

einbarungen mit einem Klienten, woraufhin sie wieder mit den Arbeitsgesetzen in Konflikt geraten.

Nachdem Rechtsberatungsgesetz (ein Gesetz der Nationalsozialisten, um jüdische Rechtsanwälte, die sie zuvor aus den Anwaltskammern ausgeschlossen hatten, auch von der inoffiziellen Ausübung der Berufe abzuhalten – unfassbarerweise Jahrzehnte noch in Kraft) und Arbeitsvermittlungsmonopole (ein seltsam stalinistisches Gesetz, das in keiner Weise zu einer kapitalistischen Wirtschaftsordnung passen mochte und auch nie funktioniert hat, was der Gesetzgeber nach knapp 40 Jahren dann auch einsah) nun endlich (weitestgehend) gefallen sind, steht der Agent zumindest nicht mehr mit einem Bein im Gefängnis. Die Bestimmungen, die zu beachten sind für die reine Ausübung des Berufs, sind weniger geworden, dafür ist die Zahl aller anderen Bestimmungen so gestiegen, dass nahezu alle Agenten eng mit einem Anwalt zusammenarbeiten (müssen).

Wer einen Vertrag mit einem Agenten schließt, sollte besonders darauf achten, dass der Vertrag in regelmäßigen Abständen kündbar ist. In den meisten Fällen entsteht Streit, weil der Agent nicht die Quantität und Qualität an Engagements bringt, die der Klient sich vorgestellt hat. Fast immer muss der Klient allerdings entdecken, dass es beim nächsten Agenten nicht besser wird. Es ist ein weit verbreiteter Irrglauben, dass der Agent allein über die Buchungslage eines Künstlers entscheidet – auch wenn die Wahrheit hart ist: Es ist der Künstler allein. Niemand kann ihm die Arbeit abnehmen sich zu präsentieren, seine Arbeit zu präsentieren und – tja, präsent zu sein.

## 5.2 Packaging

Es existiert kein Packaging in Deutschland. US-Agenten und Anwälte verpflichten einen Star, einen Regisseur, kaufen ein vielversprechendes Drehbuch und verkaufen dieses Paket meistbietend an eine Filmproduktion.

Die juristische Kunst besteht darin, die einzelnen Elemente so eng an sich zu binden, dass es tatsächlich etwas zu verkaufen gibt. Ansonsten steigen Star, Autor und Regie wieder aus, wenn sich etwas Besseres ergibt. Andererseits muss der Paketschnürer sich sehr konzentrieren, um nicht mit endlosen Verpflichtungen dazusitzen, wenn keiner das Package haben will. Die Lösung liegt in einer Reihe von Optionsverträgen und Deal Memos, aber auch die kosten Geld (ohne eine Geldzahlung liegt keine juristisch bindende Verpflichtung vor).

Die Optionsverträge sind meist in sich wiederum an Optionen gebunden. „Ich spiele nur, wenn mein Lieblingsregisseur X Regie führt.“ Nervenaufreibende, zähe Verhandlungen. Es gab zarte Ansätze, ein Packaging in Deutschland einzuführen. Das Standard-Hauptargument, warum es kein Packaging in Deutschland gibt, ist, dass die einzelnen Elemente nicht stark genug sind. Tatsächlich liegt aber die Vermutung nahe, dass einfach kein Käufermarkt existiert.

## 6. Crew

### 6.1 Regiestab

Der Regiestab besteht aus Regie, die die kreative Inszenierung verantwortet, und der Regieassistent, die mit den Departements organisiert, dass alles, was zum Dreh notwendig ist, auch vorhanden ist.

Regieassistent ist also das Gegenteil von kreativer Gestaltung – ein rein organisatorischer Beruf. Die beiden Berufe bilden eine Symbiose und lassen vor allem Regisseure, deren Talent auf der kreativen Seite des Filmemachens besteht, „überleben“ im Gewusel, das ein Dreh verursacht. Eine gute Regieassistent hat schon viele Filme und noch mehr Regisseure gerettet. Es ist deshalb ein Irrglaube, dass aus Regieassistenten zwingend der nächste Regisseur werden würde.

Regie ist natürlich die Königsdisziplin. Der Chef im Ring, der König über ein Heer auf Zeit (bis zum Drehende) und der unumschränkte, absolutistische Herrscher über das Geschehen.

Nicht zu vergessen ist die Script Continuity, die auch eine Position des Regiestabes ist, die aber erst bei größeren Produktionen erforderlich wird.

#### 6.1.1 Wer wird Regisseur?

Die Regie ist natürlich auch an den Filmhochschulen die Königsdisziplin. Die Explosion der Anzahl der Filmhochschulen, die oft mit zwei Studiengängen Regie ausbildet (z.B. die FHH München bildet Dokumentation- und Spielregie parallel aus) führt zu einem ziemlich großen Angebot am Markt. Natürlich haben alle weiteren Personen am Set im Kopf, dass auch sie gerne Regisseur wären, es ist halt im Filmgeschäft die ultimative Aufstiegsfantasie.

Also ist die Ausbildung an einer Filmhochschule definitiv die beste Idee, aber es ist bei Weitem keine Garantie: Nur ein Bruchteil der Studienabgänger wird später wirklich Regie führen. Die Filmstudenten sind einfach im Vorteil: Wer sich vier bis fünf Jahre nur damit auseinandergesetzt hat, wie man Filme macht, ist gegenüber jedem Quereinsteiger, der viele Jahre einen anderen Beruf ausüben musste, klar im Vorteil. Die Qualität der Schulen ist gut geblieben, obwohl sie sich verdreifacht haben. Sie geben viel Geld aus: Es ist der zweit teuerste Studienplatz nach Astrophysik.

Das kommt schlicht daher, dass die Hochschule auch noch die Abschlussfilme bezahlt. Das sollte man mal einem Amerikaner, der Regie studiert, erzählen; der würde vor Unglauben umfallen. Die Abschlussfilme sind die Chance, auf Hochschulkosten quasi das Bewerbungsband gleich mitzubringen: die verschiedenen Filme, die ein Student auf Kosten der Hochschule machen kann.

Vor der Inflation der Hochschulen gab es Quereinsteiger, insbesondere aus der Theaterwelt. Das Inszenieren muss man halt irgendwo lernen. Manchmal haben sich auch Regisseure „nach oben gearbeitet“ über verschiedene Stufen der Filmleiter. Heute sind vielleicht noch etwa 20–30 % Quereinsteiger ohne Regiehochschulabschluss.

Immer wieder kommen Menschen aus anderen Filmberufen zur Position des Regisseurs. Drehbuchautoren haben oft gute Karten, nach einer Reihe von Filmen bei einem Projekt zu erzwingen, dass sie auch Regisseur werden, Quentin Tarrantino hat es so geschafft. Kameraleute sind präferiert, wenn sie Schauspieler führen können. Schauspieler werden eigentlich nur dann berufen, wenn sie so berühmt sind, dass sie die Forderung stellen können und das Projekt ohne ihr Erscheinen nicht zustande kommen würde. Kameraleute sind des Öfteren in einer guten Position, da sie dem Regisseur ihrer Tätigkeit nach „am nächsten“ sind.

Aber es gibt immer auch noch einen anderen Weg: Am meisten beeindruckten mich Menschen, die es durch schiere Willenskraft schaffen. Sie sind die treibende Kraft hinter einem Projekt, realisieren es und räumen alle Hindernisse selbst aus dem Weg. Niemand stellt sie an, niemand sagt ihnen, dass sie nicht Regisseur werden können. Robert Rodriguez hat es so geschafft (unübertrefflich sein Buch dazu – „Rebel Without a Crew“).

Es ist etwas unfair, dass die Regie alles bekommt: den ganzen Ruhm. Wer weiß schon, wer Ben Hecht ist? Wenn Sie es wissen, sind sie vermutlich

Drehbuchautor. Ben Hecht hat viele, viele Hitchcock-Drehbücher geschrieben – aber keiner kennt ihn. Selbst absolute Experten – wie zum Beispiel die Redakteure von „TV-Spielfilm“ – vertun sich hier gerne: Sie schreiben die beeindruckende Story eines Films dem Regisseur zu – dabei hat sie der Autor erfunden.

Den Look, das Kostüm, das Szenenbild und das Licht schreiben die Filmkritiker auch gerne dem Regisseur zu, dabei ist es oft der Kameramann, der dafür verantwortlich ist. Tim Burton für das Set der ersten „Batman“-Filme zu loben, ist nett, oder Ridley Scott für die Kulisse von „Blade Runner“ – geschaffen hat aber die Kulisse der Szenenbildner – ein Namenloser, nun werden auch noch seine Leistung, sein Erfolg einem anderen zugerechnet, der dafür laut gepriesen wird. Das Leben ist nicht gerecht. Und dabei sind die oben genannten noch Regisseure, die für die Creation eines Looks zu Recht berühmt sind, aber die Kulisse bauen sie nun wirklich nicht.

Der ganze Ruhm für einen Film – der immer eine höchst arbeitsteilige Leistung ist – wird so oft allein und nur dem Regisseur zugeschrieben, dass manche Lehrer an Filmhochschulen ihren Produzentenschülern allen Ernstes raten, einen Koregie-Kredit zu verlangen, um wenigstens dadurch etwas vom Ruhm abzubekommen.

### 6.1.2 Was wird verdient?

Für Regie wird meist eine Pauschale vereinbart. Das pauschale Honorar wird für alles gezahlt, was die Regie auf dem langen Weg zum fertigen Film zu leisten hat: Drehvorbereitung, Schnittüberwachung, Endfertigung (Post-Produktion) sind immer enthalten. Die Regiegage für einen TV-Film, der in der Prime Time (20 Uhr bis 22 Uhr) ausgestrahlt werden soll, beträgt etwa 50.000 Euro. Natürlich führen die früheren Erfolge des Regisseurs zu Abschlägen um die 10.000 Euro – nach unten, also Richtung 40.000 Euro, wenn er keine Erfolge hatte.

Das ist eine Buy-Out-Gage. Die öffentlich-rechtlichen Sender zahlen für Spielfilme in der Prime Time sog. Wiederholungshonorare, d.h., es gibt je nach Sendeplatz – am meisten natürlich um 20.15 Uhr – bis zu 100 % der Gage noch einmal, dafür ist das Grundhonorar niedriger. Es ist aber nicht wie bei den Autoren die Hälfte, sondern etwas mehr.

Wiederholungshonorare sind wirklich nett, wenn ein Regisseur eine ganze Serie gedreht hat und der Sender sich entscheidet, alles zu wiederholen. Da das den Sendern auch zu teuer geworden ist, haben sie verschiedene Wege ge-

funden, das billiger zu machen und zwar, indem sie nur einen Teil der Gage als wiederholungsfähig ansehen wollen, möglichst auch Buy-Out-Gagen zahlen, Einkaufsgesellschaften gegründet haben, die die Produktion bezahlen etc.

Der Kampf um die Wiederholungshonorare erfasst dann auch die Frage, wie viel zu zahlen ist, wenn der Film auf einem anderen Sendepfad wiederholt wird, meist wird hier sehr abgestuft gezahlt und nachts gibt es dann so gut wie nichts mehr. Für drei Folgen einer Serie industrieller Fertigung bekommt man da gerne auch dasselbe wie für einen großen Film und ist dafür nach 15 (Dreh-)Tagen durch.

Regisseure werden meist in monatlichen Raten bezahlt und sind fast immer Angestellte. Das heißt, sie haben Anspruch auf Urlaub und Sozialabgaben. Immer wieder wird versucht, das zu umgehen, und es bestehen ganz gute Chancen, wenn ein Antrag an die Clearing-Stelle der deutschen Rentenversicherung (früher BfA) gestellt wird und nur ein Einzelstück, also ein 90-Minuten-Film für das Produktionsunternehmen in einem Jahr hergestellt wird.

Regisseure sind mit einer nicht definierbaren Vorbereitungszeit, der Drehzeit und dem Schnitt, die am längsten Beschäftigten in einer Produktion. Selbst die Produktionsleiter dienen nicht so lange einem Projekt.

Ein Regisseur ist in Deutschland wirklich weit vom Reichtum entfernt. Auch echte Profis schaffen nur eine gewisse Anzahl von Spielfilmen pro Jahr, andere Erwerbsquellen gibt es als Regisseur nicht. Deshalb ist fast immer der Weg zu der Autorenarbeit oder der Koproduktion gesucht worden, um die Margen etwas aufzubessern. Wirklich wohlhabend kann man außer als absoluter Star-Regisseur – aber davon gibt es im TV nur Helmut Dietl und Dieter Wedel – nur werden, wenn eine Serie am Stück und pausenlos gedreht wird.

### 6.1.3 Der Kinofilm

Kinofilme sind unberechenbarer zur Festlegung der Gage, aber bei einem Budget von 3–4 Mio. Euro sind etwa 90.000 Euro für den Regisseur zu veranschlagen. Sönke Wortmann kriegt man dafür aber nicht.

Regisseure gehen mit ihren Gagen bis zur Selbstaufgabe nach unten, sobald es „Kino“ heißt. Gagenrückstellungen sind die Regel und nicht die Ausnahme. Deshalb kann bei all den Filmen, die gerade einmal 10.000 Zuschauer erreichen (laut Kinoverband rund 90 % der deutschen Filme), davon ausgegangen werden, dass ein Regisseur nur um die 10.000 Euro verdient. Oft wird durch die Rückstellung auch dieser Betrag nicht erreicht.

Natürlich steigt das Einkommen mit dem Erfolg. Wer mehrere Kinofilme im Budget nach Hause gebracht hat und auf respektable Erfolge bei den Zuschauern und den Kritikern verweisen kann, vielleicht sogar die eine oder andere Referenzförderung (ab 100.000 Zuschauern) eingefahren hat, kann dann auch beruhigt in den sechsstelligen Bereich vordringen.

Regisseure sind meist schlechter bezahlt als Autoren, dafür gibt es keinen Grund. Verlangen Sie einfach auch 3 % vom Budget.

Viele Regisseure versuchen Koproduzenten zu werden, um

- mehr zu verdienen,
- größere künstlerische Kontrolle zu haben.

Das ist nicht ganz ungefährlich, denn das Haftungsrisiko ist nicht überschaubar. Der Regisseur haftet auf einmal für die ganze Produktion und Produzieren ist ein Job, der schon eine ganze Person erfordert, und sich aufzuteilen zwischen diesen beiden, oft widersprüchlichen Jobs, ist schon manchem misslungen. Die Gründung einer GmbH kann eine Hilfe sein, um wenigstens der Privatinsolvenz zu entkommen, wenn der Film das Budget sprengt, aber es löst lange nicht alle Probleme. GmbHs sind teuer, arbeitsintensiv und kompliziert. Solange der Regisseur nicht sehr viel vom Produzieren versteht und ein Händchen für Papier, Zahlen, Geschäftspraktik und -taktik sowie Finanzierung hat (oder eine Person seines absoluten Vertrauens, die das beherrscht) – hands off.

Viele Regisseure gucken hungrig auf die Pfründe der – in ihren Augen – reichen, satten Autoren und versuchen, eine letzte Fassung des Drehbuchs zu schreiben, eine regieliche Einrichtung oder Regie-Fassung oder das sog. kurbelfertige Drehbuch und darüber etwa weitere 10.000 Euro zu ergattern. Das machen natürlich Autoren nicht gerne mit, denn es wird ihnen von ihrem Honorar abgezogen, aber manchmal klappt es.

Eine Beteiligung des Regisseurs wird gerne vereinbart, jedoch ist das selten zielführend für den Regisseur, denn er erhält vielleicht einen Escalator, wie der Autor, für das Erreichen bestimmter Zuschauerzahlen, also z. B. ab 500.000 Zuschauer weitere 10.000 Euro, ab 1 Mio. Zuschauer 20.000 Euro etc. (zur Beschreibung eines Escalators siehe dort), aber die üblicherweise vereinbarte Beteiligung am Produzenten-Netto bringt fast nie etwas ein. Immer wieder schlug ich vor, eine Beteiligung pro verkaufter DVD zu verlangen, aber die Produzenten waren nie begeistert.

### 6.1.4 Regieassistentz

In den USA wird ein sog. First AD (Assistant Director) nie selbst Regisseur, sondern ist als angesehenen Beruf das Ende einer Ausbildungskette. In Deutschland erwartet man, dass ein Assistent sich weiterentwickelt und selbst Regisseur wird – obwohl der Beruf als Regieassistent eigentlich nicht zwingend dafür qualifiziert. Wie immer in Deutschland hat man mit der Bezeichnung „Assistent“ ein Problem. Niemand kann in Ruhe alt werden mit dieser Bezeichnung, so dass versierte Berufsträger auf einmal Jobs machen müssen, die sie eigentlich nicht so gut können, denn Regieführung ist Inszenierung und Schauspielerführung, Regieassistentz hingegen ist Management. Mehr Ehre – und eine andere Berufsbezeichnung – für die Regieassistenten bitte.

Die Regieassistentz erhält 1.115 Euro laut Tarifvertrag, verlangt werden gerne 1.400 Euro und gute Assistenten erhalten bis zu 2.000 Euro pauschal für die Woche. An rechtzeitigen Feierabend ist meist nicht zu denken. Zu den reinen Drehzeiten ist die Regieassistentz mit einem gewissen Vor- und Nachlauf beschäftigt, regelmäßig beginnt die Beschäftigung etwa eine Woche vor der Drehzeit und läuft eine halbe Woche nach.

Regieassistenten sind immer angestellt und haben demnach Anspruch auf Urlaub und Sozialversicherungen, sie müssen Lohnsteuer zahlen und unterliegen den Weisungen des Arbeitgebers.

Die meisten Regieassistenten arbeiten in engen Teams mit bestimmten Regisseuren zusammen, meistens knirscht es im Gebälk, wenn die Produktion der Regie einen Assistenten „verordnet“. Wer mit mehreren Regisseuren arbeitet, hat gute Chancen über das Jahr gebucht zu sein. Eine diplomatische Ader ist hilfreich, da der Kontakt zu den anderen Departments und insbesondere „das Wogen-Glätten“ nach großem Streit gerne über die Regieassistentz gesteuert wird.

Regieassistenten sind sehr begehrt und kommen oft weit in der Welt herum. Die Position ist nicht ganz so hart umkämpft von Bewerbern wie andere, da ihre Funktion nicht so bekannt ist, der Ausbildungsweg den meisten unbekannt und nur wenige die Mischung aus notwendigem Talent und Interesse genau für diese Position mitbringen.

### 6.1.5 Script/Continuity

Script und Continuity sind in Deutschland eine Position, in den USA und den anderen großen Filmnationen sind das zwei verschiedene Personen.

Script (früher in Deutschland: „Ateliersekretariat“) schreibt genau mit, was am Dreh passiert – Dokumentation. Es existieren dafür eine Reihe von vorgefertigten Dokumenten und „Berichten“. Normalerweise achtet diese Position auch mit auf die „Anschlüsse“, die Überleitung zwischen den Szenen. Meist wird diese Position zusammengezogen mit „Continuity“.

Die Position Continuity ist verantwortlich dafür, dass alle dasselbe in der nächsten Szene wieder anhaben, die Zigarette dieselbe Länge hat, die Armbanduhr am richtigen Handgelenk sitzt etc. Das Versagen von Continuity füllt dutzende hämischer Websites und es ist ein Hobby vieler Cineasten, die Fehler in Großproduktionen zu entdecken. Der Berufsverband – auch der Regieverband, einen eigenen haben sie nicht – nennt den Beruf dann auch folgerichtig Continuity-Script.

Bei den Dreharbeiten zu Großproduktionen werden – oder sollten – die Positionen getrennt sein. Darauf wird gerne mal verzichtet, weil billiger. Produktionen für das Fernsehen besetzen in Deutschland die Position stets nur mit einer Person.

Die Tarifgage für Script beträgt 710 Euro pro Woche. Sie beginnt kurz vor dem Drehstart und hat nur eine Nachlaufzeit von ein bis zwei Tagen nach Drehende. Das ist eine Brutto-Gage es sind also Lohnsteuer und Sozialversicherungen zu zahlen. Continuity bekommt 895 Euro die Woche und wird ebenfalls nur für die Drehzeit beschäftigt.

Meistens machen die Menschen auf diesen Positionen beide Jobs, bekommen aber nicht beide Gagen, sondern nur eine, die meist auch nicht höher ist als die genannten Tarifgagen für eine von beiden Positionen.

Wie wird man das? Jemand zeigt auf einen und sagt: „Du bist Script Continuity.“ Es ist ein Einstiegsjob, wenige bleiben für immer auf dieser Position. Gerne wird betont, dass es eine sehr wichtige Position ist, leider wird sie im praktischen Alltag nicht genauso geschätzt. Insbesondere für Continuity wird Erfahrung gefordert, aber meist wird „Erfahrung“ nicht adäquat bezahlt.

### 6.1.6 Realisator

Dokumentarfilmer werden meist als Realisatoren bezeichnet und übernehmen alle genannten Funktionen selbst. Dokumentarfilmer sind benachteiligt in der Branche und werden deshalb auch noch schlecht bezahlt, obwohl sie oft die Filmer mit dem meisten Engagement sind, klaren Ideen, Werten und einer Mission. Für 60 Minuten Programm sind 20.000 Euro schon sehr gut bezahlt.

Dafür darf man dann auch gerne mal ein halbes Jahr in der sibirischen Tundra frieren, um einen Film über die seltsamen Bewohner zu drehen, die dort unter unwürdlichsten Bedingungen leben und im Interview äußern, dass sie sich eigentlich auch nichts anderes wünschen, als dort wegzukommen.

Ausgelöst durch „Rhythm is it!“ und Michael Moore schaffen es seit Neustem auch wieder einige Dokumentarfilme ins Kino. Trotzdem ist ein dauerhafter Lebenserwerb mit diesem Beruf wohl nur denkbar, wenn sehr viel gedreht wird. Hilfreich ist es, mindestens ein bestimmtes Thema zu besetzen, das möglichst oft nachgefragt wird. Macht der Filmemacher das gut, wenden sich die Auftraggeber schon automatisch an ihn, sobald dieses Thema auf ihrem Radar erscheint.

### 6.1.7 Werbung

Wenn Sie wissen wollen, warum so viele bekannte Regisseure Werbung machen, hier kommt der Grund: Werbeclip-Regisseure bekommen für 60 Sekunden gerne mal 30.000 Euro (= 10 % vom Budget).

## 6.2 Kamera

Die Position Kamera besteht klassisch in Deutschland aus der Kamerafrau oder dem Kameramann und dem Kameraassistenten.

Der Begriff des „Assistenten“ ist irreführend, denn der Assistent hat einen ganz eigenen Aufgabenbereich, der mit dem des Kameramanns kaum identisch ist. Das ist etwa parallel zu sehen zum Regieassistenten und dem Verhältnis zum Beruf des Regisseurs.

Der Kameramann bespricht die Auflösung, die Umsetzung des Drehbuchs in (Kamera-)Einstellungen mit dem Regisseur und er setzt das Licht, legt also die Lichtstimmung fest. Er ist der zweitwichtigste Mensch am Set und alles dreht sich nach der Regie um ihn.

Er sichtet mit dem Regisseur täglich die Muster als interne Qualitätskontrolle. In der Post Production ist er dann für die Lichtbestimmung verantwortlich. Organisatorisch ist er „Head of Department“ und legt mit der Produktionsleitung fest, welches Equipment und Material das Kameradepartement benötigt.

### 6.2.1 Wie wird man Kamerafrau/-mann?

Seitdem die Videokameras existieren, werden auch Frauen zur Kamerafrau. Schon wegen des Gewichts einer normalen Ausrüstung war das früher schwierig. Heute gibt es viele Frauen hinter der Kamera. Auch dieser Beruf wird jetzt hauptsächlich von Studienabgängern ausgeübt und nur wenige gehen noch den klassischen Weg über die Assistenz zum Kameraberuf.

### 6.2.2 Was wird verdient?

Die Kameraleute bekommen laut Tarif 2.405 Euro pro Woche, dafür gibt es aber eigentlich keinen Kameramann oder -frau, die über die notwendigen Erfahrungen verfügen.

In der Realität zahlt der Produzent eher den doppelten Betrag. Mit 3.000 Euro pro Drehwoche muss ein Produzent in jedem Fall rechnen. Bezahlt werden 1–2 Vorbereitungsstage (ab und an noch ein weiterer Tag für die Lichtbestimmung), die Drehzeit und etwa 2 Tage für die Lichtbestimmung und Farbkorrektur (Colour Matching) in der Post Production.

Kameraleute brauchen weniger Vorbereitung für eine Produktion als Regisseure. Ihr Selbstverständnis ist auch ein anderes. Zwar feiert sie das Urheberrecht von 1965 noch als Miturheber des Filmwerks, ihnen selber war das aber meist egal. Sie verstehen sich grundsätzlich mehr als künstlerische Handwerker. Übrigens sehen die meisten Rechtsordnungen der Welt das auch anders. Sie können weit mehr Drehtage haben als ein Regisseur, da sie das Projekt zwar ablichten, aber die inhaltliche Arbeit der Regie überlassen, ergo nur für die reine Drehzeit mit Beschlag belegt sind. Viele sind also unterwegs, um von einem Dreh zum nächsten wechseln. Daraus kann dann ein ziemlich anständiges Jahressalär werden.

### 6.2.3 Kameraassistent

Der Assistent der Kameraleute übernimmt mechanisch Arbeiten an der Kamera. Der Assistent

- stellt das Kameraequipment zusammen,
- macht die Tests mit dem Material, die die Funktionsfähigkeit belegen und
- ist verantwortlich, dass das Material zum Kopierwerk kommt.

Er kontrolliert die Kamera während des Drehs und „zieht die Schärfe“, während der Kameramann schwenkt, ändert der Assistent manuell die Schärfeneinstellung.

Der Kameramann muss eigentlich nicht wissen, wie jedes einzelne technische Detail einer Kamera funktioniert, der Assistent aber sollte es wissen. Da der Begriff „Assistent“ irreführend oder sogar falsch ist – denn Kameraassistenten assistieren eigentlich nicht, sondern haben einen eigenen Wirkungskreis – nennen sie sich oft „Focus Puller“ (in Deutsch Schärfe-Zieher, Bezug nehmend auf ihre Haupttätigkeit).

Der Kameraassistent erhält laut Tarif pro Woche 1.105 Euro, aber unter 1.500 Euro fangen die meisten nicht an. Zur Drehzeit kommen ein Tag Vorbereitung und ein Tag Abwicklung. Also können auch Assistenten einen Großteil des Jahres zu dem Lohn arbeiten, der sich nur summiert, wenn jemand ständig unterwegs ist und ein Engagement an das andere reiht.

Bei großen Spielfilmproduktionen gibt es weitere Assistenten für die Abteilung Kamera. Es kommen der Materialassistent (auch 2. Kameraassistent genannt) hinzu, der ab 790 Euro Tarifgage pro Drehwoche zu haben ist. Hier ist es eine Frage der Erfahrung, ob in dieser Position wirklich mehr drin ist als der Tarifvertrag hergibt.

Eine eigene Position ist die sog. Drehbühne, dort arbeiten Menschen, die Kräne, Motion Control und Dollys bewegen und zusammensetzen (Geräte, auf denen Kamerafahrten und -bewegungen gemacht werden), die nur für die konkrete Einsatzzeit bezahlt werden.

Bei speziellen Szenen, bei denen zeitgleich aus verschiedenen Perspektiven Aufnahmen gemacht werden (z. B. Stunts, Actionszenen), sind auch in Deutschland bis zu sieben Kameras im Einsatz. Sie werden von sog. Operatoren geführt, die Kameramänner oder aber auch Assistenten sein können. Für sie wird meist eine gesonderte Tagesgage verhandelt.

Genauso werden für spezielle Kameras, wie z. B. Unterwasser- aber auch für Steadycams oft Spezialisten geholt. Diese werden dann pro Drehtag und meist recht hoch abgesehen. Es macht wenig Sinn, hier alle möglichen Formen aufzulisten, auch gibt es hier kein festes Preisgefüge. Je nachdem, welche Qualität erforderlich ist, variieren die Preise sehr.

### **bvk – Bundesverband der bildgestaltenden Kameramänner und -frauen in Deutschland e.V.**

*Dr. Michael Neubauer, bvk*

Der bvk ist weltweit eine der mitgliederstärksten und einflussreichsten Berufsorganisationen für professionelle Bildgestalter. 1925 als Club Deutscher Kameralente (CDK) in Berlin gegründet (Neuorganisation 1950), erhielt der Berufsverband 1980 seinen heutigen Namen. Der bvk ist nicht nur die berufliche, wirtschaftliche und soziale Interessenvertretung für die freischaffenden Bildgestalter und ihre Mitarbeiter, sondern kann als Urhebervereinigung für sein Klientel auch gemeinsame Vergütungsregeln gemäß § 36 UrhG verhandeln und abschließen.

Der Bundesverband Kamera ist als fachkundige Stelle im Bereich Bildaufnahme gutachterlich und beratend tätig, zudem Mitglied im Deutschen Kulturrat, der Bundesvereinigung der Filmschaffenden-Verbände und der Fördergemeinschaft Filmtechnik. Sitz des Verbandes ist seit 1950 München. Der bvk ist ein körperschaftsteuerbefreiter Idealverein. Zur Bündelung seiner publizistischen Geschäftsaktivitäten wurde 1990 die bvkmedien GmbH mit Sitz Gräfelfing bei München gegründet, deren einziger Gesellschafter der bvk ist.

**Berufspolitik:** Der bvk setzt sich als berufsständische Vertretung für die Stärkung der professionellen Arbeitsmöglichkeiten, die Verbesserung der Beschäftigungsbedingungen und die Hebung des Ansehens der Bildgestalter und ihrer Mitarbeiter ein. Es wurden Berufsbilder für die Tätigkeitsbereiche Kameramann/DoP (Director of Photography), Operator, Steadicam-Operator, 1./2. Kameraassistent und Colorist erarbeitet und publiziert. Diese Berufsbilder werden in der Branche, aber auch in Ausbildungsinstitutionen als maßgeblich angesehen.

Als zentrale Informations- und Anlaufstelle für die Berufe rund um die Bildgestaltung für Film und Fernsehen ist der bvk in den betreffenden Fragen Partner von Politik, Wirtschaft und Ausbildungsinstitutionen. Die wachsende Bedeutung der Visualisierung

und die über neue Gestaltungsmöglichkeiten und Produktions-Workflows gestiegene professionelle Verantwortung und kreative Potenz der Kameraleute spiegelt sich in einer seit den 60er Jahren zunehmenden Verlagerung der formalen Ausbildungsteile auf Akademien und Hochschulen. Der Bildgestalter als Spezialist für künstlerische Bewegtbild-Fotografie hat neben kreativen und gestalterischen Aufgaben auch erhebliche organisatorische und Personal-Verantwortung als Chef der zumeist größten Abteilung in der Filmherstellung. Als Partner des Regisseurs in der Vorbereitungs- und Drehphase, aber auch in der Post-Produktion, ist er für Lichtdesign, Farbgestaltung, Bildkomposition und Bewegungs-dramaturgie filmkünstlerisch verantwortlich.

Zur fachlichen Weiterbildung im Berufsfeld bietet der bvK Symposien, Workshops, Seminare, Industrieausstellungen und beteiligt sich an Messen und Informationsveranstaltungen.

**Filmpolitik:** Filmschaffen in Deutschland findet mangels entsprechender Kontrollen seitens der zuständigen Behörden häufig in einem „rechtfreien Raum“ statt. Filmförderung sollte daher nach Auffassung des bvK nur dann gewährt werden, wenn sowohl die Vertragsgestaltung wie auch die realen Verhältnisse bei der Produktion eines Filmes geltendem Recht entsprechen. Dabei wären sowohl die Verträge, als auch die Abrechnungen nach Beendigung der Produktion daraufhin zu überprüfen, ob die Lohnsummen auf der Basis des geltenden Tarifvertrages korrekt ermittelt, und die Abgaben und Versicherungen (z.B. BG, Pensionskasse, Deutsche Rentenversicherung Bund, Krankenkassen, etc.) korrekt berechnet sind. Die Filmförderung muss rückzahlbar sein, wenn diese Kriterien nicht erfüllt werden. Geltende Sozialstandards werden in der deutschen Filmwirtschaft regelmäßig unterlaufen und ausgehebelt. Der geltende Tarifvertrag wird gebrochen, das Arbeitszeitgesetz, Bundesurlaubsgesetz, Reisekostengesetz u. a. zumeist unterlaufen. Das tariflich vereinbarte verpflichtende Arbeitszeitkonto wird von den meisten Firmen entweder gar nicht, oder inkorrekt und zu Ungunsten der Beschäftigten angewendet. Die ausgereichten Arbeitsverträge verletzen somit in der Regel das geltende Arbeitsrecht. Die einzelnen Mitarbeiter können sich nicht wehren, da die Branche sie dann als untragbar verstößt.

**Urheberrecht:** Nach dem Schöpferprinzip, das dem deutschen Urheberrecht zugrunde liegt, ist der Kameramann(-frau) neben dem Regisseur im Allgemeinen (also im Regelfall) Miturheber des Filmwerks. Ein Film wird kaum jemals von einem Urheber allein kreiert, sondern hat als gemeinschaftlich geschaffenes Werk regelmäßig mehrere Miturheber (Regisseur, Kameramann, Cutter, ggf. Szenenbildner, Kostümbildner u. a.).

Entgegen dem Geist und Buchstaben des deutschen Urheberrechts werden Kameraleute bis dato nicht an Verwertungserlösen aus der Nutzung ihrer schöpferischen Leistungen beteiligt. Es gab weder bei Aufnahme neuer Nutzungsarten am Markt höhere Vergütungen, noch sind bislang Anteile aus den teils erheblichen Erlösen aus dem Handel mit Nutzungsrechten an Filmwerken in irgendeiner Form an die kreativen Bildautoren weitergegeben worden. Mit dem unhaltbaren Argument, die Arbeitshonorare für die Visualisierungs-Spezialisten würden auch alle sich aus der Miturheberschaft resultierenden Nutzungsrechte pauschal mit abgelden, wurden auch in den Jahren seit der Novelle des Urheberrechts (2002) den Bildautoren angemessene Vergütungen und Beteiligungen (§§ 32, 32a UrhG) für die Nutzung ihrer Rechte verweigert.

Der bvK sieht es als eine seiner Aufgaben an, die Umsetzung angemessener Nutzungsvergütungen für die bildgestaltenden Kameraleute zu unterstützen, auch wenn mangels der Möglichkeit der Verbandsklage und des im Falle von Einzelklagen in der Film- und TV-Branche gegebenen faktischen Berufsverbotes die Umsetzung massiv erschwert ist. Als regelmäßig schwächere Partei werden die Urheber leider auch seitens der Politik weitgehend im Stich gelassen. Während penibel auf den Schutz von deutschen Patenten im Ausland geachtet wird, werden die Nutzungsrechte an den geistigen Werken der kreativen Bildgestalter von den Verwertern nach wie vor nicht angemessen honoriert.

Das gesamte Kameraequipment wird heute gemietet. Alle Komponenten werden einzeln zusammengestellt, Kamerabody, Objektive, Stative etc. Die „Königsklasse“ für den Kinofilm ist das 35-mm-Format, mit dem alles teurer wird: Die Leihgebühr für die Kamera, die Entwicklung, aber auch Lichtaufwand, Personal, Transport etc., aber allein schon die Kosten für das Material für einen 90-Minuten-Film sind atemberaubend:

### 6.2.4 Preise für das Material für den 90-Minuten-Film:

Für den 35 mm Film, für 100 Minuten, bei einem Drehverhältnis von 1:15 und 10.370 Meter fallen 11.400 Euro an. Alles bleibt teurer bei der Königsklasse im Film:

Die Kopierwerksleistungen (Negativentwicklung, einrichten, Reinigung, Muster, Negativ sortieren, Blenden und optische Arbeiten, Titel, Grafik) schlagen mit 40.700 Euro zu Buche. Die Mischung muss mit Premix 12.000 Euro und Hauptmix 9.000 Euro kalkuliert werden.

Der Rohschnitt braucht sicher 10 Wochen und der Feinschnitt 4 Wochen und das wird mit ca. 17.500 Euro honoriert. Für 57.000 Euro werden die Mischung und die Geräuschaufnahmen erstellt.

Für den gängigen TV-Standard Super 16 mm ist das Rohmaterial für einen Film mit 90 Minuten Sendelänge mit ca. 6.000 Euro zu kalkulieren.

Die Kopierwerkskosten bis zum Sendeband inkl. Abtastungen und SP Bandmaterial, sind mit ca. 5.000 Euro zu veranschlagen. Für Schnitt, Vertonung und Mischung (exkl. Bild- und Toncutter) sind 23.000 Euro realistisch. Bei aufwändiger Mischung liegen die Kosten eventuell noch etwas höher.

Um ein Gefühl für die weiteren Kosten zu geben: Für einen TV-Movie von 90 Minuten Laufzeit und in Super 16 mm aufgenommen kann man bei ca. 22 Drehtagen mit 55.000 Euro Kosten für technische Ausrüstung rechnen. Tonapparatur, Zusatzgeräte (Mischpult, kabellose Mikrofonanlage [Microport], besondere Mikrofone, digitale Speichermedien können mit bis zu 6.000 Euro, in Ansatz gebracht werden). Für das Kameraequipment mit Zubehör 10.000 Euro. Für das Lichtequipment 15.000 Euro, die Bühne mit Zubehör 7.000 Euro.

Der Kameramann wird in den USA auch als „DOP“ – Director of Photography – bezeichnet und leitet dort ein Department, das leicht 40 Mann umfasst. Er beschäftigt sich eigentlich nur noch mit dem Licht und überlässt alles andere – auch das Durch-die-Kamera-Schauen und die Szene tatsächlich zu drehen – Dritten.

Kameraleute sind nach den Erläuterungen zum Urheberrecht im Kreis der Urheber angesiedelt. Dieser besteht bei einem Film aus Regisseur, Cutter und Kameramann und soll „offen“ sein für weitere. Daraus folgt, dass Kameraleute berechtigt sind Verwertungsgesellschaften beizutreten und von denen Tantiemen für die Nutzung der von ihnen geschaffenen Werke zu bekommen.

Da diese sich nach Laufzeiten richten und nur wenige weitere Gewichtungen greifen, verdienen die viel, die viel drehen. Es ist sicher nur ein Zubrot, aber es sind ein paar Hundert bis ein paar Tausend Euro pro Jahr, die es ohne weiteren Aufwand gibt.

Kameraleute verstehen sich aber als Handwerker (besonderer Klasse) und machen wenig von ihren theoretischen Rechten Gebrauch.

Das theoretische Berufsbild ist in der Praxis deshalb abweichend, da Kameraleute über ein „geheimes“ Spezialwissen verfügen, das die anderen Teammitglieder respektieren: Regie kann jeder, aber Kameraführen erfordert ein spezifisches Know-how, das man nur über Jahre erlangen kann.

## 6.3 Ton

Die Tonabteilung beim Dreh besteht aus dem Tonmeister und einem, bei größeren Produktionen maximal zwei, Assistenten. Die Tonmeister haben den legendären Ruf, die schwierigsten Menschen am Set zu sein. Bis hin zu einem Psychogramm der Tonmeister als Neurotiker reicht die Vorverurteilung. Angeblicher Grund soll die Herabstufung und Bedeutungsarmut des Tondepartments im Verhältnis zum Kameradepartment sein. Das ist natürlich Unsinn, denn es hieße, dass alle Tonleute unprofessionelle Selbstdarsteller wären und dann gäbe es keine Tonfilme. Der Tonmeister ist nun mal nur der drittichtigste Mann am Set. Er hat aber auch eine besondere Aufgabe, die gerne unterschätzt wird und von den anderen Teammitgliedern sprichwörtlich nicht gesehen wird.

Der Tonmeister hat allein auf den Ton zu achten, während alle anderen am Set sich rein mit dem Bild beschäftigen, sich auf das Visuelle konzentrieren. Ihnen fallen Störungen beim Ton nicht auf. Egal wie selten ein Tonmeister bei einem Dreh ruft, „das war vom Ton her nichts, noch mal, bitte“, und sei es nur ein Mal, die anderen am Set nehmen nur die ihnen unerklärliche Störung wahr, ohne den Grund wahrzunehmen.

Tonmeister kann nur selten an einer Filmschule studiert werden, die meisten Tonmeister haben deshalb eine langjährige Ausbildung, oft in anverwandten Berufen, und sind häufig hervorragende Tontechniker oder bereits im Musikbetrieb geschult und dann langjährig Tonassistenten gewesen, bevor sie zum Tonmeister wurden. Sie haben dadurch oft einen anderen Background und auch einen faszinierenden Perfektionismus ausgebildet, da in der Musik

nur die reine Tonaufnahme zählt und jeder Fehler den Kollegen sofort auffällt. Tonmeister sind oft überqualifiziert für den reinen Filmton.

In den größeren Studiobetrieben existieren dann auch Meister ihres Fachs, sog. Mischmeister, die für das gesamte Sounddesign verantwortlich sind und den Überblick auch über Großproduktionen behalten können. Meist gehen sie aus Tonmeistern hervor. Die Begrifflichkeiten werden in Deutschland nicht ganz synonym gebraucht, hin und wieder liest man vom Soundengineer, ein Begriff aus den Staaten. In den USA sind wegen der Gewerkschaften, die ungleich mächtiger sind als hier, die Begriffe besser geordnet.

Theoretisch ist auch der Beruf des Toncutters ein gangbarer Weg für Tonmeister, aber Tonleute bleiben auch gerne Tonleute. Die Einstiegshürden für den Beruf sind hoch, aus einem Tonassistenten wird keineswegs zwingend ein Tonmeister. Der Tonmeister hat eigentlich immer einen Background aus der reinen Tonaufnahme (oft für Musik, also für CDs, Konzertmitschnitte) und das fehlt dem Assistenten, der seine Arbeit erst an einem Filmset aufgenommen hat und nun dem Tonmeister über die Schulter guckt. Assistenten, die Tonmeister werden wollen, gehen dann oft aus dem Film für eine Weile raus und machen eine entsprechende berufliche Station.

Dazu muss der Tonmeister mit einem ständigen Wandel seiner Gerätschaften leben. Während über Jahrzehnte das Equipment konstant war, erst die Tonbandmaschine, dann das DAT-Gerät, hat in den letzten Jahren durch die Digitalisierung ein rasanter Wechsel eingesetzt.

#### **Was gibt es zu verdienen?**

Tonmeister sind – wie alle Filmberufe – im Tarifvertrag unterdurchschnittlich weggekommen. Der Tarif bildet deshalb nicht die Realität ab. Immer zu unterscheiden ist natürlich die Art der Produktion. Im Daily- oder Soap-Gewerbe bekommt der Produzent unter der Bedingung, dass die Arbeitsbedingungen geradezu klinisch sind (im Studio gibt es keine Sound-Herausforderungen), manchmal sogar Tonmeister, meist jüngere Leute, zum Tarif. Oft aber ist genau das die falsche Stelle zum Sparen, nämlich dann, wenn ein unerfahrener Tonmann die Produktion aufhält, während eine erfahrene Tonfrau vielleicht mehr kostet, aber die Produktion so voranbringt, dass am Abend des Tages der Aufschlag leicht wieder drin ist, da keine Überstunden anfallen.

Der Tonmeister erhält pro Woche 1.250 Euro laut Tarif, gute Tonmeister erhalten 1.700 Euro. Sie werden meist außer zu den Dreharbeiten nur mit wenigen Tagen Vor- und Nachbereitung bezahlt.

Tonmeister verleihen meist ihr eigenes Equipment für einen Aufschlag. Der Produzent spart trotzdem, da dasselbe Equipment von einem Dritten zu mieten oft teurer wäre. Manche Tonmeister können es sich aber auch leisten, darauf zu bestehen, dass ihr Equipment gemietet wird, selbst wenn ihr Mietpreis höher ist als der Marktpreis. Für das Equipment werden gerne noch mal 300 Euro pro Woche gezahlt.

Der Tonassistent erhält 895 Euro laut Tarif pro Woche – in der Realität sind es eher 1.100 Euro. Dafür hält er z.B. die Tonangel, die der geübte Zuschauer zuweilen im Bild sieht.

Die Toncrew ist angestellt, d.h., sie hat Anspruch auf Urlaub, Sozialversicherung und Krankmeldung und muss über Lohnsteuerkarte abgerechnet werden.

## **6.4 Beleuchter**

Beleuchtung wird dem Kameradepartment zugerechnet. Das Team besteht bei mehr als einem Beleuchter aus einem Oberbeleuchter („Head of Department“), der das Lichtkonzept, das der Kameramann – bei großen Produktionen oder in den USA auch der „lichtsetzende Kameramann“ genannt – mit seinem Team umsetzt.

Die Größe des Teams hängt von der Menge des benötigten Equipments ab, bei TV-Produktionen sind es etwa drei Leute insgesamt, bei Kino mindestens vier. Da die Arbeit körperlich sehr schwer ist, denn Scheinwerfer wiegen viel, ist es immer noch eine Männerdomäne. Das heißt nicht, dass es keine Frauen in dem Beruf gäbe und die männlichen Mitbeleuchter freuen sich meist sehr darüber, denn die Kolleginnen müssen jung und durchtrainiert-sportlich sein, um den Anforderungen gerecht zu werden.

Oberbeleuchter erhalten ca. 2.000 Euro pro Drehwoche, Beleuchter ca. 1.200–1.500 Euro. Beleuchter sind Angestellte und erhalten oft als einzige Überstundenzulagen. Sie haben traditionell die stärkste Form der Arbeiterorganisation am Filmset und ziehen nicht mit, wenn es zum Schluss des Drehtages heißt, „jetzt noch mal und umsonst“.

Für das Lichtequipment werden meistens Pauschalpreise vereinbart. Keiner zahlt das, was in den Listenpreisen der Verleiher steht, dann könnte niemand einen Film herstellen. 15.000 Euro für den TV-Film müssen schon eingerechnet werden, gerne das Doppelte wenn für das Kino auf 35 mm gedreht wird.

Die Oscar-Gewinner aus der Kamerafraktion haben allerdings die Angewohnheit sämtlich erhältliches Lichtmaterial eines Filmstandorts zu mieten und allein das kann einen Produzenten ruinieren.

Um alles zu transportieren, benötigt man meist ein paar Lastwagen, die der Produzent gegen Geld leihen muss. Richtig teuer wird es, wenn in unwirtlichen Gegenden gedreht wird, dann wird auch gerne mal einen Wagen gemietet, der ein Kraftwerk auf dem Rücken hat, das den Strom erzeugt.

## 6.5 Produktionsleitung

Die Produktionsleitung besteht aus dem Produktionsleiter, dem 1. Aufnahmeleiter und dem Set-Aufnahmeleiter.

Hinzu kommen Filmgeschäftsführung, Produktionsassistentz, Sekretariat und die Produktionsfahrer – je nach Größe der Produktion.

Der Produktionsleiter (PL) verantwortet die ökonomische und zeitliche Abwicklung der Produktion. Er erstellt die Kalkulation, legt die Budgets mit den Departments fest, übernimmt das Controlling und stellt das Produktionsteam zusammen. Der PL hat für eine vierwöchige Dreharbeit ca. 3 Wochen Vorbereitungszeit und ca. 1 Woche Nachbereitung.

In einer gut organisierten Filmproduktion sind die PL ebenbürtige Gegenspieler des Producers und verantworten die Ausgaben. Das hilft beiden: Der Producer muss sich nicht zweiteilen und Kosten und Qualität im Blick haben (Producer, die behaupten, dass sie das stets tun, sind solche, die es erfahrungsgemäß am wenigsten beachten; die Forderung von Produzenten, dass Producer die Kosten ebenso schätzen wie die Qualität, ist illusorisch, denn ein Producer will nur das bestmögliche Produkt – sonst ist er seinen Job los. Der PL hat die notwendige Durchsetzungskraft vor dem Team, um die Kosten da zu halten, wo sie sein sollten.

Die PL sollten sich vorsehen und nicht für das Budget „bürge“, „haften“ oder „garantieren“, wie man es gerne in Arbeitsverträgen findet. Sie können dafür mit ihrem Privatvermögen haftbar gemacht werden und das kann nicht der Sinn sein.

Der 1. Aufnahmeleiter übernimmt operativ die Drehplanung und die Dispos („Bewegungen“ des Teams; unmittelbare Organisation) für die Dreharbeiten

und organisiert den Dreh an den Motiven. Er beginnt etwas nach der PL und hört mit ihm oder etwas früher auf. Beruflich gehen diese Menschen meist aus den Set-Aufnahmeleitern hervor, wobei nicht jeder Set-Aufnahmeleiter die geforderten Qualitäten hat. Wer schon mal versucht hat, ein paar Freunde Samstagabend zu koordinieren oder eine Skiwanderung mit mehr als acht Beteiligten, weiß, dass es ein komplexer Job ist, Menschen und Material zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort zu vereinen. Das wird nur unwesentlich besser, wenn diese Menschen dafür Geld bekommen, nur die Qualität der Ausreden steigt.

Der Set-Aufnahmeleiter ist die Person vor Ort, die darauf einwirken kann, dass die Koordination der Beteiligten stimmt und alle Ressourcen rechtzeitig am Drehort zur Verfügung stehen. Eine oft vollkommen unterbewertete Funktion. Der Set-Aufnahmeleiter hat nur 1–2 Tage Vorlauf vor dem Dreh und 1 Abwicklungstag. Set-Aufnahmeleiter ist einer der wenigen Einstiegsjobs, die es noch gibt. Man ist der Erste und der Letzte am Drehort, was anstrengend ist, und alle lassen den Frust an dieser Person aus. Auf die Frage nach dem, was sie als Set-Aufnahmeleiter machen und vor allem was sie sind, antworten deshalb auch viele gerne: „Ich bin schuld.“

Produktionsleiter bleibt ein Anlernberuf, auch wenn diese Positionen zunehmend mit Abgängern von Filmhochschulen besetzt werden, so sind es doch meist die, die früh ihren Weg über die Stationen zur Produktionsleitung gefunden haben und der klassische Weg Set-Aufnahmeleiter, 1. Aufnahmeleiter, Produktionsleiter ist noch vielen eröffnet.

Dazu existieren weitere Positionen wie Motiv-Aufnahmeleiter, der Motive sichtet und sichert, was insbesondere erforderlich ist bei Produktionen mit sehr vielen Sets, und Set-Runner, die Dinge zum Set schaffen, die dringend gebraucht werden. Nicht zu vergessen die Fahrer, die Personen und Dinge zum Set fahren.

Fahrer ist meist der erste Job, den jemand in der Filmbranche bekommt. Auf einem Fahrertraining, das ein Automobilhersteller für Granden der Branche ausrichtete, stellten sowohl die anwesenden Star-Moderatoren als auch die Produzenten fest, dass sie alle ziemlich gut Auto fahren, da sie alle mal als Fahrer beim Film gejobbt hatten. – Viele Filmemacher sagen deshalb: „Schlage nie Deinen Fahrer, er könnte morgen dein Auftraggeber sein.“

**Was wird verdient?**

Pro Drehwoche erhält ein PL laut Tarifvertrag 1.480 Euro, dafür bekommt man aber kaum Spitzenkräfte. Die gehen nicht unter 1.800 Euro, für Kinoproduktionen sogar mit 2.000 Euro nach Hause.

Der 1. Aufnahmeleiter erhält 1.010 Euro laut Tarif, aber für größere Produktionen annähernd so viel wie der Produktionsleiter. Der 1. Aufnahmeleiter hat etwa eine Woche weniger Vorbereitungszeit als der Produktionsleiter.

Der Set-Aufnahmeleiter steht mit 790 Euro pro Woche in den Tarifgagen, ist aber oft von Anfängern besetzt und bekommt oft weniger.

Produktionsfahrer sind Einstiegsjobs, die Tarifgage sagt 570 Euro, regelmäßig erhalten die Fahrer weniger und Pauschalhonorare.

Das Sekretariat erhält immerhin noch 710 Euro pro Woche laut Tarif,; Filmgeschäftsführer (Buchhaltung, Personalabrechnung, Aufbereitung der Kostentände für die PL) haben 955 Euro laut Tarif, in der Realität sind es 1.300 Euro.

Nur zur Vollständigkeit: Die in der Hierarchie über den PL angesiedelten Herstellungsleiter sind fast immer fest angestellte Mitarbeiter, die mehrere Produktionen für ein Unternehmen übersehen und verantworten. Den ökonomischen Teil der Filmproduktion – Verträge mit Banken, Förderern, TV-Sendern und Finanziers – überwacht die Herstellungsleitung.

**6.6 Art Director**

Zumindest Kinofilme und große TV-Events wie „Die Luftbrücke“ oder „Dresden“ mit Szenen- und Kostümbild-Sektionen sollten eigentlich ein Art Department haben. Der Art Director gibt dem Film ein ganzheitliches Konzept, verantwortet Farbkonzepte für Figuren und ihr Umfeld.

Der Zuschauer hat sich weiterentwickelt. US-Filme und Serien verfolgen schon seit Langem ein ausgefeiltes visuelles Konzept, um die Glaubwürdigkeit einer Filmfigur, eines Filmcharakters schlüssig zu gestalten. Der Zuschauer hat sich daran gewöhnt, er erwartet das. Fehlt das visuelle Konzept, lehnen Zuschauer oft genug eine Filmfigur und damit den Film ab. Durchsetzen und entwerfen kann so ein Konzept nur ein übergeordneter Art Director. Der Art Director erhält meist ein Pauschalhonorar. Wenn seine An-

wesenheit wegen der Komplexität der Produktion dauernd erforderlich ist, wird pro Woche abgerechnet. Manchmal entstehen Mischformen aus einer Pauschalgage plus einer Wochen-/Tagesgage. Der Film entscheidet, wie hoch die Pauschale ausfällt: Je komplexer das Vorhaben, desto teurer wird es natürlich. Eine ganz gute Leitlinie ist das Gehalt des Szenenbildners oder des Kostümbildners – je nachdem, welches höher ist. Der Art Director erhält das Doppelte.

**6.7 Kostüm**

Kostümbild besteht aus Kostümbildner und Kostümassistenz sowie „Garderobe/Gewand“ und Garderobieren. Auch hier gilt die Teilung, dass Kostümbild der künstlerisch, gestaltende, kreative Beruf ist, während die Assistenz nicht etwa den Kostümbildner in diesen Tätigkeiten unterstützt, sondern die organisatorische Umsetzung und die Absprache mit den anderen Departments übernimmt. Der Assistent findet zum Beispiel heraus, wo das historische Kostüm zu leihen ist, das der Kostümbildner für sein Konzept haben möchte.

**Was wird verdient?**

Das Kostümbild, das im Gegensatz zum Szenenbild überwiegend von Frauen besetzt ist, erhält pro Woche 1.230 Euro laut Tarif. Für Historien-, Event- und Kinofilme muss mit 400–600 Euro zusätzlich gerechnet werden.

Die Assistenz wird mit 865 Euro pro Woche im Tarif angegeben, was aber keinesfalls unter 1.100 Euro etwas wird, wenn man eine gute Assistenz für einen Film braucht.

Hinzu kommt die Position „Garderobe/Gewand“, die in Wirklichkeit aber Schneidermeister sind und keine Garderobieren, und dokumentieren, wann was wo anhat. Es gibt meist eine Position für Frauen und eine für Männer, die pro Woche laut Tarif 840 Euro erhalten, jedoch plus Überstunden, da sie die Ersten und die Letzten am Set sind. Gute Fachleute bekommen gerne über 1.000 Euro.

**Der Etat für das Kostümbild**

Jeder Versuch, abstrakt einen Etat festzulegen, ist zum Scheitern verurteilt. Der Etat wird vom Department kalkuliert und festgelegt, die Produktionsleitung checkt gegen. Um wenigstens irgendeinen Wert mitzugeben: Der durchschnittliche TV-Movie, der in der Gegenwart spielt und an den keine

Voraussetzungen gestellt werden, was das Kostüm angeht, der in „Straßenkleidung“ gespielt wird, also weder „Wiener Opernball“ noch „Feuerwehreinsatz“ heißt, kann mit 13.000 bis 25.000 Euro budgetiert werden.

### 6.8 Szenenbild/Filmarchitekt

Alles, was man im Film sieht, gestaltet der Szenenbildner. Er gestaltet die Motive, macht sich aber auch Gedanken darüber, in welcher Umgebung die Filmfiguren „leben“ und die Erwartungen, die das Drehbuch an das Motiv stellt.

Der Szenenbildner arbeitet konzeptionell, schickt Locationscouts los und setzt die Baubühne ein. Szenenbildner zeichnen den Bau – wie ein Architekt – und haben oft eine Ausbildung als Architekt. Gesonderte Schulen bilden dann zum Szenenbildner aus. Ein sehr detailreicher Beruf, der nicht bei den groben Linien Halt macht, sondern alle Details festlegt und mitbestimmt, das reicht bis zum Ausschauen der richtigen Farbigkeit von eingesetzten Kacheln. Filmarchitekt und Szenenbildner sind eigentlich Synonyme. Sehr selten werden diese Berufe beide in einer Produktion beschäftigt.

Außen- und Innenrequisite sind Teil des Szenenbild-Departments, aber unterschiedliche Positionen, die meist wiederum einen „Fahrer“ beschäftigen.

Die Innenrequisite ist eine Person, die die ganze Zeit am Set im Einsatz ist. Welche Requisiten wann wo stehen müssen, ist ihr Hauptaugenmerk. Der Beruf setzt voraus, dass man handwerklich geschickt ist, denn nahezu alles wird selber befestigt, repariert oder angefertigt. Auch leicht obskure Tätigkeiten gehören in das Berufsfeld – die Innenrequisite macht z.B. den „Nebel“, der für eine Krimi-Produktion gebraucht wird. Das Requisite-Konzept ist aber schon gemacht vom Szenenbildner, bevor die Innenrequisite beginnt, konzeptionell wird also nur im Detail gearbeitet.

Im Gegensatz dazu ist die Außenrequisite jemand mit umfassenden Beziehungen zu Händlern der Umgebung, der weiß, wo man die richtigen Ausstattung bekommt; er hat einen eher gestaltenden als einen handwerklich ausführenden Beruf.

#### Was wird verdient?

Die Position Szenenbild ist laut Tarif pro Woche mit 1.300 Euro bezahlt. Existiert kein Art Department, dem der Szenenbildner untergeordnet ist, muss der Filmemacher etwa 500 Euro drauflegen.

Die Außenrequisite wird laut Tarif mit 1.015 Euro pro Woche abgegolten, die Innenrequisite mit 895 Euro.

Baubühne ist ein „Gewerk“, also eine Werkleistung, die sonst auch mal tageweise angeheuert werden und dann auf Rechnung arbeiten kann, ohne die Lohnsteuerkarten abzugeben.

#### Der Etat für das Szenenbild

Es gelten die gleichen Spielregeln wie beim Kostümbild: Der Head of Department für das Szenenbild erstellt und kalkuliert den Etat, die Produktionsleitung checkt gegen. Um eine Orientierung zu geben: Für den auf der Straße und nicht im Studio gedrehten TV-Movie sind etwa 50.000 bis 80.000 Euro anzusetzen.

### 6.9 Maske

Herablassend „die Maske“ genannt, ist es ein Beruf, der eine verbale Aufwertung verdient und in der professionellen Realität auch schon erhalten hat. Es heißt jetzt: „Das Maskenbild“. Es ist ein Beruf, der – richtig ausgeübt – auch immer ein Konzept verfolgt und für jeden Film einen eigenen Stil prägt, der dem Dramaturgischen entspricht.

Die besten Vertreter des Berufs arbeiten so eng mit dem Art Department zusammen, dass es ihnen gelingt, eine den Film durchziehende über alle Departments verquickte Maske zu schaffen, die mit dem Lichtkonzept, dem Szenenbild und dem Kostüm eine übergreifende Einheit bildet. Das ist dann aber auch schon wirklich Kunst.

#### Was gibt es zu verdienen?

Die Maske erhält pro Woche laut Tarifvertrag 1.055 Euro. Das ist überbezahlt, wenn nur „gepudert“ werden muss. Werden aber Perücken geknüpft, sind Special Effects (Wunden, etc.) gefragt oder lässt die Maske einen Schauspielers im Verlauf einer Produktion altern, so reicht der Betrag bei Weitem nicht. Es ist üblich, Tarifgage zu zahlen und für Extra-Effekte einen gesonderten Betrag.

Für Maskenbild existieren gesonderte Schulen, die ausbilden. Kosmetikerinnen oder die schminkenden Zünfte sind hier gegen die Erwartung falsch, es ist ein gestaltender Beruf. Der Ausbildungsberuf gibt allen Friseurinnen Hoffnung, denn der Lehrberuf Friseurin ist meist Voraussetzung für eine weitere Ausbildung, die zwar nicht an Filmhochschulen, aber an spezialisierten Privatschulen absolviert werden kann.

## 6.10 Catering und Feiern

Das Catering, die Verpflegung am Drehort, ist wohl nicht mehr wegzudenken. Natürlich kann der Filmemacher den Posten nirgendwo kalkulieren und in Rechnung stellen, ebenso wenig das Feiern, denn das Drehteam erwartet Eröffnungsfest, Bergfest und Abschlussfest. All das kostet nicht unerhebliche Summen. Catering ist inzwischen eine riesige, gut genährte Branche.

Zwischen 15 und 50 Euro täglich pro zu verpflegender Nase wird für Catering in Rechnung gestellt. Dafür gibt es Brötchen, Kaffee und Mittagessen.

Vollcatering lohnt sich, wenn ein Team nicht ständig auseinanderlaufen soll, weil sich jeder gerade zu der Zeit, zu der es ihm passt, was zu Essen besorgt. Da werden auch gerne mal 100 Euro pro Nase fällig.

## 7. Drehteam

Also zusammen sind es etwa 350.000 bis 400.000 Euro für das Drehteam (alles hinter der Kamera), wenn es an die TV-Movie-Produktion geht, um mal einen Überblick zu verschaffen. Günstiger kommt der Filmemacher nur davon, wenn er eine No- oder Low-Budget-Produktion ausruft und mit Berufsanfängern arbeitet. Oder einen Kinofilm produziert, da dann die Meisten bereit sind, um dabei zu sein, Abstriche hinzunehmen und Rückstellungsverträge zu akzeptieren, die die Auszahlung der Gehälter an das Erreichen bestimmter Einnahmen koppelt.

Die technische Ausrüstung kostet noch mal 55.000 Euro (mit Super 16 gedreht)

Das Kameraequipment ist mit 10.000 Euro gut bezahlt.

Mikros, Mischpult, Speicher sind etwa 6.000 Euro Miete wert.

Das Lichtequipment kostet 15.000 Euro und ist damit bescheiden.

Neben diesem Nötigsten braucht der Filmemacher noch:

Bühne mit Zubehör 7.000 Euro.

Zusätzliche Stromaggregate für Außenaufnahmen.

Helikopterflüge (je Einsatz ca. 2.500 Euro).

Vielleicht einen zusätzlichen Kran (je Tag 700 Euro für Plattform-Kran oder 1.100 Euro für einen Kran mit Remotehead).

Wie auch eventuell einen zusätzlichen Kamerabody (2. Kamera & Sicherheit bei Dreh in der Pampa oder auf dem Wasser) ohne Zubehör für ca. 3.500 Euro über den gesamten Drehzeitraum.

Walkies für den Produktionszeitraum kann man auch schon mal mit 1.200 Euro in Ansatz bringen.

Verbrauchsmaterial für Folien und Brenner geht auch schnell mal auf 2.500 Euro. Für die Ton- und Kameraabteilung sollte auch hier mit 1.000 Euro kalkuliert werden.

Besondere Objektive (Tele) werden auch jeweils zu Tagespreisen angemietet und sind mit 200–300 Euro zu berücksichtigen.

Die Liste lässt sich noch weiter fortführen. Weitere 20.000 Euro sind deshalb für Filmequipment einzuplanen.

Es macht immer Sinn ein Gesamtpaket zu vereinbaren!

Aber auch anderes wie Drehgenehmigungen und Autofahren kostet Geld, und nur das Notwendigste ist:

Für Absperrungen und Drehgenehmigungen können bei Dreharbeiten an Originalmotiven in der Stadt ca. 2.000 Euro kalkuliert werden.

Einzelne Drehgenehmigungen schlagen da mit 40–60 Euro Gebühren zu Buche, die Kosten für die Absperrungen mit Schildern, Aufstellen und Abbau je nach Aufwand und Absperrlänge zwischen 130–170 Euro.

Außerhalb der Stadt, in kleineren Ortschaften oder auf dem Land, kann der notwendig werdende Etat niedriger sein.

Motivmiete wie Häuser, Gaststätten und ähnliches sind in Großstädten gerne mit 700–1.500 Euro jeweils anzusetzen.

## 8. Schauspieler

Dieses Kapitel entstand unter Mitwirkung von Harald Will, Agent, trusted agents, Berlin.

Der Markt für Schauspieler ist extrem uneinheitlich, das Angebot zu groß. Auch ist der nicht geschützte Titel „Schauspieler“ ziemlich beliebig verwendbar. Wer es ernst meint, studiert an einer der staatlichen Schauspielschulen, die immer im Herbst ihre Aufnahmezeremonien haben. Viele Hundert hoffnungsvolle Bewerber sind dann unterwegs, denn man kann die Schulen auf einer Ochsentour nacheinander abklappern in der Hoffnung, dass eine der Schulen einen aufnimmt. Sönke Wortmann hat in seinem Film „Kleine Haie“ dieser Tour ein Denkmal gesetzt. Puristen akzeptieren übrigens für eine Besetzung nur Schauspieler mit einer Ausbildung an der staatlichen Schauspielschule und mit Erfahrung an einer Bühne.

### 8.1 Wie wird man Schauspieler?

Die privaten Schauspielschulen sind ebenso viele wie vielfältige, einige taugen sogar etwas. Da sie relativ teuer sind, ist es immer schwer zu beurteilen, ob sie jemanden annehmen, weil er oder sie talentiert ist oder weil sie das Geld brauchen.

Die staatlichen Schauspielschulen haben recht strenge Auswahlkriterien, die aber selbstverständlich je nach Schule variieren (Schauspiel ist neben Handwerk eben auch Kunst und erlaubt sehr verschiedene Ansätze und Interpretationen). Jede der arrivierten Schulen prägt und vermittelt einen besonderen „Stil“ (Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“, Berlin; Max Reinhardt Seminar, Wien; Otto Falckenberg Schule, München etc.). Studenten dieser Schulen haben sicher überwiegend Theaterarbeit im Visier.

Der Ausbildung für die Bühne wird hier größeres Gewicht beigemessen als der Perspektive Arbeit vor der Kamera. Jungen künstlerischen Nachwuchs wählen Theaterintendanten dann auch im Wesentlichen bei den diversen Intendantenvorsprechern dieser Schulen.

Private Schauspielschulen geben der Vielzahl abgewiesener Bewerber eine weitere Chance auf einen Ausbildungsplatz. Auch hier sind Auswahlverfahren zu durchlaufen.

In Hinblick auf eine berufliche Perspektive gewichtet die Ausbildung der privaten Schulen das Arbeitsfeld vor der Kamera. Angesichts der Vielzahl von Programmstunden mit fiktionalen Programmen erscheint es realistisch, nach der Ausbildung in diesem Markt einen Platz zu finden. Ohne diese Beurteilung wäre wohl kaum ein Student bereit, über drei Jahre monatlich je nach Institut zwischen 300 und 600 Euro Schulgeld aufzubringen.

Einige der privaten Schulen haben sich über viele Jahre einen guten Ruf und damit einen Platz neben den staatlichen Schauspielschulen erarbeitet. Es werden keine Unterschiede gemacht, die Absolventen ebenso unvoreingenommen beurteilt wie die der staatlichen Schulen. Tatsächlich kann sich aber nur eine sehr geringe Zahl der Absolventen, besonders der privaten Schulen, am Markt positionieren, sehr wenige von ihnen können überhaupt ihren Lebensunterhalt mit der Arbeit als Schauspieler bestreiten.

Die Arbeitsfelder sind extrem unterschiedlich. Neben der Arbeit an Bühnen ist die Arbeit vor der Kamera der wichtigste Arbeitsbereich.

Selbst Kameraarbeit ist extrem unterschiedlich organisiert und fordert unterschiedliche Qualifikationen. Die Bandbreite reicht von der sorgfältigen Gestaltung eines Charakters für einen anspruchsvollen Kinofilm bis zur bloßen Darstellung eines Typs mit ellenlangen Textpassagen und ohne Gestaltungsspielraum.

Die realen Schnittzeiten des Tagespensums eines Schauspielers liegen da zwischen Szenenlängen von 2 Minuten in Kinoproduktionen bis hin zu 45 Minuten in täglichen, fast dokumentarischen Formaten.

Wem auch das zu mühsam ist, dem reichen einige Seminare, die von mehr oder minder kompetenten Trainern gerne auch mal nur für ein Wochenende angeboten werden.

det der Bauch. Und da es mein eigener Bauch ist und dieser in den letzten 20 Jahren ziemlich häufig richtig gelegen hat, ist es für mich immer wichtiger geworden, alleine die Entscheidung zu treffen, welche Sketche ich spiele und welche nicht. Es ist wie beim Kochen, zu viele Köche verderben einfach den Brei. Bei einer Fernsehshow bestehen diese Köche meistens aus Redakteuren und Produzenten. Jeder hat seine Meinung, besser gesagt Bedenken, zu einem Witz und die endlosen Diskussionen in miefigen Konferenzräumen können einem wirklich jeden Spaß an der Arbeit rauben. Daher war es wahrscheinlich nur eine Frage der Zeit, bis ich begann, meine eigene Sendung selbst zu produzieren. Natürlich muss ich mich immer noch bei dem einen oder anderen Gag mit der Redaktion des Senders herumstreiten, aber als Hauptdarsteller und Produzent in einer Person habe ich natürlich einen ganzen anderen Standpunkt.

Als Produzent und somit als Unternehmer geht es darum, den Markt zu kennen und wie jeder Markt richtet sich auch das Comedy-Geschäft nach Angebot und Nachfrage. Diese Nachfrage ändert sich ständig. Waren es in den 90ern noch die großen Comedy-Shows wie „RTL Samstag Nacht“ und „Wochenshow“ die die Zuschauer zum Lachen brachten, änderte sich das bald zugunsten von Sitcoms. Hits wie „Ritas Welt,“ „Nikola“ und „Die Camper“ hatten zu ihren Glanzzeiten Einschaltquoten, von denen heute so manche Samstagabendshow nur träumen kann. Dann waren eine Zeit lang Impro-Shows der Renner. Zurzeit sind es Sketch-Shows, die den Markt beherrschen. Serien wie „Die dreisten Drei“ und „Sechserpack“ sind sehr beliebt. Und selbst mit der x-ten Wiederholung einer „Mensch Markus“-Episode, lassen sich noch immer sehr gute Einschaltquoten erzielen. Meine eigene Produktionsfirma produziert zurzeit allein drei verschiedene dieser Serien. Trotz des Erfolges versuche ich meine Firma weiterzubringen. Zurzeit arbeite ich mit meinem Team an neuen Serienkonzepten und auch der Sprung auf die Kinoleinwand ist in greifbare Nähe gerückt. Auch das Internet wird nach wie vor als Zukunft der Unterhaltungsbranche angepriesen. Ich weiß nicht, wie viele Jahre es noch dauert, bis ein Produzent mit seinen Inhalten im Netz Geld verdient. Ich kann auch nicht sagen, ob das Internet den Fernseher ersetzen wird. In einem Punkt jedoch bin ich absolut sicher: Der Comedy-Boom wird auch in 20 Jahren noch nicht vorbei sein. Na ja, ich hoffe es jedenfalls ...

## 8.2 Was verdient ein Schauspieler?

Die Unterschiede könnten größer nicht sein, fangen wir unten an:

Komparsen laufen durchs Bild und sind im Haufen zu sehen, sollen 60 Euro pro Tag erhalten und werden pauschal versteuert (d.h., es muss keine Lohnsteuerkarte abgegeben werden und es fallen keine Sozialversicherungen an).

Haben Sie einen Satz zu sagen, können sie so etwa das Doppelte erhalten. Bei mehr als einem Satz plus ein bisschen Spiel (Im Laden: „Was möchten Sie?“ – „Bitte hier, ihr Rückgeld.“) sind Sie schon keine Komparsen mehr, sondern Kleindarsteller, die nicht mehr pauschal abgerechnet werden können und 300–500 Euro erhalten.

Schauspielergagen fangen bei 700 Euro für junge Schauspieler ohne Erfahrung (und ohne Agentur) an, mit Bühnenerfahrung beginnt es etwa bei 900 Euro. Es gibt sicherlich auch Angebote, die deutlich darunter liegen.

Die Gagen sind kontinuierlich stark gestiegen, seit die privaten TV-Sender sich auf den Markt begeben haben, aber mit dem Abschwung gingen auch die Gagen runter. Seit ca. 2002 sinken die Gagen wieder. Davor wurden Programmplätze stark mit seriellen Produktionen bestückt, seit 2002 werden preiswertere Programme, insbesondere Unterhaltungssendungen, Talkshows, Quiz und Doku-Soaps von den TV-Sendern bevorzugt, was das Angebot deutlich verringerte. Gleichzeitig hatte der Boom für ein Überangebot an Schauspielern gesorgt und es waren so viele Schauspieler am Markt, dass hohe Gagenforderungen nicht mehr berücksichtigt werden mussten.

Ein Ende der Misere für Schauspieler ist immer noch nicht wirklich absehbar, da die neue Gesetzgebung jetzt Schauspieler zwingt, 365 Tage in zwei Jahren zu arbeiten, um einen Arbeitslosengeldanspruch zu haben, der früher über das Größte hinweghalf.

Auch wenn es eine reine Subventionierung der Schauspieler war, die nach EU-Recht nicht mehr zulässig war, ist der neue Zustand jedoch dazu geeignet, die Gagen noch weiter in den Keller zu treiben: Die fehlende soziale Sicherheit wird dazu führen, dass noch mehr Schauspieler ihre Dienste zu günstigeren Konditionen anbieten.

Telenovela- und Daily-Schauspieler werden mit Monatsgagen zwischen 6.000 und 13.000 Euro abgefunden. Hauptdarsteller bekommen natürlich deutlich

mehr, die Hauptdarstellerin in einer Telenovela erhält dann auch gut und gerne mal zwischen 250.000 und 400.000 Euro für eine Rolle, die sich über ein halbes Jahr zieht (die reine Drehzeit ist meist deutlich kürzer).

Bei Serien unterscheidet man Ensemble (ständiges „Personal“ der Serie) und „Episodenrollen“:

Die gute deutsche Serie (13 Folgen pro Jahr) bringt einem Schauspieler pro Drehtag 1.800 Euro. Für interessante Darsteller in durchgehenden Rollen kann es auch gerne mal etwas mehr sein. Deren Tagessatz liegt dann auch mal bei 2.200 Euro.

In Serien, insbesondere in sog. Weeklys, werden für das Stammpersonal Pauschalen ausgemacht. Auch hier wird gerne monatlich abgerechnet, die Beträge bewegen sich zwischen 8.000 und 20.000 Euro.

Der Fernsehfilm als Königsklasse und Premiumprodukt des TV versucht stets mit bekannten Schauspielern zu arbeiten, die auch hoch dotiert werden. Dadurch bleibt für die weiteren Schauspieler schon ein geringeres Budget übrig, denn auch die Schauspieler werden von den Geldgebern ziemlich pauschal in den Budgetierungen angesetzt.

Natürlich berechnet auch ein Sender gerne einen Aufschlag für einen seiner Lieblingsschauspieler, aber eigentlich passiert das selten und es wird immer alles zusammengerechnet und der Produzent muss sehen, wie der damit hinkommt.

Die Stars dieser Filme erhalten Tagesgagen von etwa 3.500 Euro bis 8.000 Euro.

Da es dann unter Schauspielern auch noch besonders begehrt ist, einen TV-Movie zu spielen, im Gegensatz zur Serie, sind die Unterschiede zur Serie nicht mehr so groß, wie sie es einmal waren.

Auch die Sender unterscheiden sich in den Gagen, die sie zahlen: Die ARD und die ZDF haben früher den Hauptrollen eine Wiederholungsgage gezahlt, heute versuchen sie, das zu vermeiden, wann immer es geht. Damit einher ging aber keine Erhöhung der Gagen, insofern zahlen sie heute weniger als die privaten Sender. Hauptrollen erhalten meist 10 % des ursprünglichen Gehalts. Anders als bei Autoren, die 100 % betragen.

90.000 Euro bis 100.000 Euro für eine Hauptrolle sind nicht unmöglich. Wir sprechen aber jetzt vom Premium-Prime-Time-Produktion, nicht gemeint sind kleine Fernsehspiele oder das „Debüt im Dritten“. Für die letzten beiden Produktionen werden Jungschauspielern immer wieder nur Pauschalen angeboten, die gerne mal jede gängige Norm unterschreiten und nur ein paar Tausend Euro betragen.

Etwa 15 % aller Schauspieler werden von Agenten vertreten, die sich sehr dafür einsetzen, die Gagen auf einem vernünftigen Niveau zu halten.

Ebenso wie die Bandbreite der Formate vom TV-Film in Kinoqualität bis hin zur Dokusoap sind die angebotenen Gagen. Budgets für Dokusoaps oder fiktionalen täglichen Programmen sind so knapp bemessen, dass Tagesgagen von 250 Euro für Anfänger und 700 Euro für erfahrene Kollegen mit langer Theater- und Fernsehvieta üblich geworden sind.

Verhandlungsspielraum „0“. Eine Vielzahl arbeitsloser Schauspieler steht in Konkurrenz um eine immer geringer werdende Anzahl zu besetzender Rollen. Die wenigsten können sich erlauben, ein Angebot auszuschlagen.

Der Erosionsprozess der Gagenhöhen hat aber auch die sogenannten Premiumformate erfasst. Ein Rollenangebot für 1.300 Euro für einen Drehtag, bei selbstfinanzierter Anreise von Berlin nach München mit privater oder preiswerter, aber selbst zu tragender Unterbringung, sind übliche Angebote. Für die Mitarbeit von Schauspielern für TV-Movies privater Sender, die noch vor drei Jahren mit 2.000 Euro vergütet wurde. Anreise und Unterbringung wurden selbstverständlich von der Produktion organisiert und gezahlt.

Sicher haben sich mit dem Markteintritt der privaten Sender die Gagen für Schauspieler in kaum noch zu kalkulierende Sphären entwickelt.

Einzig das ZDF hat durch eine restriktive Gagenpolitik einen annähernd stabilen Rahmen halten können.

Die derzeitige Situation bildet ganz schlicht Marktparameter ab. Einem Überangebot an Schauspielern steht eine relativ geringe Nachfrage gegenüber, die Anzahl von Programmplätzen für Eigenproduktionen der Sender für ausreichend budgetierte fiktionale Programme (TV-Movies oder Serien) ist zugunsten preiswerter internationaler Programme (US-Serien oder Kinofilme) deutlich verringert. Für die wenigen Premium-Produkte rekrutieren Sender und Produzenten aus Angst vor Quoten-Misserfolgen die beim Publikum bekannten, immer gleichen Schauspieler.

Die meisten Timeslots, auf denen Eigenproduktionen programmiert werden, sind äußerst knapp budgetiert.

Eine relativ konstante Anzahl preiswerter täglicher Formate verschafft den glücklichen Auserwählten für sechs Monate bis zu einem Jahr Arbeit. Fast zu allen Bedingungen sind diese Schauspieler gezwungen zu akzeptieren. Von den ca. 18.000 dem Arbeitsmarkt zur Verfügung stehenden Schauspielern gilt das wahrscheinlich für mindestens 15.000.

*Karl-Heinz von Liebezeit, Schauspieler,  
Gründungsmitglied BFFS, Mitglied der Deutschen  
Filmakademie*

„Der durchschnittlich bzw. von Jahr zu Jahr mehr oder weniger beschäftigte Film/Fernsehschauspieler (in einem Gagensegment von 1500–3000 Euro pro Drehtag) sieht sich über Jahrzehnte hinweg mit sozialrechtlichen und versicherungstechnischen Problemen bzw. Umständen konfrontiert, die seine gesetzliche Rentensituation und auch die der Arbeitslosenversicherung ad absurdum führen.

Aufgrund der nominell hohen Tagesgage, die in allen Belangen auf den Monat umgerechnet wird, zahlt er – inklusive der höchsten Steuerrate – jeweils Höchstsätze in sämtlichen Versicherungssparten: Kranken-, Renten- und Arbeitslosenversicherung.

Sämtliche gesetzlichen Versicherungsbeiträge werden von der betreffenden Produktion immer nur auf die anfallenden Drehtage gezahlt, obwohl der im Vertrag zugrunde gelegte Zeitraum, für den sich der Darsteller verpflichtet, einen weit größeren Zeitraum umspannt. Dieses Verfahren wirkt sich insofern negativ bzw. geradezu katastrophal auf die Rentenanwartschaft und das Erlangen von Arbeitslosengeld aus, als dass der Arbeitnehmer aufgrund seiner wenigen Versicherungstage pro Jahr eine nur minimale Rente bei aber Höchstbeiträgen erwirtschaftet.

Hinzu kommt, dass der im Filmgeschäft immer zeitlich befristet angestellte Schauspieler so gut wie nie den Anspruch auf Arbeitslosengeld geltend machen kann, da es ihm kaum möglich ist, in 2 Jahren 365 Dreh- bzw. Versicherungstage zu leisten. Freischaffende Film/Fernsehschauspieler, die in solchem Zeitraum dieses

gesetzlich verordnete Pensum an Arbeitstagen absolvieren, gibt es nicht!

Den derzeitigen Versicherungsstatus diktiert einerseits die betreffende Produktionsfirma, die sich aus Kostengründen weigert, Textlerntage/An- und Abreisetage/Kostüm- und Maskentermine sowie anberaumte Probenstage als versicherungsrelevante Arbeitstage anzuerkennen; andererseits liegt die Verantwortung für diese soziale Schieflage beim Gesetzgeber, der nominelle „Tagesgroßverdiener“ aus den Sozialversicherungen möglichst heraushalten möchte, da die Ansprüche aus den gezahlten Versicherungssummen in einem kritischen Verhältnis zum Anspruch stehen könnten.

Diese Fakten sind nur hinsichtlich der versicherungstechnischen Aspekte relevant und nur ein Ausschnitt aus dem Alltag von angeblichen „Großverdienern“. Insgesamt ist die Lage schon seit bestimmt 30 Jahren für freischaffende Schauspieler ungerecht. Hinzu kommt ein völlig verzerrtes Bild in der öffentlichen Wahrnehmung! Es mag vielleicht um die 100 sogenannte „Topstars“ geben; die solche Problemstellungen nicht haben, weil sie horrende Gagen fordern können und auch erhalten. Es sei ihnen gegönnt.

Wenn ich heute einem mittleren Angestellten mit gutem Gehalt erzähle, dass sein Monatsgehalt in etwa meine Tagesgage ist, kann ich nur einen bösen und sarkastischen Kommentar erhalten. Wenn ich ihm dann aber sage, dass meine Rente sich nach 25 Arbeitsjahren auf ca. 280 Euro beläuft, wird er mich bemitleiden oder die Welt nicht mehr verstehen! Das ist aber die rein gesetzliche Realität von hunderten oder tausenden Schauspielern in diesem Land!

Dennoch sind wir – entgegen landläufiger Meinung – keine drogenabhängigen, vertoffenen Egomane mit Profilneurose, die dann noch mit diesbezüglichen Büchern Kasse machen, sondern eine Berufsgruppe, die ihren Job mit Leidenschaft und gehörigem Einsatz erfüllen möchte, wie andere Menschen auch! Wir bereiten unsere Arbeitstage genau und penibel vor, wir lernen über Tage und Wochen seitenweise unseren Text, kommen gut vorbereitet ans Set und wollen aus Überzeugung unser Bestes geben, im Einverständnis mit einem ebenso freischaffenden und zugewandten Regisseur.