

Inhaltsverzeichnis

	Seite
A. Einleitung	1
B. Theoretische Grundlagen	1
I. Begriff des „author“ und des „Urhebers“	2
II. Begriff des „copyright“	3
C. Schutzvoraussetzungen	5
I. das Werk	5
II. Verfahrenserfordernisse	8
D. Inhalt des Schutzrechts	9
I. „droit moral“	9
II. Kommerzielle Nutzungsmöglichkeiten	10
E. Schutz bei Verletzung des Schutzrechts	12
F. Vermarktung des Schutzrechts	16
G. Besonderheiten beim Film	
17	
I. Rechte des Filmproduzenten	17
1. „copyright“ und Urheberrecht	17
2. Dauer des Urheberrechtsschutzes / Duration of copyright	22
II. Rechte des Regisseurs	23
III. Rechte der Schauspieler	26
IV. Rechte von Filmkomponisten, Kameramann und Cutter	27
V. Rechte der Schöpfer vorbestehender Werke	29
1. Recht aus „copyright“	29
2. „das droit moral“	32
VI. Entstellung des Films	33
VII. Wieweit ist der Film gerade nicht vor gewissen Arten von Vervielfältigung und Verbreitung geschützt ?	35
H. Schlußbetrachtung	38

Literaturverzeichnis

- Adolf Dietz* Tendenzen der Entwicklung des Urheberrechts in den Ländern Mittel- und Osteuropas
Seite 5 ff.
in: UFITA 129/1995
- Julia Ellins* Copyright Law, Urheberrecht und ihre Harmonisierung in der Europäischen Gemeinschaft
Berlin, 1997
Zitiert: Ellins, Seite
- Ansgar Firsching* Der Schutz der ausübenden Künstler aus europäischer Perspektive
S. 132
in: UFITA 133/1997
Zitiert: Firsching, Seite
- Karl Fromm und Wilhelm Nordemann* Urheberrecht
Kommentar
8. Auflage, Stuttgart Berlin Köln 1994
Zitiert: Fromm/Nordemann (Verfasser), §, Rn.
- Jane C. Ginsburg* Urheberpersönlichkeitsrecht im Rechtssystem des Common Law
in: GRUR Int. 1991 S. 593.
Zitiert: Ginsburg, GRUR Int. 91, Seite
- Stefan Gruber* Anmerkung
in: GRUR int. 1982, Seite 388
Zitiert: Gruber, GRUR int. 82, Seite
- Michael Henry* Current Copyright Law
London, Edinburgh, Dublin 1998
Zitiert: Henry, Seite
- Angela Jackson* Das neue britische Urheberrecht und die internationale Filmindustrie - im Dickicht der Paragraphen
in: Zeitschrift für Urheberrecht und Medienrecht
Seiten 125 -129
Zitiert: Angela Jackson, ZUM 1993, Seite
- Stefan Lütje* Die Rechte der Mitwirkenden am Filmwerk
UFITA 72
Baden-Baden 1987
Zitiert: Lütje, Seite

- Andreas Manthey* Die Filmrechtsregelungen in den wichtigsten filmproduzierenden Ländern Europas und den USA
aus: Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht (UFITA), Band 101
Baden-Baden 1993
Zitiert: Manthey, Seite
- Margret Möller* Urheberrecht oder Copyright ?
in: ZUM 1990, Seite 65
Zitiert: Möller, Seite
- Manfred Rehbinder* Urheberrecht
10. Auflage, München 1998
Zitiert: Rehbinder, Rn.
- Christine Reupert* Der Film im Urheberrecht
UFITA 134
Baden-Baden 1995
Zitiert: Reupert, Seite
- Georg Roeber* Die Urheberschaft am Film
Seite 1 ff.
in: UFITA 22/1956
Zitiert: Roeber, Seite
- Gerhard Schricker* Urheberrecht
Kommentar
2. Auflage, München 1999
Zitiert: Schricker (Verfasser), §, Randnummer
- Heino Schack* Urheber- und Urhebervertragsrecht
Tübingen 1997
Zitiert: Schack, Randnummer
- Eugen Ulmer* Urheber- und Verlagsrecht
3. Auflage, Berlin Heidelberg New York 1980
Zitiert: Ulmer, Seite

A. Einleitung

Im folgenden soll das britische Filmurheberrecht im Vergleich zum deutschen Urheberrecht dargestellt werden.

Das Filmurheberrecht ist vor allem wegen der vielen Beteiligten am Filmwerk so interessant, denn es muß genau betrachtet werden, wem welche Rechte in welchem Umfang zustehen. Dabei kann leider nur auf die gravierendsten Unterschiede zum deutschen Urheberrecht eingegangen werden, da der Vergleich ansonsten zu weit führen würde.

Es soll versucht werden Probleme des britischen Urheberrechts anzusprechen und herauszufinden, warum dieses Problem entstanden ist und ob es vergleichbare Probleme auch hierzulande gibt oder geben könnte.

Das britische Filmurheberrecht wirft viele Fragen auf, die leider nicht alle beantwortet werden konnten, so daß sie nur spekulativ beantwortet werden konnten.

B. Theoretische Grundlagen

Sowohl im britische als auch im deutschen Recht ist das Filmwerk ein Schutzobjekt, das durch das Filmurheberrecht geschützt wird.

Vergleicht man das britische und das deutsche Filmurheberrecht, so stößt man zunächst auf zwei elementare Begriffe, die unbedingt zu unterscheiden sind. Es handelt sich dabei um den britischen Begriff des „copyrights“, das im Copyright, Design & Patents Act 1988 (CDPA) geregelt ist und um den deutschen Begriff des Urheberrechts, das im Urhebergesetz (UrhG) festgelegt ist. es werden also zwei unterschiedliche Bereiche - einmal das „copyright“ und einmal das Urheberrecht - geschützt.

Franzosen, Italiener, Belgier oder Deutsche benutzen seit vielen Jahren die Bezeichnung „copyright“, wenn sie „droit d' auteur“, „Urheberrecht“ oder „diritto di autore“ in die englische Sprache übersetzen, obgleich die beste Übersetzung „author's right“ wäre. Dabei wird die Tatsache, daß „copyright“ etwas anderes als „Urheberrecht“ ist, verschleiert.¹

Im folgenden der Arbeit bleibt zu klären, was das „copyright“ im Gegensatz zum Urheberrecht schützt und was mit „author's right“ gemeint ist.

I. Begriff des „author“ und des „Urhebers“

Auf den ersten Blick scheint es, als wäre der englische Begriff des „author“ eine direkte Übersetzung des deutschen Terminus „Urheber“, mit synonymem Bedeutungsinhalt und

¹ Margret Möller, ZUM 1990, 65; Ansgar Firsching, S. 132.

ähnlicher Grundkonzeption. Bei genauerer Hinsicht wird jedoch deutlich, daß sich die beiden Begriffe inhaltlich gesehen nur noch teilweise überlagern.

Nach dem deutschen Urheberrechtsverständnis kann regelmäßig nur derjenige ein Urheber sein, der gemäß § 2 II UrhG eine persönliche geistige Schöpfung erbringt. Als Urheber kommen nach deutscher Vorstellung nur natürliche und niemals juristische Personen in Betracht, weil Schöpfung individuellen Geist voraussetzt, der nur dem Menschen zu eigen ist. Der Begriff des Urhebers wird dagegen nicht für die Leistungsschutzrechte verwendet, die gesetzlich getrennt geregelt sind. Der Urheber eines Werkes ist damit auch der Inhaber des Urheberrechts am Werk. (Film-) Produzenten sind dagegen nie originäre Urheberrechtinhaber, sondern können nur derivativ Rechte am Werk erwerben.

Das genannte Leistungsschutzrecht ist im Zusammenhang mit dem Urheberrecht geregelt. Sein Gegenstand sind geistige Leistungen auf kulturellem Gebiet, die keine Schöpfungen darstellen, nämlich wissenschaftliche Angaben, die Interpretation des ausübenden Künstlers (z.B. des Schauspielers), die Erzeugnisse der Photographie und die bereits auf der Grenzscheide zum Gewerblichen stehenden Leistungen der Schallplattenhersteller, Filmproduzenten und Sendeunternehmen. Das Leistungsschutzrecht ist in den §§ 70 ff des UrhG geregelt aber nur entfernt mit dem Urheberrecht verwandt.²

Angestellte ausübende Künstler stehen grundsätzlich die durch das UrhG gewährten Leistungsschutzrechte zu.

Demgegenüber verleiht das britische CDPA dem Begriff des „author“ weitest möglichen Bedeutungsinhalt. Dem deutschen Recht vertraut erscheint die Grundaussage der Sec. 9 (1) CDPA, derzufolge der „author“ eines Werkes derjenige ist, der es erschafft. Mit Absatz 2 wird jedoch deutlich, daß der Terminus „author“ nicht nur auf die Schöpfer der klassischen Werke des Urheberrechts Anwendung findet, sondern vielmehr für die (nach deutscher Terminologie) Leistungsschutzberechtigten. „Urheber“ im britischen Sinne sind demnach auch juristische Personen, nämlich Tonträgerhersteller, Filmproduzenten, Sendeunternehmen im Rundfunk-, Fernseh- und Kabelprogrammbereich sowie Verleger. Diese als „Urheber“ definierten Produzenten sind im Gegensatz zum deutschen Recht, auch originäre Inhaber des Copyrights. Handelt es sich um einen angestellten „Urheber“, wie beispielsweise ein Drehbuchschreiber, so wird nicht der „Urheber“, sondern der Arbeitgeber automatisch originärer „copyright“-Inhaber.³ Damit wird deutlich, daß das Wort „author“ im Sinne der britischen Gesetzeterminologie nicht mehr in ein deutsches (italienisches oder französisches etc.) Wort

² Rehbinder, S. 13.

mit gleichem Bedeutungsinhalt übersetzen läßt. „Author“ kann also im Gegensatz zum Urheber natürliche- und juristische Person sein.

II. Begriff des „copyright“

Der Begriff des „copyright“ ist im eigentlichen Wortsinn zu verstehen. Die historische Grundlage des „copyrights“, war das alte System der Privilegien, deren Kern war.

1. daß sie gewährt wurden und
2. daß sie reine Handelsrechte waren.

Diese Privilegien waren genaunommen Druckprivilegien, die den Druckern im 15. Jahrhundert gewährt wurden. Bei ihnen allein lag das Recht auf beliebige Vervielfältigung eines Textes, das Recht des geistigen Schöpfers des Werkes wurde zu dieser Zeit völlig außen vor gelassen.⁴

Das heutige „copyright“ gewährt dem geistigen Schöpfer eines Werkes zwar grundsätzlich Rechte, doch sind diese nicht mit den deutschen Urheberrechten vergleichbar.

Die „philosophische“ Grundlage des „copyrights“ ist im Gegensatz zum Urheberrecht bescheidener. Das „copyright“ beinhaltet nur das Recht, die Vervielfältigung von gegenständlichem Material zu verhindern. Gegenstand des „copyrights“ ist es, seinen Inhaber gegen jede Vervielfältigung des gegenständlichen Werkstückes zu schützen. Der grundsätzliche Charakter des „copyrights“ ist, daß immer derjenige das Anrecht auf die finanziellen Erträge haben sollte, der das finanzielle Risiko für die Herstellung und die Vermarktung des Produkts trägt, in dem sich das Werk des Autors verkörpert, wer auch immer das sein mag.

Dabei zeigt sich, daß auch das moderne „copyright“ noch die alten Elemente der Privilegien in sich birgt. Es ist also nicht der „Urheber“, sondern der Auftraggeber eines Werkes, der auch eine juristische Person sein kann, die gesetzlich als ursprüngliche „copyright“-Inhaber angesehen werden unter der Voraussetzung, daß es sich um einen angestellten Autor handelt. Der Auftraggeber wird zum „author“.⁵

Das deutsche Urhebergesetz geht hingegen von einem anderen Ansatz aus: Die geistige Schöpfung der Urheber sind stets in Gegenständen verkörpert, die als Waren am Handelsverkehr teilnehmen. Der Urheber selbst ist auch darauf angewiesen, da er sonst nicht von seinen Werken leben könnte. Als solche Waren müssen sich die Werke auch als Gegenstand behandeln lassen. Entscheidend dabei ist jedoch, daß sich eine solche Ware, nur

³ Ellins, S. 127 f.

⁴ Margret Möller, ZUM 1990, 66.

⁵ auch: Adolf Dietz, S. 14.

bis zu einem gewissen Grad als Gegenstand des Warenverkehrs behandeln lassen muß. Die besondere Natur der geistigen Schöpfung, die hinter jedem Film, Buch, Schallplatte o.ä. steckt, ist zu respektieren, ganz egal wie ein Werk im Sachen- oder Handelsrecht behandelt wird. Der materielle Träger ist für sich allein genommen so gut wie nichts wert; er gewinnt seinen Wert nur durch das Werk das in ihm verkörpert wird. Es ist eine besondere Ware, nämlich geistiges Eigentum, das aber vom Sacheigentum zu unterscheiden ist, und das auf Grund seiner besonderen Natur eigenen Regeln folgt.⁶ Daher ist es also der Unterschied zwischen der geistigen Schöpfung und dem materiellen Träger, in dem sie verkörpert ist, der die Grundlage für das deutsche Urheberrecht bildet. Am Geisteswerk tritt einem neben dem Körperlichen und Materiellen etwas Geistiges gegenüber: Ein Film ist greifbar, er hat aber zugleich einen geistigen Inhalt, so daß an ihm sowohl ein Eigentumsrecht wie auch ein Urheberrecht bestehen kann.

Beim UrhG steht das Schöpfungsprinzip im Mittelpunkt, während beim „copyright“ vornehmlich wirtschaftliche Aspekte berücksichtigt werden.

C. Schutzvoraussetzungen

Das UrhG und das „copyright“ sollen im folgenden Abschnitt der Arbeit unmittelbar auf den Film angewendet werden.

I. das Werk

Zunächst soll dargestellt werden, in welcher Weise das englische „copyright“ das Filmwerk in seinen Schutzbereich aufnimmt und wie es dasselbe begrifflich einordnet.

Nach britischem Recht setzt Urheberrechtsschutz ein „protected work“ voraus. Um urheberrechtlichen Schutz zu genießen bedarf es daher der originären Schöpfung eines Werkes, welches in eine der folgenden Kategorien fällt:

- original literary works (literarische Werke)
- original dramatic works (dramatische Werke)
- original musical works (musikalische Werke)
- original artistic works (artistische Werke)

- sound recordings (Tonaufnahmen)
- films (Filme)
- broadcasts (Rundfunkwerke)

⁶ Margret Möller; ZUM 1990, 70; Reupert, S. 52.

- cable programmes (Kabelprogramme)

- typographical arrangements of published editions (Layout).⁷

Dabei kann ein Werk auch in mehreren Kategorien vertreten sein. Ein Theaterstück beispielsweise mag sowohl „literary work“ als auch „dramatic work“ sein. Die Kategorien schließen sich also nicht wechselseitig aus.

Der Film, um den es hier ja geht, ist im britischen Recht im weiteren Sinne definiert als die Aufzeichnung auf irgendein Medium, mit dem auf irgendeine Weise bewegte Bilder produziert werden können.⁸

Aus der englischen Definition resultierte bereits, daß wesentliche Bestandteile eines Films, wie zum Beispiel die Filmmusik, rechtlich nicht zum Begriff des Films dazugehören. Unter der früheren britischen Rechtsprechung⁹ genoß der Soundtrack, also die Aufnahme oder die Musik zum Film, noch als wesentlicher Bestandteil eines Films Urheberrechtsschutz. Heute fällt er nach neuem Recht als selbständiges schutzfähiges Werk unter den entsprechend erweiterten Begriff „Soundrecording“.¹⁰ Das heißt, die Tonspuren eines Films sind nicht in die Begriffsbestimmung des Films eingeschlossen. Seit dem 1. Dezember 1996 wird der Soundtrack, der den Film begleitet, jedoch als Teil des Films betrachtet.¹¹

Aus dieser Sicht ist das „copyright“ am Filmwerk nach wie vor mit dem deutschen Leistungsschutzrecht des Produzenten gemäß § 94 UrhG vergleichbar, da es primär die Sache „Bildträger“ und nicht die darauf verkörperten schöpferischen Leistungen schützt, wie es sich auch schon aus der Bezeichnung „film“ unter Auslassung der Qualifikation als originale Werkart („original work“) ergibt.

Neben der Voraussetzung, daß es sich um ein Filmwerk handeln muß, wird ferner für das Entstehen des „copyrights“ am Filmstreifen, Tonträger und an einer Fernseh/Kabelsendung gefordert, daß der Hersteller zum Zeitpunkt der Materialisierung (Aufzeichnungsvorgang auf einen Träger) eine gemäß Sec.154 (1) CDPA unter den Geltungsbereich des britischen Urhebergesetzes fallende Person oder Gesellschaft ist.

⁷ Angela Jackson, ZUM 1993, 125.

⁸ CDPA S. 5 (1); Angela Jackson, ZUM 1993, 125; Manthey, S. 149.

⁹ Copyright Act 1956.

¹⁰ Angela Jackson, ZUM 1993, 125; Manthey, S. 149.

¹¹ Henry, S. 5.

Der Titel eines Films wird in England grundsätzlich nicht in den Kanon der geschützten Werke eingeschlossen. Eine Ausnahme ist zu machen, wenn er ausnahmsweise die für ein literarisches Werk erforderliche Schöpfungshöhe hat.¹²

Unter dem Begriff „Film“ versteht das deutsche Urhebergesetz - abweichend vom britischen Ursprung des Wortes, welches nur die Oberflächenschicht auf einem andersartigen Material und später den Filmstreifen meinte - ein Produkt, das sich als Aufnahme eines Ausschnitts der Wirklichkeit meist unter Fixierung auf einen Bild- oder einen Bild- und Tonträger mit der Möglichkeit der Konservierung und/oder der Wiedergabe darstellt und den Eindruck eines bewegten Spiels macht.¹³

Das Urheberrecht schützt die Urheber von Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst gemäß § 1 UrhG. Das Filmwerk wird durch Abs. 1 Nr. 6 geschützt. Abs. 2 definiert Werke als „persönliche geistige Schöpfungen“. Es muß sich also um eine persönliche Schöpfung handeln, der ein geistiger Gehalt innewohnt und die in einer konkreten Form Gestalt angenommen hat.¹⁴

II. Verfahrenserfordernisse

Ein Registrierverfahren für das Erlangen von Rechtsschutz ist weder in Deutschland noch in Großbritannien erforderlich.

Formelle Voraussetzung für den Urheberschutz:

Das deutsche Urhebergesetz kennt keine formellen Voraussetzungen für die Entstehung des Urheberrechtsschutzes an einem Filmwerk. Der Urheberrechtsschutz besteht somit bereits mit der Schaffung des Werkes.¹⁵

Materielle Voraussetzung für den Urheberschutz:

Der Film muß nach außen hin wahrnehmbar geworden sein. Für das Filmwerk wird jedoch keine Vollendung der Werkschöpfung für erforderlich gehalten, da sich das eigenschöpferische Element schon im Entwurfs- und Fertigungsstadium abzeichnet. Als Schutzvoraussetzung für den Film müssen lediglich die allgemeine Werkvoraussetzung zum Zeitpunkt des Beginns der Dreharbeiten vorliegen.¹⁶

„Copyright“ am britischen Film wird vermutlich in dem Moment entstehen, in dem der Hersteller erste organisatorische Schritte unternimmt und „copyright“-Inhaber wird, also

¹² Angela Jackson, ZUM 1993, 125.

¹³ Fromm/Nordemann-Hertin, Vor § 88, Rn. 1; Fromm, UFITA 48 (1966), 121; Manthey, S. 23.

¹⁴ Schack, Rn. 152 f.

¹⁵ Manthey, S. 28.

¹⁶ Manthey, S. 29.

spätestens in dem Moment, wo der erste Schritt zum Filmentwurf getan worden ist, nachdem sich der Produzent die Nutzungsrechte hat einräumen lassen.

D. Inhalt des Schutzrechts

I. „droit moral“

Dem britischen „copyright“ war der Begriff des „droit moral“, wie er in den meisten Urheberrechtsordnungen der anderen Länder in der europäischen Union üblich ist, bis zum Erscheinen des neuen Gesetzes 1988 fremd. Es ging von der Vorstellung des „copyrights“ als lediglich vermögensrechtlichem, beweglichem Eigentum aus, obwohl es sich um Gegenstände (Werke) geistiger Schöpfung handelte.¹⁷ Der Begriff des „droit moral“ bezieht sich nicht auf die „Moral“, wie man fälschlich denken könnte, sondern eher auf nichtgeldwerte Interessen.

Im neuerlichen CDPA von 1988 sind nun ausdrückliche Regelungen über das „droit moral“ aufgenommen worden. Die „copyright“-Inhaber haben demnach an im Film benutzten Werken Persönlichkeitsrechte. Sie umfassen ein Recht auf Namensnennung (Anerkennung der Urheberschaft), ein Verbotsrecht gegenüber Entstellungen oder Verbreitungen von Entstellungen sowie gegen falsche Urheberbezeichnung und schließlich ein Recht auf Nichtveröffentlichung privater Photographien oder Filme.

Jeder, der die Herstellung eines Films für private Zwecke in Auftrag gibt, hat gemäß Sec. 85 Abs. 1 CDPA das Recht zu verbieten, daß dieser Film öffentlich vertrieben, vorgeführt, gesendet oder in ein Kabelprogramm eingespeist wird. Die Einwilligung des Auftraggebers ist demnach zur öffentlichen Benutzung des Films erforderlich. Dies ist das „right of privacy“ und es ist nach Inhalt und Dauer an das „copyright“ am Film gebunden.

Im deutschen Recht sind gemäß § 8 II 1 HS 2 UrhG Änderungen des Werkes nur mit Einwilligung der Miturheber, d. h. aller Miturheber, zulässig. Diese Regelung hat zur Folge, daß beispielsweise der Filmarchitekt, der für das Filmwerk einen kreativ-schöpferischen Beitrag erbracht hat, der Kürzung des Films um einige Landschaftsaufnahmen widersprechen kann, durch welche die filmische Darstellung grob entstellt wird, obwohl sein Beitrag durch die Änderung in keiner Weise betroffen ist, und der Kameramann dieser Änderung zugestimmt hat.¹⁸

¹⁷ Manthey, S. 153.

¹⁸ Reupert, S. 113.

In Großbritannien gibt es keine Miturheber, die aus ihrer schöpferischen Tätigkeit beim Filmwerk ein Recht gegen Änderungen haben. Im Vergleich zu ihren Kollegen in Deutschland haben sie keine Rechte am Filmwerk.

II. Kommerzielle Nutzungsmöglichkeiten

Im Abschnitt über die „moral rights“ im CDPA findet sich kein Veröffentlichungsrecht des „Urhebers“. Der eine Aspekt des Veröffentlichungsrechts, nämlich das Recht der ersten Inhaltsmitteilung (zB. Bekanntgabe des Filmthemas oder Inhalts an die Öffentlichkeit), ist dem britischen Recht nicht bekannt. Der andere Aspekt, nämlich das Recht des „Urhebers“, über das Ob und Wie der Erstveröffentlichung seines Werkes zu entscheiden, ist zwar tief im Common Law verankert, unterscheidet sich jedoch gravierend von seinem deutschen Pendant: Letztlich ist es die Inhaberschaft des „copyright“, die bestimmt, wem Erstveröffentlichungsrecht gehört, denn grundsätzlich hat der Inhaber des „copyright“ auch die Kontrolle über die Veröffentlichung des Werkes. Hier sind zwei Fälle zu unterscheiden:

Wenn der geistige Schöpfer „copyright“-Inhaber ist, hat er auch die Veröffentlichungsbefugnis.

Wenn er sein „copyright“ bezüglich eines von ihm geschaffenen oder künftig noch zu schaffenden Werkes übertragen hat, z.B. an den Filmhersteller, was beim Film fast immer der Fall ist, und damit nicht mehr „copyright“-Inhaber ist, verliert er auch die Kontrolle über die Veröffentlichung des Werkes. Möchte sich der Urheber die Kontrolle über die Werkveröffentlichung vorbehalten, muß er sich diese vertraglich sichern.¹⁹ Fraglich ist, was er sich vertraglich sichern lassen kann. Zu denken ist beispielsweise an eine Gewinnbeteiligung, eine Risikosicherung oder ähnliches.

In Deutschland dagegen ist das Veröffentlichungsrecht des Urhebers ausdrücklicher Bestandteil des Urheberpersönlichkeitsrechts. Es umfaßt ebenfalls die zwei bereits genannten Aspekte, nämlich das Erstveröffentlichungsrecht nach § 12 I UrhG, das dem Urheber die Entscheidung über das Ob und Wie der Veröffentlichung vorbehält und das Recht der ersten öffentlichen Inhaltsmitteilung oder Inhaltsbeschreibung nach § 12 II. Beide Bestandteile des Veröffentlichungsrechts sind nach herrschender Meinung in ihrem Kern nicht übertragbar.²⁰ Bei Einräumung von Nutzungsrechten über bereits fertiggestellte Werke übt der Urheber sein Veröffentlichungsrecht mit Abschluß des Nutzungsvertrages bzw. bei der späteren Erklärung der Veröffentlichungsreife aus. Das gleiche gilt für Nutzungsrechte hinsichtlich künftiger Werke. Der angestellte Urheber ist verpflichtet, dem Arbeitgeber das Veröffentlichungsrecht

¹⁹ Ellins, S. 220 f.

in dem Umfang zur Ausübung zu überlassen, in dem er ihm Nutzungsrechte eingeräumt hat. Nicht nur über das Ob, sondern auch über das Wann und Wie der Veröffentlichung kann der Arbeitgeber entscheiden, im Zweifelsfall sogar gegen den Willen des Arbeitnehmers.

Es fällt auf, daß der deutsche Film hinsichtlich seiner Veröffentlichung von allen Miturhebern abhängen kann, was beim britischen Film keineswegs der Fall ist. Die Meinung und das Persönlichkeitsrecht eines schöpferisch tätig gewordenen, wie z.B. des Kameramanns, haben keinerlei Einfluß auf die Veröffentlichung und Vermarktung des Films.

E. Schutz bei Verletzung des Schutzrechts

Gegen die Urheberrechtsverletzung gibt es auch in Großbritannien verschiedene Rechtsmittel. Eine Urheberrechtsverletzung ist ein Eingriff in ein geschütztes Recht, welcher nicht als „permitted act“ zulässig ist.

Die zivilrechtlichen Mittel gegen eine Urheberrechtsverletzung umfassen nach der allgemeinen Rechtsprechung:

- einstweilige Verfügung auf Unterlassung (injunction to stop the infringement)
- Schadensersatz (damages)
- Rechnungslegung (account of profits)

nach dem Gesetz:

- die Anordnung der Herausgabe der Verletzerexemplare (order for delivery up)
- die Beschlagnahme der Verletzerexemplare und -werkzeuge (right to seize infringing copies and other articles)²¹

Der Kläger ist nicht zum Schadensersatz berechtigt, wenn der Kläger zum Zeitpunkt der Verletzung nicht wußte und keinen Grund hatte zu glauben, daß Copyright an dem Werk bestand auf das sich sein Handeln bezog.

Genau wie bei der bürgerlichen Haftbarkeit, bestimmt sich das CDPA 1988 für kriminelle Haftbarkeit bezüglich des Copyright, wenn jemand ohne die Erlaubnis des Copyright-Inhabers das Werk, von dem man weiß, oder Grund hatte es zu glauben, eine verletzende Kopie eines Copyright geschützten Werkes ist, verkauft oder vermietet; oder nach Großbritannien importiert ohne es für den privaten und häuslichen Gebrauch zu verwenden; oder im Verlauf

²⁰ Ulmer, § 39 II u. III; Schicker (Dietz), § 12, Rn. 28; Fromm/Nordemann (Hertin) vor § 12, Rn. 3.

²¹ Angela Jackson, ZUM 1993, 128.

eines Geschäfts das Copyright verletzend; oder geschäftlich verkauft oder vermietet bzw. zum Kauf oder zur Miete anbietet, öffentlich ausstellt oder verteilt.²²

Die Verletzung eines „moral right“ ist strafbar wie der Verstoß einer gesetzlichen Pflicht gegenüber demjenigen, der zu diesem Recht berechtigt ist. Bei Verhandlungen, die von einem „author“ oder einem Regisseur erbracht wurden, aufgrund einer nachteiligen Behandlung ihres Werkes, kann das Gericht, wenn es der Ansicht ist, daß es sich um ein angemessenes Rechtsmittel handelt eine verbotende Verfügung verleihen, bis ein Widerruf erlassen ist. In der Art wie es vom Gericht genehmigt werden kann, kann es den „author“ oder Regisseur von der Behandlung seines Werkes loslösen.²³

Beim Schadensersatzanspruch wird zwischen unmittelbarer und mittelbarer „copyright“-Verletzung unterschieden:

1. Schadensersatz wegen unmittelbarer „copyright“-Verletzung

Eine unmittelbare „copyright“-Verletzung liegt vor, wenn ohne Zustimmung des Urheberrechtsinhabers Vervielfältigungsstücke eines Kunstwerks oder eines literarischen Werks hergestellt werden. Weiterhin stellt es eine unmittelbare „copyright“-Verletzung dar, das Werk zu veröffentlichen. Es ist Sache des Verletzers sich zu entlasten. Da die Gerichte davon ausgehen, daß der Verletzer alle einschlägigen Rechtssätze kennt, kann der Entlastungsbeweis nur geführt werden, wenn der Verletzer vernünftige Gründe hatte anzunehmen, daß kein „copyright“ an dem Werk bestand.

2. Schadensersatz wegen mittelbarer „copyright“-Verletzung

Hier wird die Beweislast umgekehrt: Der „copyright“-Inhaber muß beweisen, daß der Verletzer wußte, daß eine „copyright“-Verletzung vorlag. Dieses Wissen liegt dann vor, wenn sich einem vernünftigen Menschen aufgrund der ihm bekannten Tatsachen die Annahme aufgedrängt hätte, daß das „copyright“ verletzt werden würde.

Die Abgrenzungen wurden beispielsweise in einem Fall diskutiert, in dem ein Händler ausländische Magazine nach Großbritannien importiert hatte, in denen der Kläger in Form einer Zeichnung abgedruckt war, die das Urheberrecht verletzte. Obwohl der Beklagte davon nichts wußte und auch nichts wissen konnte, verurteilte ihn das House of Lords zu Schadens- und Kostenersatz.²⁴

²² Henry, S. 34, Nr. 45.

²³ Henry, S. 42, Nr. 58.

²⁴ Stefan Gruber, GRUR 1982, 389.

Dazu kommen auch Straftatbestände, wie die Herstellung oder der Handel mit Verletzerexemplaren.²⁵

„Permitted acts“, die keiner Genehmigung durch den Urheberrechtsinhaber bedürfen, sind hingegen die drei folgenden:

1. Zunächst gibt es das „fair dealing“ zum Zwecke der Kritik, der Rezension oder der Berichterstattung. Für den Film bedeutet das die Vorführung eines Ausschnitts (Filmclip) im Fernsehen zum Zwecke der Besprechung. Das setzt allerdings voraus, daß sowohl der Titel als auch der „copyright-Inhaber“ des Film hinreichend genannt werden. Gleiches gilt für die Benutzung der vorbestehenden Werke (z. B. der verfilmte Roman) des Films.²⁶

2. Ferner gibt es das „incidental use“. Das heißt zum Beispiel, daß die Benutzung eines Gemäldes im Hintergrund einer Filmszene gestattet ist, vorausgesetzt, das Gemälde wird nicht besonders ins Bild gerückt.

3. Zuletzt gibt es noch die „time-shift recording“, also die Aufnahme zur zeitversetzten Wiedergabe einer Fernsehsendung für den privaten Gebrauch (Aufzeichnung auf Video).²⁷

Für den Film bedeuten die obigen Rechtsmittel natürlich lediglich einen Schutz für den Produzenten, da dieser, wenn er nicht gleichzeitig der Regisseur ist, alleiniger Inhaber des „copyrights“ ist. Der Schutz des Regisseur bleibt daher vom „copyright“ unberücksichtigt. Welche Rechte er vielleicht doch hat, bleibt später noch zu klären.

Bei Verletzung des Urheberrechts oder eines dem Urheberrecht angrenzenden Leistungsschutzrechts in Deutschland werden zivilrechtlich Schadensersatz-, Unterlassungs- und Bereicherungsansprüche gewährt, ferner Vernichtungs- oder Überlassungsansprüche.

Der Schadensersatz setzt einen schuldhaften, rechtswidrigen Eingriff in das Schutzrecht voraus (§ 97 I 1 oder § 97 III UrhG; 823 I BGB oder § 97 III UrhG; 823 II BGB i.V.m. einem urheberrechtlichen Straftatbestand nach §§ 106 - 108 UrhG).

Ohne Rücksicht auf Verschulden steht dem Berechtigten ferner bei einer rechtswidrigen Verletzung oder bei drohender Gefährdung seines Rechts ein Anspruch auf Beseitigung nach fortbestehender Beeinträchtigungen und ein Anspruch auf Unterlassung künftiger Beeinträchtigungen zu (§§ 97 I 1; 96 UrhG; § 1004 BGB analog).

Außerdem steht dem Berechtigten gegenüber demjenigen, der auf seine Kosten durch die Rechtsverletzung einen Vermögensvorteil erlangt hat, auch ein Anspruch auf Herausgabe der

²⁵ Angela Jackson, ZUM 1993, 128.

²⁶ Angela Jackson, ZUM 1993, 127.

²⁷ Angela Jackson, ZUM 1993, 128.

ungerechtfertigten Bereicherung nach §§ 812 ff BGB zu, sogenannte Eingriffskondiktion, die kein Verschulden voraussetzt und erst in 30 Jahren verjährt (195 BGB).²⁸

Nach § 8 II UrhG ist jeder Miturheber (z.B. Kameramann, Cutter, Regisseur) berechtigt, im eigenen Namen und selbständig Ansprüche aus einer Verletzung des gemeinsamen Urheberrechts geltend zu machen, unabhängig davon, ob anderen Urhebern ebenfalls entsprechende Rechte zustehen. So kann ein Miturheber beispielsweise ohne die übrigen Miturheber in irgendeiner Form zu benachrichtigen oder zu beteiligen, Ansprüche auf Unterlassung (z.B. der Verbreitung von Videokassetten des Films), Feststellung der Schadensersatzpflicht des Verletzers, Auskunft und Bekanntmachung des Urteils nach §§ 97; 16; 17 UrhG; 242; 1004 BGB.

Bemerkenswert ist, daß im britischen Schadensersatz Recht einmal der Verletzte und einmal der Verletzer die Beweislast hat, wobei ersteres vermutlich die schwierige Aufgabe ist.

F. Vermarktung des Schutzrechts

Als Ausgangspunkt für die Betrachtung der britischen „copyright contracts“ und des Urhebervertragsrechts deutscher Prägung ist der Grundsatz des „freedom of contract“, der Vertragsfreiheit. Dieser Grundsatz stellt einen der Grundpfeiler der britischen Rechtsordnung dar und ist im deutschen Recht (als Ausprägung des übergeordneten Prinzips der Privatautonomie) verfassungsrechtlich verankert. Demnach können die Vertragsparteien ihre Rechtsbeziehungen souverän gestalten und gemäß den Maximen der Selbstbestimmung, der Selbstbindung und der Selbstverantwortung vertragliche Vereinbarungen treffen, die von einem beiderseitigen Konsens getragen sind.²⁹

Im „copyright law“ gibt es die Möglichkeit der Gewährung von Lizenzen (grant of licence, Sec. 90 (4)), und zwar in einer dem deutschen Recht ähnlichen Form einer einfachen Lizenz (non-exclusive licence) oder einer Exklusivlizenz (exclusive licence) im Sinne von Sec. 92 CDPA. Parallel zur deutschen Rechtslage verleiht die einfache Lizenz dem Inhaber das Recht, das Werk neben dem Lizenzgeber oder anderen Berechtigten in der vereinbarten Art und Weise zu nutzen; die ausschließliche Lizenz nach Sec. 92 (1) CDPA dagegen berechtigt den Inhaber, jede andere Person - einschließlich des Copyrightinhabers - von der Ausübung des lizenzierten Rechtes auszuschließen.³⁰ Hierbei stellt sich die Frage, auf welche Weise eine solche ausschließliche Lizenz gewährt wird, wo sie doch sogar den „copyright“-Inhaber, beim

²⁸ Rehbinder, Rn. 451 ff.

²⁹ Ellins, S. 153.

Film also den Filmproduzenten, von seinen Rechten ausschließt. Das würde also für den Filmproduzenten zu einer Aufgabe seiner Rechte aus dem „copyright“ führen.

Im deutschen Urheberrechtssystem verwertet der Filmunternehmer in der Regel den Film dadurch, daß er einer Verleihfirma die ausschließlichen Auswertungsrechte, insbesondere das Vorführungsrecht, an dem Film für ein bestimmtes Gebiet und für bestimmte Zeit überträgt und ihr für diesen Zweck das notwendige Material (Negativ des Films, Kopien, Standfotos) überläßt. Der Verleiher zahlt hierfür entweder einen festen Preis oder gewährt eine bestimmte Beteiligung an den Einnahmen (unter Übernahme einer Mindestgarantie).

Der Filmlizenzvertrag ist nach BGHZ 9, 264 ein urheberrechtlicher Nutzungsvertrag eigener Art, der dem patentrechtlichen Lizenzvertrag ähnlich ist.³¹

G. Besonderheiten beim Film

I. Rechte des Filmproduzenten

1. „copyright“ und Urheberrecht

Grundsätzlich steht das „copyright“ an Originalwerken nach der Regelung des britischen „copyrights“ dem Schöpfer des Werkes zu.

Eine wichtige Ausnahme besteht jedoch hinsichtlich des Films: Abweichend von der grundsätzlichen Regelung weist das englische Urhebergesetz das „copyright“ am Film und Tonstreifen in Sec. 9 (2) lit.a CDPA demjenigen zu, welcher die zur Herstellung erforderlichen Anordnungen trifft. Das ist beim Film, nach angelsächsischer Auffassung, regelmäßig die Produktionsfirma, meist nicht einmal der einzelne Filmproduzent, vom Regisseur ganz zu schweigen. Das gleiche gilt gem. Sec. 9 (2) lit.b CDPA für den Hersteller einer Fernsehsendung und gemäß Sec. 9 (2) lit.c CDPA für den Betreiber eines Kabelprogrammdienstes.

Der Produzent, oder die Produktionsfirma, ist also nach britischem Recht Inhaber des „copyrights“. Da er derjenige ist, der als Geldgeber das finanzielle Risiko trägt, ist er der Schutzwürdige.

In Sec. 16 CDPA werden die jedem Inhaber eines „copyrights“ ausschließlich zustehenden Nutzungsrechte aufgezählt. Hierzu gehören die Rechte zur Vervielfältigung Sec.17 CDPA, zur Verbreitung dieser Vervielfältigungen in der Öffentlichkeit Sec.18 CDPA, zur Auf- bzw. Vorführung Sec.19 CDPA, zur Sendung im Fernsehen oder Einspeisung in ein

³⁰ Ellins, S. 158 ff.

³¹ Rehbinder, Rn. 381.

Kabelprogramm gemäß Sec.20 CDPA sowie zur Bearbeitung des Schutzobjektes einschließlich der Vervielfältigung, Sendung und Vorführung dieser Bearbeitung gemäß Sec.21 CPDA.³²

Das britische Recht hat erkannt, daß der Hersteller eines Films, also der Produzent oder die Produktionsfirma, gleichzeitig auch Hersteller des dazugehörigen Tonstreifens, also des Soundtracks, ist.³³ Dadurch stehen ihm allein, als einzigem Inhaber des „copyrights“ am Film und Tonspur, die Nutzungsrechte zu. Dementsprechend umfaßt das Vervielfältigungsrecht (auch der Sendeanstalten und Kabel-programmanbieter) neben der Anfertigung von Kopien des Filmes (auch auf Videocassetten) nach Sec. 18 (4) CDPA auch das Anfertigen von Photographien einzelner Standbilder, und das Verbreitungsrecht umfaßt gemäß Sec.18 (2) CPDA jedes Inverkehrbringen von Kopien auch zum Zwecke des Verleihs. Ferner enthält das Auf- bzw. Vorführungsrecht jede öffentliche Vorführung des Films. Damit ist der Hersteller von Filmen (Fernsehsendungen und Kabelprogrammen) hinsichtlich der Verwertung des Films Inhaber aller zur Verfügung stehender wirtschaftlicher Verwertungsrechte, was allerdings noch nichts über seine Berechtigung zur Herstellung des Films aussagt.³⁴

Im britischen Urheberrecht ist jedoch nichts Ausdrückliches über das sogenannte Verfilmungsrecht eines „copyright“-Inhabers an den zur Herstellung des Filmwerks benutzten literarischen, dramatischen, musikalischen oder künstlerischen Werken zu finden, als dem ihnen ausschließlich zustehenden Nutzungsrecht, eine Verfilmung des Werkes vorzunehmen oder zu gestatten. Mangels entgegenstehender Regelungen im (neuen) „copyright“ muß jedoch davon ausgegangen werden, daß die Verfilmung eines Drehbuches oder Treatments - entsprechend der Regelung des Sec.48 (1) Copyright Act 1956³⁵ - unter das Vervielfältigungsrecht gemäß Sec.17 CDPA fällt, welches die Reproduktion des Werkes in irgendeiner materiellen Form umfaßt. Das gleiche gilt natürlich für die Aufnahme eines oder mehrerer Musikwerke in einem Film bei unveränderter Wiedergabe bereits bestehender Kompositionen, wobei eine Bearbeitung oder Arrangierung dem Bearbeitungsrecht der Original-Rechtsinhaber gemäß Sec.21 (3) lit.b CDPA zuzuordnen ist. Auch die Herstellung des Drehbuchs oder Treatments ist aufgrund einer selbständigen Roman- oder Theaterstückvorlage ebenfalls als eine dem ausschließlichen Bearbeitungsrecht der „copyright“-Inhaber an diesen Vorlagen zuzurechnende Adaption gemäß Sec.21 (3) lit. a. ii. CDPA anzusehen. Das führt dazu, daß der Produzent trotz seines ausschließlichen

³² Manthey, S. 151 f; Angela Jackson ZUM 1993, 126.

³³ Henry, S. 5.

³⁴ Manthey, S. 152.

„copyrights“ am Filmstreifen darauf angewiesen ist, sich alle diese Nutzungsrechte der Urheber von Originalwerken in Bezug auf die geplante Herstellung des Filmes im voraus gemäß Sec.90 Abs.1 engl. UrhG vertraglich übertragen zu lassen.³⁶ Ist der Drehbuchschreiber angestellt, ergibt sich für ihn kein „copyright“ an dem Drehbuch. Fraglich ist jedoch, wie der Fall zu betrachten wäre, wenn der Filmproduzent mehrere Drehbuchschreiber mit einem bestimmten Thema beauftragt um dann später das beste Drehbuch auszuwählen, die Autoren aber nicht angestellt, sondern freiberuflich arbeiten. Die nicht verwerteten Drehbücher müßten demnach unter das „copyright“ des Drehbuchautors fallen.

Der Produzent als Erwerber eines Nutzungsrechts wird also darauf achten, daß eine Verzichtserklärung hinsichtlich der englischen „moral rights“ abgegeben wird.

Eine ganz ähnliche Meinung bezüglich des Filmproduzenten wurde auch schon in Deutschland vertreten, allerdings noch vor dem Inkrafttreten des geltenden Rechts.³⁷ Die damalige Mindermeinung in Literatur und Rechtsprechung wollte das Urheberrecht am Filmwerk dem Hersteller zuerkennen, gleichgültig, ob dieser eine natürliche oder eine juristische Person sei. Begründet wurde die Ansicht mit den aus dem britischen Recht bekannten Argumenten, daß der Produzent das gesamte wirtschaftliche Risiko der Filmherstellung trage und dementsprechend auch als Urheber desselben gelten müsse. Er trage durch seine Auswahl des Stoffes und der Beteiligten an der Herstellung soweit künstlerische, organisatorische und wirtschaftliche Verantwortung am Endprodukt, dem Filmwerk, so daß dahinter die Einzelleistungen der Filmschaffenden zurücktreten müßten. Unter den Vertretern dieser Meinung war jedoch unklar, ob das Urheberrecht des Herstellers originärer, abgeleiteter oder fiktiver Natur sei.³⁸

Für das geltende Recht entschied der deutsche Gesetzgeber hingegen, in Anlehnung an die schon damals herrschende Meinung, daß dem Filmproduzenten nach dem das ganze Urheberrecht durchziehende allgemeine Schöpferprinzip gemäß § 7 UrhG kein Urheberrecht am Filmwerk zustehen solle, da er selber keinen schöpferischen Beitrag leiste.³⁹ Zur Auswertung des Films, in den er häufig große Kapitalien investiert, muß er aber alle dafür erforderlichen Rechte in seiner Hand vereinigen. Er bleibt darauf angewiesen, sich diese Rechte von den meist zahlreichen Personen, die als Urheber benutzter Werke oder des Filmwerkes in Frage kommen, auf vertraglichem Wege einräumen zu lassen.

³⁵ Copyright Act vom 5.11.1956; im folgenden als „C.A. 1956“ zitiert.

³⁶ Manthey, S. 153.

³⁷ Überblick bei Ulmer, Lehrbuch, 2. Auflage, S. 175; Manthey, S. 30.

³⁸ Roeber, UFITA 22 (1956), 1, 11 ff., 14, 41; Manthey, S. 30.

³⁹ Ulmer, Lehrbuch, S. 200; Manthey, S. 32; Rehbinder, Rn. 180.

Die Schwierigkeiten für den Filmhersteller sind vor allem dadurch entstanden, daß das Gesetz das Filmwerk erst durch die Dreharbeiten entstehen läßt und nicht bereits das Drehbuch als Filmwerk betrachtet. Dadurch kommt der große Kreis von Filmschaffenden, die bei den Dreharbeiten mitwirken, als Filmurheber in Frage, und der Filmhersteller muß sich von ihnen allen die möglicherweise in ihrer Person entstehenden Rechte einräumen lassen.⁴⁰

Im Gegensatz zum deutschen Recht ist das britische Recht des Produzenten am Film ein Urheberrecht ersten Ranges und nicht etwa nur ein Leistungsschutzrecht.⁴¹

Der Produzent in Deutschland wird durch § 94 UrhG geschützt. Das Schutzrecht umfaßt nach § 94 I 2 UrhG das Recht, „jede Entstellung oder Kürzung des Bildträgers oder Bild- und Tonträgers zu verbieten, die geeignet ist, seine berechtigten Interessen an diesem zu gefährden. Es handelt sich dabei aber nur um einen dem Urheberpersönlichkeitsrecht und dem persönlichkeitsrechtlichen Schutz der ausübenden Künstler nachgebildeter Schutz des Filmherstellers ausschließlich zum Schutz seiner wirtschaftlichen Interessen.“⁴²

Wie bereits erwähnt wird das deutsche Urheberrecht vom allgemeinen Schöpferprinzip gemäß § 7 UrhG durchzogen und spricht daher dem Produzenten kein Urheberrecht am Film zu. Er erhält lediglich ein, dem britischen „copyright“ wiederum ähnliches, Leistungsschutzrecht gemäß § 94 UrhG. Er ist damit, wie auch sein britischer Kollege, auf den Erwerb der einzelnen Verwertungsrechte von den Urhebern angewiesen.⁴³ Man ist versucht ist zu sagen, der Filmproduzent in Deutschland hat fast ebenso viele Rechte wie der „copyright“-Inhaber in Großbritannien, der bekanntlich sowohl Hersteller als aber auch echter „author“, also Schöpfer, sein kann.

2. Dauer des Urheberrechtsschutzes / Duration of copyright

Der urheberrechtliche Schutz endet in Großbritannien im allgemeinen für literarische, dramatische, musikalische oder artistische Werke fünfzig Jahre nach dem Ablauf des Jahres, in das der Tod des Werkschöpfers fällt. Das wird auch „life plus 50 years“ genannt. Für Filmwerke und „sound recordings“ ist die Regelung anders, da - im Gegensatz zum deutschen Recht - die englischen „authors“ dieser Werke regelmäßig juristische Personen sind. Das Film-„copyright“ ist daher befristet auf den jeweils kürzeren Zeitpunkt:

- 50 Jahre nach dem Ende des Kalenderjahres, in welches die Herstellung des Films fällt;

oder

⁴⁰ Ulmer, Lehrbuch, S. 201; Manthey, S. 32; Rehbinder, Rn. 180.

⁴¹ Angela Jackson, ZUM 1993, 126.

⁴² Schrickler-Katzenberger, § 94, Rn. 6.

⁴³ Ulmer, S. 201.

- 50 Jahre nach dem Ende des Kalenderjahres, in welchem der Film zuerst öffentlich aufgeführt wurde (released).

Die selbe Berechnung (Jahr der Herstellung plus fünfzig Jahre *oder* Jahr der Vorführung plus fünfzig Jahre, je nachdem welches die kürzere Zeit ist) trifft auch auf den „film-soundtrack“ zu.⁴⁴

Durch diese Regelung werden demnach auch Filme (und Soundtracks) erfaßt, die mindestens fünfzig Jahre lang nicht veröffentlicht wurden.

Im deutschen Urhebergesetz endet das Leistungsschutzrecht des Produzenten am Filmträger hingegen wesentlich früher: Nach § 94 III UrhG endet es grundsätzlich 25 Jahre nach Erscheinen des Filmes. Erschienen ist er, wenn er in einer Nutzungsart, in der er ausgewertet werden kann, zur Auswertung gelangt, also im Kino vorgeführt oder von einer Sendeanstalt ausgestrahlt ist. Die Frist läuft bereits ab der Herstellung, wenn das Filmwerk nicht innerhalb der auf die Herstellung folgenden 25 Jahre erschienen ist.

II. Rechte des Regisseurs

Grundsätzlich geht das britische „copyright“ davon aus, daß die schöpferische Leistung des Regisseurs mit dem Filmwerk verschmilzt, so daß er kein „copyright“ an dem Film, bzw. seiner schöpferischen Leistung hat, obwohl er als „author“ tätig war. „Author“ und damit „copyright“-Inhaber des Filmwerks ist nunmehr der Hersteller.

Dies läßt sich nur mit dem Grundsatz erklären, der dem britischen „copyright“ zugrunde liegt, nämlich die rein wirtschaftliche Ausrichtung, das die geistige Schöpfung besonders beim Film nicht berücksichtigt.

Trotzdem werden dem Regisseur als einzige Ausnahme persönlichkeitsrechtliche Befugnisse am Filmwerk gewährt, welche er gemäß Sec.2 (2), 77, 80, 85 CPDA unabhängig von der Inhaberschaft des „copyrights“ am Film oder an anderen Originalwerken hat.

Etwas seltsam anmutend in bezug auf das britische Grundkonzept des Urheberrechts erscheint die Tatsache, daß in Sec.2 (2); Sec. 77 (1), 6; Sec. 80 (1) und Sec. 84 (1) lit.b CPDA als möglicher Inhaber der „droits moraux“, wie sie schon oben beschrieben worden sind, auch der Regisseur eines Films genannt wird. Das hat zur Folge, daß eine Person, der kein Copyright an ihrem schöpferischen Beitrag zu dem Film zugestanden wird, durch diese Vorschriften nun doch Inhaber eines „droit moral“ ist. Da aber der Anwendungsbereich dieser persönlichkeitsrechtlichen Vorschriften äußerst gering ist, muß der Einfügung eines „droit

⁴⁴ Angela Jackson, ZUM 1993, 126.

moral“ als eine Art Versuch gesehen werden, das britische Urheberrechtssystem den meisten europäischen Ländern anzunähern.⁴⁵

In der Praxis bedeutet das für den Regisseur, daß er sein „moral right“ („droit moral“) nur durchsetzen kann, wenn er es vorher schriftlich geltend gemacht hat. Die Geltendmachung muß dabei eindeutig und vom Anspruchsteller unterschrieben sein. Gesetzt den Fall, der Regisseur ist bei der Produktionsfirma fest angestellt, die als Copyrightinhaberin des Films gilt, und er hat sein „droit moral“ (auch right of paternity) vorher nicht in der erforderlichen Weise geltend gemacht, so ist diese Firma und auch jeder nachfolgende Rechtsinhaber zur Verwertung und Lizenzierung von Rechten befugt, ohne daß das Recht des Regisseurs dem entgegenstünde.⁴⁶

Dem Filmregisseur steht neben den „authors“ von „literary, dramatic, and artistic works“ das Recht zu, ein sogenanntes „derogatory treatment“ seines Films gemäß Sec.80 CDPA zu untersagen. „Derogatory treatment“ bedeutet jede Anfügung, Weglassung, Änderung oder Bearbeitung des Films, welche eine Einstellung oder Verstümmelung bewirkt oder anderweitig die Ehre oder den Ruf des Regisseurs herabsetzt. Zu denken ist hier beispielsweise an eine Verkürzung des Films, die zu einer Veränderung des kompletten Films führt und somit nicht mehr das ausdrückt, was der Regisseur beabsichtigt hatte. Nicht umsonst kommen immer wieder sogenannte „Director’s Cut“ in die Kinos oder in die Videotheken, weil die britischen oder auch amerikanischen Regisseure mit der Fassung der Erstveröffentlichung nicht wirklich einverstanden waren. Der Filmhersteller bewilligt ihnen dann oftmals noch einen Neuschnitt. Dabei darf man aber nicht aus den Augen verlieren, daß es sich hier von seiten der Produktionsfirmen nicht um Mitleid, oder Verständnis handelt, sondern meist um die Möglichkeit mit einem „Kassenschlager“ noch ein zweites Mal gute Umsätze zu machen.

Dieses Recht ist unter Rücksicht auf die Vermeidung öffentlichen Ärgernisses eingeschränkt: Eine Veränderung des Werkes zur Vermeidung einer Straftat oder um den Film mit gesetzlichen Verpflichtungen in Einklang zu bringen, stellt keine Verletzung des „right of integrity“ dar, vorausgesetzt eine Erklärung verdeutlicht dieses vorgehen, gemäß Sec. 81 Abs. 6 CDPA.⁴⁷

Das „droit moral“ endet gemäß Sec.86 (1) CPDA mit Ablauf der Schutzfrist für das „copyright.“ Eine Ausnahme hiervon bildet das Verbotsrecht gegen falsche

⁴⁵ Manthey, S. 155; Angela Jackson, ZUM 1993, 129.

⁴⁶ Angela Jackson, ZUM 1993, 128.

⁴⁷ Angela Jackson, ZUM 1993, 129.

Urheberbezeichnung, das gemäß Sec.86 (2) CPDA zwanzig Jahre nach dem Tode des Berechtigten endet.

Die frühere deutsche Lehre billigte dem Regisseur grundsätzlich kein Filmurheberrecht zu. Sie gewährte dieses vielmehr allein dem Drehbuchautor oder den Autoren der vorbestehenden Werke.

Die genaue Aufgabenbeschreibung des Regisseurs hat jedoch bald gezeigt, daß dem Regisseur bei der Filmproduktion neben der Personalführung vor allem die künstlerische Leitung zusteht. Seine Tätigkeit beschränkt sich nicht lediglich darauf, bloße Hinweise oder Anregungen zu geben oder die Herstellung des Filmprojekts zu überwachen, so wie es früher die Ansicht der Lehre war. In Ausübung seiner künstlerischen Gesamtverantwortung wird er bei der Umsetzung eines literarisch festgelegten geistigen Konzeptes in die filmische Darstellungsform tätig.⁴⁸ Der Regisseur wird demnach Urheber seines Films, im Zweifel sogar Allein- oder Haupturheber des Filmwerks.

III. Rechte der Schauspieler

Was den Schutz der ausübenden Künstler betrifft, bedarf es einer kurzen geschichtlichen Erläuterung. Seit 1925 gab es sowohl das Dramatic and Musical Performers' Protection Act 1925, das dem Schutz der „performers“ (ausübende Künstler) diente und das Copyright Act 1911 (CA), das die Produzenten schützte. Die Art des Schutzes unterschied sich von Anfang an: Den Herstellern wurde ein „copyright“ gewährt, die ausübenden Künstler dagegen erfuhren gesetzlichen Schutz nur durch strafrechtliche Sanktionen. Auch durch den Entwurf für das CA 1956 wurde diese Einteilung nicht aufgehoben, sondern beibehalten. Die Künstler sollten jedoch indirekt durch die Hersteller, also der Musiker durch den Tonträgerhersteller, der Regisseur durch die Filmproduktionsfirma, geschützt werden. Die Gewährung eines „copyrights“ all derer Künstler, die in einem Film, Theaterstück oder Orchester auftreten, hielt man für unnötig und kompliziert.

Die qualitative Unterscheidung zwischen ausübenden Künstlern und „Copyrightträgern“ wurde auch im heute geltenden CDPA nicht aufgehoben. Allerdings wurde die Existenz der „performers' rights“ in einem separaten Gesetz aufgehoben und in dem zweiten Teil des CDPA aufgenommen. Dadurch wurden jedoch die ausübenden Künstler noch immer nicht auf die gleiche Stufe mit den Herstellern, also den „copyright“-Trägern, gestellt.⁴⁹

„copyright“-Inhaber können sie nicht werden, da, wie bereits oben gesehen, dies regelmäßig der Filmhersteller ist.

⁴⁸ Reupert, S. 79 f.

Das deutsche Urheberrecht zählt die Schauspieler nach überwiegender Auffassung nicht zu den Filmurhebern, da gemäß § 2 II UrhG nur derjenige Inhaber eines Urheberrechts sein kann, der eine persönliche geistige Schöpfung erbracht hat. Der Beitrag des Schauspielers weist demnach im Normalfall nicht die erforderliche Gestaltungshöhe auf, so daß sein Tun lediglich die Inhaberschaft eines Leistungsschutzrechtes gemäß § 73 UrhG begründen kann. Eine Ausnahme bildet der Fall, in dem der Darsteller einen so starken Einfluß auf die Gesamterscheinung des Filmwerks hat, daß es sich als sein Filmwerk im Sinne einer schöpferischen Gestaltung der inneren Form darstellt.

Zu denken wäre hier beispielsweise an einen Film aus den letzten Jahren wie „Der Totmacher“, der eindeutig durch den Schauspieler G. George so geworden ist, wie er ist. Hier ließe sich George sicherlich eine Miturheberschaft zuschreiben.

Betrachtet man die Filmschauspieler in Großbritannien und Deutschland, so fällt sofort auf, daß ihnen jeweils (bis auf die genannte und sicherlich seltene Ausnahme) das Miturheberrecht bzw. das „copyright“ am Filmwerk fehlt. Die Gründe dafür sind jedoch ganz unterschiedlich: In Großbritannien kann ein Schauspieler so viel Eigeninitiative einbringen wie ihm möglich ist, und doch wird er niemals „copyright“-Inhaber dieses Films werden. In Deutschland kann ein Schauspieler zwar theoretisch Miturheber werden, doch ist dies äußerst selten, weil ihm grundsätzlich die schöpferische Leistung im Sinne des UrhG fehlt.

IV. Rechte von Filmkomponisten, Kameramann und Cutter

In Großbritannien wird bekanntlich das „copyright“ demjenigen gewährt, der die zur Herstellung erforderlichen Anordnungen trifft. Dies ist der Hersteller des Filmwerks. Die schöpferischen Leistungen der eigentlichen „authors“ des Films, wie der Regisseur, Kameramann, Filmkomponist oder Cutter zählen nicht zu den „copyright“-Inhabern, weil ihre Leistungen mit dem Filmwerk verschmolzen sind und keine eigenständigen Werke mehr darstellen.⁵⁰

Das geltende deutsche Urheberrecht wendet auch auf Filmwerke uneingeschränkt das Schöpferprinzip an. Ein Miturheberrecht gebührt allen in kreativ-schöpferischer Weise an der Herstellung des Filmwerkes während der Dreharbeiten oder der Post-Produktion-Phase mitwirkenden natürlichen Personen. Dies können je nach Lage im Einzelfall der Kameramann, der Schnittmeister, der Tonmeister, die Filmmaskenbildner, die Filmmusiker und alle Darsteller im weitesten Sinne sein. Eine Urheberschaftsvermutung besteht nicht. Es

⁴⁹ Ellins, S. 122 ff.

⁵⁰ Manthey, S. 151.

ist vielmehr in jedem Einzelfall das Vorliegen eines persönlich-schöpferischen Beitrages festzustellen.⁵¹ Fehlt dieser, so wird der ausübende Künstler kein Miturheber.

Das diese Künstler schützende Leistungsschutzrecht aus §§ 73 ff. ist ein dem Urheberrecht nachgebildeter Schutz, der sich sowohl hinsichtlich seiner Zielrichtung als auch nach seinem Umfang von diesem unterscheidet. Während das Urheberrecht gemäß § 1 UrhG das Werk und seinen Schöpfer in dessen vermögens- und persönlichkeitsrechtlichen Interessen umfassend schützt, hat das Leistungsschutzrecht den Schutz der künstlerischen Darbietung eines Werkes vor unmittelbarer Leistungsübernahme zum Gegenstand.

Der Kameramann kann jedoch zum Miturheber werden, wenn er selbständig und aus eigener Kreativität heraus arbeitet, also eigene Ideen verwirklicht und dem Filmwerk einen eigenen Stil oder Ausdruck verleiht. Das gleiche gilt für den Cutter sofern sich seine Arbeit nicht lediglich auf das beschränkt, was der Regisseur ihm sagt, so daß ihr Gestaltungsspielraum zu gering ist.

Sind Kameramann und Cutter unter den besagten Voraussetzungen Urheber ihres schöpferischen Werkes das in den Film eingeht, so sind sie Miturheber des Filmwerks. Gemäß § 8 II 1 UrhG steht das Recht zur Veröffentlichung des Werkes den Urhebern zur gesamten Hand zu. Das bedeutet, daß die Veröffentlichung eines Films der Zustimmung aller Urheber bedarf, ebenso wie eine Änderung des Werkes nach § 8 II 1 UrhG nur bei Einwilligung aller Miturheber erfolgen darf. Jedoch darf ein Urheber seine Zustimmung nicht wider Treu und Glauben verweigern. Die Zuweisung des Veröffentlichungsrechts an die Gemeinschaft liegt in der besonderen Stellung dieses Rechts als Bindeglied zwischen den persönlichkeitsrechtlichen und den Verwertungsbefugnissen begründet. Es ist die Voraussetzung jeder Verwertung für das Filmwerk. Da es jedoch dem Urheberpersönlichkeitsrecht zugeordnet wird, kann es vertraglich nicht auf den Filmproduzenten übertragen werden. In welcher Form die Miturheber ihre Urheberpersönlichkeitsrechte auszuüben berechtigt sind, hat der Gesetzgeber jedoch nicht geregelt.⁵²

V. Rechte der Schöpfer vorbestehender Werke

1. Recht aus „copyright“

Wie oben bereits beschrieben wird das „copyright“ eines Films dem Produzenten zugewiesen. Unabhängig hiervon besteht allerdings das „copyright“ an den für das Filmwerk benutzten

⁵¹ Reupert, S. 89.

Originalwerken. Das heißt, das der Buchautor oder Drehbuchautor des verfilmten Buchs oder Drehbuchs oder auch der Komponist, dessen schon bestehendes Musikstück im Film verwandt wird, sein „copyright“ behält.⁵³

Anders ist der Fall, wenn das Werk der Literatur, des Dramas, der Musik oder Kunst in unselbständiger Arbeit geschaffen wird. Dann ist nämlich nicht der Arbeitnehmer, sondern der Arbeitgeber Träger des „copyrights.“ In diesem Fall erwirbt der Filmproduzent das „copyright“ originär mit der Schöpfung des Werkes, ohne daß es einer Ableitung oder Übertragung vom Arbeitnehmer (z.B. Drehbuchschreiber) bedürfte.⁵⁴ Auch hier wäre noch einmal an den Fall des freiberuflichen Drehbuchschreiber zu denken und ob auch sein „copyright“ unmittelbar vom Filmproduzenten erworben wird.

Eine ausdrückliche Aussage über das dem Produzenten zustehende Nutzungsrecht ist im britischen Urheberrecht jedoch nicht zu finden. Bei der Frage der Rechte von Schöpfern, deren vorbestehende Werke in den Film eingehen oder verwertet werden, geht es natürlich in erster Linie um die Frage des Verfilmungsrechts.

Bei der Produktion von sogenannten „Remakes“, also Neuverfilmungen, ist zu vermuten, daß dieses vorbestehende Filmwerk ähnlich wie ein vorbestehender Roman oder Theaterstück behandelt wird.

Es muß davon ausgegangen werden, daß die Verfilmung eines Drehbuchs - entsprechend der Regelung des Sec.48 (1) C.A. 1956 - unter das Vervielfältigungsrecht gem. Sec.17 CPDA fällt. Dieses umfaßt die Reproduktion des Werkes in irgendeiner materiellen Form. Das gleiche hat natürlich auch für bereits bestehende, unveränderte Musikwerke zu gelten. Eine Bearbeitung oder Arrangierung ist allerdings ebenfalls dem Originalrechtsinhaber, also dem Schöpfer gem. Sec.21 (3) lit.b CPDA zuzuordnen. Das bedeutet dementsprechend auch, daß derjenige Drehbuchautor, der sich einer Roman- oder Theatervorlage bedient hat, um diese zu adaptieren, eigene Rechte an seinem Werk hat, gem. Sec.21 (3) CPDA.

Diese Regelung, die dem deutschen Urheberrecht sehr ähnlich ist, bedeutet für den Produzenten, daß er bei jedem Film darauf angewiesen ist, sich alle diese Nutzungsrechte der Urheber von Originalwerken in bezug auf die geplante Herstellung des Filmes im voraus gem. Sec.90 Abs.3 CPDA vertraglich übertragen lassen muß.⁵⁵

Was das britische Urheberrecht allerdings nicht kennt, ist eine Vermutungsregel, wie sie das deutsche Recht aus § 10 I UrhG kennt, über den Umfang der Übertragungen. Daher ist die

⁵² Reupert, S. 112.

⁵³ Manthey, S. 151.

⁵⁴ Ellins, S. 134.

Schriftform der Übertragungsverträge zweckmäßig und nach Sec.90 (3) CDPA auch zur Wirksamkeit der Verträge gesetzlich vorgeschrieben. Nach Abs. 2 dieser Norm können diese Übertragungen zwar in bezug auf Umfang und Dauer limitierte Bestandteile, nicht aber das ganze „copyright“ beinhalten, dies aber gem. Sec.92 CDPA auch in Form einer exklusiven Lizenz; in letzterem Fall wären somit selbst die ersten Inhaber des „copyrights“ von den übertragenen Befugnissen ausgeschlossen. Es ergibt sich danach die Situation, daß die Originalurheber zwar eine wie auch immer geartete Auswertung des Filmwerkes wegen des Film-„copyrights“ des Produzenten nach der Übertragung der genannten Rechte nicht verhindern können, der Produzent aber ohne diese sein „copyright“ am Bildträger auch nicht ausüben kann.⁵⁶

Genau wie auch schon dem Regisseur, so steht auch dem literarischen Urheber das „right of integrity“, also das Recht gegen unerlaubte Anfügung, Weglassung, Änderung oder Bearbeitung seines Werkes zu, was der deutschen Rechtslage im Sinne von § 94 UrhG gleicht.

Im deutschen Recht ist jeder Schöpfer eines Werkes Urheber dieses Werkes. Seine Recht gegen unerlaubte Anfügung, Weglassung, Änderung oder Bearbeitung ergibt sich aus § 94 UrhG.

2. „das droit moral“

Der Begriff des „droit moral“, der mittlerweile (seit der Reform 1988) auch im britischen Recht aufgenommen worden ist, beschert wie oben bereits beschrieben auch den „Copyrightinhabern“ von im Film benutzten Werken Persönlichkeitsrechte.

Nach deutschem Recht werden geistig Schaffende aufgrund des individuellen Schöpfungsaktes zu Trägern des Urheberrechts, ganz gleich, ob sie ein urheberrechtsfähiges Werk in selbständiger oder abhängiger Arbeit geschaffen haben. Jedesmal entsteht das Urheberrecht originär in der Person des Werkschöpfers, des Urhebers, und dieser ist, bei abhängiger Arbeit, der Arbeitnehmer. Um jedoch dem Arbeitgeber die Verwertung des im Arbeits- oder Dienstverhältnis geschaffenen Werks zu ermöglichen, ist der Arbeitnehmer verpflichtet, dem Arbeitgeber ein Nutzungsrecht einzuräumen. Der Arbeitgeber, z.B. der Filmproduzent, kann also nur derivative, vom Urheber selbst abgeleitete Rechte am Werk erwerben.⁵⁷

⁵⁵ Manthey, S. 153.

⁵⁶ Manthey, S. 153.

⁵⁷ Ellins, S. 132 f.

Da gemäß § 89 III UrhG die vorbestehenden Werke, auf denen das Filmwerk basiert, als selbständige Werke geschützt sind, scheidet deren Urheber als Träger eines Urheberrechts am Filmwerk aus. Somit erwerben regelmäßig weder der Roman- oder Drehbuchautor, noch der Filmkomponist Urheberrechte am Filmwerk, sondern sind auf die Urheberrechte an den von ihnen geschaffenen Werken gemäß § 2 I Ziffern 1, 2, 3 u. 4 UrhG beschränkt.⁵⁸ Sie sind aber Träger des Urheberrechts an den von ihnen geschaffenen Werken und daher Inhaber der zu diesem Recht gehörenden Verwertungsrechte. Dazu gehört auch die ausschließliche Befugnis gemäß § 88 I UrhG, eine Verfilmung ihrer Werke zu gestatten. Dieses Verfilmungsrecht ist zwar nicht ausdrücklich in den §§ 15 ff UrhG aufgeführt; es ergibt sich jedoch aus den §§ 88 I; 23 II UrhG als ein besonderer Unterfall des allgemeinen Rechts zur Bearbeitung, bzw. zur Gestaltung der Bearbeitung.

Produzent muß sich also seine Nutzungsrechte erkaufen, bzw. einräumen lassen.

VI. Entstehung des Films

Besonders wichtig beim Film ist das Zusammenspiel zwischen dem Recht auf Anerkennung der Urheberschaft und dem Recht auf Unversehrtheit des Films. Grundsätzlich darf der Film wie bereits oben gesehen vom Erwerber nicht geschnitten werden. Ein berühmt gewordenes Beispiel ist ein Fall Mitte der 70er Jahre, der das britische Kabarettensemble „Monty Python“ betraf. Dieser Fall illustriert auch die erfolgreiche Berufung auf das Bearbeitungsrecht durch eine Gruppe von Autoren, die das ungewöhnliche Glück (und die Verhandlungsposition) hatten, sowohl das Copyright als auch die redaktionelle Kontrolle der Drehbücher, die sie für Fernsehshows der British Broadcast Company (BBC) geschrieben hatten, zu behalten.

In diesem „Python-Fall“ hatte die BBC der American Broadcasting Company (ABC) die Lizenz erteilt, 90 minütige Sendungen von „Monty Python’s Flying Circus“ in den USA auszustrahlen. Monty Python erwartete, daß die Fernsehfilme Stück für Stück in ihrer Gesamtheit laufen würden. ABC entschied jedoch, daß einiges von dem Pythonmaterial anstößig, unpassend und für das amerikanische Publikum unverständlich sei; dementsprechend schnitt sie aus den 90 Minuten des Programms etwas 24 Minuten heraus. Wenn ABC die Sendungen anfänglich unverständlich fand, so fanden Python und schließlich das Bundesberufungsgericht dies nach dem Schnitt durch ABC nur um so mehr.

Python obsiegte aus zwei Gründen: Erstens stellte das Gericht hinsichtlich der Begründung einer Urheberrechtsverletzung darauf ab, daß Python sich das Recht, Änderungen der

⁵⁸ Manthay, S. 30 f.

Sendungen vorzunehmen, vorbehalten hatte. Selbst wenn die ABC (wie sie glaubte) von der BBC das Recht, die Sendungen zu redigieren, erhalten hätte, wäre die BBC aus Vertrags- und Urheberrechtsverletzungen haftbar gewesen, da die BBC keine Grundlage für die Übertragung von Rechten hatte, die ihr gesetzlich nicht zustanden. Zweitens entschied das Gericht hinsichtlich des Anspruchs aus Markenrecht, das die Vorführung einer über zugerichteten Fassung der Monty Python Sendungen als Werk von Monty Python geschaffen hatte, hervorrief und dadurch das Verbot unrichtiger Angaben nach Sec. 43 (a) verletzte.

Obwohl der Pythonfall die Leitentscheidung für das Erreichen urheberpersönlichkeitsrechtlicher Ziele auf indirektem Wege über das bestehende Urheberrecht und vor allem die Rechtssätze des Markenrechts bleibt, ist dieser Ansatz nicht nur umständlich, sondern auch unvollständig. Wie oben schon mehrfach dargestellt, sind die Filmwerkschöpfer im Normalfall nicht die Inhaber des „copyrights“, so dass die Pythons hier eine Sonderrolle spielen. Darüber hinaus betrifft Sec. 43 (a) des Warenzeichengesetzes die Kennzeichnung und nicht die Unversehrtheit von Werken. Auf die Unversehrtheit ist er nur insoweit anwendbar, als in der Angabe ein Element der Unwahrheit enthalten ist. Hätte daher z.B. ABC die Sendungen als „Monty Pythons’s Mutilated (verstümmelter) Flying Circus“ ausgestrahlt, hätte nach Markenrecht wohl keine Klagemöglichkeit bestanden, weil die Änderung bekanntgemacht gewesen wäre. Ist die Öffentlichkeit aber nicht irreführt, kann auch keine Warenzeichenverletzung vorliegen.⁵⁹

Der Inhaber eines Nutzungsrechts in Deutschland, z.B. der Filmproduzent, darf nach § 39 I UrhG das Werk, dessen Titel oder die Urheberbezeichnung nicht ändern. Zulässig sind jedoch Änderungen des Werkes und seines Titels zu denen der Urheber seine Einwilligung nach Treu und Glauben nicht gemäß § 39 II UrhG versagen kann. Der Produzent darf also Änderungen vornehmen, die im Verkehr als unwesentlich angesehen werden oder die im Verkehrsleben üblich sind. In keinem Fall darf aber der Sinn oder die Tendenz des Werkes berührt werden. Bei der Filmherstellung sind Abweichungen vom Drehbuch gestattet, die der Produktionsvorgang mit sich bringt. Auch eine Zensur von Filmen ist gestattet, ohne die eine Vorführung nicht möglich wäre.

Beliebige Änderungen sind hingegen erlaubt, wenn der Urheber ausdrücklich oder stillschweigend seine Zustimmung erteilt hat.⁶⁰

VII. Wieweit ist der Film gerade nicht vor gewissen Arten von Vervielfältigung und Verbreitung geschützt ?

⁵⁹ Jane C. Ginsburg, GRUR Int. 1991, 597.

Seit der Erfindung des Videorecorders und der Tatsache, daß diese Geräte immer preiswerter verkauft werden, ist eine regelrechter Kampf zwischen den offiziellen Herstellern von bespielten Videofilmen, also der Videogrammindustrie, und der Leerkassettenindustrie entstanden, wenn es um die Vergütung für die private Vervielfältigung von Bild- und Tonwerken geht. Das gleiche gilt für CD- und Schallplattenindustrie und für die Vervielfältigung von Tonwerken. Heute erhält nämlich diejenige Industrie den Schutz, die ihre Interessen am besten vertreten kann. Denkt man noch an den Verbraucher, der so wenig wie möglich zahlen möchte, ist es offensichtlich, daß der Urheber als das schwächste Glied in der Copyrightkette mehr und mehr in den Hintergrund gerät.⁶¹

Keinerlei wirkliche Gefahr ist in der gewerblichen Vermietung von Videofilmen zu sehen. Es hat sich gezeigt, daß die Vermietung und auch die kostenlose öffentliche Ausleihe in Bibliotheken die Verbreitung von audiovisuellen Werken fördert.⁶² Sie erreichen eine Vielzahl von Menschen und fördern dadurch auch den Bekanntheitsgrad. Ein ausgeliehener oder gemieteter Film kann bei Bekannten der Entleihers dazu führen, daß diese sich den Film kaufen oder öfter ins Kino gehen. Untersuchungen haben zudem ergeben, daß der größte Teil derjenigen, die sich Filme im Kino oder als Video ansehen aufgrund von Empfehlungen gehandelt haben, und nicht aufgrund einer Werbekampagne.

Trotzdem darf natürlich nicht außer Acht gelassen werden, daß der Copyrightinhaber des Films, also der Produzent, lediglich am Verkauf eines Videos verdient, nicht an der darauf folgenden Ausleihe in Videothek und Bibliothek.

Mitte der 80er Jahre gab es eine Entscheidung, die eine Urheberrechtsverletzung durch den Vertrieb von Doppelkassettendecks feststellte. In dem Fall ging es zwar um die Vervielfältigung von Audiocassetten, doch ist der Fall in leicht abgewandelter Form sicherlich ebenso bedeutsam für den Film, im speziellen für die auf Video erhältlichen Filme.

Die British Phonographic Industry, der Verband der britischen phonographischen Industrie, hatte die Ansicht vertreten, daß der Verkauf von Kassettenrekordern, die zwei Kassettenlaufwerke enthielten und dadurch das Überspielen eines Bandes auf ein anderes mit der doppelten Geschwindigkeit erlaubten, und insbesondere die vom Hersteller (Amstrad Consumer Electronics plc) verwandten Werbemethoden eine Urheberverletzung darstellten. Die im Fernsehen ausgestrahlten Werbespots seien nach Auffassung von BPI eine Einladung an den Verbraucher, Geräte zum Überspielen urheberrechtlich geschützter Kassetten zu

⁶⁰ Rehbinder, S. 180 f.

⁶¹ Möller, ZUM 1990, 67.

⁶² Möller, ZUM 1990, 67.

erwerben. BPI verlangte Unterlassung der Werbemethoden sowie Entschädigung für dadurch verursachte Verletzungen.

Das Gericht entschied zugunsten von BPI: Durch den Verkauf ihrer Geräte habe Amstrad absichtlich den Käufern Möglichkeiten eröffnet, von denen sie wissen mußte, daß sie unweigerlich zu Zwecken der Urheberrechtsverletzung genutzt würden. Hinzu komme, daß die Werbung ein verletzendes Verhalten der Käufer geradezu fördere.⁶³

Auch wenn es bis heute keine Videorecorder mit zwei Laufwerken für den normalen Hausgebrauch gibt, läßt sich dieser Fall doch gedanklich auch auf den Film übertragen. Die Möglichkeit, Videofilme mittels zweier Videorecorder zu vervielfältigen ist gegeben und für jeden, der will, ohne weiteres realisierbar. Allerdings wurde bis heute nicht mangels kostengünstiger „Doppel-Videorecorder“ mittels Werbung zur Vervielfältigung „aufgerufen“. Die Leerkassettenindustrie beschränkt sich bisher auf die Werbung für die Qualität ihrer Kassetten, und welche Ergebnisse beim Aufnehmen aus dem Fernsehen zu erzielen sind. Das Aufzeichnen von Filmen aus dem Fernsehen stellt jedoch in Großbritannien keine Urheberrechtsverletzung dar. Somit besteht zwar das gleiche Problem, bzw. die gleiche Gefahr, beim Vervielfältigen von Filmen, doch ist sie vermutlich geringer, da so gut wie jeder Film heute in guten Videotheken zu mieten ist. Vergleichbares ist im reinen Audibereich nicht möglich, wobei fraglich ist, wie groß der Schaden wirklich ist. Derjenige, der sich eine Audiokassette aufnimmt, würde sich die entsprechenden Schallplatten / CD's gar nicht alle kaufen können, wenn er nicht die Aufnahmemöglichkeit hätte.

Um dem einzelnen in Deutschland eine umfassende Teilnahme am Geistesleben und Bildung und Entfaltung seiner Persönlichkeit zu ermöglichen, erklärt das Gesetz den privaten und eigenen Gebrauch von Geisteswerken in gewissem Umfang für frei, obwohl dies eine Beschränkung des Urheberrechts ist. Das Gesetz gestattet in §§ 53-54 h UrhG unter bestimmten Voraussetzungen die Vervielfältigung zum eigenen Gebrauch.

Nach § 53 UrhG ist es zulässig, einzelne Vervielfältigungsstücke eines Werkes zum privaten Gebrauch herzustellen. Durch die private Vervielfältigung entstehen den Urhebern jedoch keine wirklichen Nachteile, da gemäß § 54 I UrhG ein Vergütungsanspruch gegen den Hersteller von Geräten bzw. Bild- und Tonträger die erkennbar zur Vervielfältigung von Werken bestimmt sind, besteht. Diese Vergütungspflicht, die im Endeffekt natürlich doch der Verbraucher entrichtet, entsteht bei Veräußerung der Geräte oder Leerkassetten.

⁶³ GRUR Int. 1986, 69.

Er beträgt bei einem Videorecorder beispielsweise 18,- DM und bei einer Video-Leercassette pro Stunde 17 Pfg.

Bei der Vervielfältigung von Ton- und Bildträgern macht sich zur Zeit und vor allem in Zukunft eine ganz besondere Gefahr im Bereich der neuen Medien breit: Seit einigen Monaten befassen sich nicht nur Fachzeitschriften, sondern auch Tageszeitungen, das Fernsehen und das Radio mit dem Thema „Musik aus dem Internet“. Bereits heute ist es wesentlich kostengünstiger sich den Inhalt einer Audio- CD aus dem Internet herunter zu laden. Das Internet umfaßt derzeit ca. 500.000 legale und vor allem illegale Titel. Aufgrund dieser Tatsache liegt es nahe gedanklich einen kleinen Blick in die Zukunft zu werfen. Es wird sicherlich keine Ewigkeit mehr dauern, man denke nur an die Möglichkeit der Datenübertragung über das Stromnetz, bis auch digitalisierte Filme mit einem normalen PC aus dem Internet herunter zu laden sind und zwar zu einem Preis, der möglicherweise unter dem Preis eines Kaufvideos liegt. Diese Art der Kopien würde Urheber und Film/Videohersteller empfindlich treffen.

Man darf also gespannt sein, wie groß der Rechtsschutz des Urhebers in Zukunft bleibt.

H. Schlußbetrachtung

Wägt man das Urheberrecht und das britische „copyright“ miteinander ab, kommt man zu dem Ergebnis, daß wirkliche Nachteile auf seiten des „copyright law“ nur hinsichtlich des Film-„copyrights“ bestehen, da hier der wirtschaftliche Aspekt besonders stark und zum Leid der wirklichen am Film beteiligten Schöpfer deutlich wird.

Christian Jürgensen
Berlin, den 6. Mai 1999