

THOMAS HOEREN*

Wort und Bild – zur juristischen Diskriminierung von Dokumentarfilmen innerhalb der VG Wort

I. Einleitung

Mathias Schwarz war für mich das Tor ins Filmrecht. Als frischgebackener Assessor besuchte ich bei ihm mit einem Freiplatz ein Seminar der Deutschen Anwaltsakademie zum Filmrecht. In seiner ruhigen und bedächtigen Art erläuterte er die Strukturen des Filmurheberrechts, der komplexen Verträge mit Sendeanstalten ... und hat mich damit menschlich und fachlich für das Fach gewonnen. Um so mehr ist es mir eine Ehre, dem Nestor des deutschen Filmrechts in seiner Festschrift einen kurzen Beitrag über eine Ecke des Fachs zu widmen, die für ihn, den renommierten Spielfilmjuristen, fremd sein dürfte: den langen, 90 minütigen Dokumentarfilm.

Urheberrechtlich geschützte Filmwerke im Sinne des § 2 Abs. 1 Nr. 6 UrhG sind bewegte Bild- oder Bild-Ton-Folgen, die persönliche geistige Schöpfungen sind. Unter diese Filmwerke können sowohl Spielfilme als auch Dokumentarfilme fallen.¹

Voraussetzung dafür, dass auch einem Dokumentarfilm die erforderliche geistige Schöpfung im Sinne des § 2 Abs. 2 UrhG zugebilligt wird, ist allerdings, dass er sich nicht in der bloßen schematischen Aneinanderreihung von Lichtbildern erschöpft, sondern dass er sich durch die Auswahl, Anordnung und Sammlung des Stoffes sowie durch die Art der Zusammenstellung der einzelnen Bildfolgen als das Ergebnis individuellen Schaffens darstellt.²

Die Auswahl und Anordnung des Filmmaterials sowie die besondere Zusammenstellung der einzelnen Bildfolgen ist sowohl bei Spielfilmen als auch bei Dokumentarfilmen Ergebnis eines individuellen Schaffens.³ Denn dem Endprodukt

* Prof. Dr., Universität Münster.

¹ Dreier/Schulze, UrhG, 5. Auflage München 2015, § 2 Rn. 204, 206; Wandtke/Bullinger, Praxiskommentar Urheberrecht, 4. Auflage München 2014, § 2 Rn. 120, 122; Beck'scher Online-Kommentar/Ahlberg/Götting, Urheberrecht, 14. Auflage 2016, § 2 Rn. 147.

² BGH, Urt. v. 24.11.1983 – I ZR 147/81 = GRUR 1984, 730 m. Anm. Schrickler = BGHZ 90, 219 = NJW 1984, 2582 = MDR 1984, 734; BGH, Urt. v. 21.4.1953 – I ZR 110/52 = BGHZ 9, 262 (268) = NJW 1953, 1258; Dreier/Schulze, UrhG, 5. Auflage München 2015, § 95 Rn. 10; Wandtke/Bullinger, Praxiskommentar Urheberrecht, 4. Auflage München 2014, § 2 Rn. 122; Beck'scher Online-Kommentar/Ahlberg/Götting, Urheberrecht, 14. Auflage 2016, § 2 Rn. 147; Hoeren, GRUR 1992, 145, 147.

³ Dreier/Schulze, UrhG, 5. Auflage München 2015, § 2 Rn. 209; vgl. Erbs/Kohlhaas/Kaiser, Strafrechtliche Nebengesetze, § 2 UrhG, Rn. 33; Wandtke/Bullinger, Praxiskommentar Urheber-

gehen stets ein Drehbuch und eine organisierte Inszenierung voraus. Es stellt sich folglich die Frage, wieso Dokumentarfilme von der Verwertungsgesellschaft Wort gleichwohl immer noch faktisch anders behandelt werden als ihre werkverwandten Spielfilme und ob diese Ungleichbehandlung überhaupt gerechtfertigt sein kann.

Nach wie vor gelten bei der Verwertungsgesellschaft Wort schlechtere Vertragsbedingungen und Rechtspositionen für Schöpfer von Dokumentarfilmen. So wird nach dem derzeitigen Verteilungsplan der Gesellschaft⁴ bei der Vergütung nur der sogenannte „Eigenanteil“⁵ berücksichtigt und Fremdtex te, Pausen sowie Musik etc. abgezogen, mit der Folge, dass eine Ungleichheit zwischen diesen beiden Filmformen geschaffen wird, obgleich es bereits, insbesondere durch Rechtsprechung, eine rechtliche Annäherung gegeben hat.⁶

II. Differenzierung Dokumentarfilm und Spielfilm

Um Unterschiede und Gleiches feststellen und würdigen zu können, bedarf es zunächst einer Begriffsdefinition beider Filmformate.

1. Definition

Bei der Klassifizierung filmischer Formen wird übergeordnet zwischen Fiktion und Non-Fiktion unterschieden.⁷ Betrachtet man den Spielfilm, so ist dessen Charakteristikum eine oft erdachte Spielhandlung, während der Dokumentarfilm die Realität möglichst sachgetreu wiedergeben will und einen prinzipiellen Anspruch auf Authentizität hat.⁸ Man könnte folglich meinen, dass eine fiktive Spielhandlung einen künstlerischen Mehraufwand bedeutet, da es nicht lediglich die Abbildung des bereits Existenten darstellt, sondern ein schöpferisches Resultat eigener Gedanken- und Phantasiewelten ist.⁹

Dann würde eine rechtliche oder ökonomische Ungleichbehandlung überzeugen. Doch wenn man einen Blick auf die aktuelle, insbesondere historische, Entwicklung des Dokumentarfilms wirft, erscheint eine andere Bewertung vorzugs-würdig.

recht, 4. Auflage München 2014, § 2 Rn. 122; Hoeren, GRUR 1992, 145, 147; Jacobshagen, Filmrecht im Kino- und TV-Geschäft, Bergkirchen 2003, 35, 183.

⁴ Verteilungsplan der Verwertungsgesellschaft Wort in der Fassung vom 4. Juni 2016, abrufbar unter: http://www.vgwort.de/fileadmin/pdf/verteilungsplan/Verteilungsplan_2016_4.6.2016.pdf (zuletzt abgerufen am 13.12.2016).

⁵ Siehe z. B. § 25 Verteilungsplan VG Wort.

⁶ BGH, Urt. v. 24.11.1983 – I ZR 147/81 = GRUR 1984, 730 m. Anm. Schrickler = BGHZ 90, 219 = NJW 1984, 2582 = MDR 1984, 734; KG, Urt. v. 28.3.2012 – 24 U 81/11 = GRUR-RS 2012, 08805.

⁷ Borstnar/Pabst/Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2002, S. 29.

⁸ Borstnar/Pabst/Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, 2. Auflage Konstanz 2008, S. 31.

⁹ So etwa v. Hartlieb/Dobberstein/Schwarz, Handbuch des Film- Fernseh- und Videorechts, 5. Auflage München 2011, S. 160, Rn. 3.

2. Entwicklung des Dokumentarfilms

In den vergangenen Jahrzehnten wurde der Dokumentarfilm zunehmend kommerzialisiert und bewusst auf ein größeres Publikum erweitert.¹⁰ Auffällig sind die vielen Tierdokumentationen, die in den vergangenen Jahren erschienen sind, wie beispielsweise „Deep Blue“ von 2004, „Die Reise der Pinguine“ von 2005, „Der weiße Planet“ von 2006 oder der 2007 erschienene Dokumentarfilm „Unsere Erde“. Ebenso großer Aufmerksamkeit erfreuen sich Politdokumentarfilme wie Michael Moores „Bowling for Columbine“ von 2002 oder „Fahrenheit 9/11“ von 2004, der über 200.000.000 US-Dollar eingespielt hat.¹¹ Und das sind nur wenige bedeutsame Beispiele für dokumentarische Erfolgsquoten.

Mittlerweile existiert ein Publikum, für welches eine Differenzierung zwischen Dokumentar- und Spielfilm belanglos geworden ist und ebenso von einem Dokumentarfilm Qualität und Spannung wie von einem Spielfilm erwartet. Dies liegt daran, dass sich diese beiden Genres in den vergangenen 20 Jahren in Ausgestaltung und Form angenähert haben.¹² Die Grenzen verlaufen fließend.¹³ Spielfilme bedienen sich dokumentarischer Mittel, etwa durch Verwendung realer Begebenheiten zur Darstellung einer fiktiven Handlung. Und Dokumentarfilme bedienen sich Methoden und ästhetischen Gestaltungsformen, wo diese angebracht erscheinen.¹⁴

Diese Überschneidungen der Filmformate lassen sich nicht nur in den Dokumentar-Subgenres wie der „Mockumentary“, als fiktionaler Dokumentarfilm ohne Wahrheitsanspruch,¹⁵ oder dem „Kompilationsfilm“, der aus dokumentarischem Material zusammen gestellt wird, erblicken, sondern beispielsweise auch in dem relativ neuen Fernsehformat der „Doku-Soap“ bzw. „Reality-Soap“.¹⁶ Bei Letzterem soll mittels Kamerteams die „Wirklichkeit“ dargestellt werden, indem Menschen in ihrem alltäglichen Umfeld gefilmt oder mit Ausnahmesituationen konfrontiert werden. Selbst dieses Doku-Format genießt im Einzelfall Urheberrechtsschutz.¹⁷

¹⁰ Vgl. etwa Hübner, Neun Bemerkungen zur aktuellen Lage des deutschen Dokumentarfilms, in: Zimmermann/Hoffmann (Hrsg.), Dokumentarfilm im Umbruch, Konstanz 2006, S. 75–81; Zimmermann, Vom Autoren-Dokumentarfilm zum Format-Fernsehen von heute, in: Verteidigung des Realen. 25 Jahre Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm, 2005, S. 40–53.

¹¹ Grünefeld, Dokumentarfilm populär, Frankfurt 2010, S. 175; Hübner, Neun Bemerkungen zur aktuellen Lage des deutschen Dokumentarfilms, in: Zimmermann/Hoffmann (Hrsg.), Dokumentarfilm im Umbruch, Konstanz 2006, S. 75.

¹² Wolf, Fiktionalisierung des Dokumentarischen, in: Zimmermann/Hoffmann (Hrsg.), Dokumentarfilm im Umbruch, Konstanz 2006, S. 125–137.

¹³ v. Hartlieb/Dobberstein/Schwarz, Handbuch des Film- Fernseh- und Videorechts, 5. Auflage München 2011, S. 160, Rn. 3.

¹⁴ v. Hartlieb/Schwarz, Handbuch des Film- Fernseh- und Videorechts, 5. Auflage München 2011, S. 160, Rn. 3; Wolf, Fiktionalisierung des Dokumentarischen, in: Zimmermann/Hoffmann (Hrsg.), Dokumentarfilm im Umbruch, Konstanz 2006, S. 125–137.

¹⁵ www.film-lexikon.de/Dokumentarfilm#mockumentary (zuletzt abgerufen am 13.12.2016).

¹⁶ Wolf, Zunehmende Formatierung. Über den Umgang mit dokumentarischen Sendeplätzen im Fernsehen, in: Zimmermann/Hoffmann (Hrsg.), Dokumentarfilm im Umbruch, Konstanz 2006, S. 112; Zimmermann, Vom Autoren-Dokumentarfilm zum Format-Fernsehen von heute, in: Verteidigung des Realen. 25 Jahre Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm, 2005, S. 40–53.

¹⁷ v. Hartlieb/Schwarz, Handbuch des Film- Fernseh- und Videorechts, 5. Auflage München 2011, S. 160, Rn. 4; Wandtke/Ohst/Czernik, Medienrecht Praxishandbuch Band 2: Schutz von Medienprodukten, 3. Auflage Berlin 2014, § 2 Rn. 9.

3. Konzeption eines Dokumentarfilms

Die Behauptung, die Arbeit an einem Dokumentarfilm erschöpfe sich bereits in der lediglichen Abbildung des Existenten, ist nicht haltbar, wenn man dem heutigen Anspruch an Dokumentarfilmen gerecht werden möchte. Vielmehr finden vor allem im Vorfeld aufwendige konzeptionelle Arbeiten und Recherchen statt.¹⁸ Zum Beispiel ist die umfangreiche Ermittlung und Erforschung des Sachverhaltes unerlässlich, um eine wahrheitsgetreue Darstellung zu gewährleisten. In diesem Rahmen stellt sich bereits die Frage nach der Intention des Dokumentarfilms. Soll er der informativen oder ästhetischen Abbildung dienen oder gar Kritik üben? Sodann bedarf es einer Entscheidung über die Darstellungsform, die als Stilmittel für die Intention dient. Sollen nur Aufnahmen abgebildet werden oder sollen auch Personen befragt werden? Welche Fragen werden im Interview gestellt? Objektive oder Suggestivfragen? Es liegt folglich in der Natur eines jeden Dokumentarfilmers eine ganze Reihe an gestalterischen Entscheidungen über Regie, Kameraführung, Beleuchtung, Ton, Schnitt, Filmarchitektur und -dekoration zu treffen.¹⁹ Bei dieser Vorgehensweise handelt es sich nicht um einzelne voneinander unabhängige Werkakte, sondern vielmehr um ein Gesamtwerk, welches die Qualität und die Eigenart des Endprodukts maßgeblich bestimmt.

4. Rechtliche Würdigung

In rechtlicher Hinsicht bedarf es bei dem Konzept eines Dokumentarfilms für die Gewährung eines Urheberrechtsschutzes einer schöpferischen Leistung, vgl. § 2 Abs. 2 UrhG. Die schöpferische Leistung ist zu bejahen, wenn in der Zusammenstellung dieser oben genannten Gestaltungselemente ein Kreativakt zu erblicken ist.²⁰ Andernfalls handelt es sich um Laufbilder, die gemäß § 95 UrhG nur beschränkten Schutz genießen. Unter derartige Laufbilder fallen Abbildungen mit feststehender Kamera.²¹ Das bedeutet, dass ausschließlich unveränderte Verfilmungen eines tatsächlichen Geschehens ohne Verwendung besonderer Licht- oder Kameraeinstellungen als Laufbilder im Sinne des § 95 UrhG anzusehen sind.²² Bei Laufbildern sieht man in Echtzeit durch die Aufnahme, was man durch seine eigenen Augen sehen würde. Bei Dokumentarfilmen hingegen hängen das Endprodukt und die Wahrnehmung des Sachverhaltes durch den Zuschauer allerdings entschei-

¹⁸ Homann, Praxishandbuch Filmrecht, 3. Auflage Berlin Heidelberg 2009, S. 161.

¹⁹ Erbs/Kohlhaas/Kaiser, Strafrechtliche Nebengesetze, § 2 UrhG, Rn. 33; vgl. Wandtke/Bullinger, Praxiskommentar Urheberrecht, 4. Auflage München 2014, § 2 Rn. 122, 123; Dreier/Schulze, UrhG, 5. Auflage München 2015, § 2 Rn. 209; Hoeren, GRUR 1992, 145, 147.

²⁰ Vgl. Dreier/Schulze, UrhG, 5. Auflage München 2015, § 2 Rn. 16; Spindler/Schuster/Wiebe, Recht der elektronischen Medien, 3. Auflage München 2015, § 2 UrhG Rn. 2; Wandtke/Bullinger, Praxiskommentar Urheberrecht, 4. Auflage München 2014, § 2 Rn. 21; v. Hartlieb/Dobberstein/Schwarz, Handbuch des Film- Fernseh- und Videorechts, 5. Auflage München 2011, S. 160, Rn. 3.

²¹ BT-Drucks. IV/207, S. 102; Dreier/Schulze, UrhG, 5. Auflage München 2015, § 95 Rn. 10.

²² Wandtke/Bullinger/Manegold/Czernik, Praxiskommentar Urheberrecht, 4. Auflage München 2014, Vor §§ 88 Rn. 60, § 95 Rn. 6; Homann, Praxishandbuch Filmrecht, 3. Auflage Berlin Heidelberg 2009, S. 161.

dend von der Idee und dem Konzept des Machers ab. Das Einflussvermögen der gezielten Auswahl von Gestaltungselementen auf die Aussagekraft und Wirkung des Films, ist nicht zu unterschätzen.²³ So kann dasselbe Thema auf zwei schier unterschiedliche Weisen aufbereitet werden und schließlich zwei unterschiedliche Darstellungen und Aussagen enthalten.

Die schöpferische Leistung liegt neben der eigentlichen Intention des Dokumentarfilmers auch in der konzeptionellen Ästhetik des Films. So wird die Eigenart des Films maßgeblich durch die verwendeten Bilder und Farben geprägt. Aber auch das Tempo und die Musik beeinflussen die Atmosphäre und den Charakter des Werkes ausschlaggebend. So können Aussagen durch Musikwahl und Farbgebung akzentuiert oder untermauert werden.²⁴

Schon im Jahre 1983 hat der Bundesgerichtshof einen Dokumentarfilm über den Ablauf einer Herzoperation für urheberrechtsfähig erachtet.²⁵ Und auch die Filmbeiträge der Fernsehserie „1000 Meisterwerke“ wurden im Jahre 2002 vom OLG Frankfurt als persönliche geistige Schöpfungen im Sinne von § 2 UrhG angesehen.²⁶ Darin wurden jeweils in ruhigen, statischen Einstellungen Gemälde, die dahinter stehenden Künstler sowie der soziale und gesellschaftliche Kontext dargestellt.

Dem Dokumentarfilm eine persönliche geistige Schöpfung abzusprechen, erscheint wirklichkeitsfremd. Insbesondere, wenn man bedenkt, dass auch einige Spielfilme auf wahrer Begebenheit beruhen, sich die Inszenierung also in dem Fall an die Realität anlehnt und ein schöpferischer Kreativakt dann konsequenterweise ebenfalls in Frage gestellt werden müsste.²⁷ Wenn man dem wiederum entgegenzusetzen wollte, dass es die Inszenierung sei, auf die es im Rahmen der schöpferischen Ausgestaltung ankomme, kann schließlich nach oben verwiesen werden. Denn auch bei dem Dokumentarfilm kommt es bei der Produktion maßgeblich auf die Darstellung an.

Eine Aufspaltung des Dokumentarfilms in den sogenannten „Eigenanteil“ des Schöpfers auf der einen und in die „Fremdanteile“ auf der anderen Seite wirkt somit konstruiert, da es sich bei der Auswahl der vermeintlichen „Fremdanteile“ um eine kreative Entscheidung des Dokumentarfilmers handelt. Der Logik der Verwertungsgesellschaft folgend müsste der Plot eines Spielfilms, der auf wahrer Begebenheit beruht, ebenfalls in Abzug gebracht werden, da dieser per Definition mangels schöpferischer Eigenleistung unter die Fremdanteile fallen müsste. Und auch die

²³ Vgl. BGH, Urt. v. 24.11.1983 – I ZR 147/81 = GRUR 1984, 730, 732 m. Anm. v. Schrieker – Filmregisseur; LG München I, Urt. v. 26.3.1992 – 7 O 15060/89 = ZUM 1993, 370, 373 – NS-Propagandafilm; Wandtke/Bullinger, Praxiskommentar Urheberrecht, 4. Auflage München 2014, § 2 Rn. 122; Dreier/Schulze, UrhG, 5. Auflage München 2015, § 2 Rn. 209.

²⁴ Vgl. etwa v. Hartlieb/Dobberstein/Schwarz, Handbuch des Film- Fernseh- und Videorechts, 5. Auflage München 2011, S. 160, Rn. 3.

²⁵ BGH, Urt. v. 24.11.1983 – I ZR 147/81 = GRUR 1984, 730, 732 m. Anm. v. Schrieker – Filmregisseur.

²⁶ OLG Frankfurt, Urt. v. 7.12.2001 – 11 U 91/99 = ZUM 2002, 226, 227 – 1000 Meisterwerke.

²⁷ v. Hartlieb/Schwarz, Handbuch des Film- Fernseh- und Videorechts, 5. Auflage München 2011, S. 160, Rn. 3; Wolf, Fiktionalisierung des Dokumentarischen, in: Zimmermann/Hoffmann (Hrsg.), Dokumentarfilm im Umbruch, Konstanz 2006, S. 125–137.

Musik und beispielsweise die Darstellung von Landschaften müssten als „Fremdanteile“ gewertet werden, um eine Gleichbehandlung mit den Dokumentarfilmern sicherzustellen.

III. Fazit

Der Grundgedanke des Verteilungsplans der Verwertungsgesellschaft Wort ist, dass die unterschiedliche Vergütung von Spiel- und Dokumentarfilmen damit legitimiert wird, dass Spielfilmen ein größerer schöpferischer Aufwand innewohnt. Vor dem Hintergrund der beachtlichen Annäherung beider Filmgenres und der erforderlichen kreativen Eigenleistung von Dokumentarfilmern bedeutet diese Bewertung allerdings eine ungerechtfertigte Ungleichbehandlung.

Bei dem Kreativakt des Dokumentarfilms ist es so, dass die realen Vorgänge von dem empirischen Zusammenhang losgelöst in eine neue Beziehung gebracht werden, die durch individuelle Veranschaulichung eines Sachverhaltes immer eine gefilterte Wirklichkeit darzustellen vermögen.²⁸ Auch zeigt sich die Bedeutung dieser individuellen Intention des Dokumentarfilmers in der Rechtsproblematik der etwaigen Verletzung von Persönlichkeitsrechten, wenn es darum geht, dass reale Personen im Film erkennbar sind. Dann unterliegt der Künstler nicht anders als ein Kritiker den Grenzen der Meinungsfreiheit nach Art. 5 Abs. 1 GG.²⁹ Das wiederum zeigt, dass der Dokumentarfilmer – natürlich vor dem Hintergrund der Wahrheitspflicht seiner Darstellung – Kritik üben und den Sachverhalt aus verschiedenen Perspektiven beleuchten kann. Es existiert somit ein faktischer Spielraum, da alles Wirkliche aus unterschiedlichen Blickwinkeln unterschiedlich gewertet und betrachtet werden kann.

²⁸ Hoeren, Dokumentarfilm und Urheberrecht – Ursachen und Folgen einer juristischen Diskriminierung, Rundbrief des Filmbüros Nordrhein-Westfalen, Nr. 1-04/93, S. 22.

²⁹ Homann, Praxishandbuch Filmrecht, 3. Auflage Berlin Heidelberg 2009, S. 76, 77.