

Steffi Ebert

Daten zum Europäischen Kinderfilm:
Ergebnisse,
Herausforderungen &
Fragestellungen

Inhalt

3	Summary
4	Einleitung & Fragestellungen
5	Vorgehen, Quellen & Definitionen
7	1. Wieviel Kinderfilme wurden in Europa produziert und in welchen Ländern?
10	2. Wie entwickeln sich Anteil und Erfolg von Kinderfilmen im Vergleich zum europäischen Film?
15	3. Wie entwickelten sich die Formate Realfilm und Animationsfilm?
16	4. Sind Koproduktionen erfolgreicher als nationale Produktionen?
19	5. Welche Kinderprotagonisten haben europäische Kinderfilme?
20	Appendix
	Literatur
	Countries of OBS-Europe
	Children's film productions 2004-2017 per country
	20 bestselling children's films 2011-2017
	Children's film % share of total feature film productions per country



Halle, Juni 2019

Summary

Zwischen 2004 und 2017 wurden in Europa 946 Kinderfilme in 35 Ländern produziert und koproduziert. Im Vergleich 2004–2013 zu 2014–2017 wuchs dabei die Zahl der Produktionen um 21%. Besonders die Koproduktionen nahmen um rund 52% zu. Die nationalen Produktionen steigerten sich um 12%. Verglichen mit der Entwicklung aller europäischen Filmproduktionen fällt der Produktionsanstieg jedoch geringer aus.

Für das Jahr 2017 machen die produzierten Kinderfilme 6,2% aller Europäischen Filmproduktionen aus, haben aber einen Anteil von 10,7% aller EU-Kinobesucher für Europäische Filme. Sie haben einen Anteil von 3,1% aller EU-Kinobesucher für internationale Filme von auch außerhalb von Europa. Damit ist der Anteil des Kinderfilms im Vergleich zur vorangegangenen Studie nahezu gleich gut. Hier hatten Kinderfilme im Schnitt jährlich 3,3% EU-Marktanteil und erreichten 11% aller Besucher. (Kanzler 2014, S. 8)

Allerdings liegt dieser Erfolg eher bei den Animationsfilmen und weniger bei den Realfilmen. Denn Animationsfilme haben zwar nur einen Anteil von 33% an den Kinderfilm-Produktionen, erreichen aber 55% aller Besucherzahlen. Das bedeutet, dass die herausragende Stellung von Animationen innerhalb der Kinderfilme gestärkt ist. Realfilme haben im Vergleich dazu weniger Produktionszuwächse und auch geringere Publikumszahlen.

Die fünf wichtigsten Kinderfilmproduktionsländer sind Deutschland, Frankreich, Niederlande, Dänemark und Großbritannien. Bei den Anteilen von produzierten Kinderfilmen an den gesamten nationalen Produktionen liegen Dänemark, Luxemburg und Norwegen an vorderster Stelle.

Die Koproduktionen erreichen im Durchschnitt sehr viel höhere Besucherzahlen und sind häufiger auf mehr als fünf non-nationalen Märkten vertreten als nationale Produktionen. Aber die hohen Besucherzahlen sind sehr stark auf wenige Produktionen konzentriert. Ein großer Anteil von koproduzierten Kinderfilmen hat deshalb Besucherzahlen unterhalb des Durchschnitts. Das bedeutet, dass Koproduktionen nicht per se erfolgreicher beim Publikum sind.

Bei den Kinderprotagonisten europäischer Kinderfilme überwiegen männliche Protagonisten, die zu 49% im Mittelpunkt der Filme stehen. Weibliche Protagonisten sind mit nur 24% vertreten, gemischte Kindergruppen mit 27%. In nur 2,8% aller Filme, das entspricht 16 Filmen, haben die Kinderprotagonisten andere kulturelle Wurzeln als die Produktionsländer.

DR. STEFFI EBERT ist Medienwissenschaftlerin an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Sie forscht zu Kinderfilmen und Filmproduktionen. Weitere Forschungsinteressen sind die Verbindung von Medientheorien und Praxis, Data-Forschung und Medienanalyse. steffi.ebert@medienkomm.uni-halle.de



Einleitung & Fragestellungen

Wie steht es um den europäischen Kinderfilm? So lautete die grundlegende Frage dieser Studie anlässlich des dritten internationalen KIDS Regio-Forums 2019.

In den Jahren 2009, 2011 und 2014 führte die Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (European Audiovisual Observatory - EAO) bereits Studien zur Kinoauswertung von europäischen Kinderfilmen durch. (vgl. Kanzler 2009, 2011 und 2014) Die hier vorgelegte Studie lehnt sich an die vorangegangenen Analysen an und erweitert diese um einige Fragen und Perspektiven. Den vorangegangenen Studien folgend stehen die Produktionszahlen, Zirkulation und der Besuchererfolg von Real- und Animationsfilmen (live action and animation films) im Mittelpunkt. Darüber hinaus werden die Entwicklung und der Besuchererfolg von Koproduktionen vergleichend hinzugezogen.

Weiterführend werden diese vorrangig ökonomischen Fragestellungen durch medienwissenschaftliche Perspektiven ergänzt. So basiert die vorliegende Studie auf anderen Auswahlkriterien der Datenbasis, also einer wissenschaftlichen, trennscharfen Definition von Kinderfilmen. Auch die Abgrenzung von nationalen und non-nationalen Märkten wird methodisch anders gelöst. Neben den quantifizierbaren Parametern der Kinoauswertung, wie sie hier und in den vorangegangenen Studien im Vordergrund stehen, hat die vorliegende Studie das Ziel, aus den Beobachtungen im Datenmaterial weiterführende Themen und Fragestellungen zum europäischen Kinderfilm zu entwickeln.

Der hier gewählte datenbezogener Zugang zum Kinderfilm kann die wirtschaftliche Situation des europäischen Kinderfilms in seiner Struktur und anhand verschiedener Parameter analysieren. Eine datenbezogene Analyse des Kinderfilms kann auch einzelne Produktionen innerhalb eines größeren Gefüges von Produktionen und gesellschaftlichen Entwicklungen situieren. Aber – ähnlich den Satellitenaufnahmen aus dem All – werden die Bilder vom Kinderfilm unschärfer je näher und differenzierter man Kinderfilme aus dieser datenbezogenen Perspektive betrachten will.

Und so gibt die Studie einerseits einen Überblick zur Frage, wie steht es um den europäischen Kinderfilm und möchte damit andererseits dieses Thema für weiterführende nationale, europäische, globale Untersuchungen und differenzierte Einzelanalysen öffnen. Den Auftraggebern der Studie ist an dieser Stelle zu danken, dass sie innerhalb dieser Studie weiterführende und medienwissenschaftliche Perspektiven ermöglichen. Zwischen akademischer Forschung und Filmindustrie ist die gegenseitige Verständigung sehr schwierig, weil bislang medienpolitische Entscheidungen überwiegend ohne akademische Perspektiven auskommen und demnach wissenschaftliche Forschung oft erst nach richtungsweisenden Entscheidungen einsetzen kann. Julia Hammett-Jamart, Petar Mitric, and Eva Novrup Redvall haben für die Entwicklungen der europäischen Koproduktionen die Konsequenzen für wie folgt analysiert:

“The result is that much scholarship on co-production is focused on evaluating outcomes rather than understanding, analysing and critiquing practices, and in this turn may diminish the relevance to industry or policy professionals of much scholarship on co-production. This is a vicious circle, because the perception that scholarship may not have much to offer the industry means that valuable data then becomes more and more difficult for scholars to access.”

Das führt wiederum dazu, dass “the industry continues to contend with big issues and challenges without the benefit of informed scholarly insight.” (Hammett-Jamart et al. 2018, S. 9)

Der Möglichkeit, im Rahmen dieser Studie medienwissenschaftliche Fragestellungen zu inkludieren, also aktuelle Praktiken der Kinderfilmproduktion zu analysieren und auf der Datenbasis auch zu kritisieren, ist deshalb sehr zu danken. Auf diese Weise kann der Dialog zwischen akademischer Forschung und Filmindustrie zumindest ein Stück weit auch im Rahmen solcher Auftragsstudien stattfinden.

Folgende Fragen werden in der Studie beantwortet:

1. Wieviele Kinderfilme wurden in Europa produziert und in welchen Ländern?
2. Wie entwickeln sich der Anteil und der Erfolg von Kinderfilmen insgesamt?
3. Wie entwickelten sich die Formate Realfilm und Animationsfilm? (live action film and animation film)
4. Sind Koproduktionen erfolgreicher als nationale Produktionen?
5. Welche Protagonisten haben europäische Kinderfilme?



Vorgehen, Quellen & Definitionen

Vorgehen

Grundlage für die Analyse sind Kinderfilme, die für KIDS-Regio seit 2010 regelmäßig erfasst werden. Für jeden Film wurden Angaben zu Länge, Format (Animation, Real), Regie, Produktion, Distribution und Festivalauswertung erfasst. Aus medienwissenschaftlichem Interesse werden zusätzlich Informationen zum Genre (nach IMDB), Drehbuch, Vorlage, Festivalauswertung, internationale Verbreitung, alternative Titel, mediale Vorläufer und Nachfolger weitestgehend nachrecherchiert.

Die Daten wurden für die Analyse normalisiert und aufbereitet. Die statistische Auswertung erfolgt deskriptiv. Bei dieser Datenbank handelt es sich um sogenannte long tail data, die auch synonym bezeichnet werden als „small data“, „legacy data“ oder „orphan data“. (vgl. dazu Horstmann et. al. 2017) Das bedeutet, diese Daten entstammen im Unterschied zu den „big data“ sehr disparaten Provenienzen, deren Kennzeichnung in Metadaten jede Forschungsökonomie übersteigt. Teils sind die Daten Ergebnis von Einzelfallentscheidungen, wenn sich Quellen widersprechen. Deshalb ist die Reproduzierbarkeit dieser Daten sehr eingeschränkt, ihre Aufbewahrung und Verfügbarmachung mit großen Schwierigkeiten verbunden. Denn diese Daten können kaum in strukturierten Workflows nach bekannten Standards erhoben und behandelt werden. Sie sind demzufolge in Wissenschaft, Praxistheorie und finanzieller Förderung stark unterrepräsentiert. Das bedeutet insgesamt: „ensuring such data is discoverable and stored in appropriate formats with relevant curation and metadata to facilitate reuse is challenging“ (ebd.). Diese Herausforderungen sind auch für die vorliegende Datenbank und ihre Inhalte festzuhalten. Auch gelten die von der EAO generell vorangestellten methodischen Einschränkungen zur Datensammlung, Repräsentativität und Genauigkeit für alle hier verwendeten Informationen (vgl. EAO). Die Studie strebt trotzdem an, die Sachverhalte für den hier definierten europäischen Film für Kinder repräsentativ darzustellen.

Quellen

Die Filme selbst wurden für Kids-Regio recherchiert. Grundlage dafür war die ausführliche jährliche Erfassung von europäischen Kinder- und Jugendfilmen durch die ECFA. Zu dieser Liste wurden Filme auf verschiedenen europäischen Kinderfilmfestivals wie Zlín – International Festival for Children and Youth, Giffoni Film Festival, Cinekid Amsterdam oder Schlingel Chemnitz nachrecherchiert. Außerdem wurden die Produktionsberichte der Partner im Netzwerk der European Film Promotion (EFP) systematisch nach Kinderfilmen abgesucht. Für die Nachrecherche zu den Filmen sind die Quellen sehr divers und umfassen Webseiten der Filme selbst, der Verleiher, Distributor, nationalen Film-institute, IMDB, Wikipedia und vieles mehr. Für die Besucherzahlen (Admissions) wurden die einzelnen Filmtitel in der Lumiere-Datenbank der EAO (European Audiovisual Observatory) für die Jahre 2011 bis 2017 nachrecherchiert.

Definitionen

KINDERFILM

„There is no universally accepted and consistent definition of a „children’s film“ which could be applied across Europe“ legt Martin Kanzler in der Studie von 2014 dar. (Kanzler 2014, S. 12) Eine universelle Definition von Kinderfilmen kann es insofern nicht geben, als dass die Frage, was ein Kinderfilm ist, davon abhängt, welche Fragen dazu gestellt werden. Steht in einer Analyse beispielsweise im Mittelpunkt, wie Kinder und Kindheit im Film repräsentiert werden, müssen auch diejenigen Filme mitbetrachtet werden, die nicht unbedingt für Kinder geeignet sind. Kinder in dieser Perspektive stehen im Film dann oftmals nicht für sich selbst als Kinder, sondern symbolisieren Themen wie Unschuld, Sexualität, Fantasie, Tod oder das Kindliche. (vgl. Lebeau 2008 oder Lury 2010) Im Sinne von Mediennutzungsstudien müssen für Filme, die von Kindern gesehen werden, andere Definitionen gefunden werden, denn hier stehen oftmals Filme im Mittelpunkt, die erwachsene Protagonisten haben. Auch Filme, die nicht unbedingt für Kinder geeignet sind, die sie aber unbeobachtet konsumieren können, wie sie etwa durch die „Auto-play“-Funktion von Youtube ermöglicht werden, zählen dann zu den „Kinderfilmen“. Nicht zuletzt ist es grundlegend in Frage zu stellen, ob es so etwas wie einen professionellen „Kinderfilm“ überhaupt gibt, denn Filme für Kinder sind von Erwachsenen gemacht, die Kinder und Kindheiten konstruieren, aber die tatsächliche Perspektive von Kindern nicht einnehmen können, weil sie ja Erwachsene sind. (vgl. Rose 1993)



Trotz dieser definatorischen Schwierigkeiten basiert die Datensammlung, die Grundlage dieser Analyse ist, auf einer systematischen Zuordnung zu einer Definition von Kinderfilmen. Dieser Definition liegt die theoretische Annahme zugrunde, dass Kinderfilme strukturierte und zugleich strukturierende Elemente von Kindheit sind. Das bedeutet, angelehnt an Pierre Bourdieus Konzept des Habitus, die in Filmen dargestellten Kinder sind erstens Ergebnis der gesellschaftlichen Umstände und ihrer kreativen Deutungen, zweitens prägen sie die Vorstellungen vom Kindsein bei ihrem Publikum und sie sind drittens praktische Bestandteile im Leben der Kinobesucher selbst.

Kinderfilme werden hier demnach definiert als Filme für Kinder und Familien, aber nicht beschränkt auf Kinder und Familien, die Kinder als Protagonisten haben. Sie sind geeignet für Kinder und sind im Kino veröffentlicht worden.

Um einen Film in den Bestand dieser Datensammlung aufzunehmen, erfüllt er entsprechend seinen inhaltlichen Beschreibungen und den frei recherchierbaren audio-visuellen Artefakten (bspw. Trailer) jede der folgenden Bedingungen:

DER FORM nach ist ein Kinderfilm ein zusammenhängendes filmisches bzw. filmisch erzählendes audiovisuelles Produkt zur primären Auswertung im Kino, d.h. er ist mindestens einmal im Kino veröffentlicht worden. Dazu zählen auch Filme, die zwar keinen Kino-Verleiher haben, aber auf Festivals veröffentlicht wurden (bsp. tschechische Märchen). Für diese Filme wurden allerdings keine Zuschauerzahlen recherchiert, weil sie von der Audiovisuellen Informationsstelle (EAO) nicht erfasst werden. Die hier betrachteten Kinderfilme haben eine Länge von mindestens 60 Minuten und sind inhaltlich überwiegend fiktional. Sie sind in mindestens einem europäischen Land für ein Publikum unter 12 Jahren zugelassen und von mindestens einem europäischen Land produziert oder koproduziert.

DER REFERENZ nach richtet sich der Kinderfilm überwiegend an Kinder oder Familien mit Kindern.

INHALTSBEZOGEN gibt es mindestens einen Protagonisten im individuellen Kinderalter vor der Adoleszenz. Eine Ausnahme bilden Märchenfilme, bei denen auch junge Erwachsene die Hauptrolle spielen. Hier muss die Genrebezeichnung explizit sein. Möglich sind auch anthropomorphe Figuren oder Erwachsene, die sich wie Kinder verhalten. Kinderfilme können Live-Action-Filme oder Animationsfilme sein.

EUROPA

In der Datensammlung wurden alle 41 Mitglieder der EAO, außer Marokko, berücksichtigt. Von diesen Ländern haben im Zeitraum 2004 bis 2017 nur 35 Staaten überhaupt Kinderfilme produziert. Alle Mitgliedsstaaten der EAO zu erfassen, bedeutet beispielsweise, die Besucherzahlen der Nicht-EU-Staaten wie Norwegen und der Schweiz integrieren zu können. Aber um die Vergleichbarkeit zu den Zahlen der EAO zu erhalten, wurden in der Auswertung zwei serbische und fünf ukrainische Kinderfilme ausgeschlossen.

DEFINITION BESUCHERZAHLEN (ADMISSIONS)

Besucherzahlen meint die kumulativen Besucher im EAO-Verbreitungsgebiet seit Kinostart. Diese wurden auf den Seiten der Lumière-Datenbank pro Film einzeln recherchiert.

MITTELWERT UND MEDIAN

Mittelwert der Besucher meint, die Summe aller Kinobesucher geteilt durch die Anzahl der Filme. Der Median gibt diejenige Zahl an, die in der Mitte steht, wenn man die Filme nach den jeweiligen Werten (bspw. Zuschauerzahlen) sortiert.

NATIONALER MARKT

Als nationaler Markt werden diejenigen Märkte beschrieben, die innerhalb der produzierenden und aller koproduzierenden Länder liegen. Hierin unterscheidet sich die Studie von der vorangegangenen Analyse der EAO (Kanzler 2014) wie auch der allgemeinen Methode der EAO. Dort wurden nur diejenigen Länder als nationale Märkte benannt, die als majoritäre Ko-Produktion eingestuft wurden und zwar pro Film ein Land. Daraus ergibt sich, dass wenn ein Film in Deutschland, Frankreich und Belgien produziert würde, nur das erste Land als nationaler Markt gezählt wird. In dieser Analyse ist das nicht der Fall, sondern es würden alle drei Länder als jeweils nationaler Markt gewertet.

KOPRODUKTIONEN

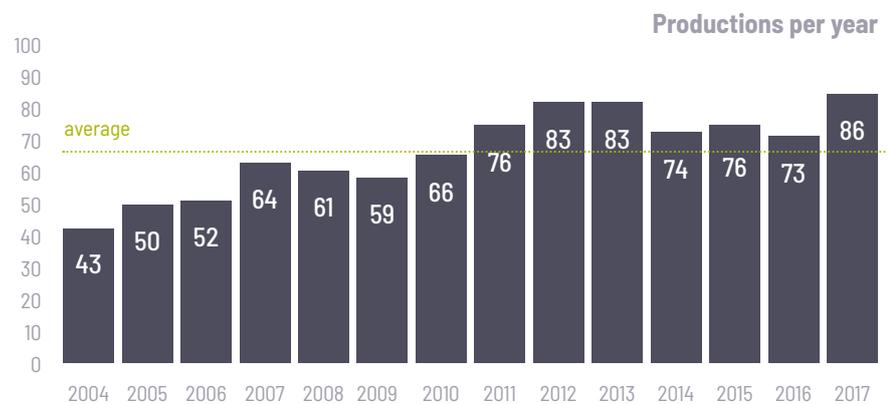
Bei den Koproduktionen wurden ebenfalls die Filme zu allen Koproduktionspartnern hinzugezählt. Wenn also ein Film in Deutschland, Frankreich und Belgien produziert wurde, zählte der Film in der länderbezogenen Auswertung für Deutschland und Frankreich und Belgien. Diejenigen Koproduktionspartner, deren Länder nicht Mitgliedsstaaten der EAO sind, wurden von der Analyse ausgeschlossen. Das bedeutet aber auch, dass länderbezogene Aussagen über Besucherzahlen nicht die realen Zahlen wiedergeben können, sondern Größenverhältnisse widerspiegeln.



1. Wieviele Kinderfilme wurden in Europa produziert und in welchen Ländern?

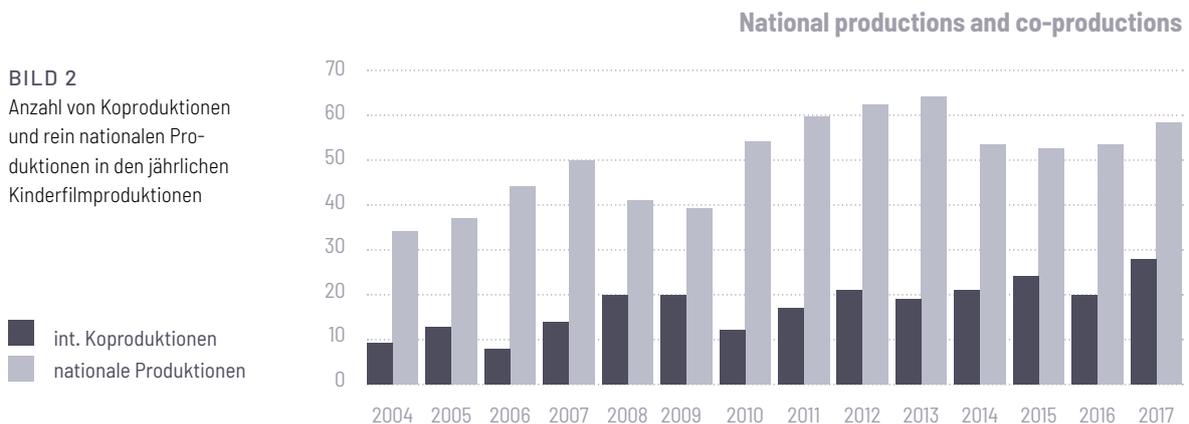
Zwischen 2004 und 2017 wurden in Europa 946 Kinderfilme produziert. Für den Vergleichszeitraum 2004–2013 (der Zeitraum der letzten Studie) und 2014–2017 stiegen die Produktionszahlen um rund 21%. Ein Vergleich mit den europäischen Gesamtproduktionen ist nicht möglich, da für diese Zeiträume keine Zahlen verfügbar waren. Für die Jahre 2007 zu 2016 stiegen die europäischen fiktionalen Filmproduktionen um 33% (Talavera 2018, S. 29). Die Kinderfilmproduktionen stiegen in diesem Zeitraum um 14%. Obwohl die Produktionsumfänge allgemein stark schwanken und also Vergleiche zwischen einzelnen Jahren nur ungenügend Auskunft geben können, geben auch andere Vergleichsrechnungen mit anderen Jahren Hinweise darauf, dass die Produktionsanstiege von Kinderfilmen hinter den Anstiegen der gesamten fiktionalen Produktionen liegen.

BILD 1
Anzahl der Kinderfilm-Produktionen pro Jahr (gesamt)



Von diesen insgesamt 946 Filmen wurden 246 Filme international koproduziert und 700 Filme waren rein nationale Produktionen.

BILD 2
Anzahl von Koproduktionen und rein nationalen Produktionen in den jährlichen Kinderfilmproduktionen



Vergleicht man die Produktionsentwicklung getrennt nach nationalen und koproduzierten Filmen, dann zeigt sich ein deutlicher Unterschied. Während die rein nationalen Produktionen im Zeitraum 2004–2013/2014–2017 nur um 12% zunehmen, steigern sich die Koproduktionen um 52%. Der starke Zuwachs an Koproduktionen entspricht der allgemeinen Entwicklung auf dem europäischen Koproduktionsmarkt. (vgl. Talavera 2018, S. 31)

Es ist also zusammenfassend festzustellen, dass die Produktionsentwicklung der Kinderfilmproduktionen besonders im Bereich der nationalen Produktionen hinter den Entwicklungen der europäischen Produktionen zurückliegt.



Um sich die Produktionszahlen in den einzelnen Ländern anzusehen, wurden die Koproduktionen mehrfach gezählt und auf die jeweils beteiligten Länder angerechnet. Dieses Vorgehen unterscheidet sich von den vorangegangenen Studien, bei der jeder Film nur dem Land des majoritären Finanzanteils zugeordnet wurden. (vgl. Kanzler 2014, S.42) Dies ist aus wirtschaftlicher Perspektive plausibel, aus medienwissenschaftlicher Sicht benachteiligt es aber die Beachtung derjenigen Länder, die sich aus den finanziellen Möglichkeiten heraus nur über Koproduktionen an Kinderfilmen beteiligen können (vgl. dazu Anhang 2 und die Analyse der Koproduktionen). Hierzu zählen auch die sogenannten Minority Co-productions.

In der Verteilung der Koproduktionen ergaben sich 1226 Produktionen mit 526 Koproduktionen und 700 nationalen Produktionen. Im Schnitt waren an einer Koproduktion demnach 2,1 Länder beteiligt. Es ergeben sich folgende Produktionszahlen:

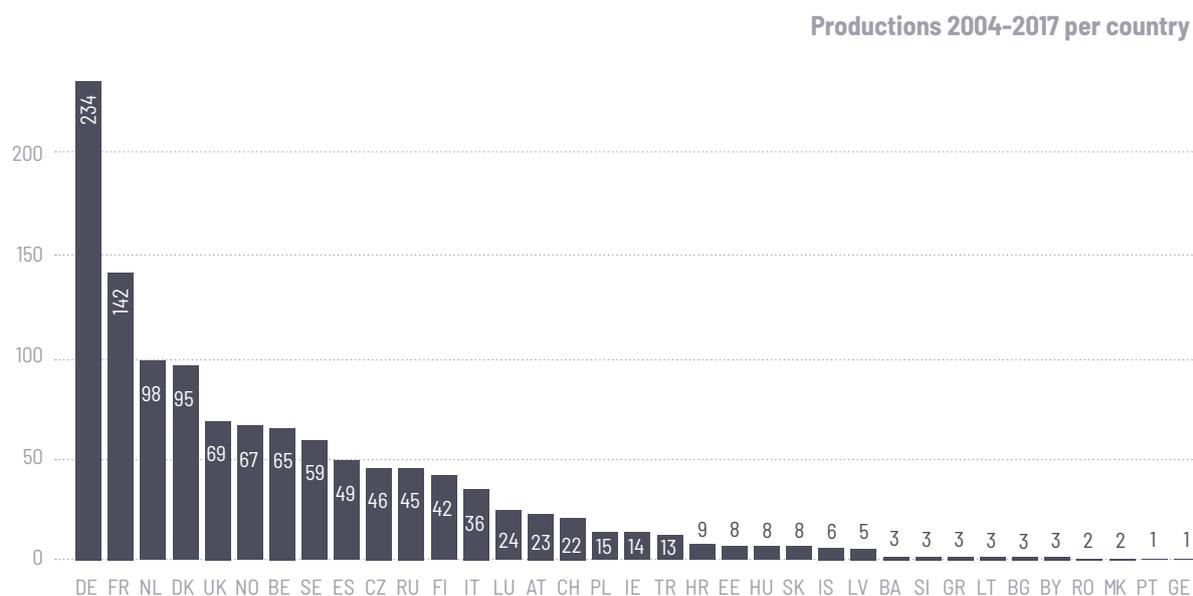


BILD 3

Anzahl von Koproduktionen und rein nationalen Produktionen in den jährlichen Kinderfilmproduktionen.
Eine Auflistung findet sich im Anhang.

Die fünf wichtigsten Produktionsländer sind Deutschland, Frankreich, Niederlande, Dänemark und Großbritannien, die einen Anteil von 52% an allen Kinderfilmproduktionen haben. Die Top-Ten-Countries haben einen Anteil von 75% an allen Kinderfilmproduktionen.

Diese Zahlen zeigen, dass bei Weitem nicht nur die Größe der Länder und Märkte über die Anzahl der Produktionen entscheiden, sondern auch die nationalen Prämissen innerhalb der Förderung und Produktionslandschaft. Denn die Länder mit den meisten Kinderfilmproduktionen unterscheiden sich erheblich von den Ländern mit den meisten gesamten Filmproduktionen. Hier sind die die Top-Ten-Countries zwischen 2007 und 2016: Großbritannien, Frankreich, Deutschland, Spanien, Italien, Russland, Schweiz, Türkei, Niederlande und Dänemark. (vgl. Talavera S. 30) Das wird noch deutlicher, wenn man sich die Anteile des Kinderfilms an den Gesamtproduktionen ansieht:



Children's film % share of total feature film productions per country

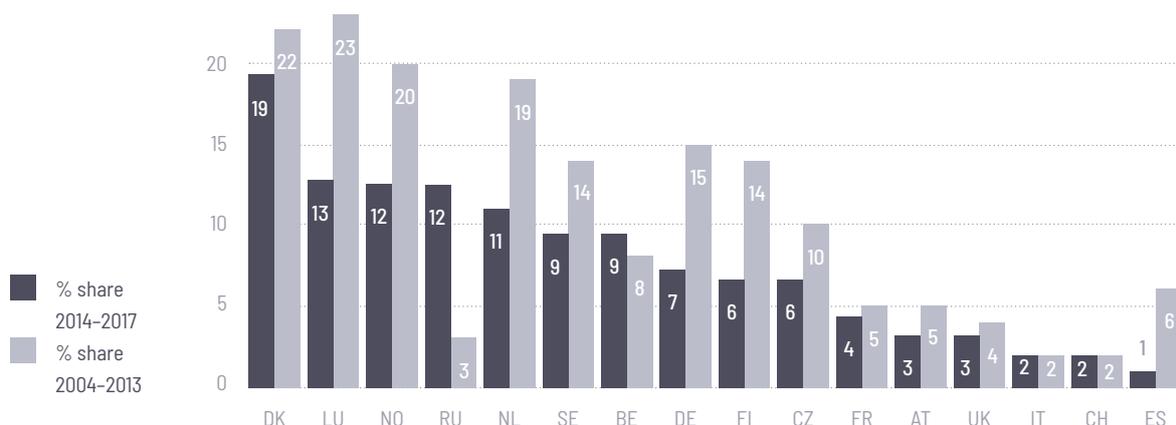


BILD 4

Prozentualer Anteil der Kinderfilmproduktionen an den gesamten fiktionalen Filmproduktionen im Vergleich der Zeiträume 2004-2013 / 2014-2017. (nur Länder mit mind. 1 Produktion pro Jahr / eine entsprechende Liste befindet sich im Anhang)

In den Anteilen der Kinderfilmproduktionen liegen mit Dänemark, Luxemburg und Niederlande eher diejenigen kleinen Länder an vorderster Stelle, die insgesamt über eine vitale Filmproduktion verfügen und gleichzeitig hohe Anteile in Kinderfilm anstreben. Hier hat sich das Bild seit der letzten Erfassung dahingehend geändert, dass der Anteil der Kinderfilme leicht rückläufig ist. Allerdings ist dieser Vergleich nur eingeschränkt zu werten, da die Datengrundlage der Studie 2014 eine andere war. Innerhalb der wichtigsten Kinderfilmproduzenten wird Russland sehr viel stärker.



2. Wie entwickeln sich Anteil und Erfolg von Kinderfilmen im Vergleich zum europäischen Film?

Zwischen 2011 und 2017 wurden 552 Filme produziert, für 478 konnten Besuchszahlen recherchiert werden, die Gegenstand dieser Fragestellung sind. Um einen Eindruck vom Erfolg der Filme zu haben, wurden verschiedene Parameter analysiert. So wurden jeweils Besucherzahlen, non-nationale Märkte und Festivalteilnahmen verglichen. Abweichend von den vorherigen Studien und dem methodischen Vorgehen der EAO wurden jedoch nicht die konkreten durchschnittlichen Zahlen der non-nationalen Märkte verglichen, sondern gefragt, welche Filme in mehr als fünf europäischen Märkte außerhalb der Produktions- und Koproduktionsländer verkauft wurden. In der Methode der EAO wird als nationaler Markt pro Film nur ein Land bestimmt und das ist bei Koproduktionen das Land mit dem zugeordneten majoritären Anteil. Da sich die Produktionslandschaft aber immer mehr diversifiziert, ist eine angemessene Zuordnung zu einem majoritären Anteil sehr schwierig. Wenn beispielsweise die beiden Länder Frankreich und Deutschland zu je 40% an einer Produktion beteiligt sind, trifft die EAO Einzelfallentscheidungen und folgt den Angaben ihrer jeweiligen Quelle. (vgl. zur Methode und zu ihren Einschränkungen auch: Kanzler 2016, S. 14–22) Für Koproduktionen nur einen nationalen Markt zu benennen (vgl. Kanzler 2014, S. 41) beinhaltet außerdem diejenige Schwierigkeit, dass koproduzierte Filme im Prinzip automatisch auch in den Koproduktionsländern in die Kinos kommen, weil potentielle Verleiher bereits in den Produktionsprozess involviert sind. Ist ein Film bspw. in den Niederlande und Belgien produziert, wird er auch in beiden Ländern in den Kinos starten. Deshalb müsste eigentlich erfasst werden in wieviel internationalen Märkten außerhalb der Produktions- und Koproduktionsländer die Filme starteten. Das ist aber forschungsökonomisch nicht zu leisten. Deshalb ist für die vorliegende Studie die Kategorie „mehr als fünf außerhalb der Produktions- und Koproduktionsländer“ eingeführt worden, um Aussagen über international besonders viel reisende Filme treffen zu können.

Als drittes Parameter wurde analysiert, wie viele Filme auf mehr als drei internationalen europäischen Festivals vertreten waren. Dies wird als Hinweis für Filme verstanden, die eher eine positive Festivalkarriere haben.

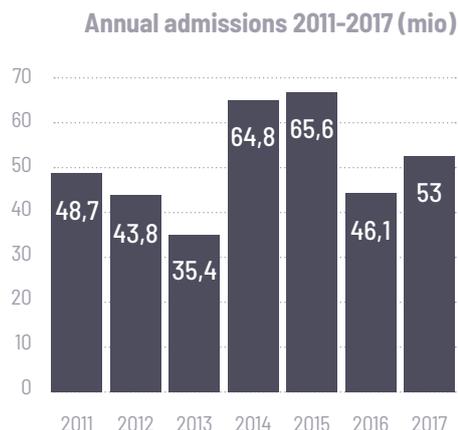
Bei den Besucherzahlen handelt es sich um kumulative Besuchszahlen, was bedeutet, dass die Besuche seit Kinostart bis Juni 2019 erfasst wurden. Dieses Vorgehen entspricht den vorangegangenen Studien. Lediglich für den Vergleich der jährlichen Einnahmen wurden für das Jahr 2017 zusätzlich die Jahreseinnahmen der Filme recherchiert.

ERGEBNISSE

Für das Jahr 2017 machen die produzierten Kinderfilme 6,2% aller Europäischen Filmproduktionen aus, haben aber einen Anteil von 10,7% aller EU-Kinobesucher für Europäische Filme. Sie haben einen Anteil von 3,1% aller EU-Kinobesucher für internationale Filme auch außerhalb von Europa. Damit ist der Anteil des Kinderfilms im Vergleich zur vorangegangenen Studie nahezu gleich. Hier hatten Kinderfilme 3,3% Marktanteil und erreichten 11% aller Besucher. (Kanzler 2014, S. 8) Allerdings liegt dieser Erfolg, wie später noch zu zeigen sein wird, bei den Animationsfilmen und weniger bei den Realfilmen.



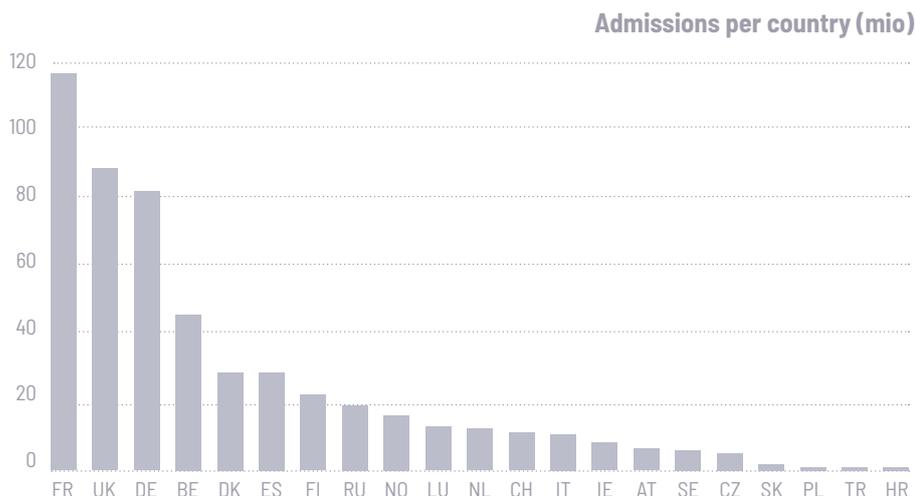
BILD 5
 Jährliche Besucherzahlen
 2011-2017 in Europa für alle
 europäischen Kinderfilme
 (478 Filme)



Die jährlichen Besucherzahlen 2011-2017 liegen im Schnitt bei 51 Mio Besucher, das sind durchschnittlich rund 10 Mio Besucher (rund 24%) mehr als im vorangegangenen Vergleichszeitraum 2004-2013 (Kanzler 2014, S. 18). Die Top 50 aller Filme haben 60% aller Einnahmen.

Die fünf Produktionsländer mit den meisten Besucherzahlen sind Frankreich, Großbritannien, Deutschland, Belgien und Dänemark, die insgesamt 71% aller Besucherzahlen versammeln. Die Top Ten von 35 Ländern versammeln knapp 90% aller Besucherzahlen.

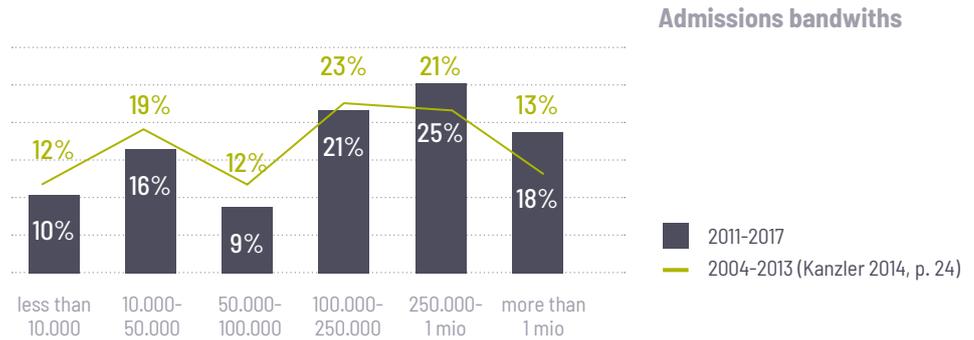
BILD 6
 Die Besucherzahlen 2011-2017
 verteilt auf die Produktions-
 länder. Da für die Koprodukti-
 onen die Zuschauerzahlen für
 jedes Land vergeben werden,
 entspricht dies in Zahlen
 nicht den realen Zuschauer-
 zahlen der Länder, sondern
 gibt nur das Größenverhältnis
 wieder.



Die Zahlen der Besucher verteilen sich überwiegend in den Bereichen ab 100.000 Zuschauer. 87 Filme, also 18 % aller hier betrachteten Filme hatten mehr als eine Million Besucher. Wie die Übersicht in Bild 7 zeigt, ist besonders der Anteil der erfolgreichen Filme und Besuchermillionäre angestiegen.

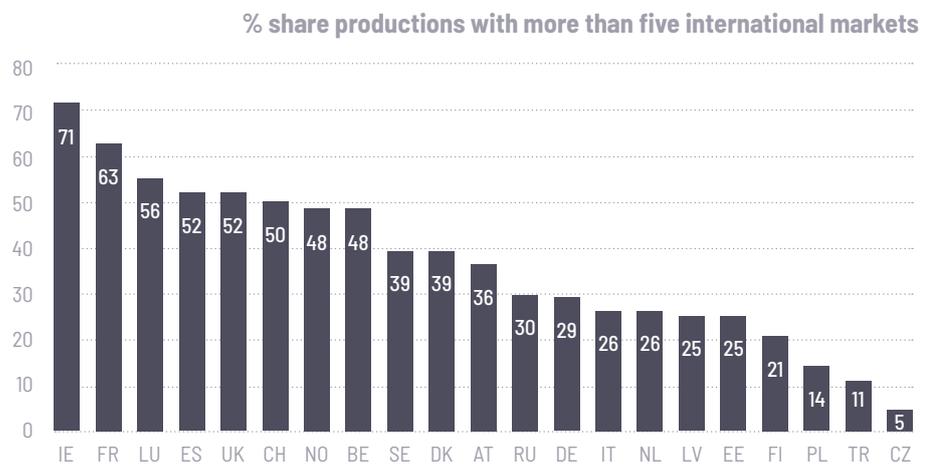


BILD 7
Die Verteilung der Besucherzahlen im Vergleich zur vorherigen Studie



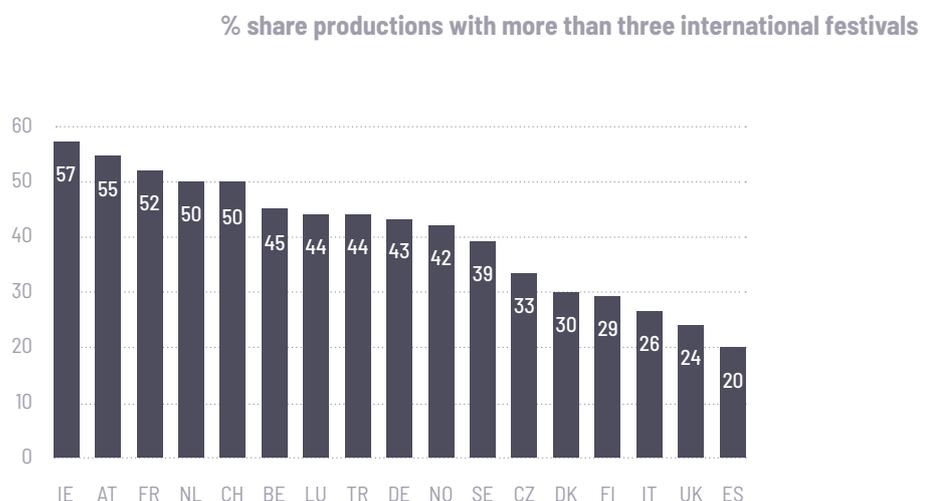
Von den 2011–2017 produzierten Kinderfilmen waren durchschnittlich rund 35% international sehr erfolgreich, denn sie waren in mehr als fünf Märkten außerhalb der Produktions- und Koproduktionsländer vertreten. Diese rund 35%, also 165 Filme erhielten 77% aller Besucherzahlen. Verteilt nach Ländern waren besonders Irland, Frankreich, Luxemburg, Spanien und Großbritannien international erfolgreich.

BILD 8
Die Anteile international erfolgreicher Filme nach Produktionsländern. Es wurden nur diejenigen Länder betrachtet, die zwischen 2011 und 2017 mehr als drei Filme produziert und koproduziert hatten und für die Zuschauerzahlen recherchiert werden konnten.



Von den 2011–2016 produzierten Kinderfilmen (2017 wurde nicht mit einbezogen) waren rund 45% auf mehr als drei internationalen Festivals vertreten. Diese 188 Filme, also rund 45%, vereinten aber nur 34% aller Zuschauer auf sich. Hier bestätigt sich die allgemein verbreitete Annahme, dass erfolgreiche Festivalfilme nicht zwangsläufig auch Publikumsfilme sind.

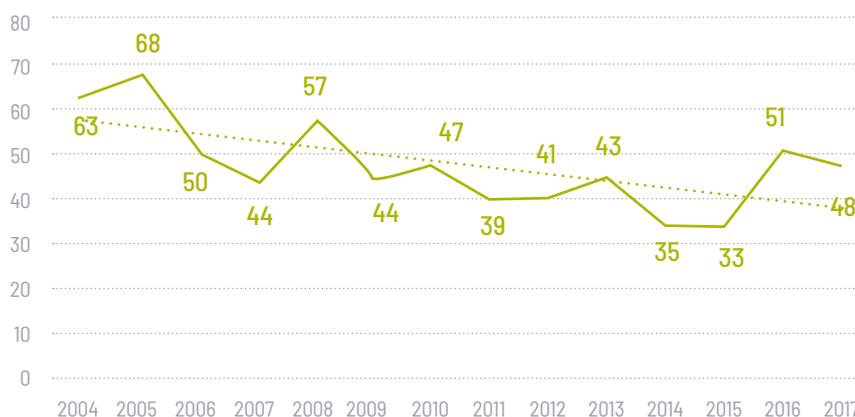
BILD 9
Die prozentualen Anteile erfolgreicher Festivalfilme nach Produktionsländern. Es wurden nur diejenigen Länder betrachtet, die zwischen 2011 und 2016 mehr als drei Filme produziert und koproduziert hatten und für die Zuschauerzahlen ermittelt werden konnten.



Die Entwicklung im gesamten Zeitraum zeigt jedoch noch einen anderen Trend. Auf mehr als drei Festivals sind im Schnitt immer weniger Filme vertreten. Verglichen mit der Tatsache, dass die internationale Festivallandschaft ständig wächst, ist hier ein Hinweis darauf gegeben, dass eine umfassende Festivalauswertung zunehmend schwerer zu erreichen ist. Da Festivalteilnahmen durchaus als qualitativer Erfolgsfaktor zu werten sind, ergibt sich hier die Schlussfolgerung, dass Festivals selbst zunehmend Teil einer symbolischen, aber immer stärker umkämpften Auswertungskette auch für Kinderfilme geworden sind.

% share more than three festivals 2004-2017

BILD 10
Prozentuale Anteile der erfolgreichen Festivalfilme 2004-2017



Für diejenigen Filme mit mehr als fünf internationalen Märkten ergibt sich trotz steigender Koproduktions-Zahlen überraschenderweise kaum eine Entwicklung, denn die Anzahl der international erfolgreichen Filme steigt nur leicht an.

% share more than five international markets 2004-2017

BILD 11
Prozentuale Anteile international erfolgreicher Filme 2004-2017



In den Entwicklungen der Zuschauerzahlen zeigt sich, dass die Besucherzahlen (wie zu zeigen sein wird, besonders bei den Realfilmen) hinter den Entwicklungen von Produktionen und Koproduktionen beim Kinderfilm zurückbleiben. Zwar sind die Filmproduktionen allein schon wichtige wirtschaftliche Standortfaktoren. Allerdings ist ein Film kulturell, gesellschaftlich, politisch und auch wirtschaftlich erst dann relevant, wenn er den größtmöglichen Anteil seines spezifischen Publikums auch findet. Hier ist weiterführend festzustellen, dass nicht nur die Produktionen im Fokus von Filmpolitik und Förderung stehen, sondern auch die Distribution und Verwertung von Filmen sowie die Situation von Kinos viel stärker in den Blick von Analysen und filmpolitischen Maßnahmen genommen werden sollten. Denn hier ist nicht nur das Problem des Zugangs zur europäischen Kinderfilmproduktionen zu benennen, sondern auch deren

Sichtbarkeit besonders auf den digitalen Plattformen. Die folgende Beurteilung von Philip Drake ist demnach genauso für den europäischen Kinderfilm zu treffen, denn „audiences across Europe have access to European films, yet more often than not they choose not to see them, whether in the cinema, on television or on VoD. Clearly emerging models for digital distribution of films offer the potential to reach additional audiences across a range of those films, potentially offering European films greater visibility.“ (Drake 2018, S. 101). In diesem Zusammenhang ist der bislang kaum vorhandene Zugang zu Daten über Zugriffszahlen bspw. von VoD-Plattformen außerhalb von Kinobesuchen zu kritisieren, ohne die adäquate Aussagen über die Verbreitung und das Publikum eines Films inzwischen kaum noch möglich sind.

Differenzierter lässt sich die Situation des Kinderfilms noch darstellen, wenn die Filme nach Format (Realfilm und Animation) bzw. nach ihren Produktionsweisen (Koproduktion und nationale Produktion) untersucht werden.

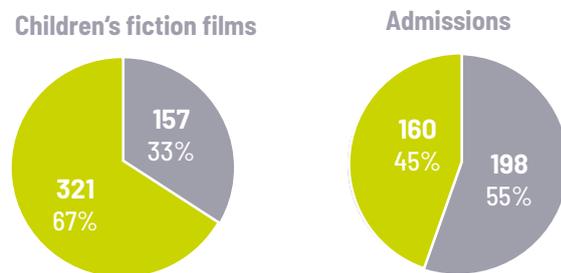


3. Wie entwickelten sich die Formate Realfilm und Animationsfilm?

Von den 478 Filmen, die in den Jahren 2011–2017 produziert wurden und von denen Besucherzahlen vorliegen, wurden 321 Realfilme und 157 Animationsfilme produziert. Im gesamten Produktionsvolumen nehmen demnach Animationen ein Drittel und Live Action-Filme zwei Drittel ein. Im Vergleich zur vorangegangenen Studie sinkt der Anteil der Animationsproduktionen, denn im Zeitraum 2004–2013 machten die Animationen noch 40% aller Kinderfilmproduktionen aus. Bei den Gesamtbesucherzahlen kehrt sich dieses Verhältnis jedoch um, was für den außerordentlich hohen Erfolg des Animationsfilms spricht. Animationsfilme haben 55% aller Besucher, Realfilme 45%. Für die Jahre 2004–2013 hatte der Anteil der Besucher für Animationsfilme bei 46% gelegen. (vgl. Kanzler 2014, S. 4)

BILD 12 & 13
Verteilung von Produktionen und Besucherzahlen (admissions in Millionen) bei den Real- und Animationsfilmen für die Jahre 2011–2017.

■ Animation
■ Live Action

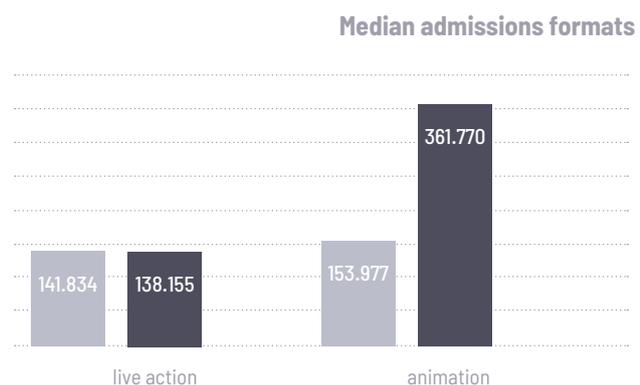


Auch in den mittleren Besucherzahlen (Median) unterscheiden sich Animation und Live Action erheblich. Verglichen mit der Analyse von 2014 (Kanzler 2014) haben sich die Median-Besucherzahlen bei den Animationen um 135% erhöht, während sie bei den Realfilmen um 3% sanken. Der Median ist der Wert, der in der Mitte steht, wenn man die Besucherzahlen nach der Größe sortiert. Er gibt demnach auch an, wie verteilt die einzelnen Besucherzahlen sind. (Median admissions represent the middle value if all values are arranged in order.)

Im Mittelwert erreichen Realfilme 498.000 Besucher, Animationen erreichen durchschnittlich 1.3 Millionen Besucher.

BILD 14
Zentralwerte (median admissions) für Besucher nach Format

■ 2011–2017
■ 2004–2013 (Kanzler 2014, p. 24)



Bei diesen Vergleichen sind methodisch Einschränkungen zu machen, denn in der Zuordnung, was ein Real- und Animationsfilm ist, unterscheiden sich die beiden Studien. Die Studie von 2014 ordnet die sogenannten Cross-over-Filme beiden Formaten zu. Cross-over-Filme sind diejenigen Filme, bei denen ein Charakter (bspw. Findus aus „Petterson und Findus“) oder ein Szenenbild vollanimiert sind („Labyrinth“). In der aktuellen Untersuchung sind diese Filme ausschließlich den Realfilmen zugeordnet.



4. Sind Koproduktionen erfolgreicher als nationale Produktionen?

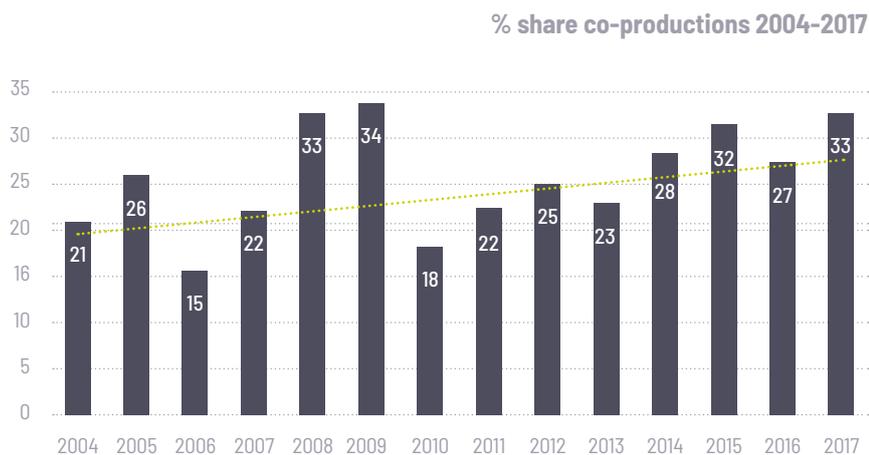
Von 478 analysierten Filmen waren 145 koproduziert und 333 national produziert. Koproduktionen standen in den letzten Jahren im Fokus von Filmförderung und Filmpolitik, besonders im Zuge der Überarbeitung der „Convention on Cinematographic Co-Production“, die 2017 verabschiedet wurde. (vgl. Talavera 2017)

Wie bereits analysiert, entwickelte sich die Zahl der Koproduktionen auch im Bereich des Kinderfilms enorm um 52% im Vergleich 2004–2013/2014–2017. In den Studien der EAO wird vor allem hervorgehoben, dass Koproduktionen besonders für die kleineren und besonders osteuropäischen Länder wichtig sind, weil sie die wichtigsten Exportfilme sind. (vgl. Talavera 2018; Cannes 2018; Talavera 2017). Nun besteht die Frage, ob sich diese Entwicklung auch im Kinderfilm wiederfindet.

Durchschnittlich haben Koproduktionen einen Anteil von 26% an den Produktionen (sowohl für den Zeitraum 2004–2017 als auch für 2007–2016). Der Anteil bei allen fiktionalen Produktionen liegt für die Jahre 2007–2016 bei durchschnittlich 22%. Damit haben Kinderfilme einen leicht höheren Anteil an Koproduktionen. Dieser Anteil steigt im Lauf der Jahre an und dies auch im Unterschied zu den gesamten fiktionalen Produktionen, bei denen der Anteil an Koproduktionen zwischen 2007–2016 relativ stabil bleibt. (vgl. Talavera 2017, S. 5)

BILD 15

Prozentuale Anteile von Koproduktionen an der Gesamtproduktion von Kinderfilmen



Allerdings sind die Unterschiede in den Produktionstätigkeiten der einzelnen Länder sehr groß. So haben besonders die kleineren Länder einen sehr viel höheren Anteil an Koproduktionen.



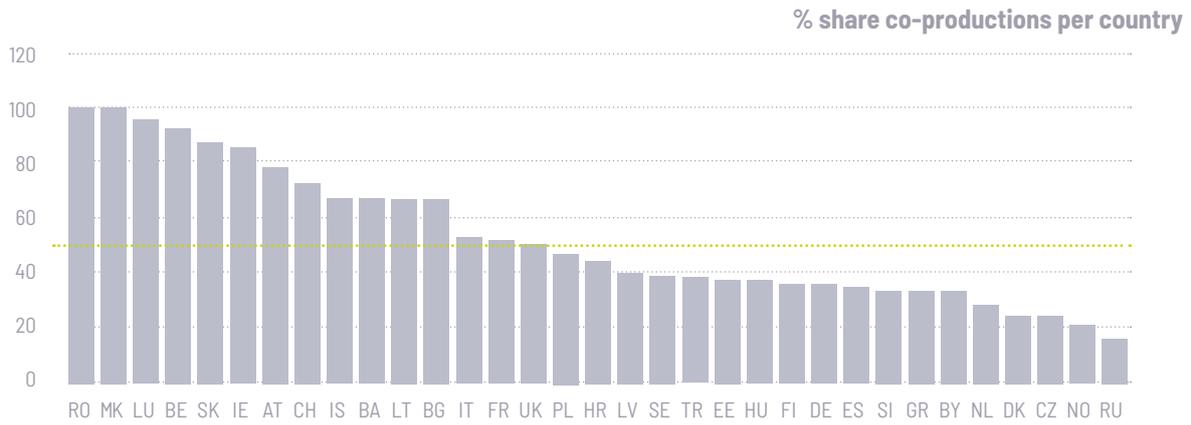
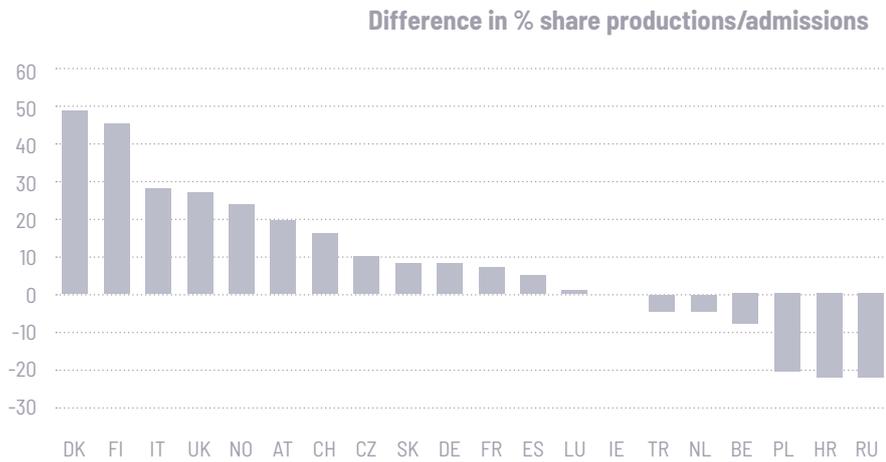


BILD 16 Prozentuale Anteile von Koproduktionen 2004-2017 auf die Länder verteilt

Angesichts dieser Anteile besteht nun die Frage, wie sich die Besucherzahlen für Koproduktionen darstellen. Wenn ein Land besonders erfolgreich ist mit seinen Koproduktionen, dann müsste der Anteil der Besucherzahlen, die für Koproduktionen erzielt werden, höher sein, als der Anteil der Koproduktionen am gesamten Produktionsvolumen. Diese Berechnungen wurden nur für die Jahre 2011-2017 durchgeführt.

BILD 17
Differenz zwischen den Anteilen, die Koproduktionen im Land haben und den Anteilen für Besucherzahlen 2011-2017. Betrachtet wurden nur Länder mit mehr als fünf Produktionen. Bei Luxemburg und Irland ist der Unterschied 0, weil beide Länder nur Koproduktionen haben.



Hier zeigt sich, dass besonders Dänemark, Finnland, Italien, Großbritannien und Norwegen erfolgreiche Koproduktionen haben. Länder wie Niederlande, Belgien und Polen sind mit nationalen Produktionen im Bereich der Besucherzahlen erfolgreicher.

Betrachtet man die Besucherzahlen insgesamt, dann zeigt sich in den Mittelwerten ein großer Unterschied zwischen den Besucherzahlen für nationale und Koproduktionen. Im Median sind die Besucherzahlen jedoch relativ gleich. Das bedeutet, dass die hohen Besucherzahlen auf wenige Produktionen konzentriert sind. So entfallen auf 8% der Koproduktionen 63% der Besucherzahlen. Das bedeutet, dass nur zwölf von insgesamt 145 Filmen rund 63% der Besucherzahlen auf sich vereinen.

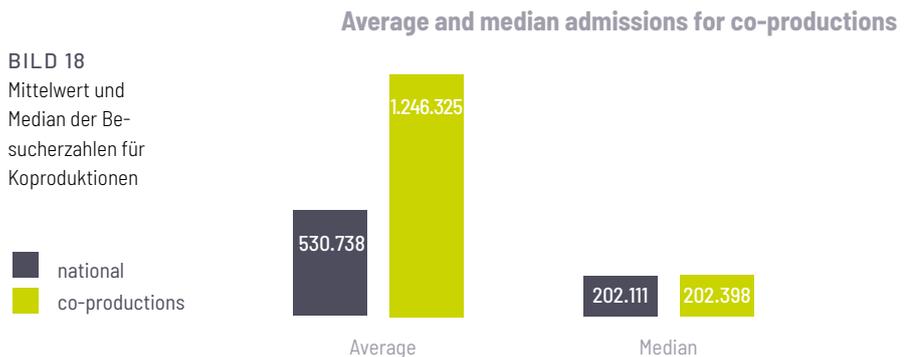


BILD 18
Mittelwert und Median der Besucherzahlen für Koproduktionen



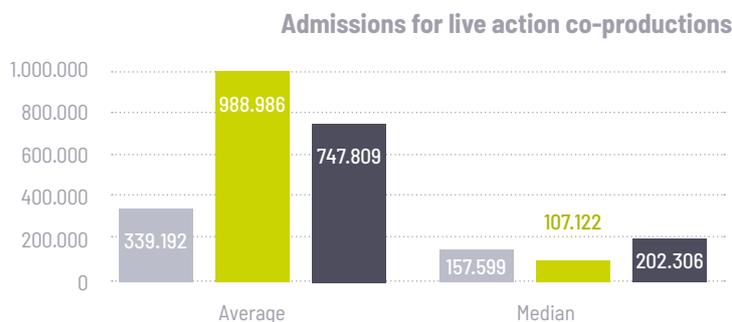
Dies zeigt sich noch stärker, wenn man sich die Realfilme ansieht, die in Koproduktionen entstanden sind. Die koproduzierten Realfilme haben deutlich höhere durchschnittliche Besucherzahlen als die national produzierten Realfilme. Aber im Median liegen die koproduzierten Realfilme sogar um fast ein Drittel niedriger als die national produzierten Filme. Das bedeutet, dass es eine relativ geringe Zahl koproduzierter Realfilme gibt, die Konzentration von Besucherzahlen und Gewinnen demnach sehr hoch ist. So vereinen fünf Filme (6% der koproduzierten Realfilme) knapp 72% aller Besucherzahlen auf sich. Ein sehr großer Anteil von koproduzierten Realfilmen liegt demnach weit unterhalb der durchschnittlichen Einnahmen. (Bild 19) Deshalb ist besonders für die Realfilme zu konstatieren, dass Koproduktionen zwar sicher dazu beitragen, Produktionen geografisch breiter und in der Summe höher finanzieren zu können. Auch ist das grundlegende Potential, mit Koproduktionen andere Märkte erschließen zu können, ebenfalls nachweisbar. Dass Koproduktionen jedoch größere Besucherzahlen erzielen, weil sie besser in andere internationale Märkte vordringen können (vgl. dazu Talavera 2017), muss zumindest für die hier analysierten europäischen Real-Kinderfilme infrage gestellt werden.

Auch die sehr differenzierte Untersuchung zu Koproduktionen seitens der EAO von 2017 (vgl. Talavera 2017, Iris plus 2018, Talavera 2018) verweist auf diesen Aspekt, obwohl hier der Export- und Besucherzahlen-Erfolg der internationalen Koproduktionen im Mittelpunkt der Argumentation steht. Erstens analysiert Talavera: „Since most co-productions reflect the fact that the project has greater prospects of reaching a more global or multi-regional audience, the fact that co-productions circulate better and gross more appears to be a self-fulfilling prophecy and not necessarily a recipe for success“ (Talavera 2018, S. 39) Zweitens verweist er ebenfalls darauf, dass nationale Produktionen in ihrer ökonomischen und internationalen Tragweite nicht zu unterschätzen sind: „Although it is true that co-productions account for more admissions than purely domestic films, when we look at the figures for films with more than 20.000 admissions in foreign markets, we see that 76% of purely national films were above that threshold, compared to only 69% of co-production. [...] By and large, once a purely domestic film is released in a foreign market, a minimum performance is to be expected.“ (Talavera 2018, S. 42) Für den europäischen Kinderfilm ist ebenfalls ersichtlich, dass es starke nationale Produktionen gibt.

BILD 19

Besucherzahlen für koproduzierte Realfilme im Vergleich zu den nationalen Realfilmen und allen Produktionen (inkl. Animationen) für 2011–2017. Hier gibt es keine Vergleichsstatistik für alle Filmproduktionen.

- national live action
- co-production live action
- overall children's films



Diesem Befund folgend wurde nun gefragt, ob Koproduktionen international besser reisen und wie sie auf Festivals abschneiden. Hier ist festzustellen, dass Koproduktionen relativ häufiger mehr als fünf internationale Märkte haben, denn durchschnittlich 28% aller Produktionen haben mehr als fünf non-nationale Märkte, aber 40% aller Koproduktionen haben mehr als fünf non-nationale Märkte. Bei den Festivalteilnahmen ist der Unterschied wesentlich geringer, denn hier reisten 47% aller Filme auf mehr als drei internationale Filmfestivals, bei den Koproduktionen waren es 53%.



5. Welche Kinderprotagonisten haben europäische Kinderfilme?

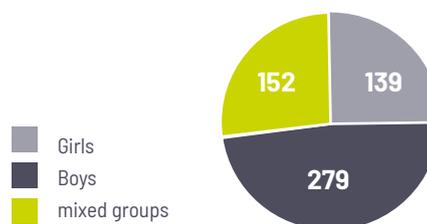
Im Rahmen dieser Frage ging es darum, die Geschlechterverteilung bei kindlichen Hauptfiguren zu analysieren. Desweiteren wurde gefragt, wie hoch der Anteil derjenigen Protagonisten ist, die aus einem anderen Kulturkreis als den Produktionsländern kommen. Die Ergebnisse bilden einen ersten Beitrag zur gesellschaftlichen Diversitäts- und Genderdiskussion, die inzwischen auch breit in der europäischen Filmindustrie diskutiert und ansatzweise erforscht wird. (vgl. dazu beispielsweise die Studie „Audiovisuelle Diversität? Geschlechterdarstellungen in Film und Fernsehen in Deutschland“ von Elisabeth Prommer und Christine Linke)

Um diese Frage zu beantworten, wurden die Synopsen von 570 Realfilmen, die zwischen 2004 und 2017 produziert wurden, inhaltsanalytisch untersucht. Hierbei stand im Fokus, möglichst nur diejenigen Filme zu analysieren, die aufgrund ihrer medialen Form einen stärkeren Bezug zur gesellschaftlichen Realität herstellen. Das sind Realfilme, die zwar als fiktionale Filme selbstverständlich kreative Deutungen von Realität sind, aber aufgrund ihrer Herstellungsweise doch stärker Re-Präsentation der Lebensumwelt von Kindern darstellen, als beispielsweise Animationsfilme. Animationsfilme stellen bereits über ihre Erscheinungsweise (gezeichnet, digital animiert) eine Differenz zur wahrnehmbaren Realität her. Diese Differenz ist Teil der Rezeption von Animationsfilmen. Aus diesem Grund wurden auch diejenigen Filme aussortiert, die als Cross-Over-Filme klassifiziert wurden. Andere Filme mussten aussortiert werden, weil die verfügbaren Inhaltsangaben für eine solche Analyse nicht ausreichten. Methodisch folgte die Analyse der Inhaltsanalyse von Werner Früh (Früh 2017).

Von den analysierten 610 Filmen haben 279 Filme (49%) männliche Protagonisten. Dies können einzelne Individualprotagonisten, zwei Protagonisten oder Kindergruppen sein. 24%, also 139 Filme haben weibliche Protagonisten. Bei 27%, also 152 Filmen stehen gemischte Kindergruppen im Mittelpunkt der Geschichte. Damit ist das Geschlechterverhältnis keinesfalls ausgewogen.

BILD 20
Verteilung der Protagonisten nach Geschlechtern (2004-2017)

Protagonists of live action films 2004-2017



Nur 16 Filme, das entspricht 2,8% aller Kinderfilmproduktionen haben Protagonisten, die aus einem anderen Kulturkreis als die Produktionsländer stammen. Zusammenfassend ist also aus dieser eher filmsoziologischen Fragestellung festzustellen, dass das Kind im europäischen Kinderfilm ganz überwiegend weiß und männlich ist.

Diversität innerhalb der Filmproduktionen ist jedoch anhand vieler anderer Parameter zu bestimmen und zu diskutieren. Allen voran steht die kulturelle Diversität, die durch steigende internationale Koproduktionstätigkeiten scheinbar automatisch hergestellt wird. Denn die grundlegende Perspektive innerhalb der europäischen Entscheidungsträger lautet: "co-production fosters the stimulation and circulation of creativity; strengthens cultural ties between communities of film professionals and artists; and helps spread core values such as pluralism and freedom of expression across countries" (Iris plus 2018, S. 68). Diese Perspektive steht jedoch seit Beginn der 2000er Jahre in der Diskussion, besonders im Hinblick auf die Möglichkeiten und Herausforderungen zwischen minoritären und majoritären Koproduktionspartnern (vgl. dazu die außerordentlich nützliche Publikation zum Europäischen Koproduktionen von Hammett-Jamart, Petar Mitric und Eva Novrup Redvall wie auch die Ergebnisse und Publikationen des internationalen Projekts MeCETES: Mediating Cultural Encounters Through European Screens). Diese Aspekte bleiben jedoch weiterhin Gegenstand differenzierter Analysen.



Appendix

Literatur

Cannes 2018: INTERNATIONAL FILM CO-PRODUCTION IN EUROPE. A EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY PUBLICATION. presentation at Cannes, May 2018

Caves, Richard E.. CREATIVE INDUSTRIES: CONTRACTS BETWEEN ART AND COMMERCE. Cambridge 2002

Drake, Philip. FROM CO-PRODUCTIONS TO , CO-DISTRIBUTIONS'? RE-EVALUATING DISTRIBUTION POLICIES FOR EUROPEAN FILM. In: Hammett-Jamart et al.: European Film and Television Co-production. Cham 2018. p. 83-104.

Früh, Werner. INHALTSANALYSE: THEORIE UND PRAXIS. Konstanz 2017.

EAO. EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY. <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/>

Horstmann, Wolfram/ Nürnberger Amy/ Shearer, Kathleen/ Wolski, Malcolm.
ADDRESSING THE GAPS: RECOMMENDATIONS FOR SUPPORTING THE LONG TAIL OF RESEARCH DATA.
DOI: 10.15497/RDA00023

Hammett-Jamart, Julia/Mitric, Petar/Novrup Redvall, Eva.
EUROPEAN FILM AND TELEVISION CO-PRODUCTION. Cham 2018.

Iris plus 2018-3: Cabrera Blázquez F. J., Cappello M., Enrich E., Talavera Milla J., Valais S.,
THE LEGAL FRAMEWORK FOR INTERNATIONAL CO-PRODUCTIONS,
IRIS Plus, European Audiovisual Observatory, Strasbourg 2018.

Kanzler, Martin. THE THEATRICAL CIRCULATION OF EUROPEAN CHILDREN'S FILMS.
European Audiovisual Observatory. Strasbourg 2014.

Lebeau, Vicky. CHILDHOOD AND CINEMA. London 2008.

Lury, Karen. THE CHILD IN FILM. London 2010.

Prommer, Elisabeth/ Linke, Christine. GESCHLECHTERDARSTELLUNGEN IN FILM UND FERNSEHEN IN DEUTSCHLAND. Rostock 2017.

Rose, Jaqueline. THE CASE OF PETER PAN, OR, THE IMPOSSIBILITY OF CHILDREN'S FICTION.
Philadelphia 1993.

Talavera, Julio. Statistical Overview: PRODUCTION, CO-PRODUCTION AND CIRCULATION.
In: Hammett-Jamart et al.: European Film and Television Co-production. Cham 2018. p. 27-42.

Talavera 2017: FILM PRODUCTION IN EUROPE - PRODUCTION VOLUME, CO-PRODUCTION AND WORLDWIDE CIRCULATION, European Audiovisual Observatory, Strasbourg 2017.



App 1: Countries of OBS-Europe

AL - Albania

AM - Armenia

AT - Austria

BA - Bosnia and Herzegovina

BE - Belgium

BG - Bulgaria

CH - Switzerland

CY - Cyprus

CZ - Czech Republic

DE - Germany

DK - Denmark

EE - Estonia

ES - Spain

FI - Finland

FR - France

GB - United Kingdom

GE - Georgia

GR - Greece

HR - Croatia

HU - Hungary

IE - Ireland

IS - Iceland

IT - Italy

LI - Liechtenstein

LT - Lithuania

LU - Luxembourg

LV - Latvia

MA - Morocco

ME - Montenegro

MK - North Macedonia

MT - Malta

NL - Netherlands

NO - Norway

PL - Poland

PT - Portugal

RO - Romania

RU - Russian Federation

SE - Sweden

SI - Slovenia

SK - Slovak Republic

TR - Turkey



App 2: Children's film productions 2004-2017 per country

country(iso-code)	Total children's fiction films	coproductions	national	% share of coproductions
DE	234	83	151	35%
FR	142	74	68	52%
NL	98	28	70	29%
DK	95	23	72	24%
UK	69	35	34	51%
NO	67	14	53	21%
BE	65	60	5	92%
SE	59	23	36	39%
ES	49	17	32	35%
CZ	46	11	35	24%
RU	45	7	38	16%
FI	42	15	27	36%
IT	36	19	17	53%
LU	24	23	1	96%
AT	23	18	5	78%
CH	22	16	6	73%
PL	15	7	8	47%
IE	14	12	2	86%
TR	13	5	8	38%
HR	9	4	5	44%
EE	8	3	5	38%
HU	8	3	5	38%
SK	8	7	1	88%
IS	6	4	2	67%
LV	5	2	3	40%
BA	3	2	1	67%
SI	3	1	2	33%
GR	3	1	2	33%
LT	3	2	1	67%
BG	3	2	1	67%
BY	3	1	2	33%
RO	2	2	0	100%
MK	2	2	0	100%
PT	1	0	1	0%
GE	1	0	1	0%



App 3: 20 bestselling children's films 2011-2017

Paddington Bear	UK/FR	2014	Cross-Over
Cinderella	US/UK	2015	Live Action
The Angry Birds Movie	FI/US	2016	Animation
Paddington 2	UK/FR	2017	Cross-Over
The Lego Movie	US/AU/DK	2014	Animation
Shaun the Sheep Movie	UK	2015	Animation
Arthur Christmas	UK/US	2011	Animation
The Little Prince	FR/US	2015	Animation
Ballerina	FR	2016	Animation
Gnomeo & Juliet	UK	2011	Animation
The Pirates! In an Adventure with Scientists!	UK/US	2012	Animation
Houba! On the Trail of the Marsupilami	FR	2011	Cross-Over
A Monster Calls	ES/US	2016	Live-Action
The House of Magic	BE	2013	Animation
Tad Jones 2: The Secret of King Midas	ES	2017	Animation
The Bigfoot Junior aka Son of Bigfoot	BE/FR	2017	Animation
Three Warriors on Distant Shores / Three Heroes on Distant Shores	RU	2012	Animation
Maya the Bee "Movie"	DE/AU	2014	Animation
Nicholas on Holiday	FR/BE	2014	Live-Action
Tad The Lost Explorer	ES	2012	Animation

App 4: Children's film % share of total feature film productions per country

Country	% share 2004-2013 (Kanzler 2014, p. 16)	% share 2014-2017
DK	22	19
LU	23	13
NO	20	12
RU	3	12
NL	19	11
SE	14	9
BE	8	9
DE	15	7
FI	14	6
CZ	10	6
FR	5	4
AT	5	3
UK	4	3
IT	2	2
CH	2	2
ES	6	1

