

Arbeitsbedingungen und Vergütung beim Schnitt von Dokumentarfilmen

BFS-Untersuchung
Berlin, Mai 2021

LANGER MEDIA
research & consulting

1 Inhaltsverzeichnis

1	INHALTSVERZEICHNIS	2
2	ZIELSETZUNG DER UMFRAGE	3
3	WICHTIGSTE ERGEBNISSE	4
4	DURCHFÜHRUNG UND METHODIK.....	6
5	GLOSSAR	6
6	PERSÖNLICHE DATEN DER BEFRAGTEN	7
7	ANGABEN ZU DEN ERFASTEN FILMEN	8
8	BESCHÄFTIGUNGSBEDINGUNGEN	12
9	GAGENSITUATION	13
9.1	GAGE UND GAGENFORMEN	14
9.2	GAGEN BEI PROJEKTEN MIT SENDER- UND FÖRDERBETEILIGUNG	16
9.3	KALKULATION DER SCHNITTZEIT	16
9.4	SONDERFALL PAUSCHALGAGEN.....	20
9.5	SONDERFALL RÜCKSTELLUNGEN.....	21
10	UNTERSUCHUNG DER ERFOLGREICHEN FILME.....	22
10.1	ERFOLG NACH FILMSPEZIFISCHEN PARAMETERN	22
10.2	GAGEN BEI ERFOLGREICHEN FILMEN	24
10.3	ARBEITSBEDINGUNGEN BEI ERFOLGREICHEN FILMEN	24
10.4	ERFOLG UND PERSÖNLICHE GEgebenHEITEN DER EDITOR*INNEN	26
11	AUTOR*INNENSCHAFT.....	27
12	ARBEITSSITUATION BEIM FILMSCHNITT	28
12.1	ARBEITSBEDINGUNGEN	28
12.2	ZUSAMMENHANG ZWISCHEN SCHNITTBEDINGUNGEN UND SCHNITTZEIT	29
12.3	WORKFLOW.....	30
12.4	ZUSATZLEISTUNGEN DER EDITOR*INNEN.....	34
13	ZEITVERGLEICH.....	35

2 Zielsetzung der Umfrage

Trotz hoher gesellschaftlicher und medienpolitischer Relevanz ist der lange Dokumentarfilm nach wie vor ein Stiefkind der Sender, Produktionsfirmen und Förderanstalten. Zu geringe Budgets führen zu unangemessen niedrigen Vergütungen der beteiligten Gewerke, zu improvisierten Arbeitsabläufen und am Ende oft zu Produktionen, die nicht die Qualität haben, die das Thema verdient.

Um Auswege aus diesem Dilemma zu entwickeln hat der Bundesverband Filmschnitt Editor (BFS) bei Langer Media research & consulting eine Umfrage in Auftrag gegeben, die die Arbeitsabläufe im Filmschnitt und die Arbeitsbedingungen der Filmeditor*innen bei langen unformatierten Dokumentarfilmen, analysieren soll. Untersucht wurden Dokumentarfilme, welche ab dem Jahr 2015 uraufgeführt wurden.

Ziel der Untersuchung war es, herauszufinden, welchen Aufwand Editor*innen bei der Montage von Dokumentarfilmen hatten, wie dieser vergütet wurde, wie die Arbeitsbedingungen und die Kommunikation bewertet wurden und in welchem Verhältnis am Ende Aufwand und Erfolg zueinander standen. Die Umfrageergebnisse decken Missstände ebenso auf, wie sich Lösungen für optimierte Arbeitsabläufe finden lassen, um am Ende die Produktions- und Arbeitsbedingungen in diesem wichtigen Genre zu verbessern.

Dank

An der Konzeption, Durchführung und Auswertung dieser Umfrage war neben Jörg Langer auch das *BFS Team Dok:Schnitt:Zukunft* beteiligt. Diese Arbeitsgruppe unseres Verbandes macht sich seit 2017 für bessere Arbeitsbedingungen beim langen unformatierten Dokumentarfilm stark. Ein besonderer Dank für ihr Engagement bei der Auswertung geht an Gesa Jäger, Annette Muff, Barbara Toennieshen und Nadja Werner.

Vorstand des Bundesverband Filmschnitt Editor e.V. (BFS)
Mai 2021

3 Wichtigste Ergebnisse

Die Untersuchung deckt ein eklatantes Missverhältnis von durch die Produktionsfirma kalkulierter und tatsächlich benötigter **Schnittzeit** auf. Bei 65,8 Prozent der Filme wurde im Vorfeld zu wenig Schnittzeit kalkuliert. S. 17, Abb. 30

In branchenüblichen Kalkulationen wird oft von einer Schnittzeit von 12 bis 16 Wochen für abendfüllende Dokumentarfilme ausgegangen. Tatsächlich liegt die durchschnittlich benötigte Schnittzeit etwa doppelt so hoch, bei 27,3 Wochen. S. 19, Abb. 34

Bei der Mehrheit der Filme (60,9 Prozent) wurden bei Vertragsabschluss keine Honorarabsprachen für den Fall einer **Überschreitung der Schnittzeit** getroffen. S. 16, Abb. 29

28 Prozent der Editor*innen bekamen die zusätzlich benötigte Schnittzeit nicht vergütet und 26,4 Prozent der Editor*innen nur in geringerem Umfang als die ursprünglich geplante Schnittzeit. S. 17, Abb. 31

Allerdings gab es Unterschiede zwischen den für das jeweilige Filmprojekt abhängig Beschäftigten (auf Lohnsteuerkarte arbeitenden) und den selbständig Tätigen (Rechnungssteller*innen). So bekamen 88,9 Prozent der abhängig Beschäftigten die zusätzlich benötigten Schnitttage im selben Umfang vergütet wie die geplanten Schnitttage. Bei den Selbständigen lag dieser Anteil mit 42,2 Prozent deutlich niedriger. S. 17, Abb. 32

Knapp 90 Prozent der Editor*innen waren bei ihren Filmprojekten **selbständig** tätig. Nur 10,5 Prozent waren **abhängig beschäftigt**. S. 12, Abb. 17

72,8 Prozent der abhängig Beschäftigten wurden gemäß **TVFFS**¹ oder höher vergütet. 22,7 Prozent der Befragten gaben an, dass ihre Gage unter Tarif lag. S. 12, Abb. 19

Deutlich schlechter stellt sich die Situation der selbständig Tätigen dar. Zieht man in Betracht, dass die Gage von Selbständigen u.a. aufgrund der fehlenden Arbeitgeberanteile um mindestens 30 Prozent über den Gagen der abhängig Beschäftigten liegen müsste, ergibt sich, dass 82 Prozent der Selbständigen unterhalb des vergleichbaren Tarifniveaus vergütet wurden und nur 4,9 Prozent darüber. S. 13, Abb. 20

Während die Durchschnittsgage der abhängig Beschäftigten 297 Euro betrug, lag die nominelle² Durchschnittsgage der Rechnungssteller*innen bei 226 Euro, die effektive³ Gage bei 174 Euro. S. 13, Abb. 21

Das bedeutet, dass Rechnungssteller*innen im Durchschnitt ca. 41 Prozent weniger als abhängig Beschäftigte verdienten.

Ca. ein Drittel (32,5 Prozent) der selbständig tätigen Editor*innen bekam eine **Pauschalgage**. S. 14, Abb. 22

Diejenigen der Editor*innen, die Pauschalgaben vereinbarten, kamen auf eine durchschnittliche Tagesvergütung von nominell nur 120 Euro, was einer effektiven Tagesgage von lediglich 92 Euro entspricht. S. 14, Abb. 24

Weiterhin muss man feststellen, dass nur zwei von 42 Editor*innen Gage auf bzw. über dem entsprechenden Tarifniveau bekamen. Die sind fünf Prozent. S. 20, Abb. 36

10 Prozent der Befragten haben ihre Gage bzw. Teile ihrer Gage zurückgestellt. Im Durchschnitt betragen die **Rückstellungen** 31 Prozent der ihnen zustehenden Gage. S. 21, Abb. 37

Nur knapp sechs Prozent der Befragten bekamen die Rückstellungen ausbezahlt, 47,1 Prozent der Befragten rechneten zum Zeitpunkt der Umfrage offensichtlich nicht mehr mit einer Bezahlung. S. 21, Abb. 38

Lediglich 18,8 Prozent der Beteiligten mit Rückstellungen erhielten in diesem Zusammenhang einen Einblick in die Projektabrechnungen der Auftraggeber*innen. S. 21, Abb. 39

Bei Filmen mit **Finanzierung durch öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten** und/oder **Filmförderer** wurden Editor*innen schlechter vergütet als bei Filmen ohne diese Finanzierung. Bei den öffentlich geförderten Filmen erhielten nur 6,6 Prozent der Editor*innen eine Gage auf vergleichbarem Tarifniveau oder höher. Bei Filmen ohne öffentliche Finanzierung waren es mehr als doppelt so viele (15,4 Prozent). S. 16. Abb. 27-28

¹ Tarifvertrag für auf Produktionsdauer beschäftigte Film- und Fernsehschaffende

² Die nominelle Durchschnittsgage ist die für Rechnungssteller*innen errechnete Durchschnittsgage

³ Die effektive Durchschnittsgage der Rechnungssteller*innen ist die nominelle Gage abzüglich 30 Prozent, um eine Vergleichbarkeit zum Vergütungsniveau der abhängig Beschäftigten herzustellen.

Die **Budgetierung des Filmschnitts** wurde vom Großteil der Befragten als „zu niedrig“ bewertet. Ein Zusammenhang zwischen Schnittbudget und **Filmerfolg**⁴ ist festzustellen. Erfolgreiche Filme hatten ein fast doppelt so hohes durchschnittliches Budget wie nicht erfolgreiche Filme. Die durchschnittlichen Budgets der Filme, die bedeutende Filmpreise gewannen, waren dreieinhalb Mal so hoch wie die Budgets der nicht erfolgreichen Filme. S. 22, Abb. 41

Ein ebenso substantieller Unterschied zwischen erfolgreichen und nicht erfolgreichen Filmen wurde bei der durchschnittlichen **Schnittzeit** der Filme sichtbar. Erfolgreiche Filme hatten eine Schnittzeit von durchschnittlich 31,5 Wochen, nicht erfolgreiche Filme nur 23,4 Wochen Schnittzeit. S. 23, Abb. 43

Bei 41,4 Prozent der Filme gab es keine **Schnittassistenten**. Der Hälfte der Befragten stand diese nur punktuell zur Verfügung und lediglich 7,9 Prozent der Befragten hatten durchgängig eine Assistentin. S. 28, Abb. 55

Bei durchgehend anwesender Schnittassistentin lag die durchschnittliche Schnittzeit bei 21 Schnittwochen. Ohne Schnittassistentin war sie vier Wochen länger. S. 29, Abb. 57

20 Prozent der Befragten waren der Meinung, dass der **Schnittraum** nicht oder nur teilweise adäquat eingerichtet war. S. 28, Abb. 54

Bei etwa einem Drittel der Projekte war das Material nicht oder nur teilweise adäquat für den Schnitt vorbereitet. Nur bei 23 Prozent der Filme war ein durchgehender **technischer Support** gewährleistet. S. 30, Abb. 58-59

Nur etwa die Hälfte der Editor*innen war vorab organisatorisch in den **Workflow** eingebunden, noch weniger waren inhaltlich/dramaturgisch in die Vorbereitungen eingebunden. S. 31, Abb. 61-62

36 Prozent der Befragten beklagten eine nicht oder nur teilweise effektiv organisierte **Postproduktion**. S. 32, Abb. 66

⁴ Als „erfolgreich“ werden in dieser Untersuchung Filme definiert, welche mehr als 20.000 Kinobesucher*innen erreichten und/oder auf einem A-Festival liefen und/oder mindestens einen bedeutenden Preis bekamen.

4 Durchführung und Methodik

Die Erhebung der Daten für die anliegende Untersuchung erfolgte mittels einer Online-Befragung. Der BFS rief seine Mitglieder und weitere Editor*innen zur Teilnahme an dieser Umfrage auf, die vom 10.10.2019 bis zum 17.11.2019 durchgeführt wurde.

Die Teilnehmer*innen waren aufgefordert, Daten zu langen, unformatierten Dokumentarfilmen anzugeben, an denen sie als Editor*innen beteiligt waren und die ab dem Jahr 2015 uraufgeführt wurden. Darüber hinaus wurden von den Befragten sozialstatistische Daten wie Alter, Geschlecht und Berufserfahrung erhoben.

Von den Befragten wurden insgesamt 288 Dokumentarfilme eingegeben. 261 Datensätze waren so ausgefüllt, dass sie Eingang in die Auswertung fanden, 211 Datensätze waren vollständig ausgefüllt.

Diese Datensätze wurden dann noch um die Filme, bei denen die Regisseure selbst ihre Filme schnitten, als auch um doppelt ausgeführte Filme⁽⁵⁾ bereinigt, so dass eine Anzahl von 246 Filmen in die nachfolgende Untersuchung einging.

Da die Befragten die Möglichkeit hatten, mehrere Filme einzugeben, wurden die sozialstatistischen Angaben auf Überschneidungen überprüft. Nach entsprechender Bereinigung ist von einer Zahl von 171 Personen auszugehen, die sich an der Umfrage beteiligten.

5 Glossar

Die „**nominelle Gage**“ bezeichnet die in der Umfrage erhobene Nettogage der Rechnungssteller*innen.

Die „**effektive Gage**“ bei Rechnungssteller*innen ist die um 30 Prozent reduzierte „nominelle Durchschnittsgage“. Diese Reduktion soll eine Vergleichbarkeit der Durchschnittsgage mit der bei abhängig Beschäftigten sicher stellen, da abhängig Beschäftigte Sozialversicherungsleistungen und andere Lohnnebenleistungen vom Arbeitgeber erhalten, die Rechnungssteller*innen selbst tragen müssen.

Als „**erfolgreich**“ werden in dieser Untersuchung Filme definiert, welche mehr als 20.000 Kinozuschauer*innen erreichten und/oder auf einem A-Festival liefen und/oder mindestens einen bedeutenden Preis bekamen.

Das Wort „**gruppiert**“ wird verwendet, wenn die Antworten nach verschiedenen Filmlängen ausgewertet werden.

Der „**Median**“ (auch Zentralwert) ist der Wert in der Mitte einer der Größe nach geordneten Datenreihe. Das bedeutet, dass 50 Prozent der betrachteten Daten kleiner oder gleich dem Median sind und 50 Prozent der Daten größer oder gleich dem Median. Der Median ist, im Gegensatz zum Durchschnitt, unempfindlicher gegenüber Extremwerten (Abweichungen).

Der Buchstabe „**n**“ in der Beschriftung der Abbildungen gibt die Stichprobengröße bzw. jeweilige Anzahl der Beantwortungen an, die der jeweiligen Grafik zugrunde liegen. Ein Grund für die teils erheblichen Schwankungen der Stichprobengrößen ist, dass ein Teil der Befragten nicht alle Fragen des Fragebogens beantwortete.

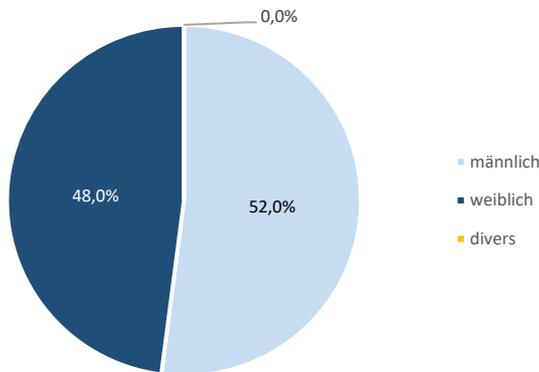
TVFFS ist der Tarifvertrag für auf Produktionsdauer beschäftigte Film- und Fernsehschaffende.

Tarifgage/Tarifhonorar: Hier bezieht sich der Autor explizit auf die im Tarifvertrag für auf Produktionsdauer beschäftigte Film- und Fernsehschaffende vom 29.5.2018 angegebenen Tarifgagen OHNE die in Paragraph 5.3.3. des Manteltarifvertrags ermöglichte Minderung für non-fiktionale Produktionen.

⁽⁵⁾ An einigen Filmen waren mehrere Editor*innen beteiligt. Durch optionale Titelnennung konnten Doppelungen erkannt und bereinigt werden.

6 Persönliche Daten der Befragten

Geschlechterverteilung der Befragten



Die Geschlechterverteilung der Teilnehmer*innen der Umfrage war annähernd ausgeglichen.

Das Durchschnittsalter der Befragten betrug 44 Jahre.

63,5 Prozent der Befragten waren Mitglieder im BFS.

Abbildung 1: Anteil von Männern und Frauen an den Befragten $n^{(6)} = 171$

Berufserfahrung
(geschnittene Dokumentarfilme)

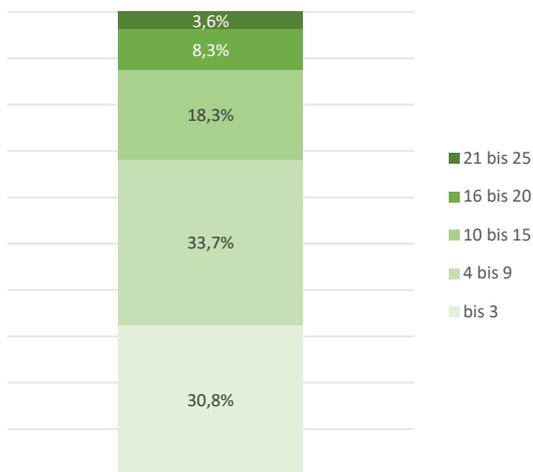


Abbildung 2: Berufserfahrung (geschnittene Dokumentarfilme, gruppiert) $n = 169$

Berufserfahrung
(in Jahren)

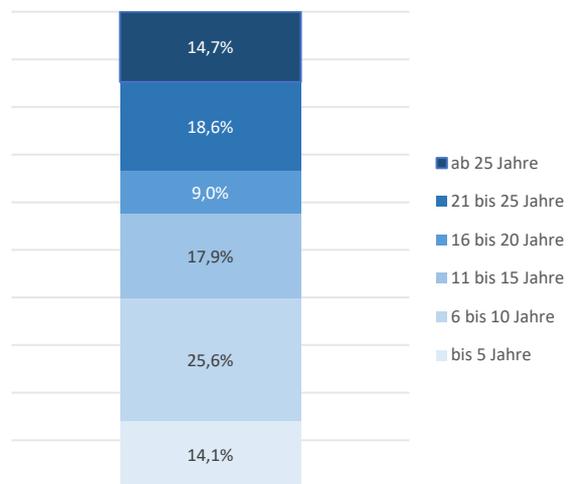


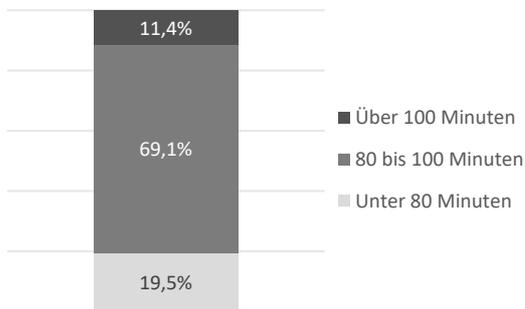
Abbildung 3: Berufserfahrung (in Jahren, gruppiert) $n = 156$

Fast ein Drittel der Befragten (30,8 Prozent) hatten bis zu drei Dokumentarfilme geschnitten. Nur ein knappes Drittel (30,2 Prozent) schnitten 10 oder mehr Dokumentarfilme, obwohl mehr als die Hälfte der Befragten (60,2 Prozent) auf mindestens 11 Jahre Berufserfahrung zurückblicken konnten. Die Editor*innen arbeiteten im Mittel an maximal einem Dokumentarfilm pro Jahr.

⁽⁶⁾ „N“ bezeichnet die Größe der Grundgesamtheit aller angegebenen Dokumentarfilme und „n“ die Anzahl der Angaben, auf die sich die jeweilige Grafik bezieht.

7 Angaben zu den erfassten Filmen

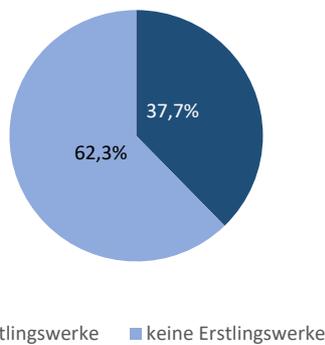
Erfasste Filme nach Länge



Die Umfrage differenzierte die 246 erfassten Dokumentarfilme nach der jeweiligen Filmlänge in drei Gruppen, da die Länge eines Films einen unmittelbaren Einfluss auf die Schnittzeit hat.

Abbildung 4: Anteile der Filmlängen (gruppiert), n = 246

Anteil der Erstlingswerke (Regie)



Anteil der Hochschulfilme

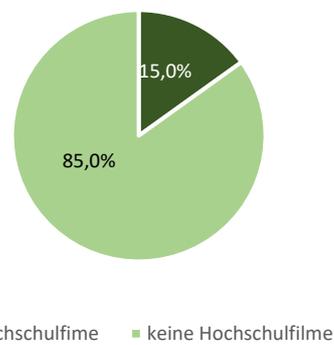


Abbildung 5: Anteil der Erstlingswerke der Regisseur*innen, n = 244

Abbildung 6: Anteil der Hochschulfilme, n = 246

Von den erfassten 246 bzw. 244 Filmen, zu denen die Befragten hier Angaben machten, waren 37,7 Prozent (92) Erstlingsfilme der jeweiligen Regisseur*innen. 15 Prozent der Filme (37) waren Hochschulfilme.

Bei 2,9 Prozent (7) der erfassten Filme waren die Editor*innen gleichzeitig auch Co-Regisseur*innen.

Der Beginn der Montage der angegebenen Filme verteilte sich wie folgt:

Filme nach Jahr des Schnittbeginns

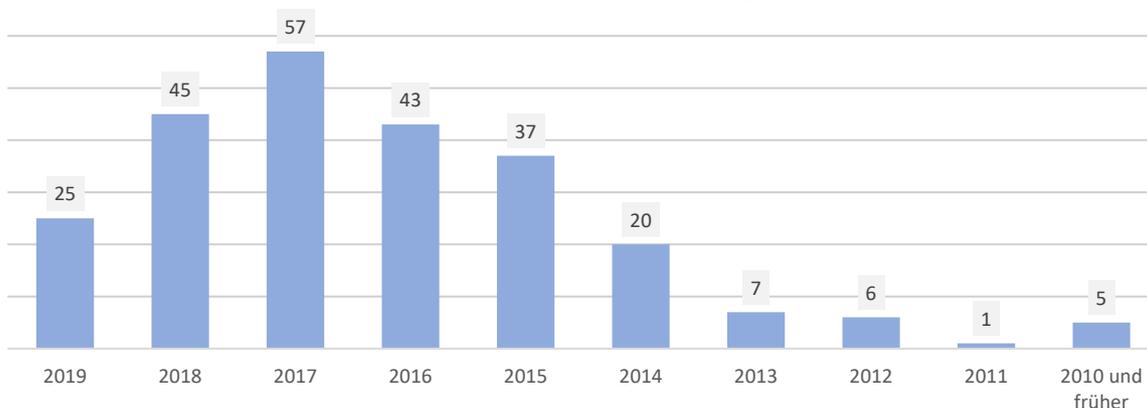


Abbildung 7: Anzahl der Filme nach Jahr des Schnittbeginns, n = 246

Von den angegebenen Filmen hatten 40,4 Prozent einen Kinostart, 19,6 Prozent erwarteten diesen noch.

Weiterhin wurden für die Filme ihr Erfolg bei der Kinoauswertung, deren Festivalteilnahmen, sowie der Erhalt von Preisen und Nominierungen abgefragt.

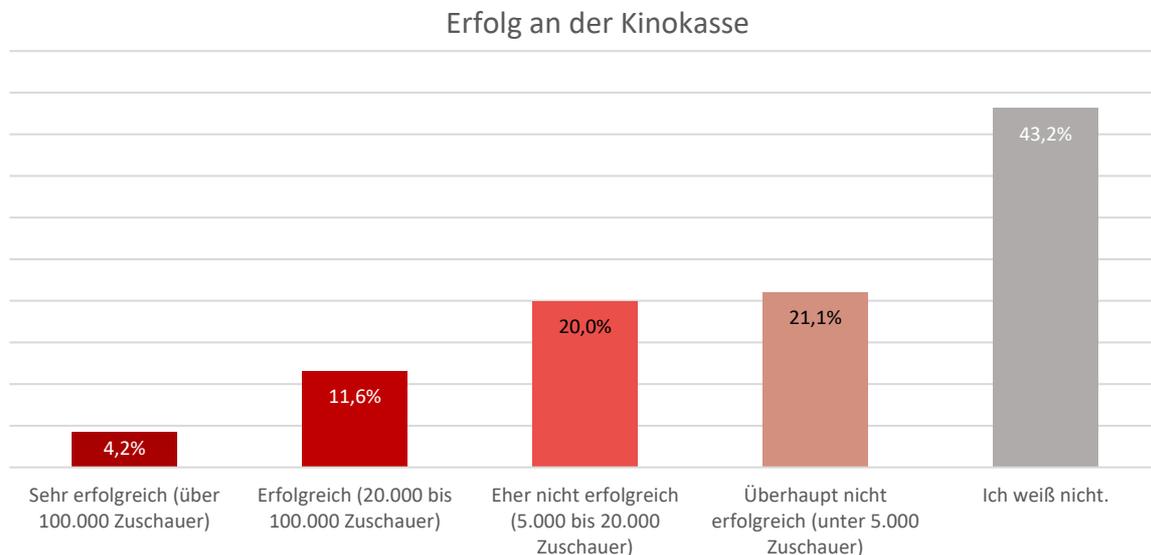


Abbildung 8: Kinozuschauer pro Film (gruppiert), n = 95

Die untersuchten Filme waren nur bedingt kommerziell erfolgreich. Lediglich 15,8 Prozent der Filme erreichten mehr als 20.000 Zuschauer.

Mindestens eine Festivalteilnahme

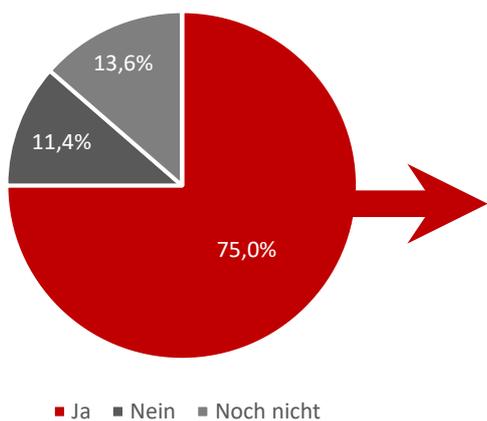


Abbildung 9: Anteil der Filme mit Festivalteilnahme, n = 236

Teilnahme an A-Festival

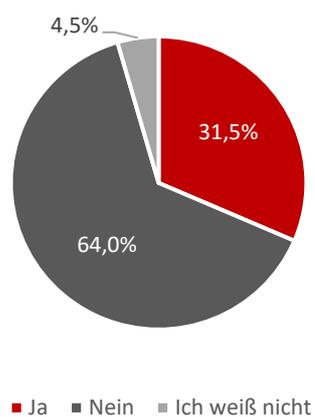


Abbildung 10: Anteil der Filme mit Teilnahme an einem A-Festival, n = 178

Drei Viertel der Dokumentarfilme (177) konnten Festivalteilnahmen vermelden, 31,5 Prozent dieser Filme (56) auf A-Festivals (Berlinale, Cannes, Venedig etc.).

Preise/Nominierungen

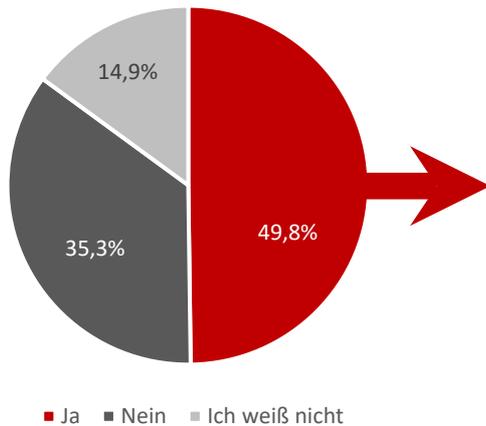


Abbildung 11: Anteil der Filme mit Preis/Nominierung, n = 235

Bedeutende Preise/Nominierungen

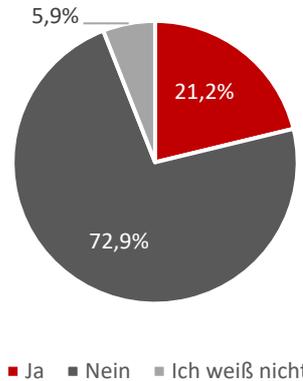


Abbildung 12: Anteil der Filme mit bedeutender/m Preis/Nominierung, n = 118

Knapp die Hälfte der Filme (117) gewann Preise, 21,2 Prozent von diesen (25) sogar bedeutende Preise (Deutscher Filmpreis, Europäischer Filmpreis, Grimme Preis etc.).

Die Budgets der Filme wurden nur in 16 Prozent der Fälle von der Produktion offengelegt. Bei diesen stellte sich die Budgetsituation wie folgt dar.

Verteilung der Produktionsbudgets je Film

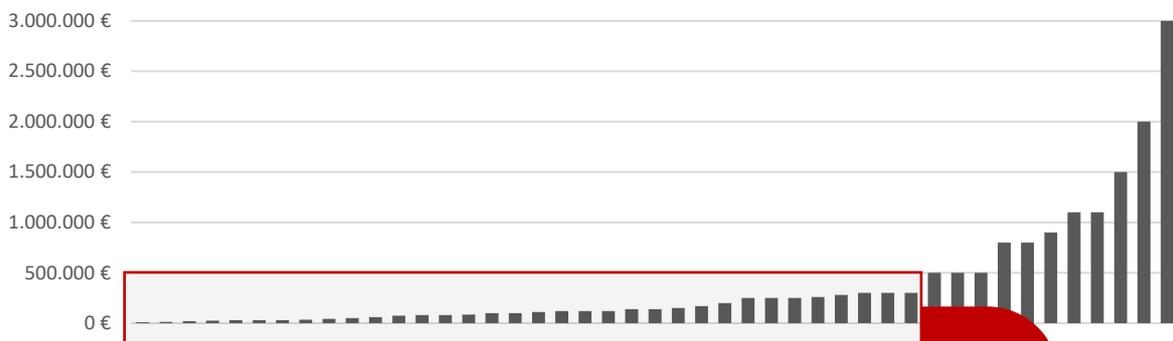


Abbildung 13: Verteilung der angegebenen Produktionsbudgets in Euro, n = 45

Verteilung der Produktionsbudgets unter 500.000 Euro je Film

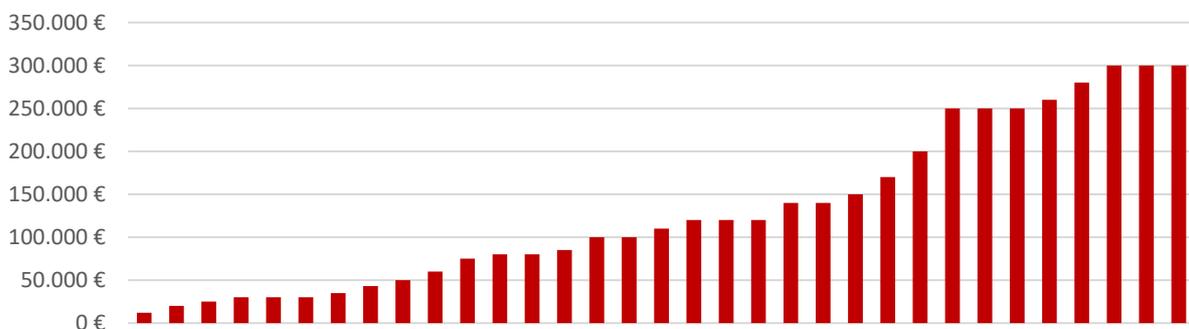


Abbildung 14: Verteilung der angegebenen Produktionsbudgets unter 500 T Euro, n = 33

Das durchschnittliche Produktionsbudget lag bei 378.333 Euro. Allerdings war die Bandbreite sehr groß und rangierte zwischen 10.000 und 3 Mio. Euro, wobei der größte Anteil der Filme (82 Prozent) Budgets unter 500.000 Euro hatte und nur 18 Prozent Budgets über 500.000 Euro.

Nach der Höhe des Gesamtbudgets wurde auch die Höhe des Schnittbudgets abgefragt. Da diese im Großteil der Fälle nicht separat bekannt gemacht wurden, sollten die Befragten den Grad der Budgetierung des Schnittprozesses individuell einschätzen.

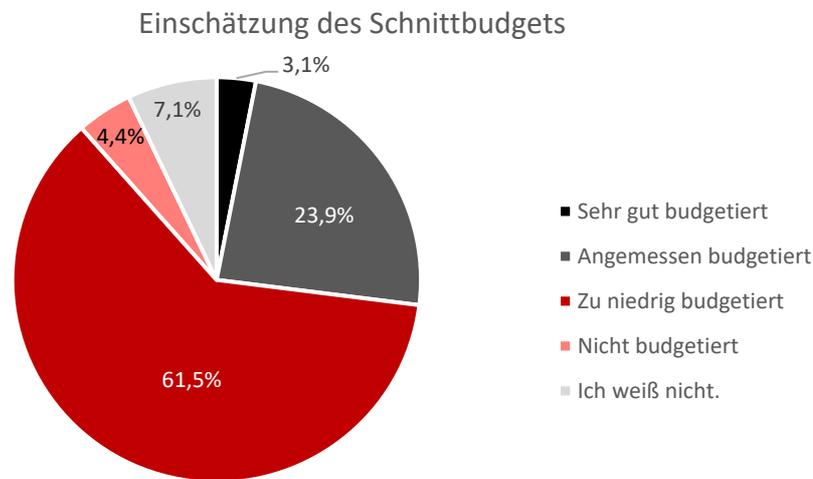


Abbildung 15: Einschätzung der Schnittbudgetierung, n = 226

Mehr als die Hälfte der untersuchten Filme wurden ganz oder teilweise mit öffentlichen Fördermitteln hergestellt.

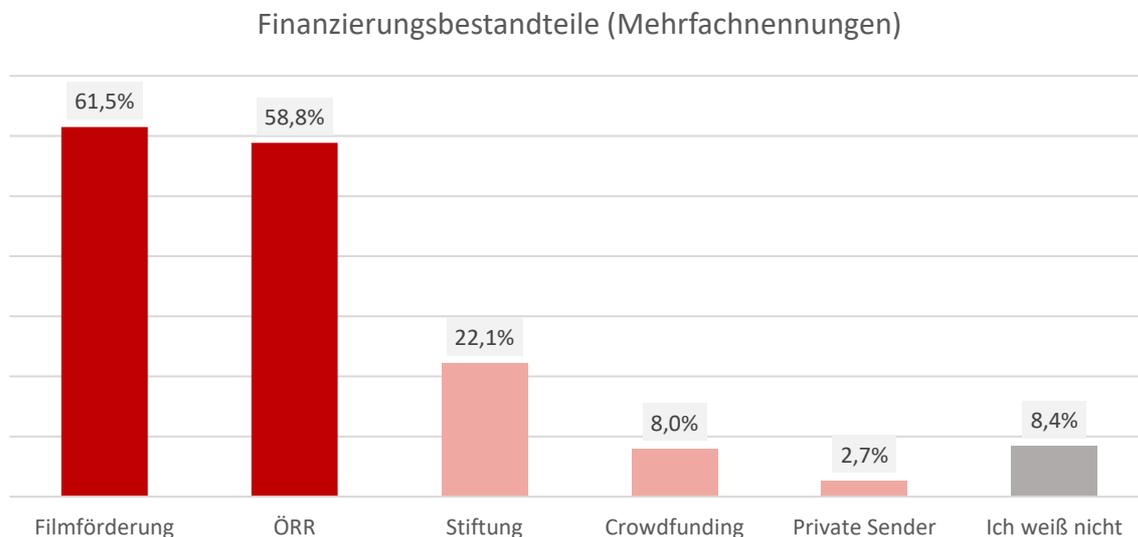


Abbildung 16: Anteil der Filme mit den jeweiligen Finanzierungsbestandteilen bei Mehrfachnennung, n = 226

Bei dieser Frage konnten die befragten Editor*innen mehrere Finanzierungsbestandteile angeben, da Dokumentarfilme häufig durch mehrere dieser finanziert wurden.

Insgesamt wurden 72,7 Prozent der Filme mit öffentlichen Mitteln (zumindest anteilig) finanziert – d.h. mit Filmfördermitteln, der Beteiligung von öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten oder beidem.

8 Beschäftigungsbedingungen

Beschäftigungsform

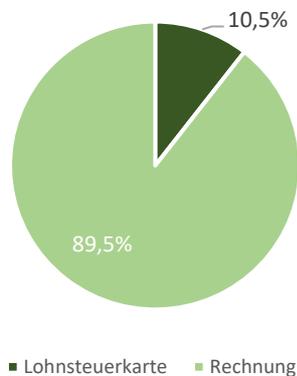


Abbildung 17: Beschäftigungsformen, n = 209

Gagenform

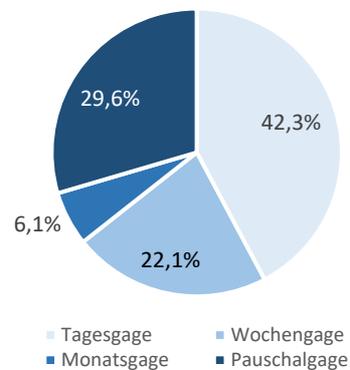


Abbildung 18: Gagenformen, n = 213

Knapp 90 Prozent der Editor*innen waren bei ihren Filmprojekten selbständig tätig („auf Rechnung“). Nur 10,5 Prozent waren abhängig beschäftigt („auf Lohnsteuerkarte“).

70,5 Prozent der Befragten wurden in Form einer Tages-, Wochen- oder Monatsgage vergütet. Knapp 30 Prozent der Befragten vereinbarten eine Pauschalgage.

Getrennt nach Beschäftigungsform wurde anschließend gefragt, ob die Gage der Befragten den Mindestgagen des gültigen Tarifvertrages (TVFFS) entsprach.

Bezahlung der abhängig Beschäftigten nach Tarif (TVFFS)

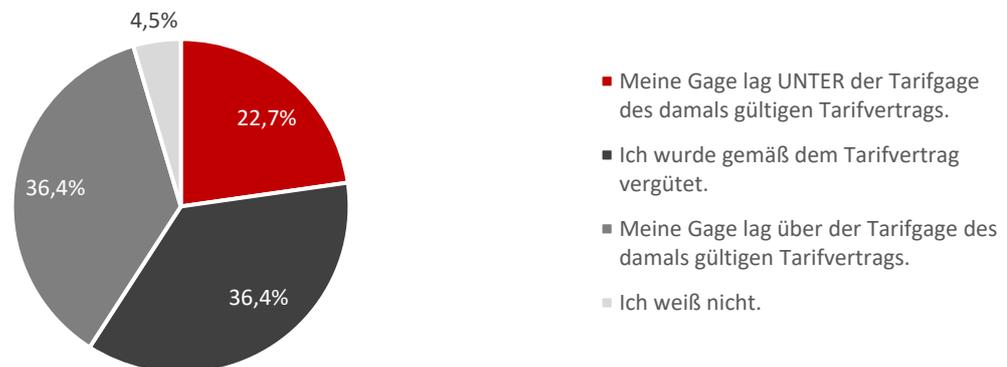


Abbildung 19: Vergütung der abhängig Beschäftigten nach Tarif (TVFFS, gruppiert), n = 22

72,8 Prozent der abhängig Beschäftigten wurden gemäß TVFFS oder höher vergütet. 22,7 Prozent der Befragten gaben an, dass deren Gage unter Tarif lag. Der Ausschnitt der Befragten ist hier besonders klein, da der größte Anteil der Befragten nicht abhängig beschäftigt wurde.

Bezahlung der selbständig Tätigen im Vergleich zu Tarifniveau (TVFFS)

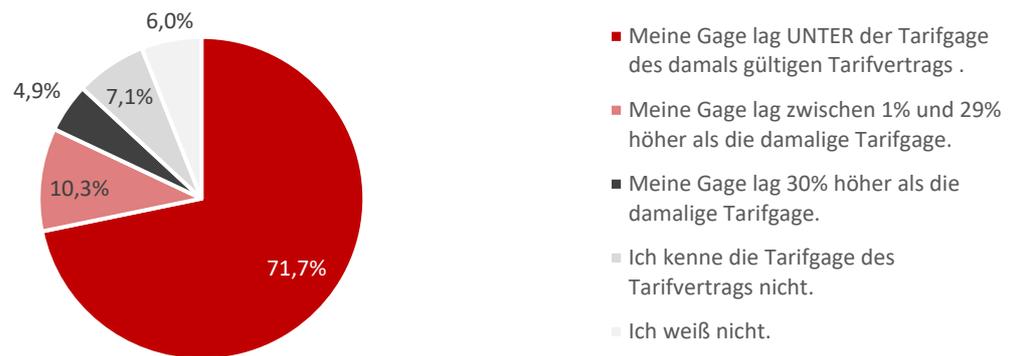


Abbildung 20: Vergütung der Selbständigen im Vergleich zum Tarifniveau (TVFFS +30 Prozent, gruppiert), n = 184

Adäquat zu den abhängig Beschäftigten wurden auch die selbständig Tätigen nach dem Niveau ihrer Gage gefragt. Zieht man in Betracht, dass die Gage von Selbständigen u.a. aufgrund der fehlenden Arbeitgeberanteile um mindestens 30 Prozent über den Gagen der abhängig Beschäftigten liegen müsste ergibt sich, dass 82 Prozent unterhalb des vergleichbaren Tarifniveaus vergütet wurden und nur 4,9 Prozent darüber.

9 Gagensituation

Bei der Betrachtung der Gagen ist die Beschäftigungsform zu unterscheiden, da die abhängig Beschäftigten Anspruch auf Arbeitgeberleistungen zur Renten- und Sozialversicherung, Anspruch auf bezahlten Urlaub und weitere Leistungen haben. Deshalb ist davon auszugehen, dass die Rechnungssteller*innen mindestens 30 Prozent höher vergütet werden müssen als die abhängig Beschäftigten, um auf einem vergleichbaren Vergütungsniveau zu liegen.

Zur Ermittlung der Durchschnittsgage wurden die verschiedenen Wochengagen mit Faktor fünf, Monatsgagen mit Faktor 21 auf Gage pro Arbeitstag umgerechnet. Bei Pauschalgagen, einer Bezahlung pro Filmprojekt wurde nach den jeweiligen tatsächlich gearbeiteten Tagen gefragt und daraus die entsprechende Gage pro Arbeitstag umgerechnet.

Durchschnittsgage pro Tag nach Beschäftigungsform

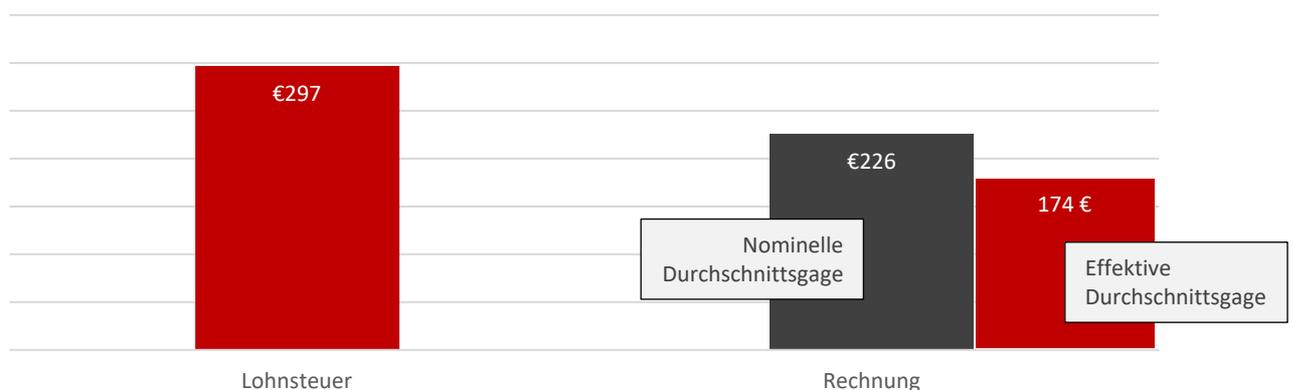
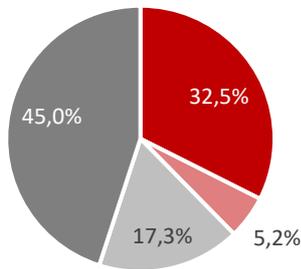


Abbildung 21: Gage pro Arbeitstag nach Beschäftigungsform, n = 230

Der direkte Vergleich der durchschnittlichen Tagesgage bei Lohnempfängern und Selbständigen zeigt, dass sich bereits das nominelle Vergütungsniveau stark unterscheidet. Bei Selbständigen liegt dies bei 226 Euro und bei Lohnempfängern bei 297 Euro. Aufgrund der oben erläuterten Situation muss die effektive Gage der Selbständigen allerdings ca. 30 Prozent darunter, bei 174 Euro angegeben werden. Das heißt: Rechnungssteller*innen verdienten im Durchschnitt 41 Prozent weniger als die abhängig Beschäftigten.

9.1 Gage und Gagenformen

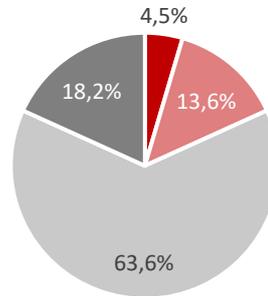
Gagenformen
Selbständige/Rechnung



■ Pauschalgage ■ Monatsgage
■ Wochengage ■ Tagesgage

Abbildung 22: Anteil der versch. Gagenformen bei Selbständigen, n = 191

Gagenformen abhängig
Beschäftigte/Lohnsteuer



■ Pauschalgage ■ Monatsgage
■ Wochengage ■ Tagesgage

Abbildung 23: Anteil der versch. Gagenformen bei abhängig Beschäftigten, n = 22

Bei den Rechnungssteller*innen war die Tagesgage mit 45 Prozent die verbreitetste Gagenform. 32,5 Prozent der Editor*innen vereinbarten Pauschalgage, 17,3 Prozent Wochengage und 5,2 Prozent Monatsgage.

Die Mehrzahl der abhängig Beschäftigten (63,6 Prozent) wurden in Form von Wochengagen vergütet. Dies ist auch die Gagenform, die der TVFFS vorsieht. 18,2 Prozent der Befragten wurden in Form von Tagesgagen vergütet, 13,6 Prozent in Form von Monatsgagen. 4,5 Prozent akzeptierten eine Pauschalgage.

Durchschnittsgage pro Tag nach Gagen- und Beschäftigungsform

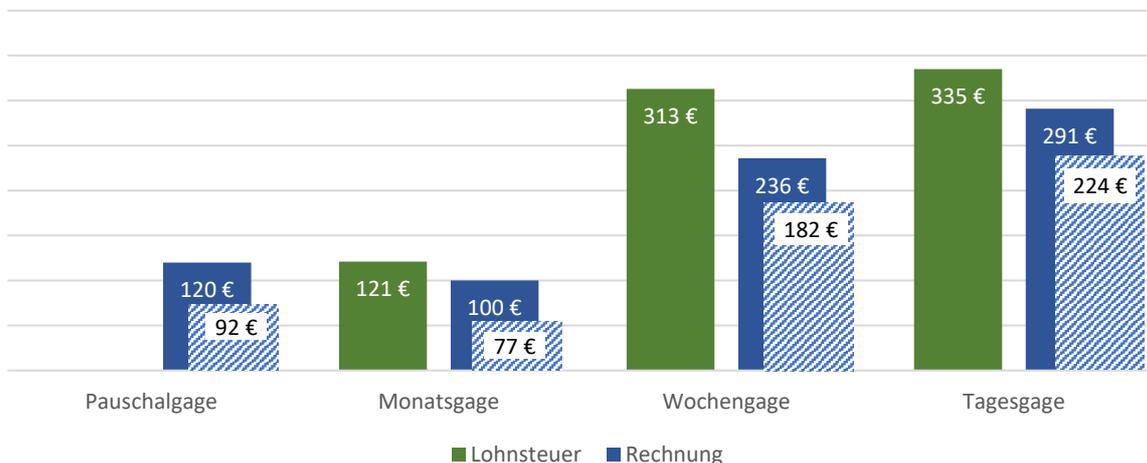


Abbildung 24: Durchschnittliche Gage pro Arbeitstag, schraffiert = effektive Gage der Rechnungssteller*innen, n = 230

Nach Umrechnung aller Gagenformen auf eine durchschnittliche Vergütung pro Arbeitstag ergibt sich die in Abbildung 24 dargestellte Situation. Bei Rechnungssteller*innen wird neben der nominellen Gage auch die effektive Gage (schraffiert) angegeben, da diese Editor*innen die kompletten Kosten für Sozialversicherung sowie weitere Leistungen wie Urlaubsabgeltung, etc. selbst tragen müssen.

Die Durchschnittsgage war bei denjenigen abhängig beschäftigten Editor*innen am höchsten, die Tagesgage vereinbarten (335 Euro), gefolgt von denen, die Wochengage vereinbarten (313 Euro). Die Editor*innen, die eine Monatsgage vereinbarten, bekamen eine deutlich niedrigere durchschnittliche Tagesgage. Aufgrund der kleinen Gruppe abhängig beschäftigter Pauschalgagenempfänger*innen (22 Personen) kann für diese keine relevante Aussage getroffen werden. Der grundsätzliche Unterschied zu den Selbständigen bestätigt sich auch bei dieser

differenzierten Gagenbetrachtung. Die durchschnittlichen Tagesgagen liegen bei allen Gagenformen unter denen der abhängig Beschäftigten, obwohl sie aufgrund ihrer Spezifik mindestens 30 Prozent höher sein müssten. Die höchste durchschnittliche Gage pro Arbeitstag bekamen diejenigen, die Tagesgagen vereinbarten (291 Euro), danach diejenigen, die Wochengagen vereinbarten (236 Euro).

Diejenigen der Editor*innen, die Pauschalgehälter vereinbarten, kamen auf eine durchschnittliche Tagesvergütung von 120 Euro, diejenigen, die Monatsgehälter vereinbarten auf 100 Euro.

Nominelle Gagen (pro Tag, pro Film) bei Selbständigen

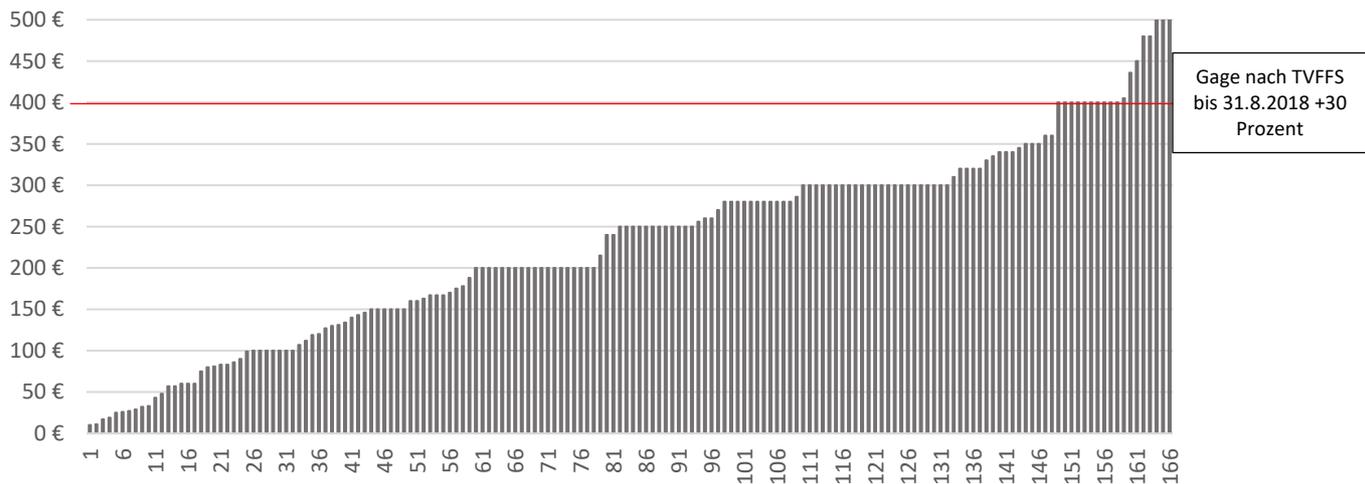


Abbildung 25: Darstellung der Gagen der selbständig Tätigen pro Arbeitstag in Euro, n = 166

Lediglich 12 Prozent der Editor*innen bekamen eine Gage auf bzw. über dem vergleichbaren Tarifniveau.

Grafik 25 zeigt außerdem eine extreme Spannweite der Gagen. Diese schwanken zwischen 11 Euro und 500 Euro pro Arbeitstag. Die besonders niedrigen Gagen pro Tag sind im Wesentlichen Resultat der Pauschalvergütungen. Wurde bspw. eine Pauschalgage von 1.000 Euro gezahlt und gab der/die Befragte an, dass er/sie 40 Tage in dem Projekt arbeitete, ergibt das eine Vergütung von 25 Euro pro Schnittag.

Gagen (pro Tag, pro Film) bei abhängig Beschäftigten

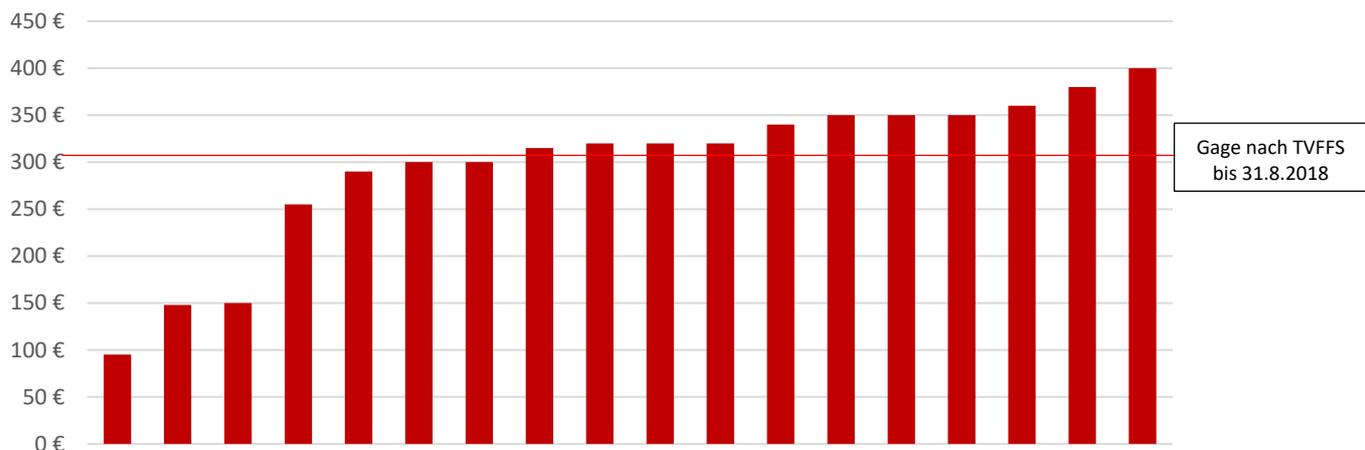


Abbildung 26: Darstellung der Gagen der abhängig Beschäftigten pro Arbeitstag in Euro, n = 18

Bei den abhängig Beschäftigten wurden 61 Prozent der Editor*innen nach Tarif und darüber vergütet. Auch hier weichen einige Gagenhöhen stark ab. Dies ist bedingt durch eine Monatspauschalierung (2.000 Euro Monatsgage) und zwei sehr niedrige Wochenvergütungen).

9.2 Gagen bei Projekten mit Sender- und Förderbeteiligung

Ein genauerer Blick soll nun auf die Vergütung bei den Filmen geworfen werden, die mit Filmfördermitteln oder Senderbeteiligung oder beidem entstanden. Diese sollen bezgl. der Vergütung auf Tarifniveau mit den Filmen verglichen werden, die ohne die Hilfe von Sendern oder Filmförderern zustande kamen. Aufgrund der geringen Größe der Stichprobe können die Gagen der abhängig Beschäftigten hier nicht betrachtet werden.

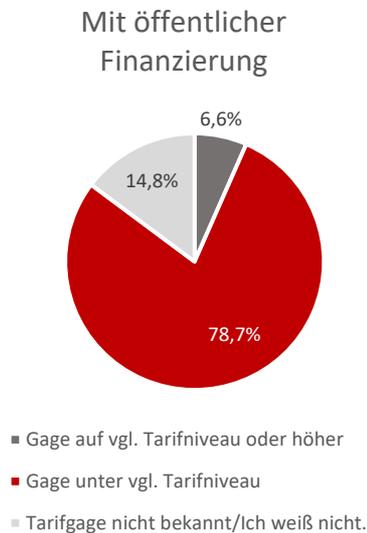


Abbildung 27: Zahlung von Gage auf Tarifniveau an Rechnungssteller*innen, n = 122

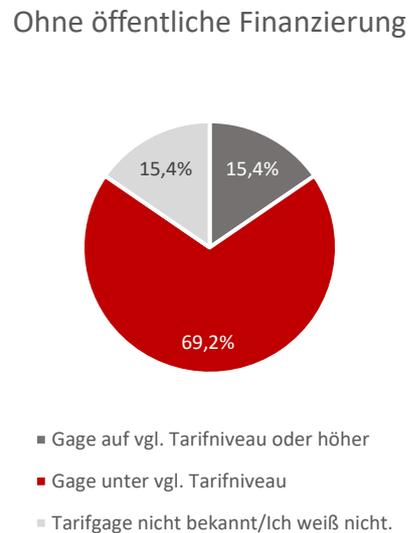


Abbildung 28: Zahlung von Gage auf Tarifniveau an Rechnungssteller*innen, n = 26

Deutlich wird, dass Editor*innen im Beobachtungszeitraum bei Filmen mit Finanzierung durch Rundfunkanstalten und/oder Filmförderer sogar schlechter vergütet wurden als bei Filmen ohne diese Finanzierungen. Mehr als ein doppelt so hoher Anteil der Editor*innen (15,4 Prozent zu 6,6 Prozent) erhielt bei den Filmen ohne öffentliche Finanzierung eine Gage auf vergleichbarem Tarifniveau oder höher.

9.3 Kalkulation der Schnittzeit

Nachfolgend wird eingehend untersucht, wieviel Schnittzeit für unformatierte Dokumentarfilme kalkuliert wurde und wie im Falle einer Überschreitung derselben verfahren wurde.

Gab es Honorarabsprachen mit der Produktion für den Fall einer Überschreitung der Schnittzeit?

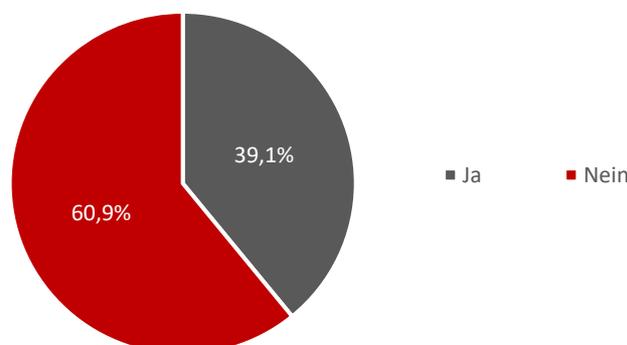


Abbildung 29: Anteil Absprachen für Überschreitung der Schnittzeit, n = 202

Bei 60,9 Prozent der Filme wurden bei Vertragsabschluss keine Honorarabsprachen für den Fall einer Überschreitung der Schnittzeit getroffen.

Wurde mehr Schnittzeit benötigt als ursprünglich kalkuliert?

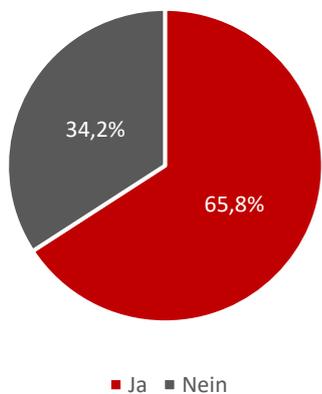


Abbildung 30: Anteil der Projekte mit Überschreitung der kalkulierten Schnittzeit, n = 196

Wurde diese zusätzliche Schnittzeit vergütet?

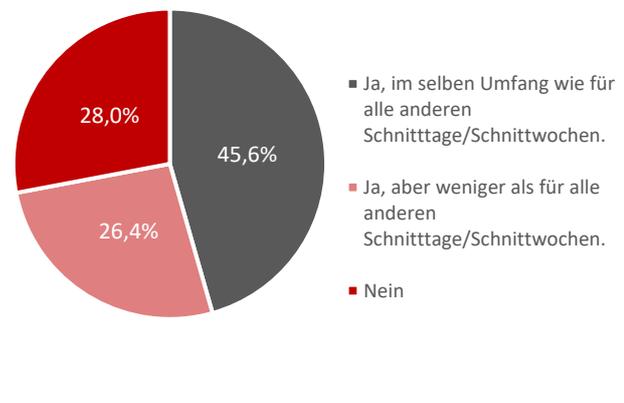


Abbildung 31: Anteil und Art der Vergütung bei Schnittzeit-überschreitung, n = 125

Bei 65,8 Prozent der Filme wurde im Vorfeld zu wenig Schnittzeit kalkuliert.

Bei weniger als der Hälfte der Filme (45,6 Prozent) wurde die zusätzliche Schnittzeit im selben Maße vergütet wie die geplante Schnittzeit. In 26,4 Prozent der Fälle wurde die zusätzliche Schnittzeit geringer vergütet als die geplante und in 28 Prozent der Fälle wurde die zusätzliche Schnittzeit überhaupt nicht vergütet.

Betrachtet man diesen Sachverhalt differenziert nach Beschäftigungs- und Gagenform treten deutliche Unterschiede hervor.

Wurde für diese Differenz zwischen vereinbarter und tatsächlicher Schnittzeit Honorar gezahlt?

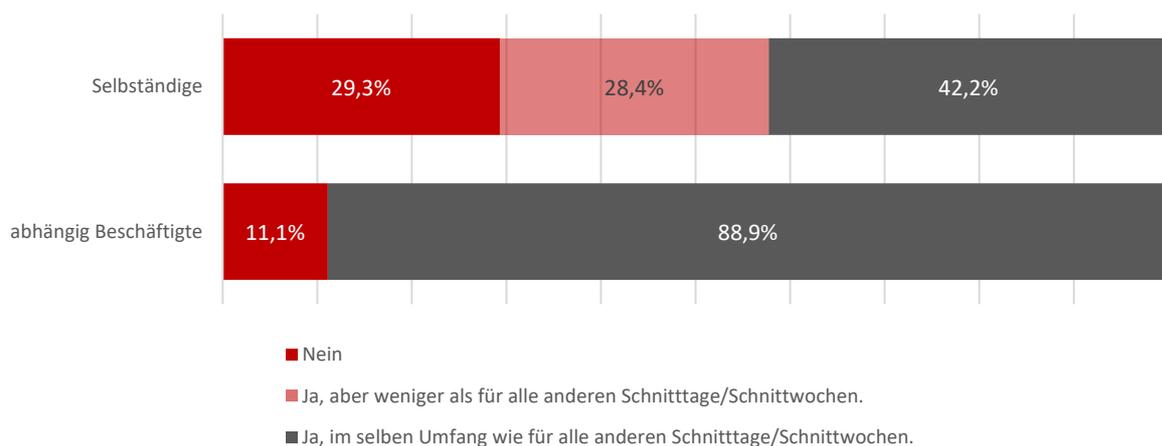


Abbildung 32: Anteile der Honorierung der zusätzlichen Schnittzeit nach Beschäftigungsform, n = 125

Der Anteil derjenigen Befragten, die für die zusätzlich benötigten Schnitttage im selben Umfang vergütet wurden wie für die geplanten Schnitttage lag bei den abhängig Beschäftigten (88,9 Prozent) deutlich höher als bei den Selbständigen (42,2 Prozent).

Vergütung von Mehrarbeit nach Gagenform

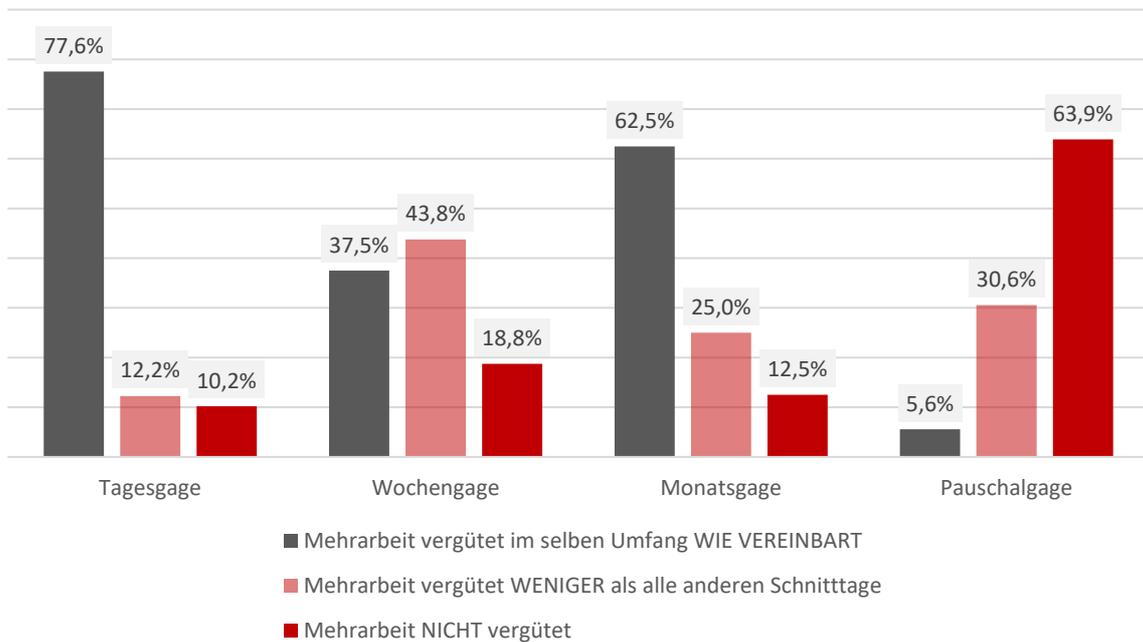


Abbildung 33: Anteile der Honorierung des zusätzlichen Schnittzeit nach Gagenform, n = 125

Pauschalgageempfänger*innen bekamen die Mehrarbeit in deutlich geringerem Maße vergütet als die Empfänger*innen der anderen Gagenformen.

Anliegend sind zur besseren Verdeutlichung der Situation zwei Fallbeispiele aus dieser Umfrage dargestellt.

Fallbeispiel 1: Film mit Kinostart

geplante Schnittzeit: 20 Wochen, 1.200 Euro Wochengage,
tatsächliche Schnittzeit: 28 Wochen, Überschreitung von 8 Wochen ohne Vergütung,
Verlust für Editor*in im Vergleich zu abgesprochener Gage: ca. 9.600 Euro
Verlust für Editor*in gegenüber Tarifgage: ca.18.000 Euro

Fallbeispiel 2: Regieerstling mit Kinostart,

geplante Schnittzeit: 12 Wochen, 200 Euro Tagesgage,
tatsächliche Schnittzeit: 43 Wochen, Überschreitung von 31 Wochen, geringer bezahlt als ursprünglich vereinbart
Vermuteter Verlust für Editor*in gegenüber vereinbarter Gage: ca. 15.500 Euro
Vermuteter Verlust für Editor*in gegenüber Tarifgage: ca. 37.000 Euro*

Abbildung 30 hat gezeigt, dass bei fast zwei Drittel der angegebenen Filme die ursprünglich kalkulierte Schnittzeit nicht eingehalten wurde. Für die Filme mit einer Länge zwischen 80 und 100 Minuten wird nachfolgend die Verteilung dieser Schnittzeiten dargestellt. Abbildung 34 stellt die jeweiligen Filme nach ihrer tatsächlichen Schnittzeit dar, wobei die blauen Spitzen höher werden je mehr Filme die gleiche Schnittzeit hatten.

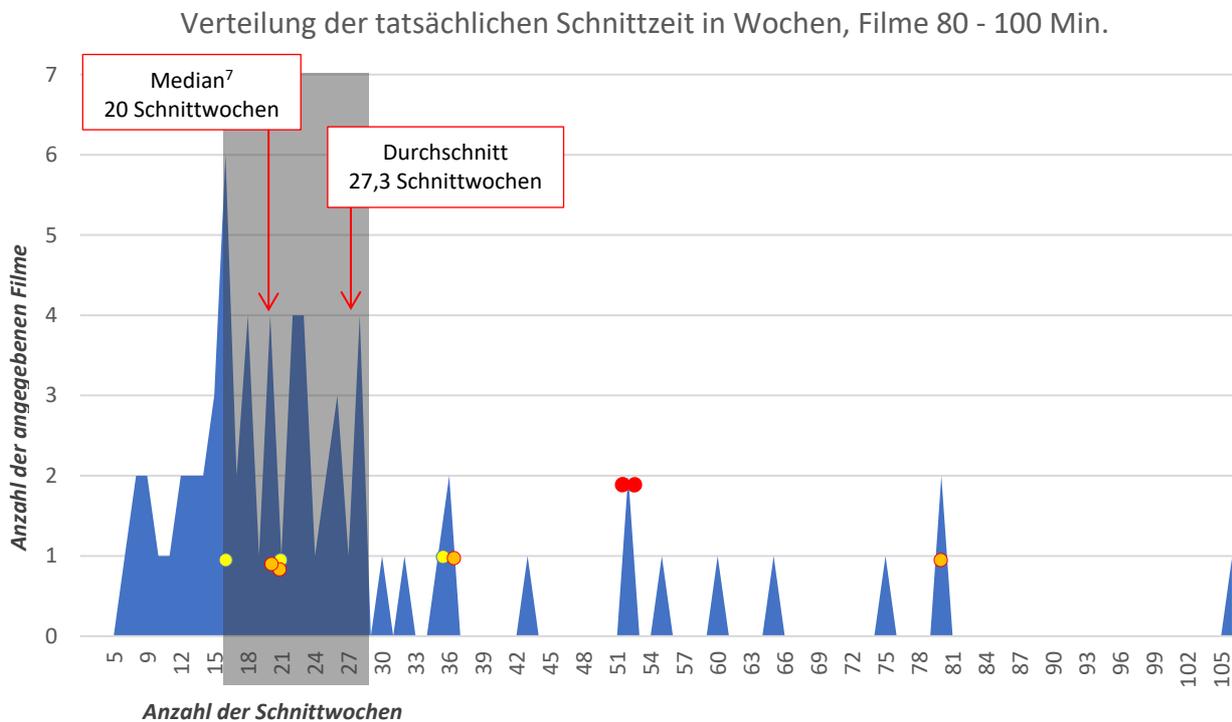


Abbildung 34: Verteilung der Filme nach ihrer tatsächlichen Schnittzeit (kumuliert) in Wochen, n = 102

Für die Darstellung der tatsächlichen Schnittzeiten wurde hier eine andere Darstellungsform gewählt. Diese soll dazu dienen, neben dem Durchschnitt auch die komplette Bandbreite der einzeln angegebenen Schnittzeiten zu zeigen. Deshalb wurde auch keine Bereinigung der „Ausreißer“ vorgenommen. Die Horizontalachse stellt die Anzahl der Schnittwochen dar, die Vertikalachse die Häufigkeit der Angaben dieser Wochenanzahl seitens der Befragten. So stellt z.B. die höchste Spitze der Abbildung dar, dass sechs Befragte eine tatsächliche Schnittzeit von 16 Wochen benötigten, die letzte Spitze auf der Horizontalachse zeigt an, dass es in einem Fall sogar zu einer Schnittzeit von 106 Wochen kam.

Abbildung 34 macht deutlich, dass die Schnittzeiten bei den Filmen von 80 bis 100 Minuten von sieben bis 106 Wochen variieren. Der Durchschnitt liegt bei 27,3 Schnittwochen, der Mittlere Wert der angegebenen Werte bei 20 Schnittwochen.

In der grauen Box (Boxplot-Verteilung) konzentriert sich die Hälfte der angegebenen Daten zwischen 16 und 29 Schnittwochen. Die übrigen 50 Prozent verteilen sich wie folgt: jeweils 25 Prozent der angegebenen Filme benötigte zwischen 7 und 15 Schnittwochen, weitere 25 Prozent benötigten mehr als 30 Schnittwochen.

Bei Betrachtung der Abbildung wird klar, dass die in der Branche gängige Annahme von 12 bis 16 Schnittwochen für einen programmfüllenden Dokumentarfilm bei weitem nicht der tatsächlichen Situation entspricht.

Die farbigen Punkte innerhalb der Grafik dienen der Betrachtung der tatsächlichen Schnittzeiten unter den Erfolgsaspekten. Die roten Punkte kennzeichnen dabei die im Kino erfolgreichen Filme (ab 20.000 Zuschauer), gelben Punkte die Filme, die bedeutende Preise gewonnen haben. Die orangenen Punkte bezeichnen Filme, die sowohl im Kino erfolgreich waren, als auch bedeutende Preise gewonnen haben.

Deutlich wird, dass die Schnittzeiten der fünf erfolgreich klassifizierten Filmen oberhalb des Durchschnitts lagen. Alle erfolgreichen Filme hatten mehr als 12 Wochen Schnittzeit.

⁷ Der Median ist der Wert in der Mitte einer der Größe nach geordneten Datenreihe. Das bedeutet, dass 50 Prozent der betrachteten Daten kleiner oder gleich dem Median sind und 50 Prozent der Daten größer oder gleich dem Median.

9.4 Sonderfall Pauschalgehältern

Die Befragung ergab, dass ca. ein Drittel (32,5 Prozent) der selbständig tätigen Editor*innen eine Pauschalgehältern bekamen. Dieser Sachverhalt wurde etwas näher untersucht.

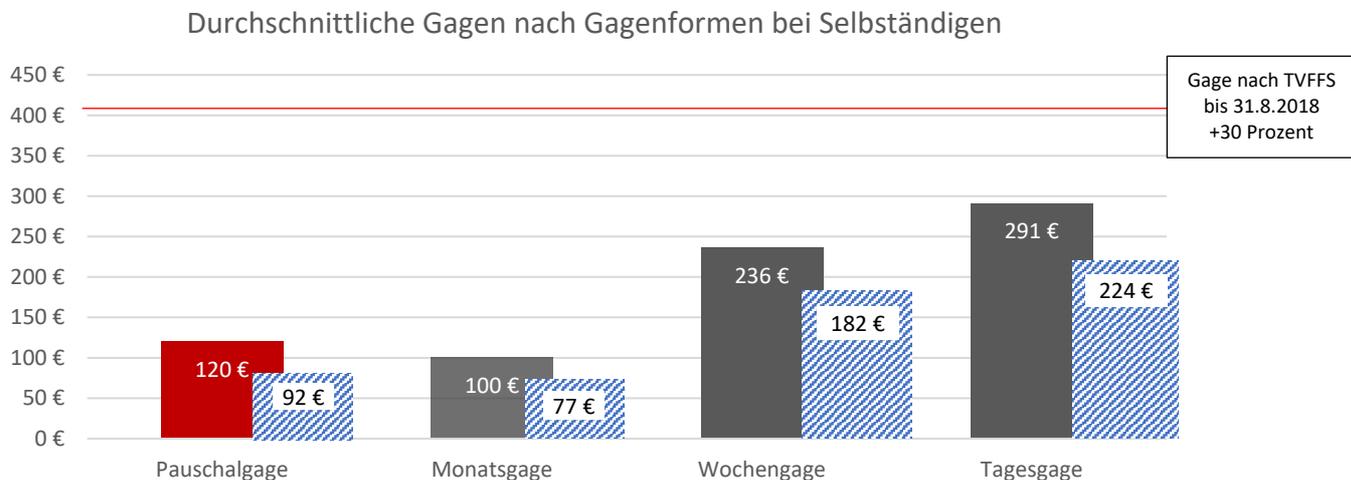


Abbildung 35: Darstellung der Gehältern der selbständig Tätigen pro Arbeitstag nach Gehälternformen, schraffiert = effektive Gehältern der Rechnungssteller*innen, n = 163

Alle Pauschalgehälternempfänger*innen wurden gebeten, die tatsächliche Anzahl von Tagen anzugeben, an denen sie für das entsprechende Filmprojekt tätig waren. Dadurch war es möglich, die Tagesgehältern zu errechnen.

Bei den Selbständigen lag die durchschnittliche tägliche Pauschalgehältern bei weniger als einem Drittel der Tarifgehältern. Im Vergleich zu den anderen Gehälternformen wird deutlich, dass die errechnete Gehältern pro Tag bei den Pauschalgehälternempfänger*innen nur etwa die Hälfte der Gehälternhöhe bei Tages- bzw. Wochengehältern ausmachte.

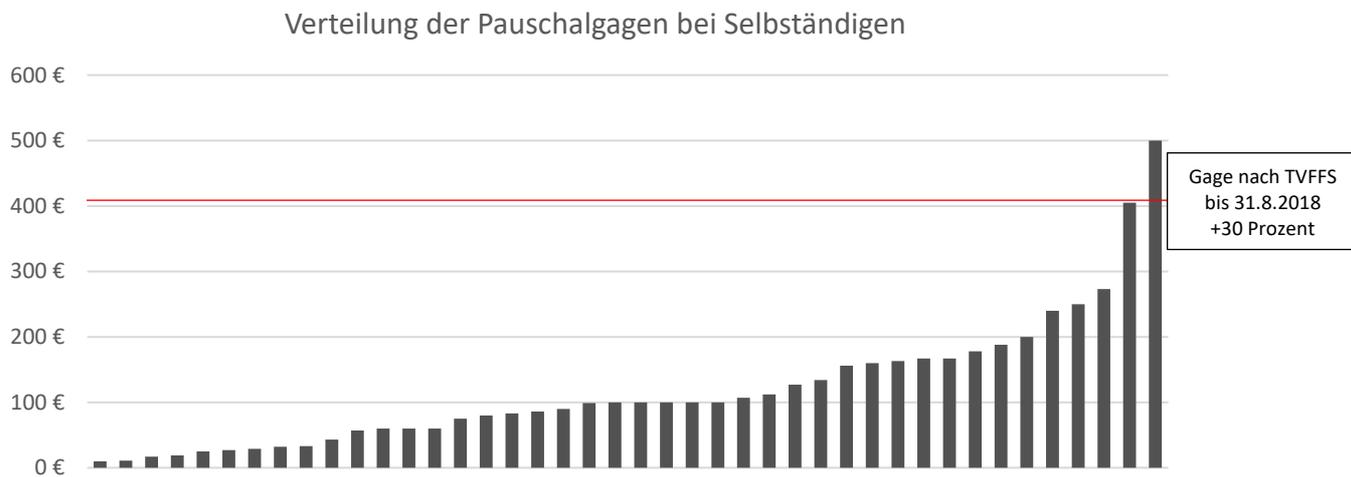


Abbildung 36: Darstellung der Pauschalgehältern der selbständig Tätigen pro Arbeitstag in Euro, n = 42

Betrachtet man die Pauschalgehältern pro Film, stellt man fest, dass lediglich zwei von 42 Editor*innen Gehältern auf bzw. über dem entsprechenden Tarifniveau bekamen. Dies sind fünf Prozent.

9.5 Sonderfall Rückstellungen

Bei schlecht finanzierten Produktionen kommt es immer wieder vor, dass Beteiligte, so auch Editor*innen, ihre Gage bzw. Teile ihrer Gagen zurückstellen.

Haben Sie Ihre Gage oder einen Teil Ihrer Gage zurückgestellt?

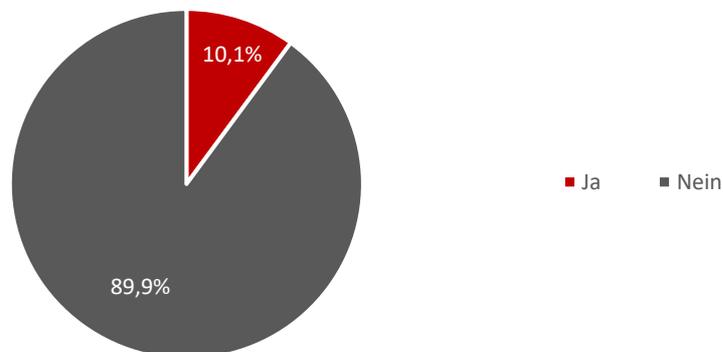


Abbildung 37: Anteil der Rückstellungen, n = 169

10 Prozent der Befragten haben ihre Gage bzw. Teile ihrer Gage zurückgestellt. Im Durchschnitt betragen die Rückstellungen 31 Prozent der ihnen zustehenden Gage.

Bekamen Sie Ihre Rückstellung ausbezahlt?

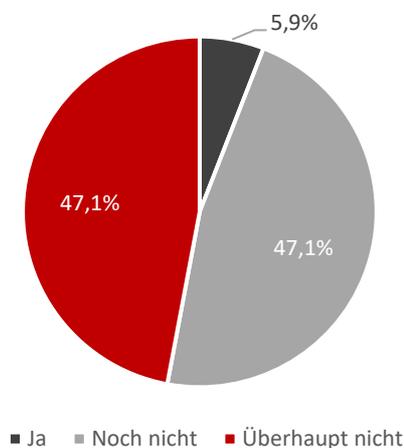


Abbildung 38: Anteil der Ausbezahlungen der Rückstellungen, n = 17

Erhielten Sie Einsicht in die Projektabrechnungen?

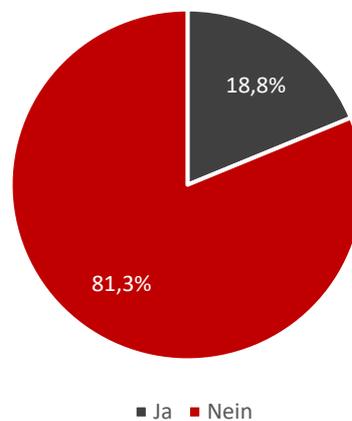
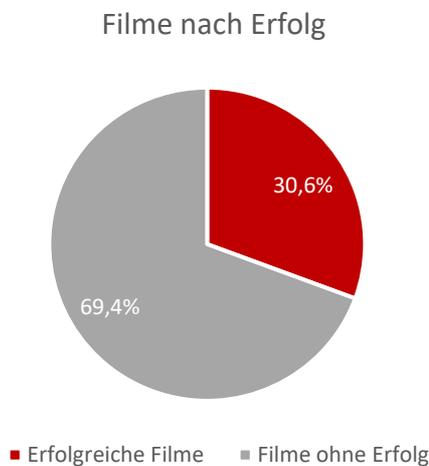


Abbildung 39: Anteil der Einsichtnahmen in die Projektabrechnungen, n = 16

Nur knapp sechs Prozent der Befragten bekamen die Rückstellungen ausbezahlt, 47,1 Prozent der Befragten rechnete offensichtlich nicht mehr mit einer Bezahlung. Nur 18,8 Prozent der Beteiligten mit Rückstellungen erhielten in diesem Zusammenhang einen Einblick in die Projektabrechnungen der Auftraggeber.

10 Untersuchung der erfolgreichen Filme

Die Arbeitshypothese zum folgenden Teil der Auswertung war ein direkter Zusammenhang zwischen erhöhtem Aufwand im Schnitt und dem Erfolg einer Produktion.



Zur vereinfachten Auswertung wurde eine schematische Unterscheidung in „erfolgreiche“ und „nicht erfolgreiche“ Filme vorgenommen.

Als „erfolgreich“ wurden Filme definiert, die im Kino über 20.000 Zuschauer erreichten und / oder Filme, die auf einem A-Festival (Berlinale, Cannes, Venedig etc.) liefen und / oder Filme, die einen oder mehrere bedeutende Preise (Deutscher Filmpreis, Europäischer Filmpreis, Grimme-Preis o.ä.) bekamen.

Abbildung 40: Filme nach Erfolg, n = 235

Nach dieser Kategorisierung ergab sich ein Anteil von 30,6 Prozent erfolgreicher und ein Anteil von 69,4 Prozent nicht erfolgreicher Filme.

10.1 Erfolg nach filmspezifischen Parametern

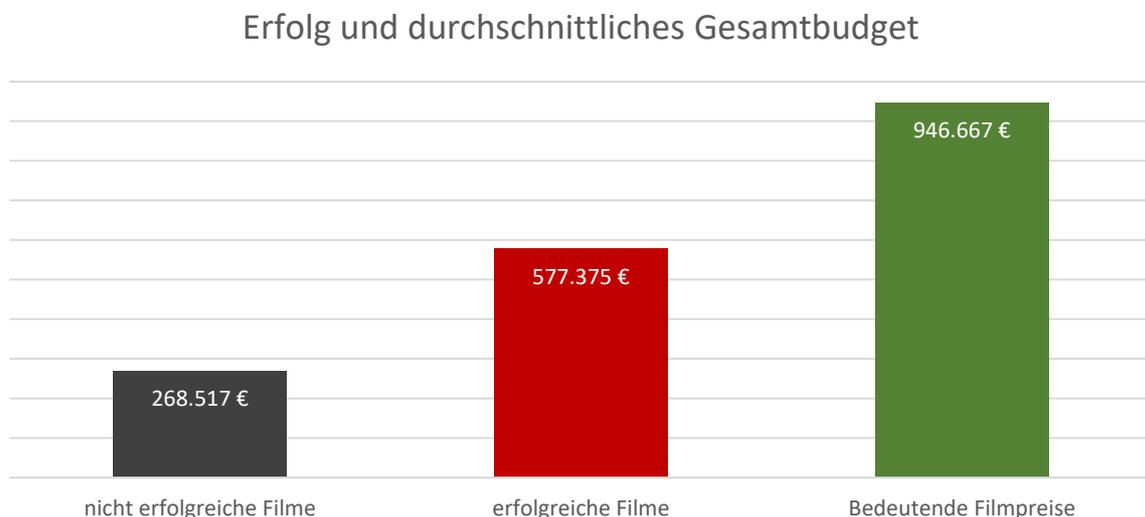
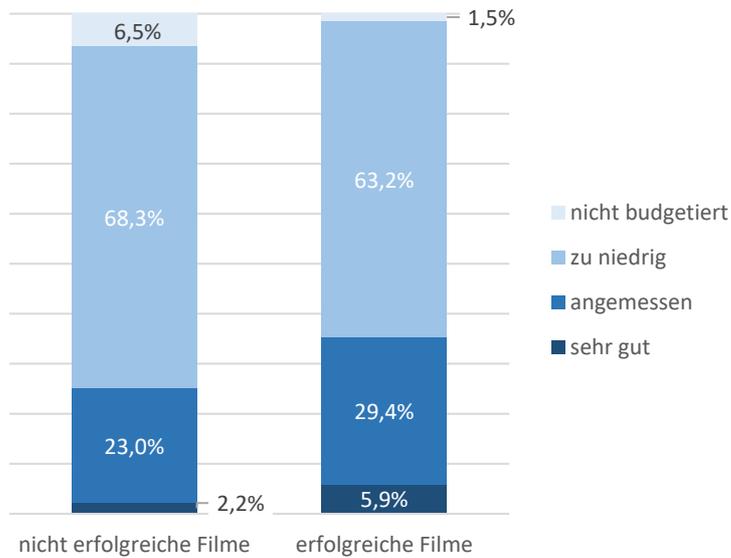


Abbildung 41: Filmerfolg und durchschnittliche Budgets (gruppiert), n = 45

Erfolgreiche Filme hatten ein fast doppelt so hohes durchschnittliches Budget wie nicht erfolgreiche Filme.

Abbildung 41 stellt darüber hinaus die mittleren Budgets der Filme dar, die bedeutende Filmpreise gewannen. Diese waren im Durchschnitt dreieinhalb Mal so hoch wie die Budgets der nicht erfolgreichen Filme.

Erfolg und Budgetierung des Schnitts

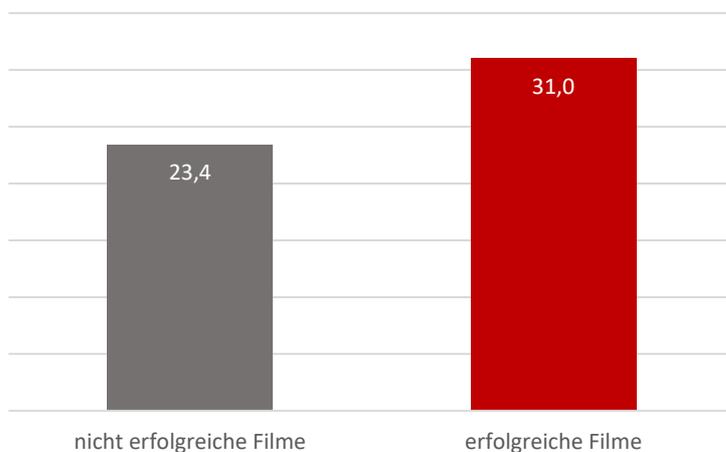


Die Budgetierung des Filmschnitts wurde, wie bereits dargestellt, vom Großteil der Befragten als „zu niedrig“ bewertet.

Ein Zusammenhang zwischen Schnittbudget und Filmerfolg ist auch hier auszumachen. Erfolgreiche Filme waren zu 35,3 Prozent angemessen bzw. sehr gut budgetiert, nicht erfolgreiche Filme dagegen nur zu 25,2 Prozent.

Abbildung 42: Erfolg und Schnittbudget (gruppiert), n = 231

Erfolg und durchschnittliche Schnittzeit (Wochen)



In dieser Gegenüberstellung wird die tatsächlich benötigte Schnittzeit - in Wochen - zwischen erfolgreichen und nicht erfolgreichen Filmen verglichen.

Hier gibt es einen substantiellen Unterschied zwischen der durchschnittlichen Schnittzeit bei den erfolgreichen Filmen (31 Wochen) und den nicht erfolgreichen Filmen (23,4 Wochen) von ca. acht Wochen.

Aufgrund der geringen Größe der Stichproben der Filme unter 80 Minuten und über 100 Minuten können für diese Filme keine gesicherten Aussagen getroffen werden.

Abbildung 43: Erfolg und durchschnittliche Schnittzeit (Wochen) der Filme der Länge von 80 bis 100 Minuten, n = 93

10.2 Gagen bei erfolgreichen Filmen

Eine weitere Betrachtung galt der Gagenzahlung bei erfolgreichen Filmen. Aufgrund der geringen Größe der Stichproben von abhängig Beschäftigten werden lediglich Angaben zu den Gagen der Selbständigen/Rechnungssteller*innen gemacht.

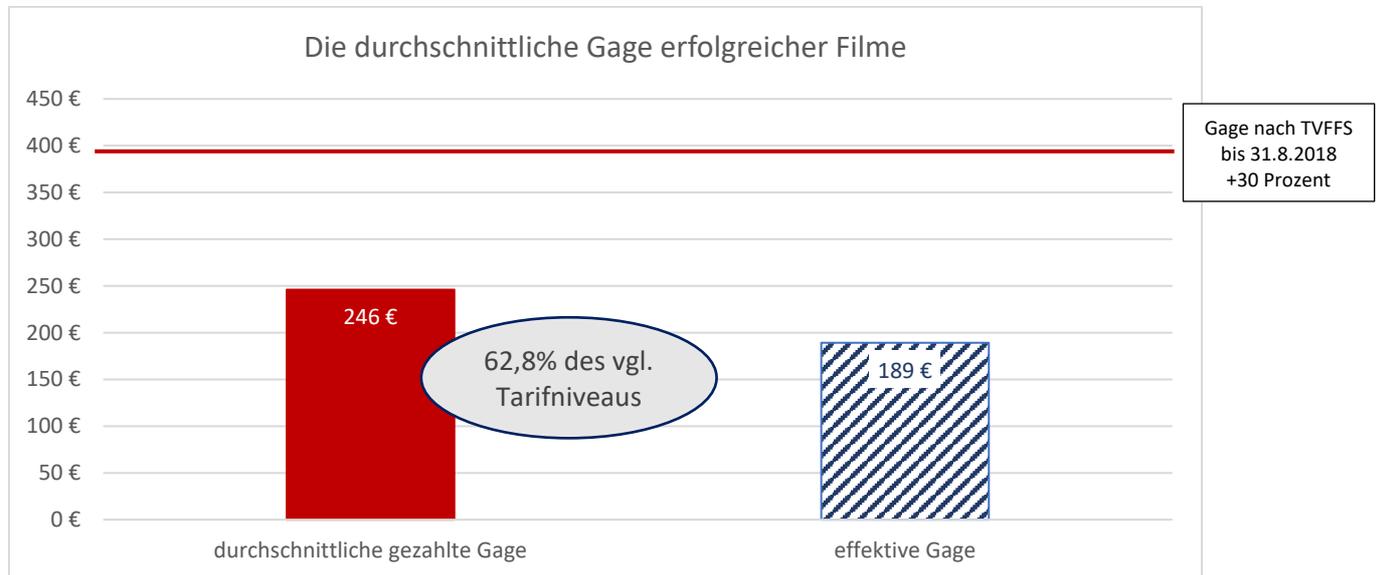
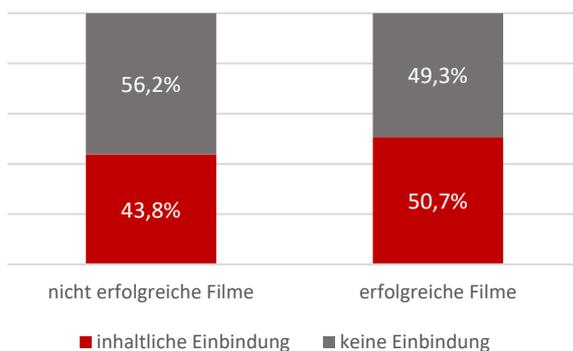


Abbildung 44: Vergleich durchschnittlich gezahlter Gagen erfolgreicher Filme im Verhältnis zur Tarifgage, n = 47

Die errechnete durchschnittliche Gage der selbständigen Editor*innen erfolgreicher Filme betrug 246 Euro. Dies sind lediglich 62,8 Prozent der vergleichbaren Tarifgage.

10.3 Arbeitsbedingungen bei erfolgreichen Filmen

Waren Sie vorab in die inhaltlich/dramaturgischen Überlegungen (Konzeption, Drehstil, etc.) eingebunden?



Bei den erfolgreichen Filmen waren 6,9 Prozent mehr Editor*innen vorab inhaltlich bzw. dramaturgisch eingebunden.

Abbildung 45: Inhaltliche Einbindung und Erfolg, n = 197

Ein Zusammenhang zwischen organisatorischer Einbindung und Erfolg lässt sich eben so wenig feststellen wie der Sachverhalt einer Vorauswahl des Rohmaterials. Die Korrelation zwischen Materialmenge und Erfolg führte ebenfalls zu keinem Ergebnis.

Allerdings konnte festgestellt werden, dass der Anteil der Filme, bei denen das Material adäquat für den Schnitt vorbereitet oder zum großen Teil adäquat vorbereitet war, bei erfolgreichen Filmen höher lag.

War das Material adäquat vorbereitet (importiert, angelegt, ggf. transkribiert, übersetzt, Untertitelt)?

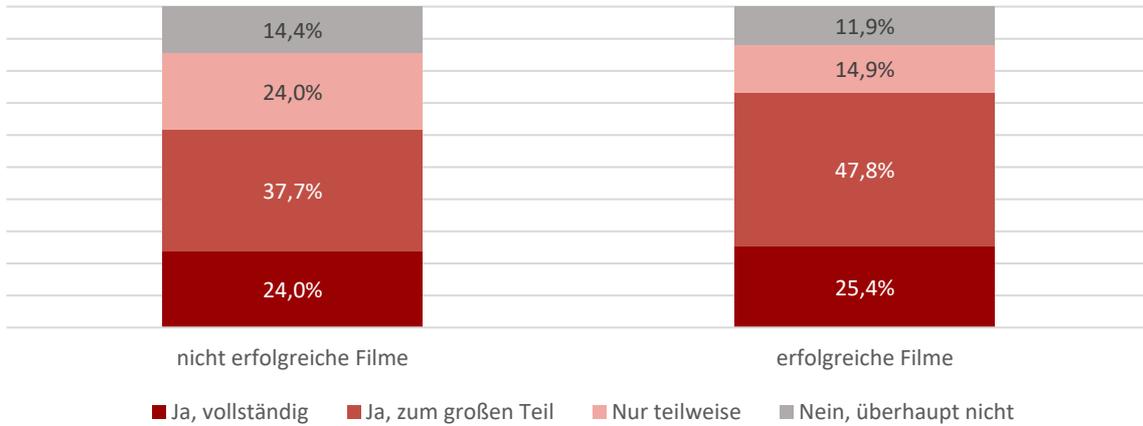
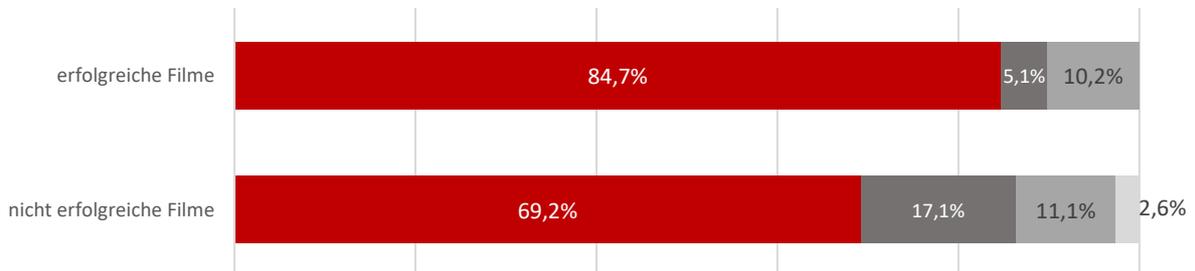


Abbildung 46: Materialvorbereitung und Erfolg (gruppiert), n = 234

Betrachtet man die Antworten auf die Frage nach der Möglichkeit, sich als Editor*in künstlerisch in das Projekt einzubringen in Bezug zum Filmerfolg, wird deutlich, dass bei den erfolgreicherer Filmen (84,7 Prozent) der Anteil der Editor*innen, die „auf Augenhöhe mit den Regisseur*innen arbeiten konnten, gemeinsam die Dramaturgie entwickelten und Spielraum bekamen, die Geschichte durch die Montage zu entwickeln“ bedeutend höher war als bei nicht erfolgreichen Filmen (69,2 Prozent).

Wie kreativ konnten Sie sich bei diesem Projekt einbringen bzw. wie sehr konnten Sie künstlerisch tätig werden?



- Zwischen der Regie und mir gab es eine sehr gute Zusammenarbeit auf Augenhöhe. Wir haben die Dramaturgie des Films gemeinsam entwickelt und ich hatte viel Spielraum, die Geschichte durch die Montage (Subtext, Projektionsräume) zu vertiefen.
- Die Regie hatte klare inhaltliche und dramaturgische Vorstellungen. Deshalb konnte ich mich auf die kreative und handwerkliche Umsetzung dieser Ideen in der Montage konzentrieren.
- Der/die Regisseur*in war überfordert. Ich habe die inhaltlichen und dramaturgischen Entscheidungen mit Unterstützung einer externen Person (Dramaturg*in, Produzent*in, etc.) getroffen.
- Ich war nur ausführende Kraft. Der/die Regisseur*in hat alles bestimmt.

Abbildung 47: Projekteinbringung und Erfolg (gruppiert), n = 196

10.4 Erfolg und persönliche Gegebenheiten der Editor*innen

Vorauszuschicken ist, dass unter den Befragten 52 Prozent Männer und 48 Prozent Frauen waren. Da die Befragten mehr als einen Film in die Befragungsmaske eingeben konnten, ergibt sich, die erfassten Filme betreffend, nachfolgendes Bild. 55,6 Prozent der Filme wurden von Frauen geschnitten und 44,4 Prozent von Männern.

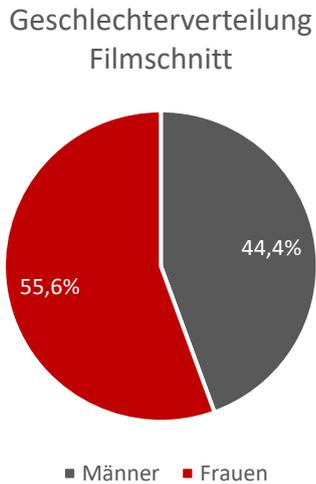


Abbildung 48: Geschlechterverteilung, n = 211

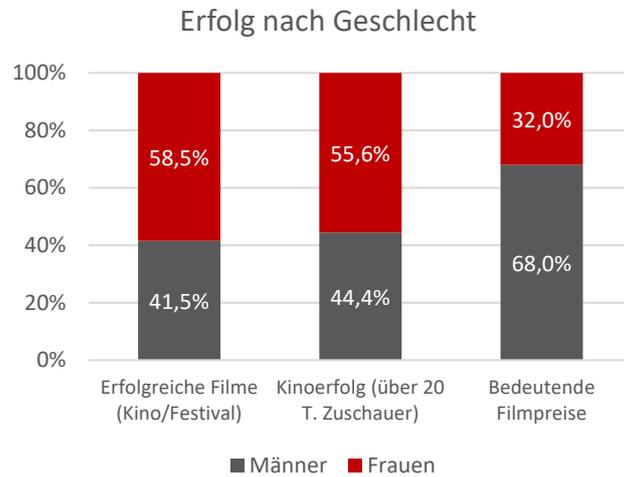


Abbildung 49: Erfolg nach Geschlecht (gruppiert), n = 211

An den als erfolgreich klassifizierten Filmen waren zu 58,1 Prozent Frauen als Editor*innen beteiligt, etwas mehr als die Normalverteilung. Die Filme, die bedeutende Filmpreise gewannen wurden mehrheitlich von Männern geschnitten (68 Prozent).

Bei Editor*innen der erfolgreichen Filme war eine deutlich längere Berufserfahrung als Dokumentarfilmeditor*innen festzustellen. Sie hatten im Durchschnitt bereits ein Viertel mehr Dokumentarfilme geschnitten als Editor*innen, die an weniger erfolgreichen Filmen beteiligt waren.

11 Autor*innenschaft

Editor*innen sind Miturheber*innen von Dokumentarfilmen. Im Filmschnitt nehmen sie besonderen Einfluss auf die entstehenden Filme - häufig entstehen die eigentlichen „Geschichten“ der Dokumentarfilme erst im Schnitt. Aus diesem Grund wurden die Beteiligten gefragt, ob sie der Meinung seien, dass ihre Leistung eine Co-Autor*innenschaft rechtfertigen würde.

Sind Sie der Meinung, dass Ihre Leistung bei diesem Film eine Co-Autor*innenschaft rechtfertigt?

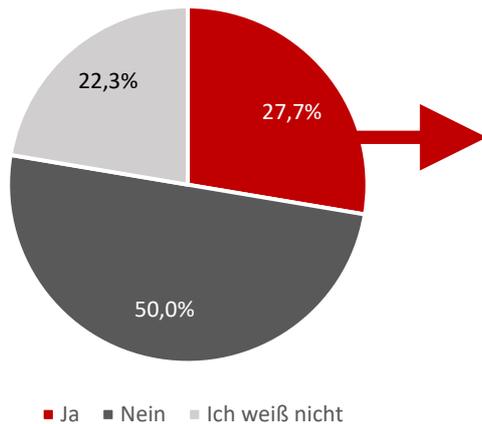


Abbildung 50: Anteil der durch eigener Leistung gerechtfertigter Autor*innenschaft, n = 206

Haben Sie versucht, diese Co-Autor*innenschaft gegenüber den Produzent*innen durchzusetzen?

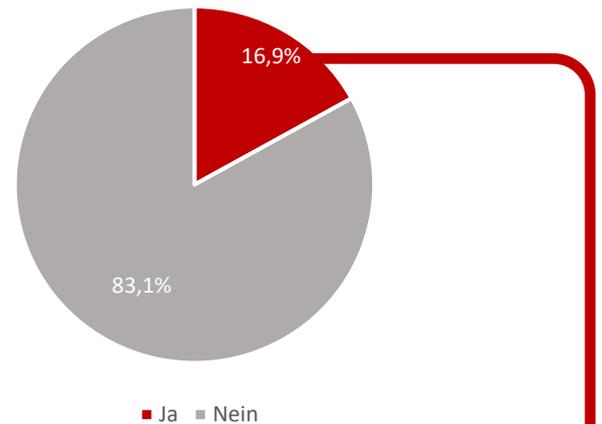


Abbildung 51: Anteil Versuche der Durchsetzung, n = 59

50 Prozent der Befragten verneinten dies und 22,3 Prozent war sich unsicher. 27,7 Prozent der Befragten waren der Meinung, dass ihre Leistung beim Filmschnitt eine Co-Autor*innenschaft am Film rechtfertige. Nur 16,9 Prozent derjenigen versuchten die Co-Autor*innenschaft auch durchzusetzen.

Ist diese Co-Autor*innenschaft von der Produktion anerkannt worden?
(Mehrfachantwort möglich)

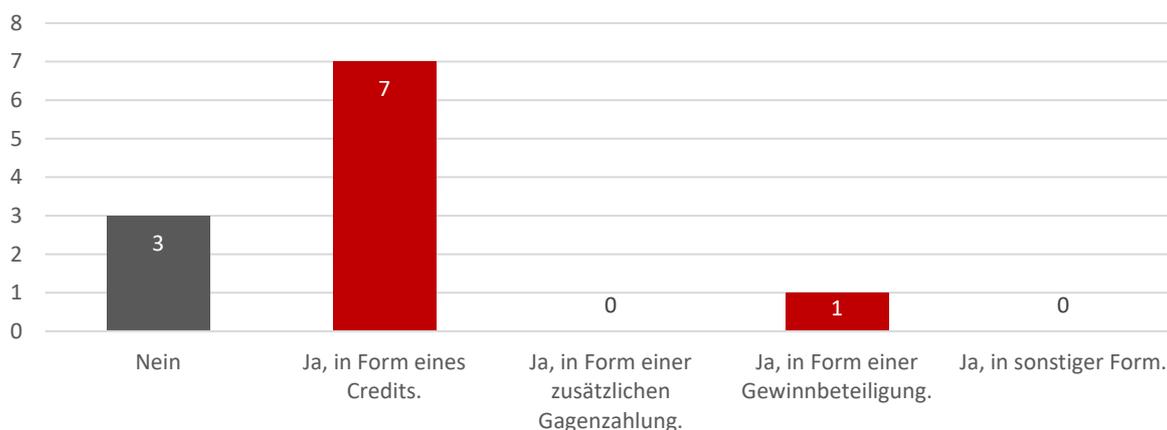


Abbildung 52: Anzahl der Antworten, Anerkennung der Co-Autor*innenschaft nach Form der Anerkennung, n = 11

Bei sieben von 11 Befragten wurde die Co-Autor*innenschaft in Form eines Credits, bei einem/r Befragten in Form einer Gewinnbeteiligung anerkannt.

Wurden Sie als Editor*in adäquat im Abspann und in allen Veröffentlichungen der Produktion (z.B. Plakat, Presseheft, Website) benannt?



Abbildung 53: Anteil adäquater Nennung auf dem Abspann (gruppiert), n = 199

Die überwiegende Mehrheit (91 Prozent) der Editor*innen wurde korrekt im Abspann und in den Veröffentlichungen zum Film genannt. Bei 6 Prozent erfolgte dies erst auf Nachfrage und 3 Prozent wurden nicht genannt.

12 Arbeitssituation beim Filmschnitt

12.1 Arbeitsbedingungen

Wichtig für die Auftraggeberin war ebenfalls die Untersuchung der Arbeitsbedingungen und des Arbeitsumfeldes.

Anschließend erfolgt zunächst die Darstellung von Fragen nach konkreten Sachverhalten des Arbeitsumfeldes.

War der Schnittraum adäquat eingerichtet?

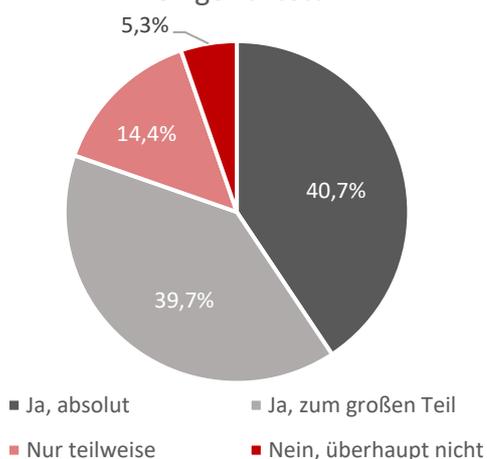


Abbildung 54: Adäquate Einrichtung des Schnittraums (gruppiert), n = 209

Gab es eine Schnittassistentenz?

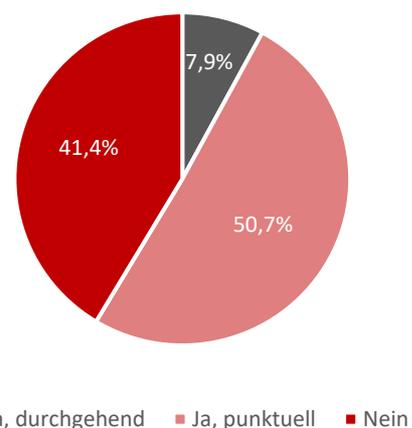


Abbildung 55: Anteil der Produktionen mit Schnittassistentenz (gruppiert), n = 215

Die Ausstattung des Schnittraums schätzte die überwiegende Mehrheit der Befragten als adäquat ein. Bei 41,4 Prozent der Filme gab es keine Schnittassistentenz. Der Hälfte der Befragten stand diese nur punktuell zur Verfügung und lediglich 7,9 Prozent der Befragten hatten durchgängig eine Assistentenz.

12.2 Zusammenhang zwischen Schnittbedingungen und Schnittzeit

Nach Analyse des Workflows und der Bedingungen beim Filmschnitt werden diese der entsprechenden Schnittdauer gegenübergestellt, um sich daraus ergebende Zusammenhänge bzw. Auswirkungen festzustellen.

Unumgänglich hierbei ist die strikte Betrachtung der Sachverhalte innerhalb der bereits definierten Längenkategorien. Die Stichprobenmengen in den Kategorien Länge bis 80 Minuten und Länge ab 100 Minuten waren zu gering, um diese den o.g. Sachverhalten gegenüberzustellen.

Somit erfolgt die anliegende Auswertung ausschließlich für die Kategorie der Filme von 80 bis 100 Minuten Länge.

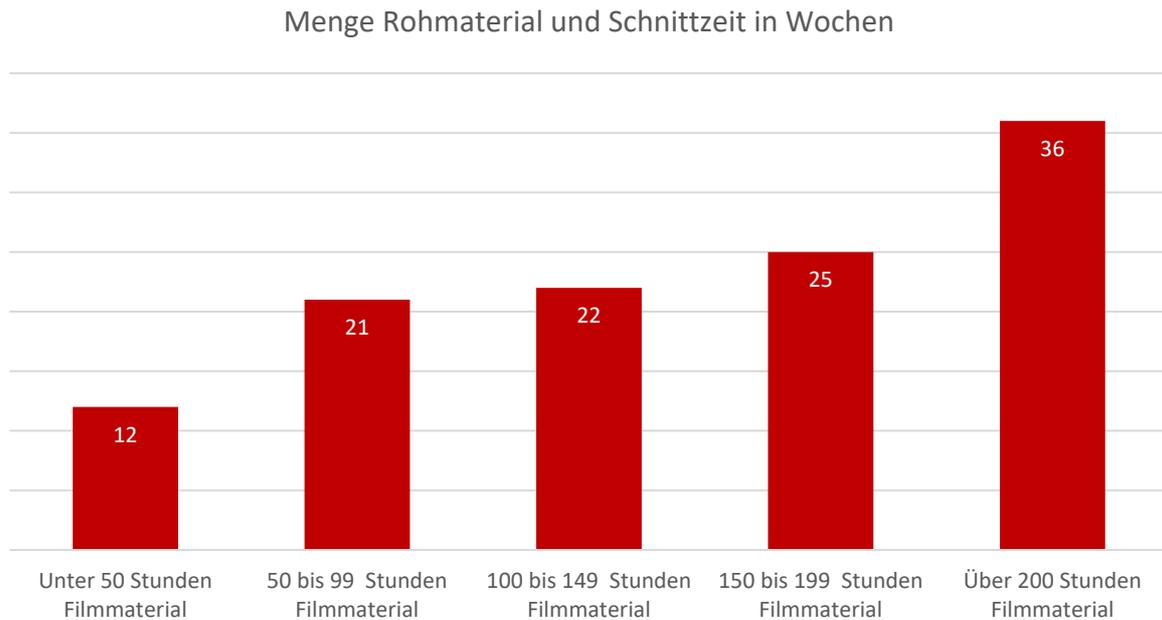


Abbildung 56: Zusammenhang zwischen der Menge des Rohmaterials und der benötigten Schnittzeit in Wochen, n = 87

Eine Korrelation zwischen der Menge des Rohmaterials und der benötigten Schnittzeit ist nachvollziehbar. In Abbildung 56 wird eine nahezu lineare Verteilung mit dem Resultat – je mehr Rohmaterial, desto mehr Schnittzeit deutlich.

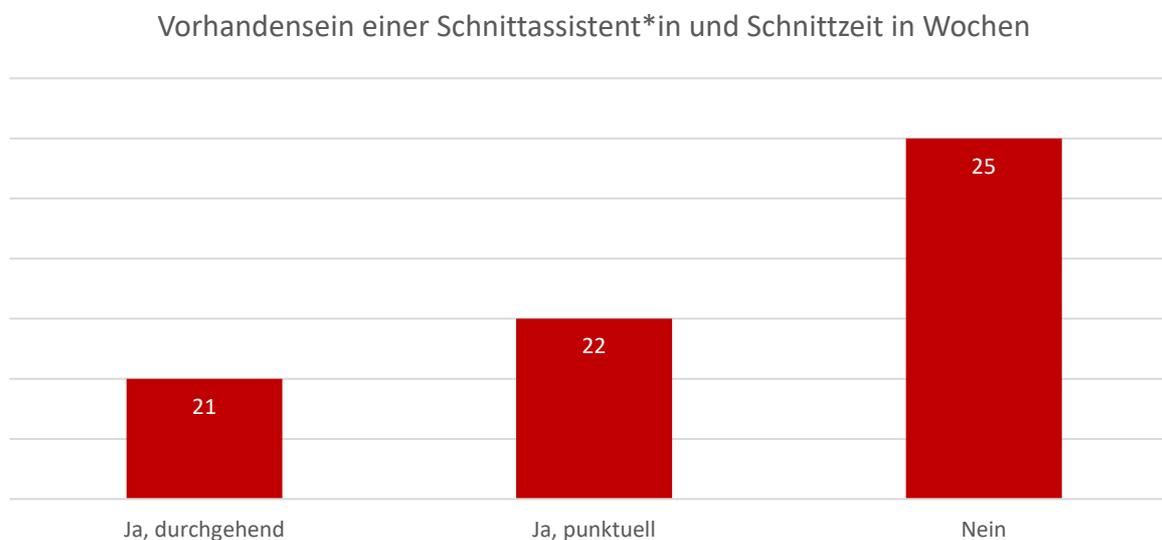


Abbildung 57: Zusammenhang zwischen dem Vorhandensein einer Schnittassistent*in und der benötigten Schnittzeit in Wochen, n = 72

Eine weitere Korrelation konnte zwischen dem Vorhandensein einer Schnittassistent*in und der benötigten Schnittzeit ermittelt werden. Siehe Abbildung 57.

Bei durchgehend anwesender Schnittassistent*in benötigte man im Durchschnitt 21 Schnittwochen, bei Nichtvorhandensein einer Schnittassistent*in vier Wochen mehr Schnittzeit.

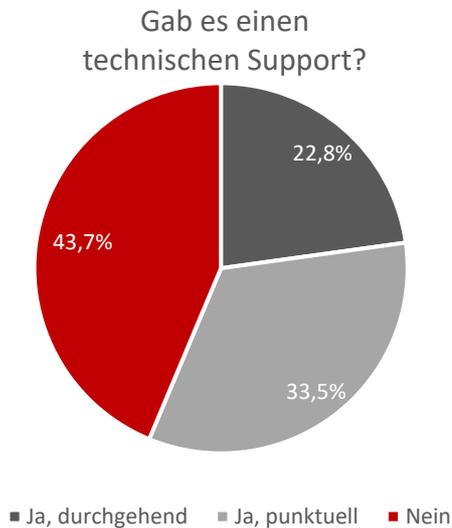


Abbildung 58: Anteil technischer Support, n = 215

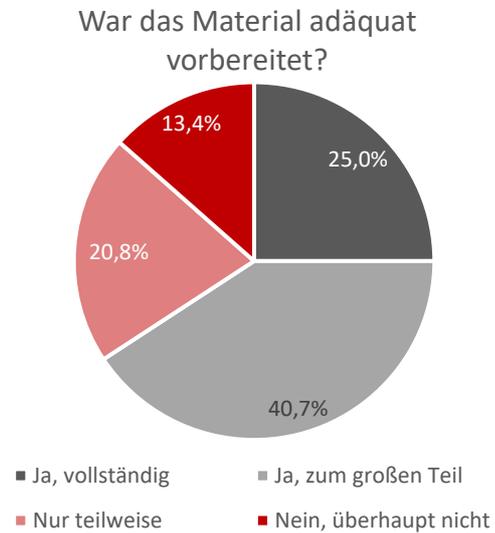


Abbildung 59: Anteil adäquate Materialvorbereitung, n = 216

43,7 Prozent der Editor*innen hatten keinen technischen Support. 33,5 Prozent verfügten über diesen punktuell und 22,8 Prozent durchgehend.

Das Material war lediglich in einem Viertel der Fälle vollständig adäquat vorbereitet. 40,7 Prozent gaben an, dass das Material zum großen Teil adäquat vorbereitet war und 20,8 Prozent gaben an, dass dies nur teilweise zutraf. 13,4 Prozent der Befragten gaben an, überhaupt kein adäquat vorbereitetes Material zur Verfügung gestellt bekommen zu haben.

12.3 Workflow

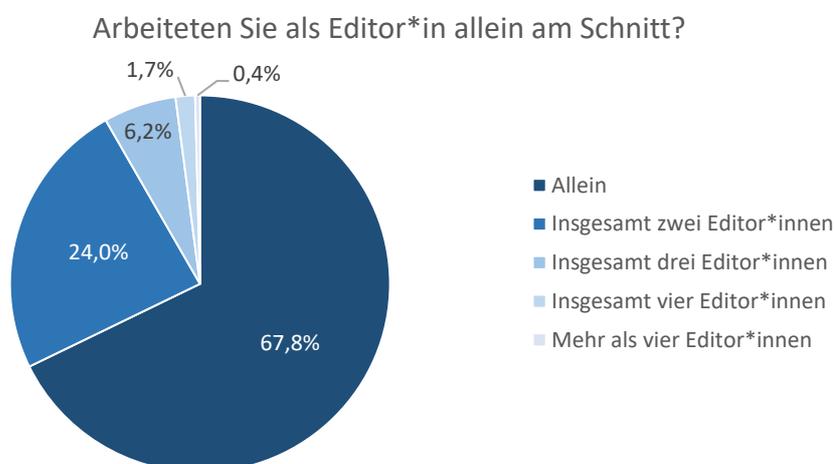
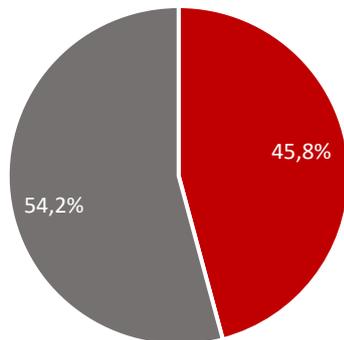


Abbildung 60: Anzahl der Editor*innen pro Projekt (gruppiert), n = 242

Die überwiegende Mehrheit der Editor*innen arbeiteten als einzige*r Editor*in am jeweiligen Film (67,8 Prozent). Bei 32,2 Prozent der Filmprojekte waren mehrere Editor*innen an einem Film beteiligt.

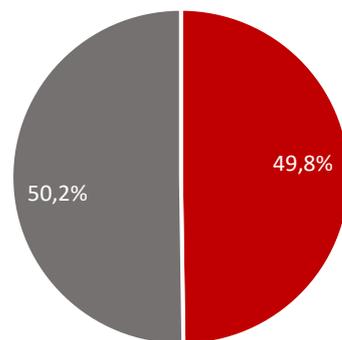
Waren Sie vorab inhaltlich eingebunden?



■ Ja ■ Nein

Abbildung 61: Anteil inhaltliche Einbindung, n = 216

Waren Sie vorab organisatorisch eingebunden?



■ Ja ■ Nein

Abbildung 62: Anteil organisatorische Einbindung, n = 217

Weniger als die Hälfte der befragten Editor*innen (45,8 Prozent) war vor dem Schnittprozess inhaltlich in das Projekt eingebunden. Etwa die Hälfte war vorab organisatorisch in das Projekt eingebunden.

Wie viele Stunden Rohmaterial gab es insgesamt (inkl. evtl. Archivmaterial)?

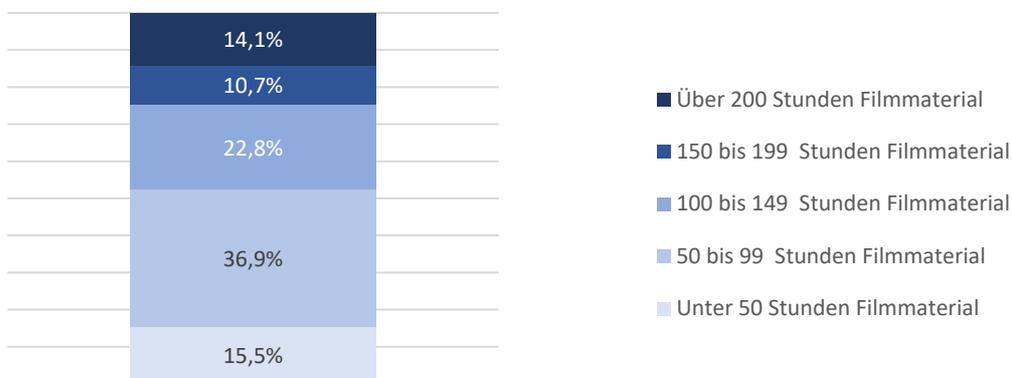


Abbildung 63: Verteilung des vorhandenen Rohmaterials (gruppiert), n = 245

Mit dem Übergang auf die digitale Filmaufnahme nahm die Menge an Rohmaterial schlagartig zu. Knapp die Hälfte aller Projekte (47,6 Prozent) arbeitete mit mehr als 100 Stunden Rohmaterial. Bei den Filmen ab einer Länge von 80 Minuten waren dies sogar 53 Prozent der Projekte.

Um die Schnittarbeiten zu erleichtern, wurde bei 39 Prozent der Filmprojekte eine Vorauswahl des Materials vorgenommen. Diese Vorbereitung wurde im überwiegenden Teil der Fälle (96,3 Prozent) von den Regisseur*innen vorgenommen.

Gab es eine Vorauswahl des Materials?

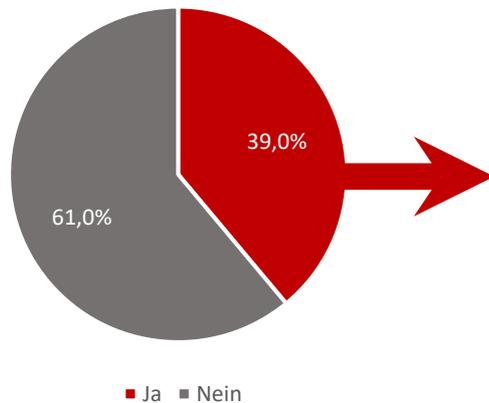


Abbildung 64: Anteil Vorauswahl, n = 216

War die Vorauswahl hilfreich?

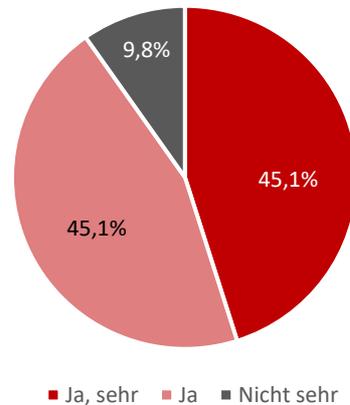
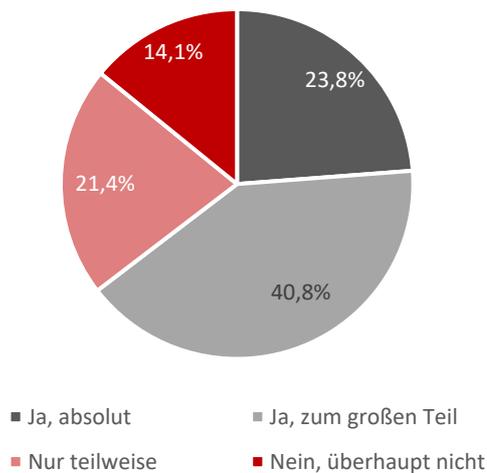


Abbildung 65: Nutzen der Vorauswahl), n = 83

90,2 Prozent der Editor*innen, bei denen eine Vorauswahl erfolgte, waren der Meinung, dass diese hilfreich oder sehr hilfreich für den Schnitt war. Nur knapp 10 Prozent empfanden sie als nicht sehr hilfreich.

War das Postpro-Management effizient organisiert?



Nur 64,6 Prozent der Befragten waren der Meinung, dass das Postproduktions-Management „absolut“ oder „zum großen Teil“ effizient organisiert war.

21,4 Prozent erklärten, dass dies nur teilweise der Fall war und 14,1 Prozent gaben an, dass die Postproduktion „überhaupt nicht“ effizient organisiert war.

Abbildung 66: Organisation des Postproduktions-Managements (gruppiert), n = 206

Benotung (1-5) der Befragten

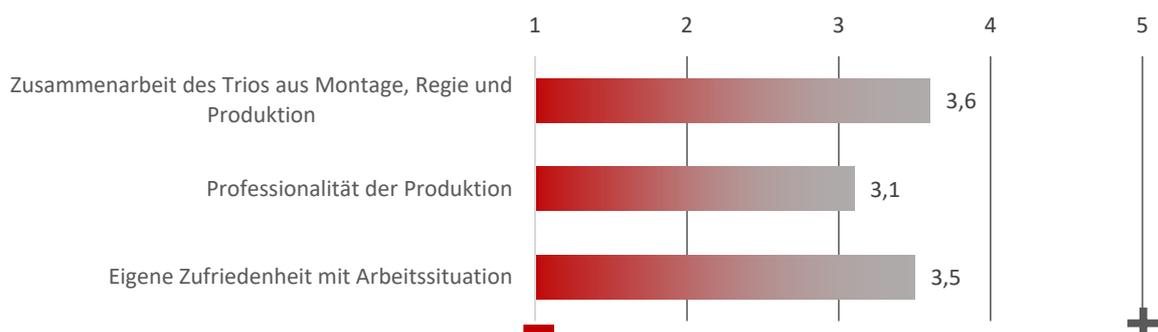


Abbildung 67: Durchschnitt der Benotung o.g. Sachverhalte von 1 (sehr schlecht) bis 5 (sehr gut), n = 198

Auf einer Skala von 1 (sehr schlecht) bis 5 (sehr gut) wurde die Zusammenarbeit zwischen Montage, Regie und Produktion im Durchschnitt mit 3,6 bewertet, die Professionalität der Produktionen mit 3,1. Die Zufriedenheit mit ihrer Arbeitssituation beurteilten die Befragten im Schnitt mit 3,5.

Wie kreativ konnten Sie sich bei diesem Projekt einbringen bzw. wie sehr konnten Sie künstlerisch tätig werden?



Abbildung 68: Anteil unterschiedlicher Projekteinbringungssachverhalte (gruppiert), n = 177

74 Prozent der Editor*innen schätzten die Zusammenarbeit mit den Regisseur*innen als sehr gut ein. Die Dramaturgie wurde gemeinsam, auf Augenhöhe entwickelt und die Editor*innen hatten „viel Spielraum, die Geschichte durch die Montage zu vertiefen“.

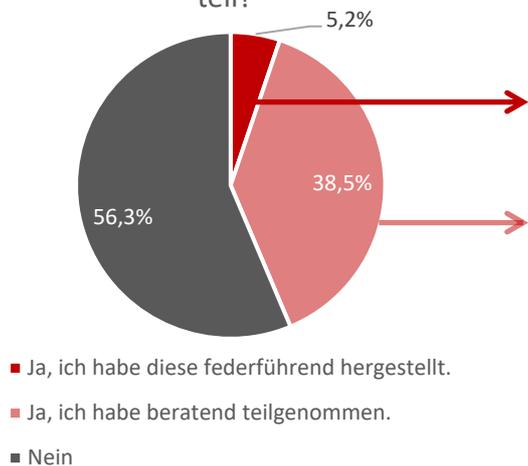
13,6 Prozent konnten sich auf die kreative und handwerkliche Umsetzung konzentrieren, da die Regisseur*innen klare inhaltliche und dramaturgische Vorstellungen hatten.

10,7 Prozent gaben an, dass sie als Editor*innen die „inhaltlichen und dramaturgischen Entscheidungen weitgehend allein und ohne weitere Hilfe“ getroffen hätten. Die Regisseur*innen waren schlicht überfordert.

12.4 Zusatzleistungen der Editor*innen

Ein Teil der Editor*innen bietet zusätzlich zum Schnitt weitere Postproduktionsleistungen wie Tonmischung, Farbkorrektur etc. an. Der Anteil dieser Tätigkeiten und deren Vergütung wurde im Rahmen der Untersuchung ebenfalls abgefragt.

Nahmen Sie an der Tonmischung teil?



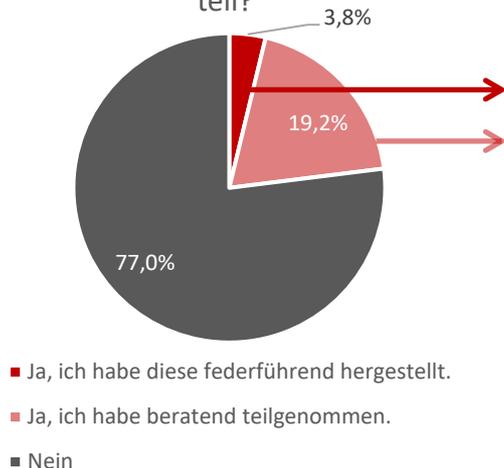
Wurde Ihnen diese Leistung vergütet?



Abbildung 69: Teilnahme an der Tonmischung (gruppiert), n = 213 Abbildung 70: Vergütung (gruppiert), n = 98

5,2 Prozent der Editor*innen haben zusätzlich zum Schnitt auch die Tonmischung durchgeführt, 38,5 Prozent an dieser beratend teilgenommen. 77,6 Prozent von diesen, an der Tonmischung beteiligten Editor*innen bekam diese Leistung nicht vergütet, 4,1 Prozent nur zum Teil.

Nahmen Sie an der Farbkorrektur teil?



Wurde Ihre Teilnahme an der Farbkorrektur vergütet?

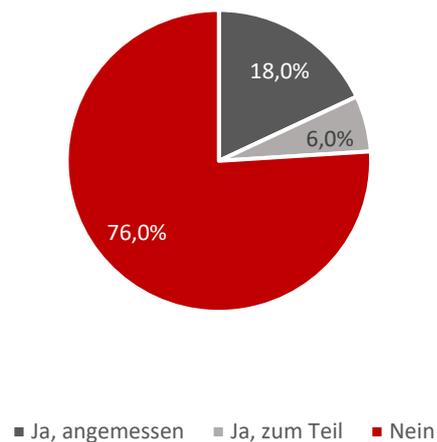


Abbildung 71: Teilnahme an der Farbkorrektur (gruppiert), n = 213 Abbildung 72: Vergütung (gruppiert), n = 50

3,8 Prozent der Editor*innen haben zusätzlich zum Schnitt auch die Farbkorrektur durchgeführt, 19,2 Prozent an dieser beratend teilgenommen. 76 Prozent von ihnen bekam diese Leistung nicht vergütet, 6 Prozent nur zum Teil.

13 Zeitvergleich

Zusätzlich zur Betrachtung des gegenwärtigen Zustandes soll nachfolgend ein zeitlicher Vergleich zwischen der Situation vor dem Jahr 2017 und danach dargestellt werden. Dabei bezieht sich die Zeitangabe immer auf den Schnittbeginn. Die Unterscheidung wurde deshalb so gewählt, weil die meisten Filme in die Periode 2015 bis 2019 fielen und das Jahr 2017 einer mittigen Teilung dieser Periode entspricht.

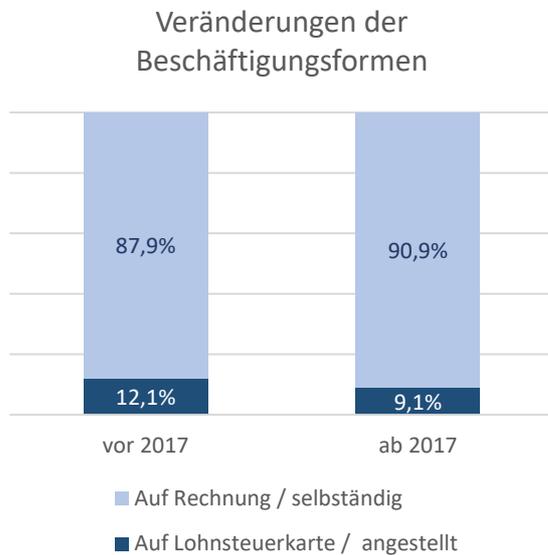


Abbildung 73: Beschäftigungsformen vor und ab 2017, n = 230

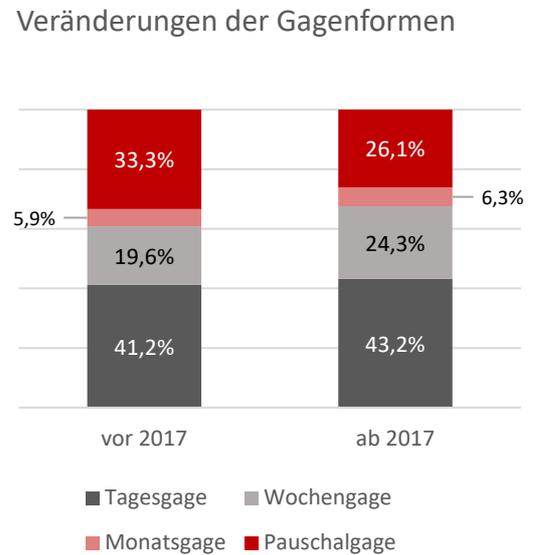


Abbildung 74: Gagenformen vor und ab 2017, n = 213

Der Anteil der abhängig Beschäftigten (Lohnsteuerkarte) nahm im Vergleichszeitraum ab.

Die durchschnittliche Anzahl der Pauschalgageempfänger*innen ist um 7 Prozent zurück gegangen.

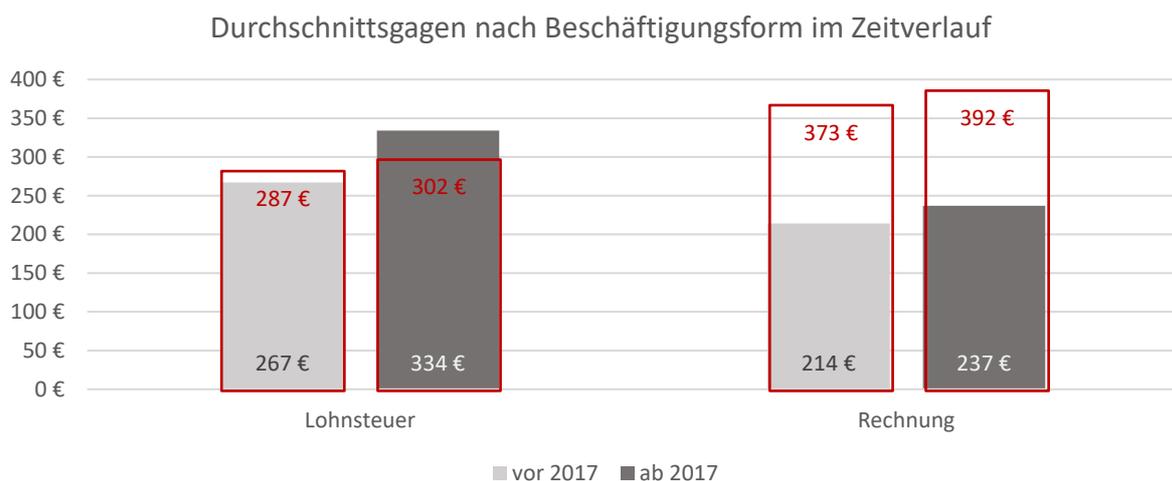


Abbildung 75: Durchschnittsgage nach Beschäftigungsform vor und ab 2017, grau = IST, rot = Mindestgage laut TVFFS bzw. vergleichbare Höhe für Selbständige, n = 230

Vergleicht man die erzielten durchschnittlichen Gagen - umgerechnet auf eine tägliche Gage - mit den im TVFFS festgeschriebenen Mindestgagen im Zeitverlauf, kann man relevante Verbesserungen bei den abhängig Beschäftigten feststellen, nicht jedoch bei den Selbständigen.