



Dieser Vortrag wurde auf der Mitgliederversammlung der AG - Dok im Rahmen der Berlinale gehalten.

1. Einleitung

Seit die Bilder laufen lernen, werden sie von Juristen falsch interpretiert.

So dauerte es nach den ersten Filmvorführungen im Jahre 1895 über 40 Jahre, bis überhaupt einmal der Film als schützenswerte Leistung voll anerkannt wurde. 1908 wurde zwar der Film auf Drängen Frankreichs in dem bedeutendsten internationalen Urheberrechtsabkommen, der Berner Übereinkunft (RBÜ), als schutzfähiges Werk aufgenommen. Dies galt allerdings nur, sofern der Urheber "durch die Anordnung des Bühnenvorgangs oder die Verbindung der dargestellten Begebenheiten dem Werk die Eigenschaft eines persönlichen Originalwerkes gegeben hat" (Art. 14 II RBÜ). Erst 1928 wurde diese Einschränkung des Schutzes aufgehoben; aber erst 1948 wurde im Rahmen einer in Brüssel stattfindenden Konferenz die Aufnahme des Films in den allgemeinen Katalog schutzfähiger Werke beschlossen.¹

Damit waren die Schwierigkeiten im Umgang von Urheberrechtlern mit dem Film nicht beseitigt. Es tauchte die Frage auf, welcher der am Film Beteiligten denn in den Genuß des urheberrechtlichen Schutzes kommen sollte. Fest stand nur, daß Filmschauspieler zwar nicht als Urheber angesehen werden können, aber einen eingeschränkten Schutz als sog. ausübende Künstler geltend machen können (§ 73 des Urheberrechtsgesetzes; im folgenden UrhG abgekürzt). Klar war auch, daß der Produzent eines Films mangels eigener schöpferischer Leistungen zwar nicht wie ein Urheber anzusehen ist; ihm sollten jedoch alle wirtschaftlichen Rechte an dem Film und ein eigenes sog. Leistungsschutzrecht zustehen (§ 94 UrhG). Dem Regisseur wollte man aber lange Zeit keinerlei Rechte an 'seinem' Film einräumen. Erst als die "Nouvelle Vague" ein neues Selbstbewußtsein der Regisseure demonstrierte, hatten die Juristen ein Einsehen; sie räumten dem Filmregisseur die ihm gebührende Stellung als Urheber des Films ein. Noch heute tun sich allerdings Cutter und Kameramänner schwer damit, als (Mit-)Urheber eines Films anerkannt zu werden.² Meist sieht man ihre Leistung als rein technisch und wenig kreativ an.

Als Stiefkind verbleibt jedoch der Dokumentarfilm. Wie im folgenden zu zeigen sein wird, gilt der Dokumentarfilm bei Juristen als Film zweiter Klasse; dementsprechend werden Dokumentarfilmern auch viel schlechtere Vertragsbedingungen und Rechtspositionen eingeräumt als etwa den Kollegen vom Spielfilm. Diese Diskriminierung ist schon fast traditionell: Bereits die Begründer des Dokumentarfilms, die Gebrüder Auguste und Louis Lumière, sahen ihre Entdeckung nur als technische Fortentwicklung der Fotografie, nicht aber als ökonomisch verwertbare Form von "Kunst".³

**Dokumentarfilm und Urheberrecht
- Ursachen und Folgen einer
juristischen Diskriminierung
von Dr. jur., Lic. theol.
Thomas Moeren, Münster**

II. Der Dokumentarfilm im Urheberrecht

1. Dokumentarfilm, Wochenschauen und Sexfilme

Sieht man sich einmal die Kommentierungen zum deutschen Urheberrechtsgesetz im Hinblick auf den Dokumentarfilm an, so fällt sehr schnell auf, daß dieses Genre dort spärlich behandelt wird. Sucht man dort nach Hinweisen auf den Dokumentarfilm, entdeckt man bei fast allen Autoren eine zweistufige Einteilung der Filmszene:

- Da sind auf der einen Seite Filmwerke im Sinne des § 2 Abs. 1 Nr. 6 UrhG, die sich aufgrund ihrer eigenschöpferischen Gestaltung des vollen Schutzes nach dem UrhG erfreuen können. Hierzu sollen primär die "eigentlichen Spielfilme"⁴ und Fernsehfilme⁵ zählen. Bei beiden Filmformen wird sogar eine tatsächliche Vermutung für eine eigenschöpferische Gestaltung bejaht⁶, d.h. ihr ästhetisch-künstlerischer Gehalt wird im Regelfall unterstellt.
- Auf der anderen Seite stehen einfache Laufbilder, die gem. § 95 UrhG nur eingeschränkt geschützt sind. Zu solchen "Filmen zweiter Klasse" gehören
 - "alltägliche Filme von Amateurfotografen"⁷
 - die sog. "reinen Naturfilme"⁸
 - Interviews und Reportagen⁹
 - Filmaufnahmen von Theateraufführungen¹⁰
 - Tages- und Wochenschaufilme¹¹
 - Sex-Filme¹²
 - sowie "Dokumentarfilme"¹³.

Solche Werke sollen nicht urheberrechtsfähig sein, weil sie sich auf "die bloße Wiedergabe des Ereignisses" beschränken¹⁴ und sie meist "ohne vorgezeichneten Entwurf" angefertigt werden.¹⁵ Nur in extremen Ausnahmefällen wurde bei dieser Filmgattung das Vorliegen einer eigenschöpferischen Gestaltung bejaht, wenn in der "Art der Auswahl und Zusammenstellung solchen filmischen Gemeinguts (...) eine persönliche geistige Schöpfung" zu sehen ist.¹⁶ In der Rechtsprechungspraxis tauchte dieser Ausnahmefall jedoch nie auf; regelmäßig wurde die Urheberrechtsfähigkeit von Dokumentarfilmen verneint.

2. Kritik

Diese Konzeption ist von vornherein durch eine Reihe von gefährlichen Vorurteilen und Fehleinschätzungen geprägt:

- Der Begriff des "Dokumentarfilms" wird sehr verschwommen und ohne nähere Erläuterung verwendet. In den Kommentierungen werden Dokumentarfilme in einem Atemzug mit Sexfilmen, Naturfilmen, Wochenschauen und Interviews erwähnt. Gattungsspezifische Fragestellungen werden kaum erörtert.¹⁷
- Als Beispiele für Dokumentarfilme werden meist Wochenschauen oder Naturfilme (z.B. "Bildstreifen mit fliegenden Schwänen"¹⁸) erwähnt. Diese Auswahl macht deutlich, daß die urheberrechtli-

che Diskussion sehr stark von der Filmszene der 30er und 40er Jahre geprägt ist.¹⁹ Damit wird aber übersehen, daß sich der Dokumentarfilm technisch um 1960 durch die Möglichkeit synchroner Tonaufnahmen fundamental verändert hat.²⁰ Seitdem ist dieses Genre nicht mehr das alte²¹: Es wurde zum Medium politischer Opposition (in der Dritten Welt²² oder während der Studentenrevolte²³), zum subjektiven Instrument von Alltagsbeobachtungen (bei Klaus Wildenhahn u.a.), zum Aufhänger für autobiographische, essayistische²⁴ oder spielfilmartige²⁵ Erzählhandlungen (etwa bei Alexander Kluge, Johan van der Keuken und Christian Rischert). Diese neuen und vielfältigen Formen dokumentarischer Film-"Kunst" werden von der Rechtsprechung und Literatur nicht wahrgenommen; statt dessen wird auf längst überholte, anachronistische Formen des Dokumentarfilms wie die "Wochenschau" Bezug genommen.

- Die Urheberrechtler haben mit der Einstufung des Dokumentarfilms als nicht urheberrechtsfähig ein Eigentor geschossen: Wenn Dokumentarfilme derart eingestuft werden müßten, hätte dies zur Konsequenz, daß sie allenfalls als sog. Laufbilder geschützt werden können. Nach §§ 94, 95 UrhG hat der Produzent von Bildfolgen bzw. Bild- und Tonfolgen das Recht zur Verbreitung, Vervielfältigung und Sendung, auch wenn diese laufenden Bilder nicht urheberrechtsfähig sind. Dem Produzenten eines Dokumentarfilms stünden bei Einordnung als Laufbild demnach (eingeschränkte) Rechte zu; allerdings fielen Regisseure, Cutter und Kameraleute als Rechteinhaber aus. Daneben verlören damit aber auch ausländische Dokumentarfilme jeden Schutz, sofern sie nicht als erstes in Deutschland gesendet worden sind (§§ 128 II, 126 II UrhG). Hintergrund für diese Regelungslücke ist das bedauerliche Faktum, daß internationale Abkommen zum Schutz von Laufbildern nicht existieren (vgl. §§ 128 II, 126 III 1 UrhG).²⁶ Das Ergebnis, zu dem die herrschende Meinung kommen müßte, wäre fatal: Ausländische Dokumentarfilme dürften prinzipiell frei verwertet, kopiert, ausgestrahlt werden.

III. Filmtheoretische Motivforschung

Wie kam es zu dieser Herabsetzung des Dokumentarfilms? Was sind die Gründe dafür, daß Rechtsprechung und Literatur den Dokumentarfilm urheberrechtlich zu einem Film zweiter Klasse machen wollen? Der tiefere Grund dürfte in einem verzerrten Verständnis vom Wesen dieser Filmart liegen.

1. Filmtheoretische Prämissen

Immer wieder begegnet einem bei der Lektüre urheberrechtlicher Stellungnahmen zum Dokumentarfilm der Begriff der "Wirklichkeit". So heißt es etwa in der grundlegenden BGH-Entscheidung "Lied der Wildbahn I", daß sich der sog. "reine Naturfilm" auf die Wiedergabe in der Wirklichkeit vorgegebener Gegenstände und Naturereignisse beschränke²⁷. Damit könne ihm keine eigen-schöpferische Gestaltung zukommen, da ihm die Struktur von der



DOKUMENTARFILM

Wirklichkeit vorgegeben sei.

Hier offenbart sich ein filmwissenschaftlich längst überholtes Verständnis des Dokumentarfilms. Dokumentarfilme können und wollen nie Wirklichkeit abbilden. Sie sind immer durch bestimmte, apriorische Vorentscheidungen der Filmschaffenden geprägt. In der filmwissenschaftlichen Forschung zum Dokumentarfilm ist man sich inzwischen weitgehend einig, daß sich semiotisch und filmästhetisch der Nachweis einer "Fiktion der Nichtfiktionalität"²⁸ bei Dokumentarfilmen führen läßt.²⁹ Insbesondere der Münchener Filmphilologe Manfred Hattendorf hat in mehreren Fallstudien dargelegt, wie der Dokumentarfilm vorgibt, Realität widerzuspiegeln; Hattendorf spricht daher von "filmischen Authentisierungsstrategien", die es im Wege philologischer Analyse zu erkennen und zu typologisieren gilt.³⁰

An welchen Stellen läßt sich eine solche Subjektivität im Dokumentarfilm nachweisen? Hier seien nur einige Anhaltspunkte genannt:

- Bis 1960 mußten viele Dokumentarfilme wegen der mangelhaften Tontechnik nachträglich synchronisiert, ja sogar gänzlich inszeniert werden. So wurden die Szenen zahlreicher berühmter Kriegsfilme künstlich arrangiert.³¹ Zu Recht bezeichnet Roth die Filme dieser Epoche daher als "Bildgedichte".³²

- Beim modernen Dokumentarfilm fällt die besondere Bedeutung des Regisseurs im Vorfeld der Dreharbeiten auf. Der Regisseur wählt die Sujets des Films aus. Er entscheidet vorab über Szenerie und 'Akteure' seines Films. Er geht aufgrund seines Vorverständnisses von einem bestimmten, zu erzielenden Ergebnis seiner Filmrecherchen aus. Um mit Kant zu reden: Der Regisseur eines Dokumentarfilms ist kein "Schüler der Wirklichkeit", sondern ein "bestallter Richter", dessen Fragen auf ein bestimmtes Antwortverhalten seiner Zeugen hinzielen. Zu Recht betont daher Hohenberger, daß "schon die Auswahl der zu filmenden Realität vielfach unter dem Aspekt ihrer filmdramaturgischen Verwertbarkeit geschieht".³³

- Die Kamera ist ein urheberrechtlich immer wieder unterschätztes Einfalltor für Kreativität und Subjektivität im Film.³⁴ Wie bereits Wertow 1929 betont hat, ist der Film durch das "Kino-Auge" geprägt:

"Ich montiere, wenn ich den zu filmenden Gegenstand auswähle (von tausend möglichen Gegenständen). Ich montiere, wenn ich den Gegenstand beobachte (um die beste Wahl von tausend möglichen Beobachtungen zu treffen).³⁵

Ähnlich heißt es bei Roth:

Die dokumentarische Kamera "kann, sie muß auch auswählen, sie gibt den Ereignissen ihren Rhythmus, sie muß Entscheidungen treffen, die unwiderruflich sind, die beim Drehen selbst mit dem Regisseur nicht mehr diskutiert werden können".³⁶

- Am deutlichsten aber wird das subjektiv-schöpferische Element

des Dokumentarfilms beim Schnitt und der Montage. Gerade die Art und Weise, wie der Regisseur (zusammen mit Cuttern) das vorhandene Filmmaterial sichtet und durch Kürzungen strukturiert, prägt den Dokumentarfilm entscheidend. So wurden z.B. bei dem Film "The Chair" (1962) von Richard Leacock 25000 Meter Film gedreht, von denen nur 700 Meter endgültig verwendet wurden. Ein solches Drehverhältnis von 1:35 zeigt, welche besondere Bedeutung der Arbeit des Regisseurs am Schneidetisch zukommt. Um so erstaunlicher ist es, daß die Rechtsprechung generell auf Montage und Schnitt nicht zu sprechen kommt.³⁷

4. Konsequenzen für das Urheberrecht

Es liegt damit auf der Hand, daß der Begründungsansatz der herrschenden Meinung im Hinblick auf die fehlende Urheberrechtsfähigkeit von Dokumentarfilmen äußerst zweifelhaft sein dürfte. Es geht nicht an, Dokumentarfilme als angebliche Wiedergaben der Wirklichkeit im Regelfall vom Urheberrechtsschutz auszuschließen; vielmehr sind diese Filme durchweg von der subjektiv-künstlerischen Gestaltung ihrer 'Urheber' geprägt und damit grundsätzlich Filmwerke im Sinne des § 2 Abs. 1 Nr. 6 UrhG. Wie hoch die schöpferische Eigentümlichkeit eines Dokumentarfilms ist, ist (wie bei Spielfilmen) im Einzelfall durch Sachverständigengutachten zu klären.³⁸

IV. Die Zerstückelung des Dokumentarfilms

Die Rechtsprechung hat allerdings in den letzten Jahren teilweise eine großzügigere Haltung im Hinblick auf die Urheberrechtsfähigkeit des Dokumentarfilms eingenommen.³⁹

So hat der Bundesgerichtshof in der Entscheidung "Filmregisseur" vom 24. November 1983⁴⁰ u.a. einen Dokumentarfilm über eine Herzoperation für urheberrechtsfähig erachtet.⁴¹ Zur Begründung führt der BGH aus:

"Danach steht zwar im Mittelpunkt des Films die dokumentarisch genaue, informative Darstellung einer Herzoperation; diese unterlag mit ihrem Beginn ihren eigengesetzlichen Regeln, so daß der Kläger insoweit eine von der Wirklichkeit bestimmte Ablaufregie führte. (...)

Dies schließt aber eine eigenschöpferische Leistung nicht aus. Denn der Kläger hat sich nicht darauf beschränkt, den eigentlichen Geschehensablauf einer Herzoperation schematisch dazustellen. Er hat vielmehr zum einen (...) die nach seinen Vorstellungen wesentlichen Aspekte einer Herzoperation ausgewählt. Sodann hat er aber durch eingeblendete Erläuterungen, Interviews und Gespräche wesentliche Begleitumstände dargestellt, die über das reine Operationsgeschehen hinausgehen."⁴²



DOKUMENTARFILM

Der BGH geht mit dieser Argumentation von einer Art Sphärentheorie aus: Der "informative" Kern eines Dokumentarfilms besteht aus der dokumentarisch exakten Widerspiegelung der Wirklichkeit, dem "reinen, chronologisch und schematisch ablaufenden Abfilmen"⁴³. Um diesen Kern herum gruppieren sich subjektiv-gedankliche Elemente: Der Regisseur konzipiert ein bestimmtes Randgeschehen, aufgrund dessen die "Dokumentation eines tatsächlichen Geschehens mit Einblendungen gezielt ausgewählter Begleitumstände"⁴⁴ verbunden wird.⁴⁵

Für die Bejahung der Urheberrechtsfähigkeit sind nur die subjektiven Begleitumstände entscheidend. Der dokumentarisch-informative Kern ist für sich genommen nicht schutzwürdig; er kann nur in Verbindung mit den subjektiven Elementen geschützt werden, da der Dokumentarfilm im Wege einer "Gesamtbetrachtung" als "einheitliches Filmwerk" zu beurteilen sei⁴⁶.

Welche Konsequenzen diese Sphärentheorie in sich birgt, zeigt der zweite Dokumentarfilm, der vom BGH in der "Filmregisseur"-Entscheidung auf seine Urheberrechtsfähigkeit hin zu überprüfen war. In diesem Film mit dem Titel "Ariadne aus Naxos" wurde das Leben eines griechischen Landmädchens dargestellt, indem einzelne Alltagsszenen fiktiv mit dem Mythos der Ariadne in Verbindung gebracht wurden.

Der BGH trennt hier (im Anschluß an die Argumentation der Vorinstanz) zwischen dokumentarischen und künstlerischen Szenen⁴⁷; Sofern das Landmädchen am U-Bahn-Schalter, in ihrer Wohnung mit der Familie und mit Freunden in Athen gezeigt werde, zeige der Film nur "ihr wirkliches Leben ohne künstlerische Verfremdung"⁴⁸. Insofern scheidet eine Urheberrechtsfähigkeit des Films aus. - Anders sei es hingegen bei anderen (konkret im Urteil bezeichneten) Szenen, die "als künstlerisches Rollenspiel im Rahmen einer Filmhandlung"⁴⁹ anzusehen seien. Nur wegen dieser Szenen könne dem Film als einheitlichem Werk der urheberrechtliche Schutz nicht abgesprochen werden.

Diese Sphärentheorie sowie das damit verbundene Aussortieren einzelner Dokumentarszenen werden m.E. dem Wesen des Dokumentarfilms nicht gerecht. Wie oben bereits gezeigt, ist jeder Dokumentarfilm insgesamt, als Ganzes von einer bestimmten gedanklichen Konzeption geprägt. Diese Konzeption bestimmt nicht nur irgendwelche Begleitumstände und Teilszenen des Films; sie durchzieht vielmehr den Dokumentarfilm gerade in seinen dokumentarischsten Abschnitten. Gerade die Vorauswahl des Sujets, die Wahrnehmung durch die Kamera und die Arbeit am Schneidetisch bewirken, daß Dokumentarfilme gerade dort fiktiv, künstlerisch und subjektiv sind, wo sie scheinbar Wirklichkeit widerspiegeln. Von daher ist eine Trennung dokumentarischer und nicht-dokumentarischer Teile und Szenen eines Dokumentarfilms nicht möglich; ein solcher Film ist immer als einheitliches "künstlerisches Rollenspiel" aufzufassen.⁵⁰

V. Dokumentarfilm als Kunst im Sinne des Art. 5 III GG

Erstaunlicherweise hat sich nicht nur das Urheberrecht am Dokumentarfilm "versündigt". Vielmehr finden sich auch in anderen Rechtsbereichen erhebliche Mißverständnisse, was die Einordnung des Dokumentarfilms betrifft.

So taucht z.B. bei der Geltendmachung von Schadensersatz- und Unterlassungsansprüchen gem. § 824 Abs. 1 BGB wegen unwahrer oder beleidigender Äußerungen die Frage auf, ob solche Äußerungen unter dem Gesichtspunkt von Art. 5 III GG wegen der Wahrnehmung berechtigter Interessen (§ 824 Abs. 2 BGB) rechtmäßig sind. In diesem Zusammenhang vertritt das OLG Stuttgart⁵¹ für den Fall einer Dokumentarsatire die Ansicht, daß Dokumentationen grundsätzlich nicht unter den Begriff der "Kunst" im Sinne des Art. 5 Abs. 3 GG fallen:

"Wie Stein, NJW 1971, 1648 ff. ausgeführt hat, strebt das literarische Kunstwerk eine gegenüber der sogenannten realen Wirklichkeit selbständige wirklichere Wirklichkeit an und liegt deshalb auf einer anderen Ebene als die historische Wirklichkeit des Lebens. (...)

Anders ist es bei einer Dokumentation oder eine Biographie (Stein, NJW 1971, 1649). Diese verzichtet auf das Mittel der Verfremdung, bleibt bewußt auf der Ebene der sogenannten realen Wirklichkeit. (...) Ein Hineinragen in die Ebene des Künstlerischen ist hier nur durch die Form, Anordnung und Auswahl möglich. Im übrigen handelt es sich es um Meinungsäußerung i.S. des Art. 5 I GG, für die die Schranke des Art. 5 II GG gilt."⁵²

Schon die Terminologie des Gerichts zeigt, wie problematisch die Entscheidung ist. Die Richter unterscheiden zwischen einer "realen Wirklichkeit", die sie auch als "die historische Wirklichkeit des Lebens" bezeichnen, und der "wirklicheren Wirklichkeit" der Kunst.⁵³ Im übrigen zeigt sich auch hier wieder, wie in der älteren BGH-Rechtsprechung zum UrhG, die erkenntnistheoretisch überholte Vorstellung vom Dokumentarfilm als Widerspiegelung der Wirklichkeit.⁵⁴

Darüber hinaus trifft die Beschreibung des Wesens einer Dokumentation im Filmbereich allenfalls für Naturfilme, Wochenschauen oder Amateurfilmaufnahmen zu, da in diesen Fällen künstlerische "Verfremdungen" selten sein mögen. Die Verneinung jedes künstlerischen Charakters von Dokumentationen wird aber dem modernen Genre "Dokumentarfilm" nicht gerecht: Filme von Ophüls oder Kluge wollen und können nicht einfach Wirklichkeit abphotographieren; sie schaffen vielmehr eigene Wirklichkeit (auch mit Mitteln der Verfremdung, wie Zwischentexten, Überblendungen oder kontrastierenden Montagen).

Gefährlich ist in diesem Zusammenhang auch die Trennung des Gerichts von Inhalt und Form. Nach Auffassung des Gerichts mag die Form einer Dokumentation subjektiv-künstlerisch sein; der Inhalt des Films bleibe jedoch davon unberührt. Diese Dichotomie von Form und Inhalt ist dem Urheberrecht entlehnt⁵⁵ und ist dort

schon seit Jahrzehnten erheblich kritisiert worden.⁵⁶ Tatsächlich stellt sich die Frage, ob nicht die Form eines Werkes, d.h. seine Anordnung und Strukturierung, auch dessen Inhalt entscheidend prägt. So ändert sich der Inhalt eines Filminterviews, je nachdem welche Elemente des Interviews in welcher Reihenfolge gezeigt werden. Es gibt insofern weder die reine Form noch den reinen Inhalt; vielmehr sind beide untrennbar miteinander verknüpft. Im Ergebnis sind daher Argumentation und Ergebnis der Entscheidung des OLG Stuttgart abzulehnen: Dokumentationen sind nicht per se als bloße Meinungsäußerung anzusehen; sie können auch Kunst im Sinne des Art. 5 III GG beinhalten. Um dies feststellen zu können, muß auf pauschale Zuordnungen verzichtet und im Einzelfall geprüft werden, welche Aussagen und Grundkonzeptionen hinter einer Dokumentation stecken.

VI. Konsequenzen der Neubewertung

Wenn Dokumentarfilme grundsätzlich als urheberrechtsfähig und künstlerisch einzustufen sind, hat dies eine Reihe erheblicher Konsequenzen. Die für die Praxis wichtigste Folgerung bezieht sich auf die Stellung des Dokumentarfilms bei der Verteilung der Vergütungen aus der sog. Videogeräte- und Leerkassettenabgabe und für die Vermietung von Videokassetten⁵⁷:

Nach § 54 UrhG sind die Hersteller von Videogeräten und Leerkassetten verpflichtet, pro Gerät bzw. Kassette einen bestimmten an sog. Verwertungsgesellschaften zu zahlen. Gleiches gilt nach § 27 UrhG für die Vermietung von bespielten Videokassetten, für die die Videotheken eine Abgabe an die Verwertungsgesellschaften zu zahlen haben. Die Vergütungen werden von den Verwertungsgesellschaften an die einzelnen Urheber bzw. ausübenden Künstler ausbezahlt. Allerdings müssen die Urheber und ausübenden Künstler einer Verwertungsgesellschaft beigetreten sein bzw. ihre Werke bei einer solchen Gesellschaft gemeldet haben, um ihre Vergütungsansprüche geltend zu machen.

Derzeit existieren vier Filmverwertungsgesellschaften: die VG Bild-Kunst, die Verwertungsgesellschaft zur Nutzung von Filmwerken mbH (VGF), die Gesellschaft zur Wahrnehmung von Film- und Fernsehrechten mbH (GWFF) sowie die Verwertungsgesellschaft zur Wahrnehmung von Film- und Fernsehrechten mbH (VFF).

Wichtig für Dokumentarfilmer ist vor allem die VG Bild-Kunst, die neben den Regisseuren als einzige Verwertungsgesellschaft auch Cutter und Kameralentre als Urheber anerkennt.

Die Geldmittel werden nun nach äußerst diskriminierenden Bedingungen zwischen Spielfilm- und Dokumentarfilmbereich aufgeteilt. So wird die Videogeräte- und Leerkassettenabgabe nach folgendem Schlüssel verteilt:

- 44% entfallen auf ausländische Filme
- 29% werden dem deutschen Kinofilm zugewiesen

- 7,5% geht an die Urheber der fernseheigenen und Auftragsproduktionen
- Der Rest von 2,5% entfällt auf alle sonstigen deutschen Filmwerke, wozu auch der deutsche Dokumentarfilm zählt.

Der deutsche Kinospielefilm erhält demnach fast einen 1/3 des Gesamtpfotes, während ein programmfüllender Kinodokumentarfilm selbst bei größtem Erfolg nur eine Vergütung aus einem 1/40-Segment des Topfes bekommt. Dadurch wird jedem Dokumentarfilmer von vornherein nur ein Bruchteil des Betrages zugewiesen, den sein Kollege vom Spielfilm geltend machen kann. Diese Ungleichbehandlung manifestiert die verzerrte Sichtweise des Genres, wie sie in den Köpfen der Juristen scheinbar unausrottbar verankert ist: Der Dokumentarfilm ist ja "nur" Dokumentation, nur Abbild der Wirklichkeit, nur Draufhalten der Kamera. Hier sind dringend Änderungen geboten: Der Dokumentarfilm muß auch verwertungsrechtlich einen eigenen Anteil aus dem Abgabentopf zugewiesen bekommen, der dem Spielfilmbereich zumindest angenähert ist.

VII. Zusammenfassung

Der Dokumentarfilm wird seit Jahrzehnten urheberrechtlich dadurch diskriminiert, daß er auf ein Niveau mit Wochenschauen, Sexfilmen und Naturaufnahmen gestellt wird. Dadurch wird der künstlerische Charakter des Dokumentarfilms und seine Fiktionalität verkannt; die seit 1960 deutlich zu spürende Umorientierung in diesem Bereich wird bis heute nicht wahrgenommen.

Der Dokumentarfilm verdient es statt dessen, urheberrechtlich auf eine Stufe mit dem Spielfilm gestellt zu werden. Nur so wird das Urheberrecht den Spezifika dieses Genres gerecht. Nur so sind schließlich auch die sonstigen Benachteiligungen des Dokumentarfilms zu beseitigen, die besonders im Verteilungsschlüssel der Filmverwertungsgesellschaften manifest werden. Der Kampf des Dokumentarfilms um künstlerische Anerkennung, um sachgerechte Vertragsgestaltung, um finanzielle Rückdendeckung kann nur gewonnen werden, wenn es gelingt, die Köpfe der Urheberrechtler von ihren falschen Schablonen und Vorurteilen freizumachen. Denn Juristen sind es, die die Filmverträge machen; Juristen sind es, die die Verteilungspläne bei den Verwertungsgesellschaften festlegen - und Juristen werden es sein, die über die Zukunft des Dokumentarfilms entscheiden.

Anhang

* Vgl. hierzu auch Hoeren, Urheberrechtliche Probleme des Dokumentarfilms, in: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht (GRUR) 1992, 145 ff.

¹ Vgl. Katzenberger, Vom Kinofilm zum Videogramm, in: Friedrich-Karl Beier u.a. (Hg.), Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht in Deutschland. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Deutschen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz und ihrer Zeitschrift, Band. II, Weinheim 1991, 1401 ff.

² Der Bundesverband Kamera versucht allerdings, für den Bereich der Kameraleute Änderungen durchzusetzen. Vgl. das von dem Verband in Auftrag gegebene

- Rechtsgutachten von Hertin, Die urheberrechtliche Stellung des Kameramanns, in: UFITA 118 (1992), 57 - 86.
- ² Vgl. Alan Williams, The Lumière Organization and 'Documentary Realism', in: John L. Fell (Hg.), Film before Griffith, Berkeley 1983, 153 ff., 158.
- ³ So die Terminologie von von Gamm, Urheberrechtsgesetz, München 1968, § 2 Rdnr. 23 (S. 209). Vgl. hierzu BGHZ 5, 116, 118 "Parkstraße 13"; BGHZ 26, 52, 55 "Sherlock Holmes"; BGHZ 27, 90, 96 "Die Privatsekretärin".
- ⁴ BGHZ 37, 1, 6 "AKI"; BGHZ 38, 356, 357 "Öffentliche Fernseh wiedergabe von Sprachwerken"; vgl. auch Schricker/Loewenheim, Kommentar zum UrhG, München 1987, § 2 Rdnr. 117.
- ⁵ So LG München I Schulze LGZ 89, 1, 7 "Kreuzweg der Liebe"; ähnlich LG Berlin, GRUR 1962, 207, 208 "Maifeiern"; Schricker/Loewenheim (Fußn. 5), § 2 Rdnr. 119.
- ⁶ Fromm/Nordemann/Vinck, Urheberrecht, 7. Aufl. Stuttgart 1988, § 2 Rdnr. 79.
- ⁷ Gegenstand solcher Filme sollen etwa "Tiere bei der Nahrungsaufnahme, beim Zweikampf, Bienen im Bienenstock, das Sinken eines Schiffes, Aufmärsche, Demonstrationen" sein; vgl. Möhring/Nicolini, Urheberrechtsgesetz, Berlin 1970, § 95 Anm. 2b bb).
- ⁸ BGHZ 37, 1, 10 "Großprojektion von Fernsehsendungen in Lichtspieltheatern".
- ⁹ OLG Koblenz, Schultze OLGZ 93, 6 f.; Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, 3. Aufl. Berlin 1980, S. 156.
- ¹⁰ BGHZ 37, 1, 10 "Großprojektion"; LG Berlin, GRUR 1962, 207, 208 "Maifeiern". Ähnlich Hubmann/Rehbinder, Urheber- und Verlagsrecht, 7. Aufl. München 1991, S. 124.
- ¹¹ OLG Düsseldorf, GRUR 1979, 53 "Laufbilder"; OLG Hamburg, GRUR 1984, 663 "Video Intim"; Fromm/Nordemann/Hertin (Fußn. 7), § 95 Rdnr. 1.
- ¹² von Gamm (Fußn. 2), § 2 Rdnr. 23 (S. 209) ohne nähere Erläuterung des Begriffs. Ähnlich Hubmann/Rehbinder (Fußn. 11), S. 124, der vom "reinen Dokumentarfilm" spricht, ohne diesen Terminus zu definieren.
- ¹³ So Möhring/Nicolini (Fußn. 8), § 95 Anm. 2b bb).
- ¹⁴ So von Gamm (Fußn. 2), § 2 Rdnr. 23 (S. 209).
- ¹⁵ BGHZ 9, 262, 268 "Lied der Wildbahn" I; ähnlich auch Fromm/Nordemann/Vinck (Fußn. 7), § 2 Rdnr. 79.
- ¹⁶ Einzige Ausnahme ist der Kommentar von Möhring/Nicolini (Fußn. 8), § 95 Anm. 2b) bb), der verschiedene Formen des Dokumentarfilms aufführt (Reportage, Interview, Kulturfilme), ohne diese allerdings zu definieren.
- ¹⁷ So die Grundlage der Entscheidung BGHZ 9, 262, 263.
- ¹⁸ Besonders erwähnt seien die Arbeiten von Wilhelm Roth, Der Dokumentarfilm seit 1960, München 1982; Eva Hohenberger, Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch, Hildesheim 1988 (= Diss. Os-nabrück 1987); Heinz-B. Heller/Peter Zimmermann (Hg.), Bilderwelten - Weltbilder, Marburg 1990 jeweils mit weiteren Hinweisen.
- ¹⁹ Vgl. hierzu ausführlich Roth, Dokumentarfilm (Fußn. 19), S. 9 ff.
- ²⁰ Siehe hierzu Ulrich Gregor, Was heißt "dokumentarisch"? Annäherungen an eine Begriffsbestimmung, in: Freunde der Deutschen Kinemathek (Hg.), Der Dokumentarfilm - ein Modellseminar, Berlin 1978, S. 25 ff.
- ²¹ Vgl. Peter B. Schumann, Kino in Cuba 1959 bis 1979, Frankfurt 1980; ders (Hg.), Kino und Kampf in Lateinamerika, München 1976.
- ²² Vgl. hierzu einleitend Amos Vogel, Kino wider die Tabus, Luzern 1979; Jors Ivens, Die Kamera und ich, Reinbek 1974.
- ²³ Vgl. hierzu Klaus Kanzog, Einführung in die Filmphilologie, München 1991, 64.
- ²⁴ Vgl. hierzu Rudolf Thome, Filmkritik Nr. 5/1977, S. 226 ff.
- ²⁵ Vgl. Hertin, Wo bleibt der internationale Leistungsschutz für Filme?, in: ZUM 1990, 442 ff.
- ²⁶ BGH, Urt. v. 21. April 1953 - I ZR 110/52 = BGHZ 9, 262, 268. Ähnlich auch z.B. Horst von Hartlieb, Handbuch des Film-, Fernseh- und Videorechts, 2. Aufl. München 1984, S. 121.
- ²⁷ Jan Berg, Die Fiktion der Nichtfiktionalität. Zur Abbildtheorie von Klaus Wildenhahn, in: Filme Nr. 4/1980, 29 ff.; ähnlich Klaus Bueb, Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Zur Theorie und Geschichte des Dokumentarfilms, in: Manfred Braunbeck (Hg.), Filme und Fernsehen. Materialien zur Theorie, Soziologie und Analyse der audio-visuellen Massenmedien, Bamberg 1980, 286 ff.
- ²⁸ Vgl. hierzu auch ausführlich Hohenberger, Wirklichkeit (Fußn. 19), 26 ff. mit weit. Nachw.
- ²⁹ Vgl. Manfred Hattendorf, Die Stunde der subjektiven Wahrheit: Fiktionalisierung im Dokumentarfilm, Manuskript eines Vortrages im Rahmen des Forschungskolloqu-

iums "Film und Recht" Köln 1992, mit weiteren Nachweisen.

³¹ So etwa bei "Fires were started" (1943) oder Spanish earth (1937); vgl. hierzu die Nachweise bei Roth, Dokumentarfilm (Fußn. 19), S. 9.

³² Vgl. Roth, Dokumentarfilm (Fußn. 19), S. 9.

³³ Hoheberger, Wirklichkeit (Fußn. 19), 37.

³⁴ Vgl. hierzu auch Stefan Lütje, Die Rechte der Mitwirkenden am Filmwerk, Baden-Baden 1987, S. 40.

³⁵ Wertow, zit. n. Kinemathek Heft 56 (Juni 1978), hrsg. von den Freunden der Deutschen Kinemathek Berlin, S. 12.

³⁶ Roth, Dokumentarfilm (Fußn. 19), S. 66.

³⁷ So bereits die Kritik von Siegfried Haeger, Ein Film und drei Entscheidungen des Bundesgerichtshofes, in: UFITA 24 (1957), 329, 330.

³⁸ Vgl. hierzu auch Lütje, Rechte (FN 33), S. 40.

³⁹ Erstaunlicherweise hat der BGH in einem Fall sogar ohne nähere Prüfung die Urheberrechtsfähigkeit eines Dokumentarfilms (einem Bericht über den NSDAP-Reichsparteitag 1934) bejaht; vgl. BGH, UFITA 55 (1970), 313 "Triumph des Willens".

⁴⁰ BGH, Urt. v. 24.11.1983 - I ZR 147/81 = BGHZ 90, 219 ff. = GRUR 1984, 730 ff. (mit Anm. Schricker). Der Argumentation des BGH folgen (nur) Schricker/Loewenheim (Fußn. 5), § 2 Rdnr. 119 und Schricker, GRUR 1984, 733.

⁴¹ Vgl. auch die Entscheidung des BFH vom 23.5.1991 - V R 103/86, BSIBI II 1991, 782 = DSIR 1991, 1246 = DB 1991, 2020 (Leitsatz) = BB 1991, 1853 (Leitsatz) zur steuerrechtlichen Einordnung von Dokumentarfilmen.

⁴² BGHZ 90, 219, 223.

⁴³ BGHZ 90, 223 f.

⁴⁴ BGHZ 90, 224.

⁴⁵ Diese Argumentation wird m.E. von Lütje, Rechte (Fußn. 33), 39 falsch wiedergegeben. Lütje behauptet dort, man könne Dokumentarfilmen "ohne Inszenierung" Verkeigenschaft zukommen lassen, sofern sie nicht nur rein chronologisch tatsächliche Ereignisse abfilmen. Aus der Sicht des BGH ist jedoch bereits jede Abweichung vom reinen Abfilmen "Inszenierung".

⁴⁶ BGHZ 90, 227. - Schricker, GRUR 1984, 733 sieht den Dokumentarfilm sogar nur als Sammelwerk im Sinne des § 4 UrhG an, was m.E. der BGH-Entscheidung nicht gerecht wird.

⁴⁷ BGHZ 90, 226. - Daß die Abgrenzung bereits eine Wertung enthält und das Ergebnis präjudiziert, ist dem BGH nicht aufgefallen. Wer von vornherein "dokumentarisch" und "künstlerisch" voneinander trennt, geht implizit davon aus, daß dokumentarische Szenen nicht-künstlerisch und damit auch nicht urheberrechtsfähig sind.

⁴⁸ BGHZ 90, 226.

⁴⁹ BGHZ 90, 226.

⁵⁰ Abwegig ist daher die Beschreibung des Dokumentarfilms bei Schricker, GRUR 1984, 733, wonach dieser "ohne künstlerische Ambitionen durch bewegte Bilder informieren will".

⁵¹ OLG Stuttgart, Urt. v. 11.6.1975 - 4 U 142/74 = NJW 1976, 628 ff. Vgl. hierzu auch Klaus Wasserburg, Der Schutz der Persönlichkeit im Recht der Medien, Heidelberg 1988, S. 116; Egbert Wenzel, Das Recht der Wort- und Bildberichterstattung, 3. Aufl. Köln 1986, Rdnr. 3.14.

⁵² OLG Stuttgart, NJW 1976, 629.

⁵³ Ähnlich allerdings auch das BVerfG im "Mephisto"-Beschuß vom 24.2.1971 - 1 BvR 435/68, NJW 1971, 1645, 1647.

⁵⁴ Vgl. auch die vom Gericht mehrfach zitierte Ausführungen von Stein, NJW 1971, 1649, der unter Biographie oder Dokumentation "eine wahrheitsgetreue, wissenschaftlich nachprüfbare Darstellung der äußeren und inneren Entwicklung des Lebensganges eines Menschen" bzw. ein "Abphotographieren" der Wirklichkeit versteht.

⁵⁵ Vgl. RGZ 63, 158 "Durchlaucht Radieschen"; RGZ 81, 16 "Lustige Witwe"; ähnlich auch Kohler, Urheberrecht an Schriftwerken, S. 128 ff.; De Boor, Vom Wesen des Urheberrechts, 1933, S. 72 ff.

⁵⁶ Vgl. hierzu Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, 120 ff.

⁵⁷ Die folgenden Ausführungen orientieren sich an Evers, Die Filmverwertungsgesellschaften - eine Übersicht, Rundschreiben der AG Neuer Deutscher Spielfilmproduzenten vom 20. März 1989. - Eine aktuelle Zusammenstellung des Zahlenmaterials ist in Vorbereitung.