonnen und das mit einem Film, der auch nicht unbedingt weibliche Themen behandelt. Da gibt es schon viele sichtbare und unsichtbare Hürden für Frauen in den Berufen. In der Filmbranche allgemein fällt es mir schwer das zu beantworten. Wobei ich glaube schon, dass es prinzipiell eine Branche ist, in der man sehr, sehr stark sein muss und viele Verbindungen haben muss. Stark meine ich im Sinne von – ich meine ich gar nicht, dass Frauen das nicht

können. Aber es ist eine Branche, wo es auch viel um Posen geht und darum eine Stärke zu behaupten. Was meines Erachtens eine männlichere Stärke ist. Es war ganz interessant, ich habe das zum Beispiel bei meinem Casting beobachtet, bei Schauspielern und Schauspielerinnen. Da war das so anschaulich, wie Männer und Frauen auf Unsicherheit reagieren. Männer machen sich tendenziell größer, wenn sie unsicher sind und Frauen machen sich tendenziell kleiner. Es gibt sicher Gegenbeispiele, aber das war damals ganz augenscheinlich und ich glaube bei mir ist es zum Beispiel auch so. Ich will mich nie zu weit hinauswagen und nie irgendwie blöd exponieren und nie Gefahr laufen, dass irgendetwas passiert, was mir dann peinlich sein muss. Aber alle diese Ängste muss man ablegen, wenn man in so eine Rolle tritt und Regie machen will zum Beispiel. Man muss sie einfach ablegen, sonst funktioniert das nicht. Aber durch alles, wie wir erzogen sind, wie gesellschaftlich das Mann-Frau-Konstrukt funktioniert, ist es für uns schon schwieriger, diese Dinge zu überwinden, als für Männer. Das sind alles aber Berufe, in denen man das können muss. In denen man darauf scheißen muss, was die anderen sagen. Auf der anderen Seite muss man eben auch Verbindungen haben und diese immer pflegen. Ich finde es ist einfach eine total harte Branche und das habe ich auch beim Studium schon so empfunden.

Du hast ja gerade ein Kind bekommen, wie ist es mit der Karenz in der Branche? Empfindest du diese als Nachteil für deine Karriere? Oder hast du von anderen Filmemacherinnen und Ihren Erfahrungen diesbezüglich gehört?

Marie Kreutzer: Naja man braucht sich nur die Biografie von anderen Filmemacherinnen anschauen, da sieht man schon, dass da ein Einschnitt stattfindet und eine Verzögerung. Es dauert meistens ein bisschen länger, bis der nächste Film kommt. Was halt bei den Männern nie so ist. Das ist schon etwas, was mich auch stört - wobei das meine ich jetzt überhaupt nicht mit deiner Frage, weil hier geht es ja um diese Themen - aber als Frau wird man immer gefragt, wie wirst du das jetzt machen. Mein Lebensgefährte, der auch in der Filmbranche ist, wird nie gefragt, wie wirst du das jetzt machen. Bestenfalls wird er von sehr umsichtigen Menschen gefragt, wie werdet ihr das jetzt machen. Es geht niemand davon aus, dass er die Verantwortung übernehmen muss, dass dieses Kind betreut wird. Das finde ich schon sehr deutlich. Ich habe schon auch an mir gemerkt, also ich wollte halt sehr gerne und sehr schnell wieder einen Film machen - will ich immer noch. Ich habe dann schon manchmal gemerkt, dass ich mich dabei ertappt habe, einen Mann dafür zu beneiden, einen Regiekollegen. Die haben einen Erfolg und können gleich weiter machen. Es ist einfach klar, wenn der jetzt ein gutes Projekt hat, dann kann der sofort wieder einreichen. Das muss ich mir halt gut überlegen, wie ich das mache. Es ist halt leider so, dass es auch heute noch in so vielen Beziehungen damit endet, dass die Frau zu Hause ist und der Mann arbeitet. Auch in einem Milieu, wo man davon ausgeht, dass alle der gleichen Meinung über Gleichberechtigung sind, passiert es trotzdem.

Jetzt würde ich gerne etwas mehr zur Filmförderung gehen. Du hast die momentane Situation der Filmförderung ja schon etwas beschrieben, als schwierig und bezüglich der Budgetsituation sehr eng. Was mich hier noch interessiert, du hast zwar erst dein Erstlingswerk gemacht, aber vielleicht auch schon vorher mit dem BMUKK, oder kleineren Töpfen Erfahrungen gesammelt. Wie waren deine Erfahrungen mit der Filmför-

derung? Und hast du dich schon mal bei der Filmförderung - entweder direkt, oder auch indirekt - benachteiligt gefühlt, als Frau und Filmemacherin?

Marie Kreutzer: Bei der Filmförderung ich selbst persönlich und direkt noch nicht. Bei mir hat es immer sehr gut funktioniert, auch bei den Kurzfilmen und mit dem Schritt jetzt zur großen Filmförderung zu gehen, ÖFI und FFW.

Also das war für dich keine Hürde, die Problematik besteht eher darin, dass die Budgets generell eng sind, aber nicht für dich persönlich?

Marie Kreutzer: Ja, für mich jetzt persönlich. Also ich gehe schon davon aus, dass da anders umgegangen wird mit Frauen, einfach auch thematisch zum Beispiel. Natürlich auch oft, ob man denen das zutraut. Zum Beispiel, weil ich vorher von Lena Koppe erzählt habe. Man sieht es halt noch deutlicher im Kamerabereich, weil das so eine Männerdomäne ist und so ein technischer Beruf. Und auch ein Beruf, wo immer wieder vorausgesetzt wird, dass man körperlich stark ist. Zum Beispiel wollte ein Regisseur die Lena als Kamerafrau für sein Projekt und die Produktionsfirma hat dann gesagt, nein sie wollen lieber einen erfahreneren Kameramann. Die Lena hat so viel gedreht, dass man das mit der Erfahrung finde ich überhaupt nicht argumentieren kann. Da ist glaube ich dieses Problem, einer jungen, kleinen Frau, die nicht so aussieht, als würde sie sich da durchsetzen, der traut man das nicht zu. Da bin ich mir ganz sicher, dass das um so was gegangen ist und dass man das einem gleichaltrigen Mann mit der gleichen Erfahrung sehr wohl zugetraut hätte.

Konntest du in den vergangenen Jahren beobachten, dass mehr, gleich viele oder weniger Frauen Förderungen erhielten? Also konntest du eine Tendenz feststellen. Vielleicht ist das jetzt eine schwierige Frage, wenn du es selber nicht beobachten konntest, hast du vielleicht etwas in der Branche gehört, Erfahrungen von anderen Filmemacherinnen? Hast du von Tendenzen gehört?

Marie Kreutzer: Also ob es da rauf, oder runter gegangen ist, kann ich jetzt schwer beantworten. Aber ich weiß zum Beispiel - das wäre mir vielleicht selber nicht aufgefallen - aber Barbara Pichler hat mir gesagt, dass letztes Jahr auf der Diagonale mein Film die einzige Spielfimpremiere von einer weiblichen Regisseurin war. Und da waren ja einige. Es war auch - ich meine das betrifft jetzt nicht rein die österreichische Filmförderung natürlich, sondern auch international - letztes Jahr auf der Berlinale im Panorama Spezial, wo mein Film gelaufen ist so. Da war ich auch die einzige Frau. Es ist offensichtlich schon in dem Segment viel schwerer für Frauen, anders kann man es ja nicht interpretieren. Aber ob das jetzt stärker oder schwächer geworden ist, kann ich jetzt nicht beantworten.

Gibt es deiner Meinung nach in der österreichischen Förderlandschaft ein Bewusstsein dafür, dass der Frauenanteil bei den Förderzusagen – vor allem bei den „Großen“ ÖFI und FFW – relativ gering ist?

Marie Kreutzer: Glaube ich nicht. Also bei den Frauen schon, aber auch nicht bei allen. Nein glaube ich nicht. Ich möchte da jetzt nichts falsches sagen, aber ich habe

nicht das Gefühl, dass es dort irgendwie Thema wäre.

Und hast du schon erlebt, auch bei den kleineren Fördertöpfen, dass es bei den Filmförderinstitutionen eine Art „Frauenförderung“ gab?

Marie Kreutzer: Dass man so argumentiert, in dem Sinne: Das ist jetzt eine Frau? - Nein, gar nicht. Also ich war schon in Filmfördersitzungen und das war kein Thema. Also zum Beispiel im ÖFI Beirat, als wir zwei Frauen und ein Mann waren. Ich könnte es jetzt nicht mit Sicherheit sagen, aber wir haben wahrscheinlich schon immer wieder Stoffe gefördert, die im umgekehrten Fall vielleicht nicht durchgekommen wären, weil sie uns halt interessiert haben, oder wir mehr damit anfangen konnten. Aber ohne, dass wir jemals darüber geredet hätten, dass wir jetzt mehr Frauen fördern sollten. Also insofern, glaube ich schon dass die Besetzung der Gremien langfristig was ändert.

Die Produzentin Gabriele Kranzelbinder - mit der du ja auch bei die Vaterlosen zusammengearbeitet hast, hat gesagt: "Man traut Frauen tendenziell weniger zu, was auch bei der Förderungspolitik deutlich wird - z.B. bekommen sie als Regisseurinnen niedrigere Budgets. Ich unterstelle keinesfalls, dass das auf bewussten Entscheidungen beruht, aber es ist klar ablesbar." Auch Sabine Derflinger hat eine ähnliche Aussage getroffen, wie stehst du zu dieser Aussage?

Ja, bin ich mir sicher, dass das so ist. Das sieht man ja auch. Also wie gesagt, wo mein Film die einzige Spielfilmpremiere war, gab es aber sehr viele kleine Experimentalfilme, Dokumentarfilme, Kurzfilme von Frauen, das geht dann schon.

Das heißt solche Budgets sind leichter für Frauen zu erhalten?

Marie Kreutzer: Genau.

Die Landschaft der Produktionsfirmen ist in Österreich sehr männlich dominiert. Glaubst du, dass diese "Machtstrukturen" dazu beitragen, dass nur wenige Filmförderanträge für Projekte mit Regisseurinnen gestellt werden?

Marie Kreutzer: Ja ganz sicher. Ich glaube eben, dass diese Auslese noch viel früher stattfindet, nicht unbedingt erst bei der Förderung, oder nur zu einem kleinen Teil. Ich glaube trotzdem, dass die Förderung das Regulativ sein müsste. Ich glaube, dass das mit einer Quote funktionieren würde, das gibt es ja auch in anderen Ländern. Wenn die Produktionsfirmen gezwungen wären, sich mehr Frauen zu suchen, würden sie es auch tun. Ich glaube nämlich, dass in den allermeisten Fällen, wirklich in den allermeisten, überhaupt keine Gedanken daran verschwendet werden und auch kein böser Wille, oder keine bewusste Frauenfeindlichkeit dahinter stecken. Sondern man kennt halt den, besetzt das dann mit dem. Kamera fragt man als erstes den und den Mann - ich möchte jetzt keine Namen nennen, aber es sind immer die Gleichen. Es passiert nur wenig, dass geschaut wird, wen gibt es eigentlich Neues und gibt es vielleicht auch Frauen. Ich glaube dass da auch wenig Bewusstsein bei den Produktionsfirmen vorhanden ist. Ich möchte wiegesagt gar nicht unterstellen, dass das böswillig ist, sondern

das ist halt so. Deswegen fühlen sich die Männer dann auch immer so angegriffen, wenn man sagt, man will eine Quote und die müssen das jetzt machen. Weil sie eben das Gefühl haben, ja wir machen ja eh, wir sind eh total fair, es kann eh jeder kommen. Ich glaube da findet ganz viel unbewusst statt, weil es schon so lang so ist, dass alle immer allergisch reagieren, wenn man dann Regeln für etwas will. Es gibt ja auch genug Frauen, die sagen, es bringt nichts, das finden sie blöd und warum soll man das jetzt durchdrücken.

Noch kurz zu den Gremien, aber das hast du ja auch schon angesprochen, dass immer wieder gefordert wurde, dass die Gremien der Filmförderungsinstitute zu gleichen Teilen mit Frauen und Männern besetzt werden sollten, da dies eine Schlüsselposition einnehme. Was hast du für Erfahrungen damit gemacht?

Marie Kreutzer: Ja wie gesagt, also im ÖFI Beirat bin ich mir ziemlich sicher, dass das funktioniert hat - glaube ich. Obwohl wir zu der Zeit wenig darüber nachgedacht und wenig darüber geredet haben. Ich glaube, dass es leider gescheiter ist - was etwas schwierig ist laut zu sagen - aber ich glaube es in Wirklichkeit gescheiter, man macht es als Frau einfach in Fördergremien, man plädiert einfach für die Projekte, man besetzt wenn man die Möglichkeit hat, die Positionen mit Frauen, man tut die Dinge einfach ohne groß mit dem Frauenthema anzufangen. Und das ärgert mich selber weil ich finde es sollte nicht nur jede Frau Feministin sein, sondern auch jeder Mann Feminist sein. Es geht ganz banal einfach um Gleichberechtigung und Gleichbehandlung. Ich finde es immer sehr entlarvend, wenn ein Mann sich davon bedroht fühlt, weil man will ja nicht mehr als gleich viel wert sein. Aber die Menschen reagieren auf diese Themen so wahnsinnig empfindlich, vor allem die Männer, aber auch viele Frauen. Bei den Frauen schockiert es mich eigentlich dann meistens leider noch mehr. Ich habe einfach den Eindruck, man sollte auch in den Gremien die Arbeit eher so machen, dass man es einfach so tut. Ohne dann zu sagen, schaut her, da sind so wenig Frauen usw. Sondern man sollte einfach für die Projekte sein und hinter den Frauen stehen.

Kurz noch zur Referenzfilmförderung. Glaubst du dass die Referenzfilmförderung die Regisseurinnen fördert oder ihnen eher schadet?

Marie Kreutzer: Naja ich könnte jetzt gar nicht sagen, was das mit dem Frauenthema so viel zu tun hat. Ich glaube das Problem ist halt, oder das gute und schlechte gleichzeitig daran ist ja, dass das Geld dadurch gebunden ist, an jene, die bereits Erfolg gehabt haben. Man könnte jetzt natürlich sagen, dadurch, dass das meistens Männer sind, ist das Geld wieder an die Männer gebunden. Schon ja, aber es ist ja oft auch an die Firmen gebunden, oder zum größeren Teil ist es an die Firmen gebunden. Die könnten sich natürlich trotzdem auch Frauen suchen. Ob das jetzt wirklich so viele Auswirkungen hat? Natürlich liegt es nahe, wenn eine Firma mit einem Regisseur Erfolg gehabt hat, dass sie wieder mit dem Regisseur einen Film macht, aber umgekehrt erlebe ich ja auch den Fall, dass eine Firma, die mit einer Regisseurin Erfolg gehabt hat, wieder gerne mit der Regisseurin zusammenarbeiten wird.

Also weder noch?

Marie Kreutzer: Ich glaube das verändert nichts, das konserviert wahrscheinlich die Situation ein bisschen, aber es verändert nichts zum Negativen.

Es werden dadurch ja auch immer Mittel gebunden, in gewisser Hinsicht und dadurch auch weniger Mittel für die Projektförderung, oder die Herstellungsförderung zur Verfügung steht, aber das kann natürlich ein Vorteil und ein Nachteil sein.

Jetzt noch kurz zu Forderungen und Maßnahmen, die man ergreifen könnte, um die Situation zu verbessern. Was fallen dir denn für Maßnahmen ein, um Frauen oder Regisseurinnen vielleicht aber auch Produzentinnen in der Branche zu fördern? Du hast ja auch schon von einer Quote gesprochen.

Marie Kreutzer: Ich finde eine Quote muss her, ich weiß nicht ob wir das je schaffen, aber es wäre ein Ziel.

Wenn du jetzt die Möglichkeit hättest, die Quote zu gestalten, wie würde sie denn aussehen?

Marie Kreutzer: Ich fände es sehr wichtig, dass es in allen Positionen mehr Frauen gäbe, in allen Head of Departments. Dass quasi ein Projekt eine gewisse Quote an Frauen aufweisen müsste. Aber das sollte nicht heißen, dass man nicht mit dem Regisseur so und so arbeiten darf, sondern wenn man halt unbedingt mit dem Regisseur x arbeiten will, dann sagt man halt ok, aber schauen wir, vielleicht gibt es eine Kamerafrau, oder vielleicht eine Ausstatterin. Damit das quasi mit allen hohen Positionen beim Film gleichermaßen zu tun hätte. Nicht nur damit nur noch Filme von Regisseurinnen gefördert werden. So sollte die Quote finde ich eingesetzt werden. Ich glaube einfach, es müssen mehr Frauen in wichtige Positionen, damit sich was ändert. Aber schon viel früher. Also zum Beispiel an die Uni. Es hat ja die letzten beiden Male nicht funktioniert. Was ich daran so schwierig finde, ist, wenn man dazu was sagt, kriegt man das Gefühl, man spricht den männlichen Professoren die Qualifikation ab. Das glaube ich beabsichtigt keine Frau. Sondern es geht darum, dass das augenscheinlich ein totales Ungleichgewicht ist, wenn nur Männer unterrichten. Sie unterrichten junge Filmemacher, die später in eine Branche wachsen, die eh so männerdominiert ist. Und eben bei den Fördergremien, wo das eigentlich eh schon überall so ist, dass gleich viele Frauen drinnen sitzen. Ja und es ist sehr wichtig, dass die Frauen dafür ein Bewusstsein haben und auch kriegen. Nur die Frage ist immer, woher kriegen sie das und von wem? Damit sie so einen Zusammenhalt entwickeln, wie ihn die Männer auch haben, oft unausgesprochen, oft unbewusst, aber sie haben ihn.

Welche Maßnahme wäre denn für dich jetzt als Regisseurin am wünschenswertesten, wo du sagst, das würde dir in erster Linie konkret weiterhelfen?

Marie Kreutzer: Naja, ich würde mir total gerne anschauen, was durch die Quote passieren würde. Also ich glaube es gibt genug Frauen in allen Departments, die nur darauf warten mehr tun zu können, mehr gestalten zu können. Das wäre sicher das Einzige, was wirklich etwas verändert. Ich finde es halt total furchtbar, mit welcher Aggression und Panik die Männer reagieren, und manchmal, was ich fast noch schlimmer finde, wenn sie sich so lustig machen. Deswegen weiß ich nicht, ob so was je realistisch ist, weil sie sich so wehren.

Expertinneninterview mit Gabriele Kranzelbinder

geführt am 6.2.2012

Wie würden Sie die momentane Situation für Filmemacherinnen und im Speziellen für Regisseurinnen in Österreich beschreiben?

Gabriele Kranzelbinder: Also ich kann es ja nur aus meiner Sicht als Produzentin beschreiben und es kommen auf mich verhältnismäßig weniger Regisseurinnen und Autorinnen zu, als Regisseure und Autoren. Was für mich einfach ein Ausdruck auch dessen ist, dass es weniger gibt, die a) tatsächlich aktiv tätig sind, oder b) sich weniger dafür interessieren, mit mir zusammenzuarbeiten. Das weiß ich nicht. Ich kann mir kein Urteil darüber anmaßen, dass Filmemacherinnen benachteiligt sind, weil in meiner Firma, oder von mir werden sie nicht benachteiligt. Aber ich merke auch im Umgang mit der Förderungsinstitution, wenn ein Projekt gut ist, nicht unbedingt eine eklatante Benachteiligung. Wo ich viel stärker Benachteiligungen spüre, oder sehe ist natürlich, wenn man sich Statistiken anschaut. Dort wird das dann evident. Was mir in meiner persönlichen Erfahrung ein Mal passiert ist, oder was mir aufgefallen ist, das war ein Fall mit einer Regisseurin, wo es darum ging, einen sehr hoch budgetierten Film zu machen, was nicht funktioniert hat. Ich habe parallel dazu beobachtet, dass bei einem Projekt mit einem Regisseur, wo man sagen kann das war ähnlich gelagert, von dem was die bisher schon geleistet haben. Da war das hohe Budget kein Argument. Also das ist sozusagen das Einzige, wo ich auch klar einen Fall nennen kann, dass es ein Argument gab, wo man offensichtlich der Frau weniger zugetraut hat, mit einem hohen Budget umzugehen.

Vor allem Ende der 90er und Anfang des Jahrtausends wurde davon gesprochen, dass „Die Zukunft des österreichischen Films weiblich sei.“, eine Aussage von Roland Teichmann, das war zu Zeiten von Barbara Albert, Jessica Hausner. Nun sind fast 10 Jahre vergangen, hat sich diese Einschätzung Ihrer Meinung nach bestätigt?

Gabriele Kranzelbinder: Bestätigt? Ja und nein. Ich glaube, dass in den letzten Jahren sehr wesentlich die weibliche Handschrift sehr wichtig war. Jetzt international mit Jessica Hausner zum Beispiel. Dass es allerdings jetzt wirklich rein nur das wäre, das kann man so nicht sagen. Das liegt auch daran, dass einfach Filmemacherinnen, wie die Barbara Albert - jetzt dreht sie ja, oder hat gerade wieder gedreht - aber einfach wirklich aus privaten Gründen eine längere Pause gemacht hat. Das ist dann halt immer das Ding, wenn Familienplanung im Wege steht. Mit der Ruth Mader habe ich jetzt wieder einen Film gemacht, der gerade fertig geworden ist, das hat aber auch länger gedauert, weil da eben zwischendurch das Projekt, was sie selber machen wollte, nicht geklappt hat. Und ansonsten ist leider schon zu beobachten, dass Frauen einfach sehr, sehr lange Pausen haben zwischen den einzelnen Filmen. Also ich erinnere mich jetzt so an eine Ulrike Schweiger, die eigentlich mit ihrem Twinni da ein ganz gutes Debut hingelegt hat, die hat bis heute noch keinen zweiten Film machen dürfen, sie hatte zwar immer wieder Anläufe, aber immer wieder bei der Förderung abgeblitzt. Da gibt es sicher einen Nachholbedarf. Es gibt viel zu lange Stehzeiten, viel zu lange Pausen. Es gab ja jetzt die Erstlingsfilme, wo Marie Kreutzer, oder Barbara Eder dabei

waren. Da muss man jetzt auch sehen, wie schnell geht das weiter.

Der Frauenanteil in der österreichischen Filmindustrie liegt laut dem *Bericht Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich* aus dem Jahr 2008 bei 35,2 %. Worin sehen Sie die Gründe für den verhältnismäßig geringen Anteil an Frauen in dieser Branche?

Gabriele Kranzelbinder: Ich glaube, es ist grundsätzlich schwierig, sich in einer Branche zu behaupten, die einfach generationenbedingt noch immer sehr männerdominiert ist. Also das dauert einfach irrsinnig lang, dass sich das ändert und besser durchmischte. Ich glaube aber, dass wir da durchaus auch auf einem guten Weg sind, das wird schon passieren, es braucht halt ewig. Das ist mal ein Punkt. Die Männerdominanz, auch in den Entscheidungspositionen logischerweise. Und ein zweiter Grund ist, es ist nicht sehr familienfreundlich und das ist einfach in dem System, das in Österreich jetzt im puncto Familienpolitik besteht, ist es irgendwie schwierig als Frau, sich beides zu erlauben. Nämlich Familie, Kinder und Beruf. Weil es einfach an Einrichtungen mangelt und in der Filmbranche sowieso keiner drauf Rücksicht nimmt. Also da müsste man wirklich gezielt Maßnahmen auch setzen, damit das erleichtert wird. Weil es gibt ja unter den Studentinnen noch eine größere Anzahl, aber dann wir es ja immer weniger nach oben hin.

Was mich auch interessiert ist, was mir bei meiner Recherche immer wieder untergekommen ist, dass es eigentlich sehr wenige Produzentinnen in Österreich gibt. Woran liegt das ihrer Meinung nach?

Gabriele Kranzelbinder: Also ich glaube, dass das auch eben ganz stark mit der Männerdominanz in der Branche zusammenhängt. Also dass einfach Frauen gar nicht auf die Idee gekommen sind, bis vor noch nicht allzu langer Zeit, dass man auch Produzentin werden kann. Wenn es keine gibt, an wem soll man sich denn orientieren, bitteschön? Entweder man schaut dann ins Ausland, aber das sind ja alles Dinge, die erst in den letzten 10 Jahren stattgefunden haben. Ich kann mich noch erinnern, während meines Studiums habe ich ein Erasmus Stipendium gekriegt, da war die Anmeldefrist schon vorbei und ich habe angerufen, und gesagt, ich würde noch gern teilnehmen und die meinten gleich: Ja wunderbar, so ungefähr, endlich kommt jemand. Das hat sich ja total geändert, das ist ja mittlerweile schwierig so ein Stipendium zu kriegen. Und ich glaube, dass sich da einfach grundsätzlich was verändert hat. Wenn man jetzt ins Ausland schaut, dann sieht man natürlich auch, dass Frauen Produzentinnen sind. Das verändert sich. Ich spüre auch, dass da was nachkommt. Aber man ist ständig in Gremien, wo einfach zu 90 % Männer drin sitzen. Das muss man auch aushalten. Also der Wohlfühlmoment, ist - würde ich mal sagen - sehr klein.

Ist das eine österreichische Sonderstellung, dass so wenige Frauen Produzentinnen sind und ist das in anderen Ländern etwas anders?

Gabriele Kranzelbinder: Also verglichen mit den Ländern, mit denen ich bisher Erfahrungen gemacht habe, ist das schon eine Besonderheit in Österreich. Trotzdem kann ich jetzt kein Land nennen, in dem mehr Frauen Produzentinnen sind, als umgekehrt.

Aber in anderen europäischen Ländern ist es einfach eine größere Selbstverständlichkeit.

Sabine Perthold wies in ihrem Vorwort zum dritten Teil des Frauenkulturberichts 2003 darauf hin, dass oft vernachlässigt wird, dass schon die Ausbildungssituationen (neben anderen Faktoren) zur Nicht-Gleichbehandlung von Frauen im Filmbereich beitragen. Welche Rolle nimmt die Ausbildungssituation Ihrer Meinung nach ein?

Gabriele Kranzelbinder: Also ich zitiere mal gleich als aller erstes die Filmakademie, weil das finde ich eklatant dort, deren Frauenanteil an ordentlichen Universitätsprofessorinnen mit 0 %. Das finde ich in Wirklichkeit einen Skandal. Und sagt eigentlich schon alles.

Das heißt das wäre Ihrer Meinung nach ein wichtiges Signal, wenn sich das ändern würde?

Gabriele Kranzelbinder: Ja selbstverständlich! Man braucht ja immer, wenn man in einen Beruf rein geht, auch irgendwie Vorbilder, an denen man sich orientieren kann. Wenn das lauter Männer sind, dann ist das irgendwie schwierig.

Dann würde ich gerne schon zur Filmförderung kommen. Wie beurteilen Sie denn die momentane Situation der Filmförderung in Österreich, mal ganz allgemein? Beispielsweise die Budgetsituation momentan?

Gabriele Kranzelbinder: Also es gab ja eine kleine Erhöhung seitens des Kulturministeriums für das ÖFI und es gibt jetzt eine neue Förderung vom Wirtschaftsministerium, das FISA Modell und die Situation mit dem ORF mit dem Film/Fernsehabskommen - also jetzt rein auf Kino bezogen - ist jetzt auch Mal fürs Erste ok und gesichert. Und es gibt auch da und dort noch regionale Förderungen. Mit dem könnte man eigentlich auskommen. ABER: Das Problem ist, in Österreich ist der wichtigste Partner für die Medienbranche und Filmbranche und auch TV Branche eben der ORF. Das heißt, dadurch, dass der ORF als Partner sich in kleineren, aber auch manchmal in größeren Schritten, leider zurückgezogen hat, wird es eng bei den Firmen, die in erster Linie für den ORF als Fernsehproduzenten, Fernsehfilm- bzw. Fernsehserienproduzenten, oder auch in anderen Dienstleistungsfunktionen tätig waren. Das heißt, dass da auch zunehmend der Druck auf die Fördertöpfe entsteht. Dasselbe passiert ja auch, wie man sieht, im Bereich der Werbung. Auch dort - aufgrund der Krise in der Privatwirtschaft - versuchen sie sich neu zu orientieren. Da gibt es dann Ideen für neue Projekte und auf ein Mal kommen die auch. Gleichzeitig glaube ich, ist durch den Erfolg des österreichischen Films - der in den letzten Jahren eigentlich auch phänomenal gewesen ist - ist sozusagen der Antrieb, das kreative Potential irgendwie größer geworden und es gibt einfach mehr Förderungswerber. Sowohl jetzt auf der Seite der Produktionsfirmen, als auch auf Seite der Kreativen und dafür reicht es einfach nicht. Es ist überproportional - zu dem, wie jetzt die Mittel gestiegen sind - der Andrang an die Töpfe - eben aus verschiedenen Gründen - gestiegen und deswegen geht es sich schon wieder nicht aus.

Welche Erfahrungen haben Sie als Produzentin im Bereich der Filmförderung gemacht? Haben Sie sich bei der Filmförderung schon mal direkt oder indirekt benachteiligt gefühlt? Sie haben ja davon gesprochen, von dem Projekt, wo die Höhe des Budgets als Nachteil für das Projekt gesehen wurde, während ein Projekt mit einem Regisseur, welches ähnlich gestrickt war, gefördert wurde.

Gabriele Kranzelbinder: Nein, das ist so jetzt nicht richtig. Erstens ein Mal ging es nicht um ein Projekt, welches ich selber eingereicht habe, das ist mal das Erste und das Zweite auch das Projekt von dem Regisseur ist nicht gefördert worden. Interessanterweise, nur die Argumentation war eine andere. In dem einen Fall wird das Budget als Argument herangezogen, im anderen Fall sind es dann halt irgendwelche inhaltlichen Gründe oder so. Insofern ist das jetzt kein super Plakatbeispiel.

Ich verstehe. Aber die Budgethöhe war schon eine Kritik, oder ein Grund für die Förderer, dieses Projekt nicht zu fördern.

Gabriele Kranzelbinder: Ja genau und das habe ich in meiner Erfahrung in dem Zusammenhang erlebt.

Gab es noch andere Erfahrungen die sie in diesem Zusammenhang gemacht haben? Dass sie sich benachteiligt gefühlt haben?

Gabriele Kranzelbinder: Nein.

Waren Sie schon mal Jurymitglied, ich glaube Sie sind ja im Aufsichtsrat des ÖFI.

Gabriele Kranzelbinder: Ich bin im Aufsichtsrat, aber in der Jury war ich noch nicht und werde ich nicht, soweit sich das vermeiden lässt.

Warum?

Gabriele Kranzelbinder: Weil ich grundsätzlich nicht begeistert bin von dem System, dass man selbst als Aktiver in der Branche, über eigentlich Konkurrentinnen und Konkurrenten entscheidet. Und im Grunde genommen ist jede Förderzusage für ein Projekt, ein Projekt, das weniger gemacht wird auf der anderen Seite. Das halte ich für sehr problematisch.

Das war ja auch immer wieder ein Kritikpunkt, wobei ich habe auch schon gehört, dass das Modell, wie es der Filmfonds Wien handhabt, mit einer Projektkommission, die nicht aus österreichischen Filmschaffenden besteht, kritisiert wurde. Welche Erfahrungen haben Sie da gemacht, ist das eine bessere Lösung?

Gabriele Kranzelbinder: Kritik kann man glaube ich an allem üben und wahrscheinlich muss man immer ein Modell für einige Jahre ausprobieren, so lange, bis das wieder sich einschleift und Unzufriedenheit da ist. Dann muss man wieder was Neues ausprobieren. Möglicherweise ist das da auch so. Im Filmfonds Wien habe ich eigentlich nur als sehr problematisch empfunden, dass in der Jury bzw. im Gremium für Kino-

film zu viele Leute von Fernsehsendern waren. Der Hintergrund damals war die Definition eines Geldtopfes für Fernsehfilmförderung und eines anderen für Kinofilmförderung, beides unter dem Dach FFW. Damals hat der Zawrel bei der Besetzung seiner Jury gedacht, er muss auch für die Fernsehfilmprojekte entsprechend die Jury besetzen, was dann eh nicht der Fall war, weil die Fernsehfilmprojekte nicht von der Jury begutachtet worden sind, oder auch nicht mehr werden. Das heißt, das ist ein bisschen absurd. Das sollte sich aber hoffentlich ändern. Also das habe ich für problematisch gesehen, ansonsten finde ich das durchaus auch ein Modell, dass man sagt, die Gremien werden mit Leuten besetzt, die nicht in der Branche aktiv tätig sind. Ein anderes Modell wäre ganz radikal, dass man sagt, wirklich alle in der Filmbranche müssen zur Verfügung stehen und man macht das mit einem Zufallsverfahren und sucht das irgendwie aus. Damit es sozusagen diesen ‚Jeder kann dran kommen, Jedem kann es passieren-Charakter‘ kriegt, das ist auch eine Möglichkeit. Oder - worüber man ja sicherlich auch nachdenken kann - dass es einfach so eine Form von Intendantenmodell gibt, weil was für mich auch ein Problem ist mit diesen Jurys, es gibt Niemanden, der für Entscheidungen die Verantwortung übernimmt. Es war dann halt die Jury, es gibt keine Einzelmeinungen. Ob der Film dann ein Flop ist, oder ein Erfolg ist, dafür übernimmt niemand Verantwortung, außer die Produzentin selber, oder die Regisseurin. Würde da wirklich jemand sein, der auch entsprechend nach Außen hin Verantwortung übernimmt für Entscheidungen, glaube ich, dass das die Situation verbessern würde. Also darüber sollte man nachdenken.

Konnten Sie in den vergangenen Jahren beobachten, dass mehr, gleich viele, oder weniger Frauen Förderungen erhalten haben? Gibt es da vielleicht eine Tendenz?

Gabriele Kranzelbinder: Mit Ausnahme jetzt vom letzten Jahr, wo halt einfach wieder zwei Frauen Filme gemacht haben, die mir bewusst sind, nicht im Bereich der narrativen Kinogeschichten. Im Dokumentarfilmbereich immer wieder natürlich. Aber mehr ist es sicher nicht geworden. Ich habe sogar das Gefühl, dass vielleicht vor zwei Jahren und davor irgendwie mal ein Loch war.

Also immer wieder Schwankungen eigentlich?

Gabriele Kranzelbinder: Ja aber wirklich mehr, nein gar nicht.

Gibt es Ihrer Meinung nach in der österreichischen Förderlandschaft überhaupt ein Bewusstsein dafür, dass der Frauenanteil bei den Förderzusagen und vor allem bei den Großen, dem ÖFI und FFW, relativ gering ist?

Gabriele Kranzelbinder: Nein, da gibt es kein Bewusstsein, nein. Das ist auch ein Grund, warum FC Gloria eben da ist, weil man so was sichtbar machen will.

Das heißt Sie haben es auch noch nie erlebt, dass es bei der Filmförderung irgendwie eine Art Frauenförderung gegeben hat?

Gabriele Kranzelbinder: Nein gar nicht.

Die Regisseurin Sabine Derflinger weist darauf hin: "Frauen bekommen weniger hochdotierte Budgets. Frauen müssen sich länger beweisen. Frauen bekommen weniger Vertrauensvorschuss, auch nicht von anderen Frauen. Trotzdem ist es so, dass langfristig und nachgewiesener Maßen nur über die Einhaltung der Frauenquote in den Gremien der Anteil der geförderten Projekte von Frauen steigt." Wie stehen Sie zu dieser Aussage? Wir haben es kurz angesprochen, die Höhe des Budgets ist ein Thema. Sind auch die Gremien ein Schlüssel zur vermehrten Frauenförderung?

Gabriele Kranzelbinder: Ich glaube schon, davon bin ich auch überzeugt. Und ich glaube auch in Wirklichkeit, damit sich etwas ändert, braucht es eine Quote. Weil freiwillig gibt niemand was her. Ist ja auch klar, würde ich auch nicht machen, freiwillig etwas hergeben. Aber längerfristig, kann es sich anders nicht ändern.

Noch mal dazu zurück, zu dem was wir vorher schon kurz besprochen haben, dass die Landschaft der Produktionsfirmen ist in Österreich sehr männlich dominiert. Glauben Sie, dass diese "Machtstrukturen" dazu beitragen, dass nur wenige Filmförderanträge für Projekte mit Regisseurinnen gestellt werden?

Gabriele Kranzelbinder: Da bin ich mir nicht sicher. Ich glaube, was die Sabine Derflinger sagt, dass sich Frauen länger beweisen müssen, da sagt sie etwas Richtiges. In der Produzentenlandschaft, da bin ich mir nicht sicher, ob das rein nur geschlechtsspezifisch entschieden wird. Ich glaube es ist eher so ein bisschen eine pragmatische Entscheidung, dass man das Gefühl hat, das geht bei der Förderung leichter durch, dann machen wir das halt.

Also schon etwas unbewusst?

Gabriele Kranzelbinder: Ich muss da selber etwas nachdenken, ob das was ändern würde. Also wenn wir das jetzt umdrehen würden und es wären 90 % Produzentinnen, wahrscheinlich würde das schon auch den Regieanteil unter Frauen erhöhen. Doch, doch. Wenn ich so darüber nachdenke.

Es gibt auch immer wieder Aussagen von Regisseurinnen, die sagen, sie fühlen sich bei einer Produzentin vielleicht auch wohler, weil sie sich mit ihren Geschichten besser verstanden fühlen.

Gabriele Kranzelbinder: Ja vielleicht wäre die Schwellenangst von manchen kleiner, vielleicht würden sich ja auch manche Regisseurinnen oder Autorinnen, die jetzt noch am Anfang stehen, oder die irgendwie nach langer Pause wieder mit etwas beginnen wollen, vielleicht würden die sich wohler fühlen, wenn sie jetzt zehn Produzentinnen zur Auswahl hätten und dann nicht wieder in diese Mann-Frau Geschichte hineinkippen. Ja das hat schon was.

Das haben wir auch schon kurz angesprochen, dass die Besetzung der Gremien der Filmförderungsinstitute zu gleichen Teilen mit Frauen und Männern eine Schlüsselposition einnehmen würde. Mittlerweile wurde dies zum Großteil umgesetzt, dass die Gremien paritätär besetzt sind, zumindest beim Filmfonds Wien, beim ÖFI ist es ja ein wenig

schwierig, weil es ja die Ersatzmitglieder gibt und es sich immer wieder mischt, auch beim BMUKK ist es umgesetzt. Haben sich die Erwartungen bestätigt?

Gabriele Kranzelbinder: Das ist noch zu kurz, das kann man noch nicht ablesen, bei ÖFI gab es gerade mal zwei Sitzungen mit der neuen Projektkommission, da gibt es noch keine Erfahrungen dazu. Und wie gesagt, es sind fünf Mitglieder, wenn da nur zwei Frauen drinnen sind, dann ist es schon nicht mehr genug.

Eines noch zur Filmförderung. Wie beurteilen Sie denn die Referenzfilmförderung vor allem im Bezug auf die Frauenförderung, glauben Sie ist dies ein Vorteil für Regisseurinnen, oder würden Sie sagen es entsteht daraus ein Nachteil?

Gabriele Kranzelbinder: Das Referenzsystem ist ein immer wieder viel und heiß diskutiertes Thema. Also eine Regisseurin, die einen Film gemacht hat, der Referenzgeldansprüche erwirbt und die mit ihrer Produktionsfirma in einem Einvernehmen ist, dass dieses Referenzgeld auch für einen gemeinsamen Film verwendet wird, hat natürlich einen Vorteil daraus. Sowieso. Plus es gibt dieses Incentive, das die Regisseurin ja auch für die Entwicklung eines eigenen Projekts, noch ohne Firma, verwenden kann. Das ist jetzt ein großer Vorteil auf jeden Fall, aber halt nur für die, die es kriegen. Der Nachteil ist natürlich, dass ein großer Teil des Geldes gebunden ist und entsprechend weniger für die selektive Förderung zur Verfügung steht. Das schließt alle anderen dann aus, das ist der Nachteil.

Zum Schluss würde ich gerne noch darüber reden, welche Forderungen man stellen könnte, bzw. Maßnahmen man setzen könnte, um die Situation zu verbessern. Sie haben schon von der Quote gesprochen, welche Maßnahmen fallen Ihnen vielleicht noch ein, um Regisseurinnen oder auch vor allem Produzentinnen in der Branche zu fördern?

Gabriele Kranzelbinder: Also ich glaube, dass die Arbeit von FC Gloria ein gutes Beispiel ist, weil es einfach um das Sichtbarmachen geht. Ich merke das jetzt auch schon selber, in den Gremien in denen ich sitze, dass das auf ein Mal Thema wird. Dass die in ihren Berichten das ausweisen, da gibt es ein Mal im Jahr einen Tätigkeitsbericht, in dem auf ein Mal Frauenquoten ausgewiesen werden. Ich war ganz erstaunt darüber. Das sind Dinge, die sich verändern, aufgrund dessen, dass einfach Leute da sind, die darauf aufmerksam machen und da einfach weiter machen. Das ist glaube ich ein guter Weg. Und ich glaube, dass wir halt auch sehr wach sein sollten und zwar alle und in jeder Hinsicht, wenn es darum geht irgendwo Stellen zu besetzen, dass man sich einfach halt in Position bringt.

Also zu schauen, dass Schlüsselpositionen vermehrt von Frauen eingenommen werden. Und zur Quote kurz, mich würde noch interessieren, wie würden Sie denn die Quote umsetzen, wenn Sie das in der Hand hätten, diese umzusetzen? Es gibt ja ein paar Modelle.

Gabriele Kranzelbinder: Also ganz konkret: Da müsste man halt sagen, ein bestimmter Prozentsatz - also ich würde jetzt nicht mit 50 % anfangen, weil das ist nicht realis-

tisch - aber es muss ein bestimmter Prozentsatz des Jahresbudgets reserviert werden quasi, für Autorinnen, Regisseurinnen, Produzentinnen, wie immer in welcher Konstellation auch immer. Da müsste man allerdings auch mit dem Referenzsystem aufpassen, man müsste sich überlegen, ob das überhaupt geht, gekoppelt, weil sonst ist überhaupt nichts mehr da an selektiven Mitteln. Es braucht aber trotzdem eine Qualitätsprüfung. Davon bin ich auch überzeugt, dass das dringend notwendig ist. Aber wenn mal im ersten Jahr nicht der Gesamtbetrag abgeholt werden kann, weil vielleicht in diesem Jahr nicht genügend Projekte von Frauen da sind, dann muss das einfach übertragen werden auf das nächste Jahr. Das müsste dann sukzessive angehoben werden. Man müsste sich halt mal den Status quo anschauen, wie hoch ist es gerade, wenn man sagt es liegt bei 10 %, dann würde ich das mal auf jeden Fall verdoppeln, auf 20 und dann müsste man das so kontinuierlich steigern, bis das dann irgendwann mal eh eine Selbstverständlichkeit wird. Aber so ganz radikal, für solche Lösungen bin ich nicht, weil da gäbe es einen Stillstand.

Was halten Sie von der Lösung eine Quote einzuführen, aber nicht nur, dass das Kriterium ist, dass die Regisseurin weiblich sein muss, sondern dass man sagt, das Team muss in den Head of Departments eine gewisse Quote aufweisen, ist das eine Möglichkeit oder würden Sie sagen, die Frauenquote im Team erhöht sich automatisch sobald mehr Projekte von Regisseurinnen gemacht werden?

Gabriele Kranzelbinder: Nein ich glaube automatisch erhöht sich gar nichts. Zumindest am Anfang nicht. Das müsste man wahrscheinlich ausdehnen auf die Bereiche, ja.

Was für Maßnahmen würden Ihnen vielleicht noch einfallen, um den Anteil an Produzentinnen in Österreich zu erhöhen? Wahrscheinlich ist auch die Unternehmensgründung eine Hürde, wäre das ein Ansatz?

Gabriele Kranzelbinder: Da gibt es glaube ich eh Förderungen auch von der Wirtschaftskammer, wenn mich nicht alles täuscht. Ich glaube auch hier, das muss einfach auch Teil dieser Quote sein. Da muss es dann halt irgendwie ein Punktesystem geben, ich weiß nicht, das habe ich mir jetzt nicht so konkret überlegt. In der Art, je mehr Punkte man hat, umso weiter vorne ist man.

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich der Lage österreichischer Filmemacherinnen, wobei im Speziellen der Frauenanteil in der Filmförderung analysiert wird. Dabei werden die Rohdaten zum Frauenanteil von vier Förderstellen ausgewertet und miteinander verglichen. Um sowohl die zwei größten Förderinstitutionen, als auch kleinere Förderungen zu berücksichtigen und etwaige Unterschiede je nach Höhe der Budgets zu erfassen, erstreckt sich die Analyse auf die Daten des Österreichischen Filminstituts, Filmfonds Wien, Innovative Filmförderung des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur, sowie die Kulturabteilung der Stadt Wien, MA 7. Ausgewertet wurde neben dem Frauenanteil bei den Förderzusagen, auch die Förderungshäufigkeit von Frauen, welche den Frauenanteil bei den Förderanträgen mit jenem der Förderzusagen vergleicht. Um noch einen Einblick in die Erfahrungswelt von weiblichen Filmschaffenden zu erfassen und auch vertiefende Fragestellungen zu beantworten wurden zusätzlich vier qualitative Leitfadeninterviews mit Expertinnen aus der Filmbranche geführt.

Grundsätzlich konnten im Rahmen der Diplomarbeit - mit Ausnahme des Filmfonds Wien - keine „Benachteiligung“ bei der Filmförderung festgestellt werden. Dies deckt sich auch mit den Beobachtungen der Expertinnen, welche die Problematik im Vorfeld verorteten. Nicht nur die männlich dominierte Landschaft an Filmproduktionen, auch die Ausbildungssituation und der Schritt in die Branche scheinen Schlüsselrollen einzunehmen. Nichtsdestotrotz ist der Frauenanteil an den geförderten Filmen besonders bei den großen Filmförderinstitutionen relativ gering, während er bei den kleinen Fördertöpfen weitaus höher ist. Der Einschätzung der Expertinnen nach, sei diese Situation ohne Quote in der Filmförderung kaum zu verbessern. Aufgrund der Komplexität ist jedoch davon auszugehen, dass eine Reihe von Maßnahmen nötig ist, um eine nachhaltige Verbesserung herbeizuführen.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten	Lixi FRANK, Bakk.phil. 13. März 1987 Deutsche Staatsbürgerin
Ausbildung	Seit 2011 Studium „Produktion“ an der Filmakademie Wien, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2008 bis 2009 Mitbelegung am Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien 2007 bis 2010 Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien, Schwerpunkte: <ul style="list-style-type: none">• Fernsehjournalismus• Werbung und Marktkommunikation• Feministische Medien- und Kommunikationsforschung Abschluss: Bakk.phil. im Sommersemester 2010 2006 bis dato Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien 2006 Matura an der HAK Hallein
Berufserfahrung	Filmproduktionspraktikum bei Flying Moon Filmproduktion GmbH Berlin, Sommer 2010 Praktikum bei FilmTiki im Bereich Online-Marketing für Filme, Wien Sommer 2009