

II Sonderfragen zum Filmurheberrecht

1 Urheberrechte von Filmschaffenden

1.1 Geschütztes Werk

Die urheberrechtlich geschützten Werke sind in § 2 Abs. 1 UrhG aufgezählt. Nach Ziffer 6 dieser Bestimmung zählen hierzu auch Filmwerke, einschließlich der Werke, die ähnlich wie Filmwerke geschaffen werden.

1.1.1 Filmwerke

Unter diesen Begriff fallen alle Arten von Filmen, ohne Rücksicht auf den Inhalt, das Aufnahmeverfahren oder das Trägermaterial. Nicht einmal eine körperliche Festlegung des Filmwerks ist erforderlich, sodass sogar Live-Sendungen schutzfähig sind (vgl. Schrickler – Loewenheim, Urheberrecht, 3. Aufl., § 2 Rdnr. 181).

Nicht jedes Filmwerk ist allerdings urheberrechtlich geschützt, sondern nur solche, die eine persönliche geistige Schöpfung darstellen, also Werkcharakter im Sinne des Urheberrechts besitzen. Wie bereits oben dargestellt (I.2.) setzt die persönliche Schöpfung das eigenhändige Erschaffen des Werkes voraus.

Eine geistige Schöpfung erfordert darüber hinaus ein Mindestmaß an Originalität und individueller Prägung, d. h. es muss eine gewisse Gestaltungshöhe (»Schöpfungshöhe«) erreicht werden. Diese Voraussetzungen sind bei Spielfilmen, die aufgrund eines erfundenen Drehbuches hergestellt werden, völlig unproblematisch. Umgekehrt dürfen die Anforderungen nicht zu hoch angesetzt werden, denn auch die sog. »kleine Münze« ist als Werk geschützt. Darunter sind einfache Gestaltungen zu verstehen, die gerade noch Urheberrechtsschutz genießen (z. B. Kataloge, Fernsprechbücher, vgl. Schrickler – Loewenheim, Urheberrecht – Kommentar, 3. Aufl., § 2, Rz. 38). Grenzfälle bilden im Filmbereich die Werke und Berichterstattungen, die tatsächliche Vorgänge und Ereignisse lediglich abbilden, ohne eine individuelle Gestaltung der Auswahl und Zusammenstellung der Bilder zu beinhalten. Die Rechtsprechung hat etwa bei rein nachfotografierter Natur in einer Filmszene den Werkcharakter verneint (vgl. BGHZ 9, S. 268 – Schwanenbilder).

Genügen bildliche Aufzeichnungen nicht den Anforderungen der Filmwerke im Sinne des Urheberrechtsgesetzes, sind sie gleichwohl nicht völlig schutzlos, sondern genießen regelmäßig das Leistungsschutzrecht für Laufbilder gemäß § 95 UrhG (vgl. dazu unten 1.2).

1.1.2 Werkteile / Filmausschnitte

Der Schutz nach dem Urheberrechtsgesetz erstreckt sich nicht nur auf das Filmwerk als Ganzes, sondern auch auf seine einzelnen Teile. Voraussetzung ist allerdings, dass auch der entsprechende Teil »Werkcharakter« hat (vgl. BGHZ 9, S. 262 ff. – »Lauf der Wildbahn«; BGHZ 28, S. 237 – »Straßenverkehrslied«). Maßgeblich ist hierbei, dass sich der Filmausschnitt allein aus der Masse des Alltäglichen und Trivialen heraushebt und die erforderliche Eigentümlichkeit aufweist.

Dieser Nachweis wird bei einzelnen Werkteilen umso schwieriger zu führen sein, je kürzer der fragliche Filmausschnitt bzw. das Werkteil ist. Denn ein für sich genommen nicht urheberschutzfähiges Werkteil kann nicht über die Bekanntheit und Originalität des Gesamtwerkes zur Schutzfähigkeit heranreifen (vgl. LG Frankfurt a. M. GRUR 1996, S. 125). Mit dieser Begründung versagte das Frankfurter Gericht dem Textteil (Refrain) »Tausendmal berührt, tausendmal ist nix passiert« des bekannten Liedes von Klaus Lage (»1001 Nacht«) den urheberrechtlichen Schutz und wies die Klage des Komponisten und Texters gegen die Telekom wegen der Werbeanzeige »Tausendmal berührt, tausendmal ist was passiert« ab.

Im Falle des Versagens des Urheberschutzes liegen bei einem Filmwerk (wie auch bezogen auf seine Teile) regelmäßig die Leistungsschutzrechte für Laufbilder nach § 95 UrhG vor. Nach dieser Vorschrift sind die §§ 88, 89 Abs. 4, 90, 93 und 94 UrhG analog auf Laufbilder anzuwenden. Die Bestimmung des § 95 UrhG trägt dem Umstand Rechnung, dass es Filme gibt, die zwar die urheberrechtlichen Schutzvoraussetzungen nicht erfüllen, die indessen unter denselben Bedingungen wie Filmwerke i.S.d. § 2 Abs. 1 Ziffer 6 UrhG hergestellt und verwertet werden. Die Hersteller solcher Laufbilder haben daher ein vergleichbares Schutzbedürfnis wie ein Filmhersteller, sodass die diesen schützenden Bestimmungen entsprechend angewandt werden.

1.1.3 Filmähnliche Werke

Die ausdrückliche Nennung von Werken, die »ähnlich wie Filmwerke geschaffen werden«, macht vor allem deutlich, dass der Begriff des Filmwerks in § 2 Abs. 1 Ziffer 6 UrhG weit zu fassen ist. Zu den »filmähnlichen Werken« zählen nach verbreiteter Ansicht insbesondere **Computerspiele** (Wandtke/Bullinger, § 2 Rdnr. 121). Nach anderer Ansicht sollen Computerspiele nach den Vorschriften über Computerprogramme (§§ 69 a ff. UrhG) behandelt werden (Kreutzer, Computer&Recht, 2007, 1 ff.).

Computerspiele wurden im Laufe der letzten Jahre immer aufwendiger und anspruchsvoller gestaltet. Tatsächlich ist eine enge Interdependenz zwischen der

Film- und der Gamesindustrie zu beobachten. Einerseits werden bei jedem Filmprojekt auch die Computer- und Videogame-Rechte katalogmäßig übertragen; andererseits existiert eine Reihe von Spielen, die zu erfolgreichen Spielfilmen mutierten (z. B. »Resident Evil« oder »Lara Croft«). Tatsächlich hat die Gamesindustrie mittlerweile die Filmindustrie deutlich überholt, zumindest im Hinblick auf die Umsatzzahlen im Box Office. Schon im Jahr 2005 belief sich der weltweite Umsatz mit Computerspielen auf über 27 Mrd. US Dollar (vgl. PWC Studie – Global Entertainment and Media Outlook 2006–2010).

Weiterhin gehören zu den »filmähnlichen« Werken **Zeichentrickfilme** und, sofern das infrage stehende Werk jedenfalls bewegte Bilder enthält, die den Gesamteindruck nicht unmaßgeblich mitprägen, auch **Multimediaprodukte**.

1.2 Die Inhaber des Urheberrechts am Filmwerk

Das deutsche Urheberrecht enthält sich einer Definition des Urhebers eines Filmwerkes. Die Bestimmung der Urheberschaft am Filmwerk ist äußerst kompliziert, weil es sich bei einem Film um ein Gesamtkunstwerk handelt, das eine Vielzahl urheber- und leistungsschutzrechtlich relevanter Leistungen verkörpert.

Bezüglich eines Films ist zunächst zwischen den Rechten an den **vorbestehenden Werken** (z. B. Roman, Drehbuch, Musik, Figuren) und den Rechten am **Filmwerk** zu unterscheiden.

1.2.1 Die vorbestehenden Werke

Fast alle Filmwerke basieren auf einem vorbestehenden Werk, das seinerseits eine persönliche geistige Schöpfung darstellt und damit urheberrechtlich geschützt ist. Eine Ausnahme bilden nur solche Filmwerke, die reine Tatsachenberichte darstellen oder als reine Bildimpressionen anzusehen sind.

In der Verfilmung eines vorbestehenden Werkes liegt regelmäßig eine Bearbeitung und eine solche ist nur mit Einwilligung des Inhabers der Rechte an dem vorbestehenden Werk zulässig (§ 23 UrhG). Das bedeutet, dass die entsprechenden Rechte (Verfilmungs- und Auswertungsrechte) vom Inhaber der Rechte am vorbestehenden Werk einzuholen sind, soweit das benutzte vorbestehende Werk geschützt ist.

Die vorbestehenden Werke teilen sich in zwei Gruppen:

- Die filmunabhängigen vorbestehenden Werke, d. h. Werke, die zwar zur Filmherstellung benutzt werden, deren Hauptverwendung jedoch außerhalb der Filmherstellung liegt. In diese Kategorie fallen z. B. Romane, Bühnenwerke, Zeichnungen, Werke der bildenden Kunst.

- Filmbestimmte vorbestehende Werke, d.h. deren Hauptverwendungszweck in der Filmherstellung liegt. Zu dieser Gruppe zählen z. B. das Filmdrehbuch, die Filmmusik (soweit sie eigens für den Film komponiert wurde), Filmbauten, Kostüme, Filmdekorationen.

Beide Kategorien von Werken bestehen selbständig neben dem Filmwerk, denn auch die zweite Werkkategorie lässt sich unabhängig vom Filmwerk verwerten, z. B. das Filmdrehbuch als »Buch« oder als »Buch zum Film«. Die Unterscheidung zwischen den vorbestehenden Rechten und den Rechten am Filmwerk spiegelt sich auch in der gesetzlichen Regelung wider. § 88 UrhG regelt das »Recht zur Verfilmung«, wobei sich diese Vorschrift auf die vorbestehenden Werke bezieht. Demgegenüber sind die »Rechte am Filmwerk« in § 89 UrhG geregelt.

1.2.2 Die Urheberschaft am Filmwerk

In einigen Ländern (z. B. Frankreich) bestehen gesetzliche Vermutungen, wonach der Drehbuchautor, der Komponist der Filmmusik und der Regisseur zu den Urhebern des Films zählen. Auch in Deutschland wird die Auffassung vertreten, dass die Urheber der filmbestimmten vorbestehenden Werke (z. B. Drehbuchautoren, Komponisten der Filmmusik) auch Miturheber des Filmwerkes seien (vgl. Schricker – Katzenberger, vor §§ 88 ff Rdnr. 65 ff). Dieser **Lehre vom Doppelcharakter** ist jedoch aus verschiedenen Gründen nicht zu folgen. Zum einen ist schon in der Begründung des Regierungsentwurfs ausgeführt: »Die Urheber dieser Werke (Drehbuch, Filmmusik) scheiden als Urheber des Filmwerkes aus, weil das Filmwerk etwas anderes und mehr ist, als nur die Darstellung der für das Filmwerk benutzten Werke ... Für das Urheberrecht am Filmwerk kommen nur die Personen infrage, die bei der Herstellung des eigentlichen Filmwerks ... tätig geworden sind« (UFITA 45, 318). Zum anderen wurde auch im Gesetz systematisch zwischen den Urhebern der vorbestehenden Werke (§ 88 UrhG) und den Filmurhebern (§ 89 UrhG) differenziert. Es erscheint somit systemwidrig, beide Urheber im Filmwerk zu verschmelzen. Folglich sind die Urheber der vorbestehenden Werke nicht als Miturheber des Filmwerkes anzusehen.

Nach dem in Deutschland seit 1966 geltenden **Schöpferprinzip** kommen alle diejenigen als »Filmurheber« infrage, die bei der Herstellung des Films eine persönliche geistige Schöpfung erbracht haben. Die entscheidende Frage ist also, welche Personen hierzu zählen.

Aus der amtlichen Begründung von 1961 des Entwurfs zu § 99 UrhG, der unverändert als der jetzige § 89 UrhG am 01.01.1966 in Kraft getreten ist, ergibt sich Folgendes:

Für das Urheberrecht am Filmwerk kommen nur die Personen infrage, deren Beitrag eine persönliche geistige Schöpfung darstellt. Dies können nach Lage des Einzelfalles sein: der Regisseur, der Kameramann, der Cutter und andere Mitwirkende, möglicherweise auch der Filmhersteller selbst, wenn er die Gestaltung des Filmwerkes schöpferisch mitbestimmt.

Im Gesetzestext des § 89 UrhG selbst werden dagegen keine Mitwirkenden als Filmurheber festgelegt oder auch nur vermutet.

Aufgrund dieser unbestimmten und damit unsicheren Rechtslage versucht die einschlägige Literatur und Rechtsprechung auf Grundlage der Amtlichen Begründung (UFITA Bd. 45 (1965), 240 ff.), aber auch darüber hinaus, einzelne schöpferisch-gestaltende Berufsgruppen zu bilden, die eine tatsächliche (widerlegbare) Vermutung begründen sollen, dass die Angehörigen der jeweiligen Berufsgruppe im Zweifel als Miturheber des Filmwerkes anzusehen sind (vgl. v. Hartlieb/Schwarz, Handbuch des Film, Fernseh- und Videorechts, 4. Aufl., Kap. 62, Rz. 1 ff; Nordemann – Hertin, a. a. O., Vor §§ 88, Rz. 19; Schricker – Katzenberger, a. a. O., Anm. 61 vor §§ 88 ff., Loewenheim, a. a. O., § 12 Rn. 17ff.). Generell werden die folgenden Berufsgruppen als typische mögliche Filmurheber genannt: Regie, Kamera, Schnitt und bisweilen der Tonmeister.

Nach traditioneller Rechtsprechung steht das Urheberrecht am Filmwerk dem Regisseur zu (vgl. BGHZ 90, S.219). Er hat die Aufgabe, das geistige Konzept (insbesondere das abgenommene Drehbuch) in die filmische Form umzusetzen. Der Regisseur ist deshalb derjenige, der das »Gesamtkunstwerk« Film maßgebend prägt. Außerdem hat der Regisseur regelmäßig ein Mitspracherecht bei den wesentlichen Mitwirkenden der Filmherstellung, wie Kameramann, Cutter, Hauptdarsteller, Ausstatter etc. Er entscheidet weiterhin über die Motive, Drehorte und den Drehplan und überwacht schließlich den Schnitt und die Montage des Films, was ebenfalls zu seinem vertraglichen Aufgabenkreis gehört. Durch diese zentrale Funktion erbringt der Regisseur im Rahmen der Herstellung des Films die das Urheberrecht konstituierende geistige schöpferische Leistung. Diese Rechtsprechung hat sich inzwischen durch eine Reihe von Urteilen gefestigt (BGH – GRUR 1984, 730, 732 – Filmregisseur; BGH, BGHZ 147, 244/427 – »Barfuß ins Bett«).

Ferner hat die Rechtsprechung den **Kameramann** als Filmurheber anerkannt (LG München I, ZUM 1993, 370, 373 – NS Propagandafilme; LG München I, ZUM 1999, 332, 332 – Kameramann).

In der letztzitierten Entscheidung hat das Landgericht München I in einem Musterverfahren die grundsätzlich mögliche Miturheberschaft des Kameramannes an einigen Spielfilmen im Konkreten abgelehnt (Urt. vom 22.12.1998 – Az. 7 O 6654/95, LG München I, ZUM 1999, 332, 332 – Kameramann). Die Letztentscheidung hinsichtlich der Einstellung der zu drehenden Szenen habe im fraglichen

Fall beim Regisseur gelegen, sodass nicht von einem partnerschaftlichen Zusammenwirken im Rahmen einer gemeinsamen Schöpfung gesprochen werden könne.

Auch der **Cutter** wurde in der Amtlichen Begründung als potenzieller Miturheber benannt (UFITA Bd. 45 (1965) 240, 318). Hierbei kommt es – wie bei den zuvor erläuterten Berufsgruppen – auf eine konkrete Einzelfallbetrachtung der Mitwirkung des Cutters an.

Darüber hinaus haben sich die Gerichte wiederholt mit der Frage des Filmurheberrechts des **Tonmeisters** auseinandergesetzt. So entschied das Landgericht Köln im Jahre 1997 einem Tonmeister ein Miturheberrecht an dem Spielfilm »Schlafes Bruder« zuzuerkennen (LG Köln ZUM-RD, 455ff.). Das Urteil wurde damit begründet, dass die Arbeit des Tonmeisters im akustischen Bereich derjenigen des Kameramannes im bildlichen entspreche. Das Filmwerk erhalte auch durch das Klangbild seine individuelle Ausprägung, die den sichtbaren Szenen erst das Stimmungsbild gebe. Das nächstinstanzliche OLG Köln entschied entsprechend (OLG Köln ZUM 2000, 321 ff.). Im anschließenden Revisionsverfahren führte der Bundesgerichtshof zur Frage der Urheberschaft bestätigend in seinem Urteil »Mischtonmeister« aus, dass »*der Beitrag eines Mischtonmeisters zu einem Kinofilm als persönliche geistige Schöpfung urheberrechtlich schutzfähig*« sein könne. »*Dies sei jedenfalls dann der Fall, wenn es dem Mischtonmeister überlassen bleibe, das Klangbild eigenständig zu prägen, und er als Vorgabe lediglich ungenaue, ausfüllungsbedürftige Anweisungen des Regisseurs erhalte.*« (BGH GRUR 2002, 961, 961f. – Mischtonmeister).

Um den Mitwirkenden tatsächlich gerecht zu werden, müssten die verschiedenen Kategorien der Filmschaffenden ständig dem neuesten Stand der technischen Entwicklung angepasst werden. Eine Reihe hochkarätiger Spielfilme entsteht heutzutage überwiegend in der digitalen Postproduktion. In solchen Konstellationen müsste sich der Kreis der möglichen Miturheber z. B. auch auf die Digital Editors erstrecken.

Schließlich soll, soweit der Filmproduzent selbst künstlerisch tätig wird, auch ihm ein (Mit-)Urheberrecht am Film zustehen können. Bisweilen wird auch diskutiert, ob dem Produzenten aus der Gesamtheit seiner »schöpferischen« Tätigkeit (Auswahl des Stoffes, des Regisseurs, Zusammenarbeit mit dem Regisseur, Sichtung der Tageskopien, Mitwirkung am Schnitt (»Final Cut« etc.) ein **Produzentenurheberrecht** zukommt. Das wird allerdings nur in engen Ausnahmefällen zutreffen und die Tätigkeit des Produzenten erschöpft sich regelmäßig in seiner organisatorischen Funktion.

Wie bereits ausführlich erörtert, setzt die **Miturheberschaft** nach § 8 UrhG ein **gemeinsames Schaffen** voraus, wobei eine gegenseitige Unterordnung jedes einzelnen Beitrages unter eine kreative Gesamtidee vorliegen muss. Von einer sol-

chen Unterordnung wird regelmäßig auf Seiten des Regisseurs indessen nicht ausgegangen werden können. Auch das fertige Produkt lässt meist nicht erkennen, dass es sich um eine gegenseitige Unterordnung im Sinne des § 8 UrhG gehandelt hätte. Im Gegenteil. In den Front Credits der Spielfilme wird häufig dem Regisseur die folgende Nennung gewährt:

»Ein Film von ... *Name des Regisseurs*«

Durch diese Nennung wird hinreichend deutlich, wer letztlich das Gesamtkunstwerk Film verantwortet hat. Die fallweise Bestimmung und tendenzielle Erweiterung des Kreises der Urheber am Filmwerk muss neben der Rechtsunsicherheit auch die zusätzlich verworrenen tatsächlichen Verhältnisse bewältigen. Das vielfach vorzufindende Chaos in den Produktionsverhältnissen wurde in der bereits zitierten amtlichen Begründung des Entwurfs zu § 89 UrhG treffend antizipiert: *»... häufig werden die einzelnen Mitwirkenden selbst nicht wissen, was sie an schöpferischen Leistungen beigetragen haben.«*

Auch im Rahmen der **Europäischen Gemeinschaft** bildet der Regisseur gleichsam den Minimalkonsens bei der Frage, wer der Urheber des Filmwerkes ist. Sowohl die Richtlinie zum Vermiet- und Verleihrecht vom 19. November 1992 (Art. 2 Abs. 2) als auch die Richtlinie zur Harmonisierung der Schutzdauer vom 29. Oktober 1993 (Art. 2 Abs.1) sehen vor, dass der Hauptregisseur als Urheber oder als einer der Miturheber des Films anzusehen ist.

2 Die Leistungsschutzrechte der Filmschaffenden

Soweit die bei der Herstellung eines Films kreativ Beteiligten keine geistige persönliche Schöpfung im Sinne des Urheberrechtes erbringen, stehen ihnen regelmäßig Leistungsschutzrechte zu. Bei dem Personenkreis der Leistungsschutzberechtigten im Rahmen einer Filmproduktion handelt es sich um die **ausübenden Künstler**. Darunter ist jede Person zu verstehen, die bei der Herstellung des Filmwerkes durch künstlerische Tätigkeit mitgewirkt hat (§§ 73, 92 UrhG). Hierzu zählen insbesondere der Kameramann, Cutter, Toningenieur und die Schauspieler, soweit die Vorbezeichneten im Einzelfall nicht als Miturheber des Filmwerkes zu qualifizieren sind. Demgegenüber scheiden solche Personen aus, die nur technische, organisatorische oder kaufmännische Leistungen erbringen, weil insoweit keine künstlerische Mitwirkung vorliegt. Zu diesem Personenkreis rechnet man etwa den Filmbuchhalter, Filmgeschäftsführer, die Produktionssekretärin und vergleichbare Tätigkeiten.

Das Leistungsschutzrecht ist als ein dem Urheberrecht verwandtes Schutzrecht gekennzeichnet, welches allerdings dem Inhaber schwächeren Schutz gewährt. Bis zur Änderung des Urheberrechts vom 10.09.2003 (BGBl. I S. 1774) hatte der Leistungsschutzberechtigte keinen gesetzlichen Nennungsanspruch (§ 13 UrhG), keinen Beteiligungsanspruch (§ 36 UrhG) und kein Rückrufsrecht (§§ 41, 42 UrhG). Die Neuregelung stellt eine weitere Annäherung der Rechte von Urhebern und ausübenden Künstlern dar. Das nunmehr in das Gesetz eingefügte Recht des ausübenden Künstlers auf Anerkennung und **Nennung** (§ 74 Abs. 1 UrhG) stellt eine wesentliche Ergänzung seiner beiden schon bislang gesetzlich anerkannten Persönlichkeitsrechte dar, nämlich die Aufnahme seiner Darbietung zu erlauben und zu verbieten (früher § 75 Abs. 1, jetzt § 77 Abs. 1 UrhG) und eine Beeinträchtigung seiner Darbietung zu unterbinden (früher § 83, jetzt § 75 UrhG).

Weiterhin genießt der ausübende Künstler jetzt ein **Rücktrittsrecht** wegen gewandelter Überzeugung (§ 79 Abs. 2 iVm. § 42 UrhG) sowie einen Anspruch auf **angemessene Beteiligung** (§ 79 Abs. 2 iVm. § 32 UrhG).

Die **Schutzdauer** des Leistungsschutzrechts ist deutlich kürzer als diejenige des Urheberrechts. Sie beträgt 50 Jahre ab dem Zeitpunkt des Erscheinens des Bild- oder Tonträgers (§ 82 UrhG). Für den persönlichkeitsrechtlichen Schutz des ausübenden Künstlers vor Entstellung und Beeinträchtigung seiner Leistung gilt die abweichende Regel des § 76 UrhG, derzufolge diese Rechte aus §§ 74, 75 UrhG niemals vor dem Tode des Künstlers erlöschen.

3 Die Rechtsposition des Filmherstellers

Bevor die Rechtsposition des Filmherstellers im Einzelnen erörtert werden kann, bedarf es zunächst der Klarheit darüber, wer überhaupt als **Filmhersteller** in Frage kommt.

3.1 Definition des Filmherstellers

Der Begriff des Filmherstellers ist im Gesetz nirgends definiert. Eine klare und verlässliche Definition des Filmherstellers ist jedoch nicht nur in urheberrechtlicher, handels- und steuerrechtlicher Hinsicht bedeutsam, sondern z. B. auch für die Anwendung des FFG und der Richtlinien der Landesförderungen. Nach der Rechtsprechung galt als Filmhersteller zunächst, wer die organisatorische, wirtschaftliche, finanzielle, künstlerische und rechtliche Aufgabe bei der Herstellung und Auswertung eines Filmwerkes übernimmt (vgl. BGH-UFITA Bd. 55, S. 313, 320 – »Triumph des Willens«). Damit ist jedoch keineswegs abschließend Klarheit

geschaffen. Denn eine künstlerische Tätigkeit ist z. B. nach den steuerrechtlichen Vorgaben nicht erforderlich. Die maßgebliche Definition im so genannten. Medienerlass des BMF vom 23. Februar 2001 lautet vielmehr: »Für die Herstellereigenschaft bei Filmen kommt es darauf an, wer bei der Filmproduktion letztlich die notwendigen Entscheidungen trifft und die wirtschaftlichen Folgen verantwortet.« (vgl. Medienerlass Tz. 7).

Auch die Rechtsprechung hat inzwischen das Kriterium »künstlerisch« aufgegeben und qualifiziert als Filmhersteller, »wer das für die Filmherstellung erforderliche Kapital beschafft, die persönlichen und sachlichen Voraussetzungen der Filmproduktion überwacht und im eigenen Namen und für eigene Rechnung die erforderlichen Verträge schließt« (vgl. OLG Düsseldorf, Urteil vom 23. Oktober 2001 – Az. 20 U19/01, S. 10). Interessanterweise zitiert dieses Urteil noch das vorstehende Urteil des BGH, in dem noch die künstlerische Tätigkeit gefordert wird. Als entscheidend stellt das OLG Düsseldorf sodann jedoch die Übernahme der wirtschaftlichen Verantwortung und organisatorischen Tätigkeit für die Filmherstellung heraus.

Zutreffend ist mit Reber (in v. Hartlieb/Schwarz, 59. Kap. Rdnr. 12) davon auszugehen, dass als Filmhersteller im Sinne des § 94 UrhG derjenige anzusehen ist, der als letztentscheidende Instanz die organisatorischen, wirtschaftlichen, finanziellen und rechtlichen Aufgaben bei der Durchführung des Filmvorhabens wahrnimmt. Deutliches Indiz hierfür soll der Abschluss der erforderlichen Verträge im eigenen Namen sein. Dieses Indiz wird indessen dadurch geschwächt, als gerade bei der Einschaltung von Produktionsdienstleistern im Ausland im Wege einer unechten Auftragsproduktion die Verträge größtenteils vom Dienstleister im eigenen Namen abgeschlossen werden; jedoch auf Rechnung des Auftraggebers, dem auch alle zur Herstellung und Auswertung des Films erforderlichen Rechte zustehen. Bei dieser Konstellation qualifiziert sich der Auftraggeber gleichwohl als Filmhersteller.

Die Frage, wer sich als Filmhersteller qualifiziert, war in der Vergangenheit insbesondere in folgenden Konstellationen streitig:

Im Falle der **Übernahme der Produktion** durch einen anderen Produzenten stellt sich die Frage, wer letztlich der Filmhersteller ist. Denn steuerrechtlich ist insoweit relevant, dass die getätigten Aufwendungen dem Aktivierungsverbot nach § 247 Abs. 2 HGB, § 5 Abs. 2 EStG unterliegen und damit sofort in voller Höhe verlustwirksam verbucht werden können. Insoweit bejaht der Medienerlass die Herstellereigenschaft des übernehmenden Produzenten dann noch, wenn ihm nach der Übernahme wesentliche Einflussmöglichkeiten auf die Filmproduktion verbleiben. Das gilt aus Vereinfachungsgründen als gegeben, wenn im Zeitpunkt der Projektübernahme mit den Dreharbeiten noch nicht begonnen wurde. Das schließt aber keineswegs aus, dass auch zu einem späteren Zeitpunkt noch Einflussnahmemöglichkeiten bestehen, die zur Herstellereigenschaft führen. Selbst

während der Postproduktion kann ein eintretender Produzent noch maßgeblichen Einfluss auf den Schnitt, die Mischung, optische Effekte, Ton, Musik, Synchronisation etc. haben.

Im Falle einer **Auftragsproduktion** ist nur bei einer **unechten** Auftragsproduktion der Auftraggeber als Filmhersteller anzusehen. Kennzeichnend für die unechte Auftragsproduktion ist, dass die wesentliche unternehmerische Verantwortung und Weisungskompetenz beim Auftraggeber liegen, der auch die vollen Kosten und das wirtschaftliche Risiko trägt (zu Einzelheiten und der Differenzierung zwischen unechter und echter Auftragsproduktion vgl. Kap. V. 4).

3.2 Das originäre Leistungsschutzrecht (§ 94 UrhG)

Auf den ersten Blick möchte man mit *Goethe* (»Zahme Xenien IX«) rufen »Amerika, du hast es besser«! im Vergleich der Rechtspositionen der deutschen gegenüber den amerikanischen Filmproduzenten. In den USA gilt der Produzent als der Filmurheber. Dort wächst das »Copyright«, das die umfassenden Auswertungsrechte am Filmwerk vereinigt, der Produktionsgesellschaft zu. Diese starke Rechtsstellung wird noch durch das im deutschen Recht unbekanntes Konzept des »work made for hire« unterstützt. Dadurch werden dem Produzenten sämtliche Rechte, einschließlich der Urheberrechte an dem Filmwerk eingeräumt, sodass er gleichsam originärer Urheber ist.

In Deutschland sahen die einschlägigen Gesetze zu keiner Zeit ein **originäres Urheberrecht** des Produzenten am Filmwerk vor, jedoch folgte die Rechtsprechung bis in die 50er-Jahre wiederholt ein **Produzentenurheberrecht** aus der Tatsache, dass »die geistig-schöpferischen Kräfte für ihn und in seinem Auftrag tätig werden und er die Zusammenarbeit der verschiedenen Beteiligten herbeiführt und ermöglicht...« (vgl. OLG Frankfurt a.M. – GRUR 1952, S. 434). Diese Rechtsposition fand selbst in den Referentenentwurf des Gesetzgebers von 1954 noch Eingang. Anschließend setzte sich jedoch das bereits erläuterte »Schöpferprinzip« durch, wonach als Urheber des Filmwerkes nur solche (natürliche) Personen infrage kommen, die unmittelbar selbst einen schöpferisch-gestaltenden Einfluss auf die Herstellung des Films nehmen.

Der Filmhersteller genießt nunmehr nach § 94 UrhG ein **originäres Leistungsschutzrecht**. Das bedeutet ein eigenes, dem Urheberrecht verwandtes Schutzrecht, welches ihm originär, also nicht als vertraglich abgeleitetes Recht, zusteht. Nach § 94 UrhG erwirbt der Filmhersteller das ausschließliche Recht auf Vervielfältigung, Verbreitung, öffentliche Vorführung und Funksendung oder öffentliche Zugänglichmachung des Films. Außerdem kann er jede Entstellung oder Kürzung des Films verbieten, die geeignet ist, seine berechtigten Interessen an dem Filmwerk zu gefährden. Bei dem Schutz des Filmherstellers gegen Entstellungen und

Kürzungen (§ 94 Abs. 1 S.2 UrhG) handelt es sich nicht um ein Persönlichkeitsrecht, vergleichbar dem Urheberpersönlichkeitsrecht. Zwar ist es an dieses angelehnt, hingegen rechtsgeschäftlich übertragbar (§ 94 Abs. 2 S.1 UrhG).

Diese gesetzlich verankerte Stellung des Filmproduzenten sollte nach dem Willen des Gesetzgebers das hohe finanzielle Risiko und die organisatorische und wirtschaftliche Leistung bei der Herstellung eines Filmwerkes angemessen honorieren.

3.3 Der Erwerb der Rechte von den Filmschaffenden

Der Filmhersteller kann die benötigten Rechte von den Filmschaffenden auf drei Ebenen erwerben: durch **Gesetz**, durch **Vertrag** und durch **Tarifvertrag**.

3.3.1 Die Rechteübertragung durch Gesetz

§ 89 a. F. UrhG regelte für die **Filmurheber**, dass derjenige, der bei der Herstellung eines Filmwerkes mitwirkt, dem Filmhersteller im Zweifel das ausschließliche Recht einräumt, das Filmwerk sowie Übersetzungen und andere filmische Bearbeitungen oder Umgestaltungen des Filmwerkes auf allen bekannten Nutzungsarten zu nutzen. Dabei handelt es sich um eine gesetzliche **Übertragungsvermutung**, die dem Filmhersteller »im Zweifel« das umfassende ausschließliche Recht zuordnet, d. h. den zeitlich, örtlich und gegenständlich unbeschränkten Erwerb der Nutzungsrechte (vgl. Nordemann – Hertin, a. a. O., § 89, Rz. 10; Schricker – Katzenberger, a. a. O., § 89, Rz. 2). Der Filmhersteller kann damit das Filmwerk – ungeachtet schutzwürdiger Belange der Filmurheber – weltweit in beliebiger Form auswerten.

Die gesetzliche Vermutung der Rechtseinräumung in § 89 a. F. UrhG erstreckte sich allerdings nur auf »alle bekannten Nutzungsarten« und belastete den Filmhersteller daher mit dem Risiko, dass ein Filmurheber die Auswertung des Films in einem bestimmten Medium blockiert, weil es sich dabei um eine zum Zeitpunkt der Produktion noch **nicht bekannte Nutzungsart**“ handelte. Dieses Risiko dem Produzenten aufzubürden, erscheint nicht sachgerecht, denn nach dem Willen des Gesetzgebers sollte das Kostenrisiko für den Filmhersteller nur tragbar sein, »wenn er sicher ist, dass die Verwertung nicht durch Verbotsrechte der Mitwirkenden beeinträchtigt werden kann« (vgl. amtliche Begründung). Dieser ursprünglich beabsichtigten gesicherten Rechtsposition konnte sich der Filmproduzent jedoch noch nicht erfreuen.

Einige maßgebliche Stimmen in der Literatur postulierten daher eine sach- und interessensgerechte Lösung durch die Einführung einer gesetzlichen Rechtsübertragung (»cessio legis«) mit der Konsequenz, dass sämtliche Auswertungsrechte

am Filmwerk dem Produzenten zustehen (vgl. z. B. Poll, Urheberschaft und Verwertungsrechte am Filmwerk, ZUM 1999, S. 35).

Diese Diskussion hat sich durch die jüngste Urheberrechtsnovellierung weitgehend erledigt. Denn nach § 89 n.F. werden dem Filmhersteller *im Zweifel* nunmehr jeweils *alle* Nutzungsarten eingeräumt (vgl. oben Kap I. 5.3.4). Auch die Rechte für noch unbekannte Nutzungsarten sind jetzt vertraglich übertragbar und es besteht eine **gesetzliche Vermutung**, dass diese dem Filmhersteller übertragen wurden. Daraus ergibt sich eine deutliche Verstärkung der Rechtsposition des Filmherstellers.

Schon der im Rahmen des Urhebervertragsgesetzes des Jahres 2002 neu formulierte § 88 Abs. 1 UrhG sah für die **vorbestehenden Werke** vor, dass ein Urheber, der die Verfilmung seines Werkes gestattet, dem Filmproduzenten im Zweifel das ausschließliche Recht einräumt, das Werk unverändert oder unter Bearbeitung oder Umgestaltung zur Herstellung eines Filmwerkes zu benutzen und das Filmwerk sowie Übersetzungen und andere filmische Bearbeitungen auf alle bekannten Nutzungsarten zu nutzen. Die in § 89 Abs. 1 a.F.UrhG enthaltene Vermutung umfassender Rechtseinräumung an den Filmhersteller durch die Filmurheber fand damit auch in § 88 Abs. 1 a.F.UrhG Eingang. Dadurch fand erfreulicherweise eine Synchronisation bezüglich der Einräumung der Rechte der Urheber an den vorbestehenden Werken und der Filmurheber selbst statt.

Der nochmals geänderte § 88 Abs. 1 UrhG n.F. enthält jetzt, wie § 89 n.F. UrhG, ebenfalls eine gesetzliche Vermutung, dass dem Filmproduzenten auch die Rechte für noch unbekannte Nutzungsarten übertragen werden.

Nach § 92 räumt ein **ausübender Künstler**, der mit dem Produzenten einen Vertrag über seine Mitwirkung bei der Herstellung des Films schließt, im Zweifel dem Produzenten die Verwertungsrechte (§§ 77 Abs. 1 und Abs. 2, S. 1 und 78 Abs. 1 Nr. 1 und 2) an seiner Darbietung ein.

Diese Änderungen des Urheberrechts haben die Rechtsposition des Filmherstellers maßgeblich verbessert. Gleichwohl sollte sich der Produzent nicht mit den gesetzlichen Regelungen begnügen. Denn die vermuteten Rechtseinräumungen umfassen beispielsweise nicht die **Remakerechte** (Wiederverfilmungsrechte), die **Sequel- und Prequelrechte** (Folge- oder Fortsetzungsrechte), die Drucknebenrechte (z. B. Veröffentlichung eines Buches zum Film), oder etwa die **Merchandisingrechte**. Diese Rechte sind jedoch unter Umständen unverzichtbar zur Realisierung und Finanzierung des beabsichtigten Vorhabens.

3.3.2 Rechteübertragung durch Vertrag

Als bloße gesetzliche Auslegungsregeln treten die §§ 88, 89 UrhG hinter vertragliche Vereinbarungen zurück (Schricker – Katzenberger, § 88 Rdnr. 4). Zwar ist für die Verträge mit den Filmschaffenden **keine bestimmte Form** vorgeschrieben, soweit es nicht um die Einräumung von Nutzungsrechten an künftigen Werken geht (§ 40 UrhG). Der Filmproduzent sollte gleichwohl mit allen Mitwirkenden **schriftliche** Verträge schließen.

Der Vertrag mit den Filmschaffenden ist zumeist ein **Werk-** oder **Dienstvertrag**, wobei der Dienstvertrag häufig als Arbeitsvertrag eingegangen wird. Von einem Arbeitsverhältnis ist regelmäßig dann auszugehen, wenn der Filmschaffende in den Betrieb des Filmherstellers eingegliedert ist, für den Zeitraum der Beschäftigung exklusiv oder zumindest im Wesentlichen dem Filmhersteller seine Arbeitskraft schuldet und weisungsgebunden ist.

Soweit es sich um **angestellte** Filmschaffende handelt, werden die Rechte regelmäßig durch den Arbeitsvertrag eingeräumt. Außerdem ergibt sich aus § 43 UrhG, dass dem Arbeitgeber die Nutzungs- und Verwertungsrechte übertragen werden, die erforderlich sind, damit die im Rahmen des Anstellungsverhältnisses geschaffenen Werke ordnungsgemäß ausgewertet werden können (BGH GRUR 1974, S. 480, 482). Etwas anderes gilt nur, sofern die Parteien ausdrücklich eine anderslautende Vereinbarung getroffen haben. Soweit die Parteien im Arbeitsvertrag keine Regelung über die urheberrechtlichen Nutzungen getroffen haben, ist von einer **stillschweigenden Einräumung** der Rechte auszugehen (vgl. Schricker – Rojahn, § 43 Rdnr. 40 m.w.N.). Andererseits steht der Rechteübergang auch nach § 43 UrhG unter dem Vorbehalt, »soweit sich aus dem Inhalt oder dem Wesen des Arbeits- oder Dienstverhältnisses nichts anderes ergibt«. Außerdem findet nach herrschender Auffassung die Zweckübertragungslehre (§ 31 Abs. 5 UrhG) auch auf in einem Arbeitsverhältnis geschaffene Werke Anwendung (Schricker – Rojahn, § 43 Rdnr. 48).

Zur Vermeidung von Unklarheiten und zur angemessenen Auswertung des Projektes sollte der Produzent daher die Rechte möglichst umfassend durch Vereinbarungen mit allen Beteiligten erwerben. Wie umfassend der **Rechtekatalog** ist und zu welchen Bedingungen die Rechte ggf. übertragen werden, ist letztlich eine Frage des Einzelfalles, der Verhandlungsstärke und des Verhandlungsgeschicks der jeweiligen Seite.

Soweit einzelne Rechte nicht zur Disposition stehen, bzw. der Rechtsinhaber zur Einräumung nicht bereit ist, sollte der Produzent zumindest versuchen, sich eine Option bzw. ein »First Negotiation/Last Refusal Right« für den Fall einräumen zu lassen, dass der Rechtsinhaber über diese Rechte zu einem späteren Zeitpunkt zu verfügen beabsichtigt.

3.3.3 Rechteübertragung durch Tarifvertrag

Der Vertragsinhalt und damit die Einräumung von Rechten bestimmen sich neben dem Einzelvertrag ggf. auch nach den Regelungen des Tarifvertrages. Die absolute Mehrheit der Arbeitsverhältnisse in der Bundesrepublik Deutschland wird von tarifvertraglichen Regelungen geprägt. Auch im Bereich der Film- und Fernsehbranche wurden verschiedene Tarifverträge abgeschlossen. Der für die Praxis bedeutendste Tarifvertrag ist der Tarifvertrag für Film- und Fernsehschaffende (TVFF) vom 24. Mai 1996, abgeschlossen zwischen dem Bundesverband Deutscher Fernsehproduzenten e.V., der Arbeitsgemeinschaft Neuer Deutscher Spielfilmproduzenten e.V. und dem Verband Deutscher Spielfilmproduzenten e.V. einerseits und der IG Medien – Druck und Papier, Publizistik und Kunst sowie der Deutschen Angestelltengewerkschaft – Berufsgruppe Kunst und Medien auf der anderen Seite.

Auf das konkrete Arbeitsverhältnis ist der Tarifvertrag indessen nicht unbedingt anwendbar. Die Vertragspartner müssen entweder beide tarifgebunden oder der Tarifvertrag für allgemeinverbindlich erklärt worden sein. Weder der TVFF noch ein sonstiger Tarifvertrag im Bereich Film, Fernsehen, Video und Rundfunk ist augenblicklich für allgemeinverbindlich erklärt. Selbstverständlich können aber die (nicht tarifgebundenen) Vertragspartner den Tarifvertrag oder bestimmte Regelungen darin individualrechtlich vereinbaren.

Nach Ziffer 3.1 räumt der Filmschaffende alle ihm durch das vertragliche Beschäftigungsverhältnis erwachsenden Nutzungs- und Verwertungsrechte dem Filmhersteller für die Herstellung und Auswertung des Films ausschließlich und ohne inhaltliche, zeitliche oder räumliche Beschränkung ein. Gemäß Ziffer 3.1. erstreckt sich diese Rechtseinräumung auch auf die Wieder- und Neuverfilmungen. Nicht enthalten in der Rechteübertragungsklausel sind einige durchaus wertvolle Rechte (z. B. das Merchandisingrecht).

Die zitierte Ziffer 3.1 des Tarifvertrages wurde aber bereits zum 01. Januar 1995 gekündigt, ohne dass sich die Tarifparteien seither auf eine Ersatzregelung hätten einigen können.