

## IP|Expertennotizen: Cristina Busch, Die urheberrechtliche Stellung der Bildgestalter im internationalen Vergleich - Eine Synopse

2010-07-30 11:41:15

von Cristina Busch [\[1\]](#)

### 1. □□ Einführung

Der folgende Beitrag soll erneut eine Diskussion darüber in Gang bringen, ob und inwieweit ein Harmonisierungsbedarf im Filmurheberrecht besteht. Wie allgemein bekannt, war im Jahre 2002 die Europäische Kommission in ihrem Bericht über die Frage der Urheberschaft von Filmwerken oder audiovisuellen Werken in der Gemeinschaft zum Ergebnis gekommen, dass kein Harmonisierungsbedarf im europäischen Filmurheberrecht besteht[\[2\]](#).

Doch im Jahre 2002 waren die bahnbrechenden Dimensionen der Digitalisierung, welche zu erheblichen Veränderungen sowohl im Filmproduktionsbereich (Postproduktion, Kamaratechnik, Computersimulation, virtuelle Verfremdungen, Vervielfältigung, etc.) als auch in der qualitativen und quantitativen Verbreitung und Verwertung der Filmwerke führten, in dieser Intensität nicht vorherzusehen. Ebenfalls wurde im Jahre 2002 die Debatte Urheberrechtsschutz der Kreativen *versus* Verbesserung des Rechtsschutzes der Verwerterindustrie und des Verbraucherschutzes nicht in der aktuellen Schärfe geführt. Auch sind nach dem Bericht der Europäischen Kommission der Union zwölf neue Mitgliedsstaaten beigetreten. Wie man sieht, es besteht begründeter Anlass, die damals schon stark kritisierte Entscheidung der EU Kommission erneut zu prüfen[\[3\]](#).

Da das Filmurheberrecht ein komplexes und sehr umfangreiches Rechtsgebiet darstellt, ist eine detaillierte Rechtsvergleichung im vorgegebenen Rahmen schlicht unmöglich. Der rechtsvergleichende Beitrag konzentriert sich auf die zentralen Fragen der Regelung der Urheberschaft von Filmwerken und die Rechtsübertragung an die Produzenten, unter Berücksichtigung der wirtschaftlichen Beteiligung der Urheber.

Interessant ist die Lösung dieser Problematik in den osteuropäischen Ländern, deren gesetzliche Regelungen von der Rechtsvergleichung auf dem Gebiet des Filmurheberrechts bisher nur äußerst unvollständig erfasst wurden. Es ist anzumerken, dass die ehemaligen sozialistischen Staaten Osteuropas überwiegend ein sehr detailliertes Vertragsrecht zu Gunsten der Urheber in ihren Urheberrechtsgesetzen geregelt hatten. Der dirigistische Eingriff des Staates war so intensiv, dass einige Länder den Urhebern sogar Honorarordnungen mit Mindestvergütungen zum Schutz boten.

# IP | Notiz

Intellectual Property Rights im Blog

Viele Regelungen der relativ neuen postsozialistischen Urheberrechtsgesetze sind sehr progressiv und weisen einen weiten Urheberschutz auf, nicht nur hinsichtlich des Filmvertragsrechts, sondern insbesondere bei der Rechtsverfolgung der Urheberrechtsverletzungen und dem Persönlichkeitsschutz, auch wenn die Gesetzesanwendung teilweise Unzulänglichkeiten deutlich gemacht hat. Jedoch kann hierauf nicht eingegangen werden<sup>[4]</sup>.

## 2. □ □ Dichtonomie zwischen „Droit d’auteur“ und „Copyright-right“. Internationale und europarechtliche Vorgaben zum Filmurheberrecht

Rechtsvergleichung sollte zuerst an der Frage ansetzen, inwieweit international und europarechtlich Vorgaben zum Filmurheberrecht bestehen. Doch zuvor muss kurz auf die Dichotomie zweier großer Rechtsfamilien auf dem Gebiet des Urheberrechts eingegangen werden:

Die europäischen und internationalen Urheberrechtsregelungen unterscheiden sich zunächst grob danach, ob sie der □ „Droit d’Auteur-Konzeption“ folgen, oder an der □ „Copyright-Konzeption“ orientiert sind. Synthetisiert bedeutet die □ „Droit d’Auteur Konzeption“ dass ein urheberrechtlich geschütztes Werk nur durch natürliches menschliches geistiges Schaffen entstehen kann und das lediglich dem Schöpfer die Verwertungs- und Persönlichkeitsrechte zustehen (das sogenannte „Schöpferprinzip“).

Hingegen orientiert sich das □ „Copyright-Konzept“ vorrangig an ökonomischen Aspekten und ordnet das Verwertungsrecht (um dessen Rechtsschutz es dem Gesetzgeber eigentlich nur geht) an dem Geisteswerk nicht seinem Schöpfer, sondern dem organisatorisch wirtschaftlich Verantwortlichen oder Auftraggeber zu, d.h. konkret bei Filmwerken dem Produzenten.

Auf internationaler Ebene bestehen keine zwingenden Vorgaben, weder welchem Konzept die Länder folgen sollen, noch zum Filmurheberrecht im Speziellen: Die Revidierte Berner Übereinkunft (RBÜ) überlässt es ausdrücklich den Verbandsstaaten, die Urheberschaft am Filmwerk zu bestimmen (Art. 14bis Abs. 2a)). Originärer Rechtsinhaber kann daher auch der Filmproduzent sein. Auch enthält die RBÜ keinerlei Bestimmung zur Rechtsübertragung, d.h. prinzipiell ist der Erwerb aller vermögensrechtlichen Befugnisse ohne inhaltliche und zeitliche Beschränkung oder zwingender Vergütungsregelung möglich<sup>[5]</sup>. Lediglich Art. 14 bis Abs. 2b) und c) enthalten, für die Länder, welche dem „droit d’auteur“ System folgen, eine Vermutung zu Gunsten der umfassenden **Rechtsausübung** (aber nicht Rechtseinräumung!) durch den Filmhersteller und eine diesbezügliche Formregelung.

Die anderen internationalen Abkommen über das Urheberrecht (TRIPS- Übereinkommen und WIPO-Urheberrechtsvertrag) weisen diesbezüglich überhaupt keine Regelungen auf.

Hingegen wurde auf europäischem Gebiet eine, wenn auch äußerst rudimentäre Rechtsangleichung im Filmurheberrecht durch Harmonisierungsrichtlinien bewirkt. Dies ist

# IP | Notiz

Intellectual Property Rights im Blog

insoweit von Bedeutung, als es am Anfang der europäischen Harmonisierung auf dem Gebiet des Urheberrechts aufgrund der systematischen Unterschiede zwischen dem Copyright- und dem droit d'auteur System keinerlei Schnittmenge gab (hier nur der Produzent als originärer Rechtsinhaber, da nur der Urheber). Eine Rechtsangleichung in der EU auf kleinstem Nenner wurde bisher aber nur in der Figur des Regisseurs gefunden:

In der Vermiet- und Verleihrichtlinie (1992, Art. 2 Abs. 2)[\[6\]](#) und später in der Satelliten- und Kabelrichtlinie (1993, Art. 1 Abs. 5)[\[7\]](#) wurde zum ersten Mal die Filmurheberschaft des Hauptregisseurs anerkannt. Jedoch wurde diese Anerkennung oder Bewertung zugleich relativiert, indem sie ausdrücklich auf den Richtlinienzweck beschränkt wurde. Diese Limitation wurde dann aber noch im gleichen Jahr 1993 in der Schutzdauer richtlinie (Art. 2 Abs. 1) fallengelassen, was die endgültige Anerkennung der Miturheberschaft des Regisseurs bedeutete [\[8\]](#).

Aber wie allgemein bekannt, ist das Filmwerk eben nicht nur das Werk des Regisseurs, sondern eine Art Gesamtkunstwerk, welches die kreativen Beiträge des Regisseurs, Bildgestalters, Schauspielers, Cutters, Filmarchitekten, Komponisten, Kostümbildners, Szenenbildners und vieler anderer Mitwirkenden vereint (sog. *Mixtum compositum*[\[9\]](#))

Insoweit ist zu fragen, welcher der vielzähligen schöpferischen Beiträge der Mitwirkenden bei der Filmherstellung urheberrechtlich relevant sind, d.h. wie die Urheberschaft in den Mitgliedsstaaten geregelt ist.

### **3. Unterschiede zwischen den einzelnen Filmurheberrechtsregelungen in Bezug auf die Filmurheberschaft**

Bevor auf die vier unterschiedlichen Grundlösungen dieser Problematik eingegangen wird, muss darauf hingewiesen werden, dass im Gegensatz zu den anderen Mitwirkenden des Filmwerkes, die Bildgestalter eine privilegierte Stellung einnehmen. Und zwar deshalb, weil sie einen doppelten, möglicherweise dreifachen Rechtsschutz genießen: D.h. sie sind nicht nur als Miturheber des Filmwerkes zu sehen, sondern parallel und zusätzlich sind sie stets Alleinurheber an den geschaffenen fotografischen Werken, welche im Film fixiert sind.

Einzelne Bilder eines Filmwerkes können selbständig schutzfähig sein, wenn sie eine persönliche geistige Schöpfung beinhalten, so wie es generell im Urheberrecht anerkannt ist, dass auch ein Werkteil gegenüber dem Ganzen selbständig schutzfähig sein kann. Da der Bildgestalter den Bildausschnitt, die Lichtgestaltung, etc. bewusst wählt, um eine bestimmte Aussage zu vermitteln, oder eine spezielle Atmosphäre zu erzeugen, d.h. nicht einfach „draufhält“, entstehen beim Filmen automatisch Einzelbilder.

Diese Vielzahl von Einzelbildern sind sich zwangsläufig ähnlich oder nahezu identisch, doch auch auf dem Gebiet der plastischen Kunst gibt es dieses Phänomen, ohne dass deshalb die Schutzfähigkeit als individuelles Werk aberkannt wird (z.B. Serienlithographien, Abgüsse oder

# IP | Notiz

Intellectual Property Rights im Blog

Kopien von Skulpturen, etc.).[\[10\]](#)

Einzelbilder der Bildfolge des Filmes können deshalb durchaus als Lichtbildwerke betrachtet werden. Der einzige Unterschied zu anderen fotografischen Werken besteht darin, dass die Bilder in Bewegung sind, wobei selbst dieser Unterschied durch den technologischen digitalen Fortschritt verschimmt, denn die Digitalkameras ermöglichen es, dass die Bildfolgen entweder in Bewegung oder als individuelles Bild gezeigt werden können.

Zur Verdeutlichung: Selbst wenn das nationale Recht oder die Rechtsanwendung die Miturheberschaft des Bildgestalters am Filmwerk verneint, bleibt den Bildgestaltern stets der (subsidiäre) Schutz als Alleinurheber der Einzelbilder, welche im Filmwerk fixiert wurden. Diese Urheberschaft bezüglich der fotografischen Werke bedeutet, dass die Bildgestalter in den Genuss eines vollen verwertungs-, vergütungs- und persönlichkeitsrechtlichen Urheberrechtsschutzes kommen können.

In einigen Ländern, wie Deutschland und Österreich, schützt das Gesetz den Bildgestalter gleich dreifach: nicht nur als Miturheber des Filmwerkes und als Alleinurheber der fotografischen Werke, welche im Film fixiert sind, sondern parallel als Inhaber eines Leistungsschutzrechts am einfachen Lichtbild oder der sog. einfachen Fotografien, d.h. Fotografien, welche keinen Werkcharakter haben.

Diese besondere Position der Bildgestalter wurde in keiner der rechtsvergleichenden Studien der Europäischen Kommission beachtet. Auch wenn der vorgegebene Rahmen leider keine weiteren Ausführungen erlaubt, muss doch darauf hingewiesen werden, dass insoweit eine große Rechtsunsicherheit besteht, wenn in den Ländern nur eine mangelhaft formulierte Rechtsübertragungsregel diesbezüglich ins Gesetz aufgenommen wurde, wie z.B. in Spanien (Art. 124), oder gar eine spezielle Rechtsvermutungsregel ganz fehlt, so wie in einer Vielzahl von Ländern.

Ausnahmen bilden Deutschland, Österreich, Slowenien und Russland mit einer klaren Rechtsübertragungsregelung hinsichtlich der fotografischen Werke und/oder der einfachen Fotografien im Film, oder z.B. Estland, welches ausdrücklich dem Bildgestalter die Urheberrechte an den Fotografien zuspricht. (Art. 33 Abs. 5), oder Litauen, welches per Gesetz ausdrücklich bestimmt (Art. 2(9)), dass die Fotografien, welche im Film fixiert sind, keine „fotografischen Werke“ im Sinne des Gesetzes sind. Anders auch Italien, welches ausdrücklich die beim Drehen entstandenen „stillen Fotografien“ als einfache Fotografien definiert, und ihnen insoweit jeglichen Werkschutz abspricht (Art. 87), doch nur eine äußerst unzureichende Rechtsübertragungsregel trifft.

Zurück zu den **Unterschieden zwischen den einzelnen Filmurheberrechtsregelungen in Bezug auf die Filmurheberschaft.**

Wie schon gesagt, es gibt vier Grundlösungen:

# IP | Notiz

Intellectual Property Rights im Blog

## **3.1. Die Staaten stellen eine Liste auf, in der abschließend einige Mitwirkende bei der Filmschaffung genannt werden, die als Urheber gelten sollen (sog. „Numerus clausus Regelung“).**

Italien, Spanien Portugal, Russland schließen die Bildgestalter aus, während Griechenland, Ukraine, Bulgarien, Estland, Slowenien, Kroatien und Mexiko diese ausdrücklich einschließt.

Wenn durch diese pauschale Bestimmung der Rechtsinhaberschaft nach Berufsgruppen auch eine gewisse Rechtssicherheit erreicht wird, leidet diese Lösung an einem internen logischen Fehler, denn obwohl Intention ist, das Schöpferprinzip zu wahren, wird es gerade durchbrochen, da andere Mitwirkende, die ebenfalls einen schöpferischen Beitrag geleistet haben, ausgeschlossen werden.

Bemerkenswert ist, dass durch die Osterweiterung der Europäischen Union, der Bildgestalter nun häufig zur Gruppe der Miturheber dazugezählt wird und auch im „alten Europa“ sich diesbezüglich etwas tut, denn z.B. in Spanien wurde die Miturheberschaft der Bildgestalter im „Ley de Cine“ (Kinogesetz)[\[11\]](#), kürzlich anerkannt, und in Italien wird der Ausschließlichkeits- oder „Numerus clausus“ Charakter der gesetzlichen Regelung aktuell scharf vor Gericht bekämpft[\[12\]](#).

## **3.2. Die Staaten nennen den Hauptregisseur als Urheber, ernennen aber parallel dazu den Produzenten als originären Rechtsinhaber.**

Dieser pragmatische Investitionsschutz des Filmherstellers wird von Großbritannien, Irland und Luxemburg vertreten. Keine Frage, diese Regelung muss als „Enteignung“ der Urheber und als flagrante Verletzung des Art. 27 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte und des Art. 17 der Charta der Grundrechte der Europäischen Union verstanden werden, welche beide das Urheberrecht schützen.

## **3.3. Die Staaten treffen keine Sonderbestimmung hinsichtlich der Urheberschaft von Filmwerken und überlassen dies im konkreten Fall den allgemeinen Regeln des Urheberrechtsgesetzes, d.h. dem Schöpferprinzip.**

Diese Lösung haben z.B. Österreich, Deutschland, die Skandinavischen Länder und die Niederlande verfolgt.

Insoweit wird zwar das Schöpferprinzip stringent gewahrt, doch die Nachteile überwiegen: Als solche sind

3.3.1 die enorme Rechtsunsicherheit zu nennen wegen den bestehenden großen Beweisschwierigkeiten (erst am Ende der Dreharbeiten kann der Beitrag eines jeden definitiv bewertet werden)

3.3.2 die Schwächung der Filmproduzenten (diese müssen sich deshalb die Rechte von jedem

# IP | Notiz

Intellectual Property Rights im Blog

Mitwirkendem „auf Verdacht“ abtreten lassen, ohne die Urheberrechtsrelevanz des kreativen Beitrags würdigen zu können).

### **3.4. Insoweit versuchen andere Länder, mit einem Kompromiss das Problem der Benennung der Miturheber zu lösen. Sie erkennen ausdrücklich das Schöpferprinzip an und nennen einige Kategorien von Kreativen, welche im Zweifel als Miturheber betrachtet werden sollen, doch ist diese Regelung eben nicht abschließend, sondern offen („Numerus apertus“ Regelung).**

Frankreich, Ungarn, Belgien und Rumänien nennen dabei die Bildgestalter nicht ausdrücklich, aber Ungarn erkennt z.B. deren Miturheberschaft an, während Lituanien und Polen die Bildgestalter direkt als Miturheber des Films nennen.

Zwar wird den genannten Kreativen hiermit erleichtert, ihre Rechte gegenüber Produzenten und Verwertungsgesellschaften durchzusetzen und auch wird das Schöpferprinzip bewahrt, doch wird die -beim reinen Schöpferprinzip bestehende- Rechtsunsicherheit lediglich relativiert.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Unterschiede zwischen den einzelnen gesetzlichen Filmurheberrechtsregelungen in Bezug auf die Bestimmung der Filmurheber sehr groß sind. Der vorgegebene Rahmen erlaubt es leider nicht, auf weitere große Unterschiede innerhalb der EU oder auf internationaler Ebene hinsichtlich der Filmurheberschaft einzugehen, wie z.B. die Frage, ob dem Drehbuchautor oder dem Komponist der filmbestimmt geschaffenen Musik, neben ihrer Schöpfereigenschaft hinsichtlich des Drehbuchs als literarischem Werk, bzw. des musikalischen Werks, auch eine Miturheberschaft am Filmwerk zukommen soll.

Man könnte jedoch wie die Europäische Kommission im Jahre 2002 zum Schluss kommen, dass dies nicht wichtig ist, d.h. zu keiner Wettbewerbsverzerrung führt, da sich der Produzent ja alle Rechte vertraglich abtreten lassen kann. Doch weit verfehlt. Was passiert, wenn neue Technologien neue Nutzungsarten und -möglichkeiten schaffen und das Land, so wie Spanien, Griechenland und Belgien generell die Rechtsübertragung für unbekannte Nutzungsarten ablehnen, oder das Land, wie z.B. Deutschland, der wirksamen Rechtsübertragung für unbekannte neue Nutzungsarten einen Anspruch auf gesonderte angemessene Vergütung entgegensetzt?

Mögliche Rechte und Ansprüche der an der Filmschaffung Beteiligten stehen und fallen jetzt mit der urheberrechtlichen Schutzfähigkeit ihrer kreativen Beiträge. Klares Beispiel hierfür ist, dass die Diskussion um die Urheber- und Leistungsschutzrechte der Bildgestalter in Deutschland erst Beginn der 90er Jahre mit der Erfindung neuer technologischer Nutzungsarten (Video, Picture Sampling, etc.) wirklich relevant wurde. Insoweit muss ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass der Schluss der EG-Berichtskommission, im Jahre 2002, die Unterschiede in der Bestimmung der Miturheberschaft seien vertraglich zu überwinden, ein glatter Trugschluss war.

Es sind aktuell aber auch noch andere Wettbewerbsverzerrungen zu verzeichnen. So vertritt z.B. in einigen Ländern trotz ausdrücklicher gesetzlichen Anerkennung der Bildgestalter als

# IP | Notiz

Intellectual Property Rights im Blog

Miturheber am Film, keine nationale Verwertungsrechtsgesellschaft deren Rechte und Interessen (z.B. in der Ukraine). Oder umgekehrt, obwohl die Miturheberschaft der Bildgestalter am Film auf nationalem Gebiet verneint wird, „treiben“ nationale Verwertungsgesellschaft die im Ausland anfallenden Vergütungen für die Verwertung von Filmwerken im Interesse der Bildgestalter „ein“ (z.B. Schweiz und teilweise in Belgien für bestimmte Fernsehproduktionen in Frankreich und Kanada).

Doch selbst in den Ländern, welche die Miturheberschaft in der Rechtspraxis anerkennen und Verwertungsrechtsgesellschaften die Rechte und Interessen der Bildgestalter wahrnehmen (z.B. Deutschland, Österreich, Griechenland, Bulgarien, Polen, Ungarn, Litauen, Dänemark, und Schweden) bestehen erhebliche Unterschiede bezüglich der einzelnen wahrgenommenen Rechte, den Vergütungssätzen, etc. [\[13\]](#)

Doch kommen wir zum zweiten Schwerpunkt dieses Beitrags:

## **4. Unterschiede zwischen den Filmurheberrechtsregelungen hinsichtlich der Regelung des Erwerbs der Filmrechte und der Vergütungsfrage**

Die Frage wer Urheber am Filmwerk ist, ist eng mit der Frage der Rechtswahrnehmung verbunden, bzw. wer die Filmrechte erworben hat [\[14\]](#)..

Auch diesbzgl. gibt es keine Einigkeit auf europäischer, und erst Recht nicht auf internationaler Ebene. Man kann zwischen drei Lösungen oder Systemen unterscheiden: (1) die originäre Entstehung der Filmrechte in der Person des Produzenten (2) der Übergang im Wege der „cessio legis“ und (3) gesetzliche Vermutungen der Rechtsübertragung.

### **4.1. Originärer Rechtserwerb durch den Filmproduzenten:**

Hinsichtlich Inhalt, Regelung, Beispielen, Vor- und Nachteile(n) kann auf die obigen Ausführungen verwiesen werden. An dieser Stelle sollte lediglich bezüglich des Urheberrechts von Großbritannien darauf hingewiesen werden, dass das originäre Filmurheberrecht des Produzenten und Hauptregisseurs aufgrund einer Gesetzesbestimmung sich nicht auf dramatische Werke, namentlich Spielfilme bezieht, d.h. insoweit die generellen Bestimmungen gelten.

### **4.2. „Cessio legis“- Regelung.**

Diese Regelung gibt es z.B. in Österreich und Japan, wurde aber z.B. in Deutschland bei der Diskussion zur Urheberrechtsreform zur Stärkung der Stellung des Filmproduzenten (dem sog. Zweiten Korb) im Jahre 2003 heiß diskutiert.

Gemäß dieser Regelung entstehen die Verwertungsrechte kraft Gesetzes unmittelbar originär beim Filmhersteller und nicht beim Filmurheber, während das Urheberrecht als solches und alle

# IP | Notiz

Intellectual Property Rights im Blog

Urheberpersönlichkeitsrechte unmittelbar beim Urheber entstehen.

Je nach Rechtslage, d.h. falls das Urhebergesetz kein allgemeines Verbot diesbezüglich aufweist, erfasst die „cessio legis“-Regelung auch die Verwertungsrechte an unbekanntem Nutzungsarten. Umstritten ist, wem die gesetzlichen Vergütungsansprüche (z.B. Leerkassetten-, Satelliten- und Kabelvergütung, etc.) zustehen. Insoweit ist es von Bedeutung, dass dem Filmhersteller ein paralleler und originärer Schutz durch das Leistungsschutzrecht zusteht.

Die „cessio legis“ Regelung hat natürlich Vorteile: Das Schöpferprinzip wird insoweit respektiert, als der Urheberstatus der einzelnen kreativ Mitwirkenden nicht beeinträchtigt wird und die Urheberpersönlichkeitsrechte im vollen Umfang erhalten bleiben (eine Ausnahme bildet Japan, dort erwirbt im Fall eines dienstlich hergestellten Filmwerkes, der Arbeitgeber oder Dienstherr auch die Urheberpersönlichkeitsrechte).

Ebenso macht die Rechtskonzentration in der Person des Filmherstellers das wirtschaftliche Produkt „Film“ verkehrsfähig und begünstigt insoweit die jeweilige nationale Filmindustrie in ihrem internationalen Wettbewerb<sup>[15]</sup>.

Jedoch überwiegen ganz klar die Nachteile der „cessio-legis“- Regelung: Diese Regelung ist nicht mehr zeitgemäß, da man auf dem Wege einer gesetzlichen Vermutungsregelung ebenfalls die Sicherung der Verkehrsfähigkeit des Filmwerkes garantieren kann. Zudem können auf dem Gebiet der klassischen Filmauswertung je nach Einzelfall differenzierte Lösungen per Vertragsgestaltung sinnvoll sein.

Insgesamt ist eine „cessio legis“ Regelung ohne eine normierte zwingende Vergütungsregelung für die Urheber, und ohne eine zeitliche und inhaltliche Begrenzung der Rechtseinräumung nicht gerechtfertigt, da sie einen zu weit reichenden Eingriff in die Rechte der Urheber bedeutet. Die „cessio legis“ Regelung vermag zudem nicht die Probleme der Rechtseinräumung bei vorstehenden Werken zu lösen.

## 4.3. Widerlegbare gesetzliche Vermutung der Rechtsübertragung

Aufgrund des Vertrages zwischen Filmhersteller und Urheber wird der Filmhersteller von der Beweislast für seine Rechtsinhaberschaft kraft Gesetzes befreit, d.h. ihm stehen – bis zum Beweis des Gegenteils – Verwertungsrechte am Filmwerk uneingeschränkt zu. Dabei ist häufig zu unterscheiden zwischen dem Vertrag, welcher dem Hersteller gestattet, ein Werk zu verfilmen, und dem Vertrag, welcher die Mitwirkung bei der Herstellung eines Filmes zum Gegenstand hat.

# IP | Notiz

Intellectual Property Rights im Blog

Bezüglich des Geltungsbereichs (d.h. z.B. nur bestimmte Verwertungsrechte oder alle audiovisuellen Verwertungsrechte, oder sogar noch die Vergütungsansprüche) bestehen in den Mitgliedstaaten erhebliche Unterschiede. Ursache hierfür sind die divergierenden Regelungen der Rechtsinhaberschaft des Arbeitgebers an Urheberrechtswerken und die bestehenden Unterschiede hinsichtlich der Wirksamkeit der „Zweckübertragungstheorie“ in den einzelnen Mitgliedsstaaten<sup>[16]</sup>.

Z.B. wird in Frankreich, Griechenland und Estland die Filmmusik von der Vermutung der Rechtsübertragung ausgeschlossen. In anderen Ländern werden zwar nicht bestimmte Filmbeiträge von der Vermutungsregel ausgeschlossen, aber die Regelungen unterscheiden sich erheblich hinsichtlich der Reichweite der übertragenen Rechte:

Sehr weit geht z.B. der slowenische Gesetzgeber: anscheinend gelten alle Vermögens- und Vergütungsansprüche, d.h. auch für nichtfilmische Nutzungsarten, lediglich mit Ausnahme des Verleihrechts von Videos (Art. 105) als übertragen, oder auch der ungarische und litauische Gesetzgeber (alle Verwertungsrechte, d.h. auch nichtfilmische Nutzung, nur die Vergütungsansprüche nicht), während der dänische und in ähnlicher Weise der bulgarische Gesetzgeber die übertragenen Rechte sehr limitiert und auf die filmische Nutzung reduziert.

Auch bestehen große Unterschiede bezüglich der Einbeziehung in die Vermutungsregel der unbekanntem Nutzungsarten. Unwirksam kraft ausdrücklichem gesetzlichen generellen Verbots ist eine solche Rechtseinräumung in Spanien (Art. 43.5), Belgien, Griechenland (Art. 13.5 UrhG) und Ukraine (Art. 33.3 UrhG). Die Niederlande (Art. 45 d) gehen ausdrücklich davon aus, dass die Vermutung der Rechtseinräumung an den Filmproduzenten auch unbekanntem Nutzungsarten erfasst. In Frankreich erlaubt Art. L. 131.6 die Rechtseinräumung für die Nutzung unbekannter Nutzungsarten, wenn die Rechtseinräumung ausdrücklich erfolgt und die Urheber eine angemessene Beteiligung an den Erlösen aus der Verwertung in dieser Nutzungsform erhält.

Als Vorteil dieser widerlegbaren Vermutung der Rechtsübertragung gilt: Die widerlegbare Vermutung der Rechtsübertragung ist – unter bestimmten Voraussetzungen, die zugleich erörtert werden – ohne Zweifel diejenige Lösung, welche nicht nur das Schöpferprinzip vollkommen respektiert und die rechtlichen Besonderheiten der Filmproduktion und –verwertung berücksichtigt, sondern auch dem Verlangen nach Verkehrssicherheit des kostenintensiven Industrieerzeugnis „Film“ ausreichend gerecht wird.

Zudem sollte daran erinnert werden, dass die Vermutung der Rechtsübertragung im europäischen Recht, insbesondere durch die Computerprogramm-Richtlinie (91/250/EWG vom 14. Mai 1991) für die angestellten Urheber (Art. 2.3) als moderne Lösung Eingang gefunden hat.

Jedoch muss auch auf die Nachteile der widerlegbaren Vermutungsregelung eingegangen werden: Diese Regelung kann nur dann als die geeignete Lösung der besonderen

# IP | Notiz

Intellectual Property Rights im Blog

juristisch-technischen Probleme bei der Filmherstellung gelten, wenn den weitgehenden Übertragungsregeln unabdingbare Vergütungsansprüche der Urheber gegenüberstehen und gewisse Präzisierungen im Bereich der „Urheberpersönlichkeitsrechte“ vorgesehen werden.

Damit wurden die Vergütungsansprüche angesprochen: Wichtig ist insoweit, dass in vielen europäischen Ländern dem Interesse der Urheber an einer wirtschaftlichen Teilhabe an der Verwertung ihrer Filmwerke Rechnung getragen wird. Ohne dass auf Einzelheiten eingegangen werden könnte, ist insoweit von Interesse, dass auf internationaler Ebene, mit Ausnahme des Art. 11bis Abs. 2 Satz 2 Revidierter Berner Übereinkunft bzgl. Zwangslizenzen zu Gunsten von Sendeunternehmen, kein allgemeiner Rechtssatz zu finden ist, demnach für die Rechtsübertragung eine angemessene Vergütung zu leisten ist.

Auf europäischer Ebene wurde der unabdingbare Anspruch der Urheber und ausübenden Künstler auf eine angemessene Vergütung für die Vermietung von Tonträgern oder Videogrammen in den Fällen, in denen sie ihr Vermietrecht an einen Tonträgerproduzenten oder Filmhersteller übertragen oder abgetreten haben, erstmalig in Art. 4 Abs. 1,2 der Verleihrechts-Richtlinie eingeführt.

Gemäß Art. 90 span. UrhG, Art. 19 belg. UrhG, Art. 34 Abs. 3 griech. UrhG, Art. 132-25 franz. UrhG und Art. 11.3 litauisches UrhG muss die Vergütung der (Mit-)Urheber des Filmwerkes für die vermutungsweise erfolgte Übertragung der Verwertungsrechte für jeden Fall der eingeräumten Verwertungsmodalitäten festgelegt werden.

Während im spanischen und französischen Recht die den Urhebern gebührende Vergütung nicht näher spezifiziert wird, bzw. Rumänien sowohl eine verhältnismäßige Vergütung, einen Fixbetrag oder eine andere Vergütung zulässt, sehen z.B. das belgische, griechische, slowenische, lituanische und bulgarische Recht konkret eine verhältnismäßige Beteiligung vor. Jedoch bestimmen nur wenige Länder die Bemessungsgrundlage. Das griechische Recht geht dabei nicht nur ausdrücklich von den Bruttoeinnahmen aus der Werkverwertung aus, sondern geht sogar so weit, Mindestvergütungen für bestimmte Verwertungsmodalitäten zu nennen.

Eine gesetzlich bestimmte verhältnismäßige Beteiligung der Urheber an der Verwertung der Filmwerke, parallel bzw. zusätzlich zur Arbeitsvergütung darf aber auf keinem Fall dazu führen, dass von Seiten der Produzenten die Arbeitsvergütung der Kameragestalter gesenkt wird, um dafür mehr Erfolgsbeteiligung zu gewähren (im Sinner einer simplen Umverteilung zwischen den verschiedenen „Töpfen“). Es geht eindeutig um eine Verbesserung der Gesamtsituation der Kameragestalter und nicht um die Möglichkeit der Reduzierung der Produktionskosten.

Von Bedeutung ist diesbezüglich auch, dass in einigen neuen osteuropäischen Mitgliedsländern (Art. 65,55 bulgarisches UrhG, Art. 11.3 litauisches UrhG, Art. 66 (5) ungarisches UrhG) generell den Produzenten zumindest einmal jährlich zur erforderlichen Rechnungslegung verpflichtet, wie zuvor schon der griechische, belgische und spanische Gesetzesgeber eingeführt hatte. Der Verwaltungsaufwand, sowie die Kosten zur Kontrolle und Berechnung ist den Filmproduzenten

# IP | Notiz

Intellectual Property Rights im Blog

auch zuzumuten, da die insoweit anfallenden Kosten nur dann von Bedeutung sind, wenn der Film tatsächlich kommerziellen Erfolg hat, und dem Miturheber eine angemessene Beteiligung zusteht. Im Falle eines ausbleibenden Erfolges des Filmwerkes (d.h. wenn es mehr oder weniger bei der Erstverwertung bleibt) sind die Kosten der Rechnungslegung irrelevant.

## 5. Schlussfolgerung

Die kurze Synopsis hat gezeigt, dass im europäischen Filmurheberrecht vielfältige Unterschiede bestehen, soweit es sich um die Regelung der Filmurheberschaft und den Rechtserwerb des Filmproduzenten handelt. Genauer gesagt, gibt es eigentlich gar kein „europäisches Filmurheberrecht“.

Durch die Erweiterung der europäischen Gemeinschaft im Jahre 2004 und der dadurch bedingten Reformen des Urheberrechtsgesetzes der neuen Mitgliedsländer, wurde die Miturheberschaft der Bildgestalter am Filmwerk in vielen neuen Mitgliedsstaaten anerkannt. Es liegt an den neuen Mitgliedsländern, bzw. ihren nationalen Kameraverbänden, dem „alten Europa“ diesbezüglich einen neuen Impuls zu geben, und an IMAGO (European Federation of Cinematographers) eine kompetente EU Politikberatung und ein effektives Lobbying in Brüssel zu betreiben.

Mangels eines zwingenden EU-weiten Urhebervetragsrecht, wird aber wohl in naher Zukunft doch der Stärkere in der Vertragsbeziehung, d.h. der Filmproduzent, weiterhin das Sagen haben.

---

[1] Dr. Jur, Rechtsanwältin in Barcelona, Rechtsberaterin von IMAGO (European Federation of Cinematographers), Vortrag anlässlich des, vom Bundesverband Kamera (bvk) am 23. Januar 2010 in Berlin, organisierten Symposiums zum Thema „Bildgestaltung und Urhebervetragsrecht“.

[2] Bericht der Kommission an den Rat, das Europäische Parlament und den Wirtschafts- und Sozialausschuss über die Frage der Urheberschaft von Filmwerken oder audiovisuellen Werken in der Gemeinschaft vom 6.12.2002, KOM (2002), S.691 ff.

[3] OBERGEFELL, Kein Harmonisierungsbedarf im europäischen Filmurheberrecht? Bemerkungen zum Kommissionsbericht, The European Legal Forum, 2003 (D), S. 200ff., POLL, Die Harmonisierung des europäischen Filmurheberrechts aus deutscher Sicht, GRUR Int. 2003, 290ff. Vgl. auch diesbezüglich Harmonisierungsforderung in der EU XXL Resolution 2010 vom EUXXL Forum, Conference of European Film, Media and Policy, 4-8. Mai 2010 Wien und Spitz a .d. Donau, im Internet abrufbar unter <http://www.eu-xxl.at>.

[4] Siehe weiter WANDTKE, Entwicklungstendenzen des Urheberrechts in Osteuropa (unter besonderer Berücksichtigung der Gesetze in Polen, Rußland, Ungarn sowie in Tschechien und der Slowakei), GRUR Int 1995, S. 564 ff.; DIETZ, Das europäische harmonisierte rumänische Urheberrecht. Entwicklung und augenblicklicher Stand nach dem EU-Beitritt Rumäniens, GRUR

# IP | Notiz

Intellectual Property Rights im Blog

Int. 2009, S. 883ff.; BADOWSKI, "Kleine Novelle" zum polnischen Urheberrechtsgesetz von 1994, GRUR Int 2001, S. 201 ff.

[5] Cfr. KATZENBERGER, Die rechtliche Stellung des Filmproduzenten im internationalen Vergleich, ZUM 2003, Heft 10, S. 713 ff.; KAMINA, Film Copyright in the European Union, Cambridge Studies in Intellectual Property Rights, 2004, ISGN 0-511-03411-3 eBook

[6] Richtlinie 92/100/EWG, ABI. L 346 vom 27.11.1992, S. 61

[7] Richtlinie 93/83/EWG, ABI. L 248 vom 6.10.1993, S. 15

[8] Siehe ausführlich OBERGEFELL, (oben Fn. 3), S. 203 f.

[9] POLL, Urheberschaft und Verwertungsrechte am Filmwerk, ZUM 1999, S. 29 (30)

[10] Siehe insgesamt hierzu SCHULZE, Urheber- und Leistungsschutzrechte des Kameramanns, GRUR 1994, S.856 ff.; HERTIN, Die urheberrechtliche Stellung des Kameramannes, UFITA 118/1992, S. 67 ff; BOHR, Fragen der Abgrenzung und inhaltlichen Bestimmung der Filmurheberschaft, UFITA 78/1977, S. 95 ff.

[11] Das spanische Kinogesetz 55/2007, vom 28. Dezember 2007 („Ley de Cine“), Art. 5.1.a) erkennt die Bildgestalter zum „Zwecke der Bestimmung der Nationalität des Filmes“ als Filmurheber ausdrücklich an.

[12] So spricht z.B. das italienische Kinogesetz (D.Lgs 22 gennaio 2004 n° 28) in seinem Art. 5 (2) g) ganz klar von “Autore de la Fotografia cinematografica italiano”, was zumindest als Indiz für die Miturheberschaft gewertet wird.

[13] So auch das EUXXL Forum 2010 in seiner Resolution (oben Fn 3)

[14] POLL, Urheberschaft und Verwertungsrechte am Filmwerk, ZUM 1999, 29ff.

[15] Vgl. hierzu WEBER, Die urheberrechtliche Stellung des unabhängigen Film- und Fernsehproduzenten, Baden Baden, 2007

[16] Siehe hierzu allgemein: Study on the conditions applicable to contracts relating to intellectual property in the European Union, Final Report, Institute for Information Law, Amsterdam, (Mai 2002).

*Dr. Cristina Busch is attorney in Barcelona, specialized in IP rights and media law. She earned her doctorate from the University Central of Barcelona with a thesis entitled “La protección penal de los derechos de autor en España y Alemania. Análisis de derecho comparado. Perspectiva comunitaria de la lucha contra la piratería (1995)” (The protection of IP rights by criminal law in Spain and Germany. Comparative study. The European perspective of the fight against piracy). She combines her work as attorney with research and academic work. She has been professor*

# IP | Notiz

Intellectual Property Rights im Blog

*of the Abad Oliba University of Barcelona, adviser of VEGAP, Spanish Collecting Rights Society for Visual Artists and the Spanish Association of Photographs (AFP). She has been lecturer in a lot of seminars, courses and conferences. She is co-author of more than 10 publications and author of a large number of articles.*