

2012-2

Die Lebensdauer des Urheberrechts an audiovisuellen Werken

LEITBEITRAG

Die Bestimmung der Schutzdauer für Filme: Wann ist ein Film in Europa gemeinfrei?

- Die Schutzdauerrichtlinie im Überblick
- Die Schutzdauer für Filmwerke und audiovisuelle Werke
- Filmrelevante verwandte Schutzrechte
- Die Schutzdauer im Verhältnis zu Drittstaaten
- Wiederinbesitznahme gemeinfreier Inhalte und andere Schutzsysteme

BERICHTERSTATTUNG

Zur Online-Nutzung freigegeben?

- „Komitee der Weisen“ zur Digitalisierung des europäischen Kulturerbes
- Europeana
- Europäische Kommission

ZOOM

Die Schutzdauer audiovisueller Werke im US-amerikanischen Urheberrecht

- Die Schutzdauer: Bestimmungen zeitlicher und räumlicher Art
- Filme auf der Grundlage vorbestehender Werke: Probleme hinsichtlich Schutzdauer und Inhaberschaft
- Die Schutzdauer für audiovisuelle Werke nach US-Urheberrecht

IRIS plus 2012-2

Die Lebensdauer des Urheberrechts an audiovisuellen Werken

ISBN (Druckausgabe): 978-92-871-7367-6

Preis: EUR 24,50

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, Straßburg 2012

ISBN (PDF-elektronische Ausgabe): 978-92-871-7370-6

Preis: EUR 33

IRIS plus Publikationsreihe

ISSN (Druckausgabe): 2078-9467

Preis: EUR 95

ISSN (PDF-elektronische Ausgabe): 2079-1089

Preis: EUR 125

Verlagsleitung:

Wolfgang Closs, Geschäftsführender Direktor der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle

E-mail: wolfgang.closs@coe.int

Wissenschaftliche Betreuung und Koordination:

Dr. Susanne Nikoltchev, LL.M. (Florenz/Italien, Ann Arbor/MI)

Leiterin der Abteilung Juristische Information

E-mail: susanne.nikoltchev@coe.int

Verlagsassistentin:

Michelle Ganter

E-mail: michelle.ganter@coe.int

Marketing:

Markus Booms

E-mail: markus.booms@coe.int

Satz:

Pointillés, Hoenheim (Frankreich)

Druck:

Pointillés, Hoenheim (Frankreich)

Europarat, Straßburg (Frankreich)

Umschlaggestaltung:

Acom Europe, Paris (Frankreich)

Herausgeber:

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle

76 Allée de la Robertsau

F-67000 Strasbourg

Tel.: +33 (0)3 90 21 60 00

Fax: +33 (0)3 90 21 60 19

E-mail: obs@obs.coe.int

www.obs.coe.int



OBSERVATOIRE EUROPÉEN DE L'AUDIOVISUEL
EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY
EUROPÄISCHE AUDIOVISUELLE INFORMATIONSSTELLE



COUNCIL OF EUROPE
CONSEIL DE L'EUROPE

Beitragende Partnerorganisationen:

Institut für Europäisches Medienrecht (EMR)

Franz-Mai-Straße 6

D-66121 Saarbrücken

Tel.: +49 (0) 681 99 275 11

Fax: +49 (0) 681 99 275 12

E-mail: emr@emr-sb.de

www.emr-sb.de



Institut für Informationsrecht (IVIR)

Kloveniersburgwal 48

NL-1012 CX Amsterdam

Tel.: +31 (0) 20 525 34 06

Fax: +31 (0) 20 525 30 33

E-mail: website@ivir.nl

www.ivir.nl



Moskauer Zentrum für Medienrecht und Medienpolitik

Moscow State University

ul. Mokhovaya, 9 - Room 338

125009 Moscow

Russische Föderation

Tel.: +7 495 629 3804

Fax: +7 495 629 3804

www.medialaw.ru



Bitte zitieren Sie diese Publikation wie folgt:

IRIS plus 2012-2, Die Lebensdauer des Urheberrechts an audiovisuellen Werken (Susanne Nikoltchev (Ed.), Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, Straßburg 2012)

© Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, 2012.

Jegliche in dieser Publikation geäußerten Meinungen sind persönlicher Natur und sollten in keiner Weise dahingehend verstanden werden, dass sie die Auffassung der Informationsstelle, ihrer Mitglieder oder des Europarats wiedergeben.

Die Lebensdauer des Urheberrechts an audiovisuellen Werken

Vorwort

Geistige Eigentumsrechte gehören zu den Instrumenten bzw. sind das Instrument schlechthin, mit dem schöpferisches Wirken belohnt und angeregt wird. Sie knüpfen an viele Vermögenswerte an, die zwar Teil unseres kulturellen Erbes sind, die aber – etwa im Gegensatz zu Gemälden oder Skulpturen – nicht im physischen Eigentum einer Person stehen können. Dank der geistigen Eigentumsrechte erhalten Urheber und andere Rechteinhaber für ihre kreativen Beiträge zu materiellen und immateriellen audiovisuellen Produkten eine Vergütung, so wie andere mit dem Verkauf physischer Träger audiovisueller Werke, deren Inhaber sie sind, Einkommen erzielen.

Die Fähigkeit von Personen, Inhaber von Rechten und Eigentümer von Gütern zu sein, endet mit dem Tod; dies gilt auch im Hinblick auf geistige Eigentumsrechte. Wie Rechte an Immobilien, materiellen Gütern oder Anteile von Unternehmen auf die jeweiligen Erben übergehen, können auch die meisten geistigen Eigentumsrechte vererbt werden. Das ist im Allgemeinen bei wirtschaftlichen Rechten der Fall, also bei den Rechten, die eine Monetisierung geistiger Erzeugnisse ermöglichen. Da jedoch die geistigen Eigentumsrechte die schöpferische Kraft von Personen honorieren, stellt sich die Frage, wie lange diese Kreativität nach dem Tod dieser Personen geschützt werden soll.

Die Dauer des Urheberrechtsschutzes bestimmt, wie lange die Nutzung eines urheberrechtlich geschützten audiovisuellen Werkes über die Vergabe von Lizenzen erfolgen muss. Ist das Werk einmal gemeinfrei, können das Werk oder Teile davon von jedermann zu beliebigen Zwecken digitalisiert, wiedergegeben oder verfügbar gemacht werden – es gibt keine weiteren Einschränkungen; eine Vergütung ist nicht zu entrichten. Umgekehrt gilt für die Dauer des Urheberrechtsschutzes audiovisueller Werke, dass Personen, die ein Interesse an einer Verwertung eines Werks haben, eine entsprechende Lizenz benötigen; die Regierungen sind aufgefordert, für diesen „Handel mit Urheberrechten“ einen angemessenen rechtlichen Rahmen zu schaffen. So lange ein Werk urheberrechtlich geschützt ist, kann es zum wirtschaftlichen Wohlergehen der Rechteinhaber und ihrer Erben beitragen.

Der Leitbeitrag dieser IRIS *plus*-Ausgabe beschäftigt sich mit dem europäischen Rechtsrahmen zur Bestimmung der Schutzdauer geistiger Eigentumsrechte an Film- und audiovisuellen Werken und kommt darüber hinaus auch auf bestimmte Probleme im Zusammenhang mit der Umsetzung in nationale Gesetze zu sprechen. Im abschließenden Zoom-Kapitel, das auf die entsprechenden, in den Vereinigten Staaten geltenden einschlägigen Regeln eingeht, werden die Themen des Leitbeitrags aufgegriffen. Beide Kapitel zeigen, wo die Schwierigkeiten bei der Festlegung der richtigen (und möglicherweise unterschiedlichen) Zeiträume liegen, innerhalb derer die verschiedenen potentiellen Rechte an audiovisuellen Werken geschützt

sind. Die Tatsache, dass der Gesetzgeber auf beiden Seiten des Atlantiks mehrfach eingreifen musste, um unterschiedliche Generationen von Werken bzw. sogar bestimmte Genres von Werken zu berücksichtigen, macht das Ganze nur noch komplizierter. Wenn es für die vorgesehene Verwertung eines Films notwendig ist, sich in die Schutzdauerregelungen mehrerer europäischer Länder oder, noch schlimmer, ganz Europas und der Vereinigten Staaten einzuarbeiten, kann sich dies als recht langwieriges Unterfangen erweisen.

Die Einzelbeiträge im Berichterstattungsteil dieser *IRIS plus* gehen über Aspekte der Schutzdauer von Werken hinaus und stellen themenverwandte gesetzgeberische oder politische Projekte vor, die derzeit in der Europäischen Union in Vorbereitung sind. Darunter der Entwurf einer Richtlinie über die Nutzung verwaister Werke und eine Empfehlung zu Digitalisierung und Online-Zugänglichkeit kulturellen Materials und dessen digitaler Bewahrung.

Straßburg, im März 2012

Susanne Nikoltchev

IRIS Koordinatorin

Leiterin der Abteilung Juristische Information

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle

INHALTSVERZEICHNIS

LEITBEITRAG

Die Bestimmung der Schutzdauer für Filme: Wann ist ein Film in Europa gemeinfrei?

von Christina Angelopoulos, Institut für Informationsrecht (IViR), Universität Amsterdam 7

- Einleitung 7
- Die Schutzdauerrichtlinie im Überblick 8
- Die Schutzdauer für Filmwerke und audiovisuelle Werke 9
- Filmrelevante verwandte Schutzrechte 15
- Die Schutzdauer im Verhältnis zu Drittstaaten 20
- Wiederinbesitznahme gemeinfreier Inhalte und andere Schutzsysteme 21
- Fazit 23

BERICHTERSTATTUNG

Zur Online-Nutzung freigegeben?

*von Vicky Breemen, Kelly Breemen, Christina Angelopoulos, Stef van Gompel und Jantine de Jong,
Institut für Informationsrecht (IViR), Universität Amsterdam 25*

- Abschlussbericht des „Komitees der Weisen“ zur Digitalisierung
des europäischen Kulturerbes 26
- Europeana stellt Strategie für 2011-2015 vor 27
- Mitteilung zu einem Binnenmarkt für Rechte des geistigen Eigentums 29
- Europäische Kommission schlägt Richtlinie für verwaiste Werke vor 30
- Öffentliche Konsultation zu Herausforderungen und Chancen
für audiovisuelle Medien im Online-Zeitalter 31
- Empfehlung zur Digitalisierung und Online-Zugänglichkeit kulturellen
Materials und dessen digitaler Bewahrung 32

ZOOM

Die Schutzdauer audiovisueller Werke im US-amerikanischen Urheberrecht

von Jane C. Ginsburg, Columbia University School of Law 35

- Die Schutzdauer: Bestimmungen zeitlicher und räumlicher Art. 36
- Filme auf der Grundlage vorbestehender Werke:
Probleme hinsichtlich Schutzdauer und Inhaberschaft 39
- Die Schutzdauer für audiovisuelle Werke nach US-Urheberrecht 42

Die Bestimmung der Schutzdauer für Filme: Wann ist ein Film in Europa gemeinfrei?

von Christina Angelopoulos
Institut für Informationsrecht (IViR), Universität Amsterdam

I. Einleitung^{1 2}

Der digitale Wandel hat dem Kulturgut der Vergangenheit neues Leben eingehaucht. Neben der Herstellung originär digitaler Schutzgegenstände gibt es verstärkte Bemühungen, die analogen Inhalte unseres kulturellen Erbes zu digitalisieren. Ein Großteil des jüngsten Digitalisierungseifers richtet sich auf urheberrechtsfreie Werke, da sie bei der Rechtfreigabe weniger Schwierigkeiten bereiten. Bislang konzentriert sich die Aufmerksamkeit jedoch in erster Linie auf Textmaterial. Gegenwärtig sind zum Beispiel lediglich 2% der digitalisierten Objekte bei Europeana³ Ton- oder audiovisuelle Werke. Angesichts der noch relativ jungen Filmproduktionstechnologien ist dies nicht verwunderlich. 2024 werden jedoch 70 Jahre seit dem Tod des längstlebenden der Gebrüder Lumière, 2035 70 Jahre seit dem Tod von Stan Laurel und 2047 70 Jahre seit dem Tod von Charlie Chaplin vergangen sein, und wenn wir weiter in das 21. Jahrhundert blicken, wird für immer mehr Filmmaterial der Schutz durch Urheberrechte und verwandte Schutzrechte (Leistungsschutzrechte) auslaufen, es wird also gemeinfrei werden. Zu wissen, wann dies genau geschehen wird, kann dazu beitragen, frühe Filmbestände zu bewahren und sie weiterhin zu verwerten und wiederzuverwenden.

Im Folgenden werden die Regelungen zur Schutzdauer von Werken und anderen Schutzgegenständen untersucht, die zur Bestimmung wann die gebräuchlichsten Rechte in Bezug auf audiovisuelle Produktionen erlöschen maßgeblich sind. Nach einer kurzen Übersicht über die Bestimmungen der Schutzdauerrichtlinie in Abschnitt II folgt in Abschnitt III eine Analyse der harmonisierten

1) Dieser Artikel stützt sich auf Untersuchungen zu den Gemeinfreiheitsrechnern (*Public Domain Calculators*) und den begleitenden Bericht zur Schutzdauer, zurzeit abrufbar unter www.outofcopyright.eu. Die Rechner wurden im Rahmen des Projekts EuropeanaConnect von *Nederland Kennisland (KL)* und dem Institut für Informationsrecht (IViR) der Universität Amsterdam entwickelt, um die Partnerorganisationen von Europeana bei der Trennung ihrer rechtlich geschützten Gegenstände von gemeinfreiem Material zu unterstützen. Die Rechner sollen Nutzern bestimmen helfen, ob ein bestimmtes Werk oder sonstige Schutzgegenstände, welche dem Urheberrecht oder verwandten Schutzrechten unterliegen, in ausgewählten europäischen Ländern gemeinfrei geworden sind und daher kostenlos kopiert oder wiederverwendet werden dürfen. Sie fungieren als einfache Schnittstelle zwischen dem Nutzer und häufig komplexen nationalen Regelwerken zur Schutzdauer. Bei der Entwicklung der Gemeinfreiheitsrechner wurden die wichtigsten Hindernisse für eine verlässliche Bestimmung der exakten Schutzdauer von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten aufgezeigt, die sich aus den Mehrdeutigkeiten ergeben, die allen geltenden rechtlichen Bestimmungen immanent sind.

2) Mein ausdrücklicher Dank gilt Lucie Guibault, Stef van Gompel und Maarten Zeinstra für die vielen hilfreichen Diskussionen und Anregungen. Gleichmaßen danke ich Catherine Jasserand, Tatiana Synodinou, Linda Scales, Ignasi Labastida und Timothy Padfield für ihre Unterstützung beim Verständnis der Regelungen zur Schutzdauer in ihren jeweiligen Ländern Frankreich, Zypern, Irland, Spanien und Großbritannien.

3) Europeana, abrufbar unter: www.europeana.eu

Schutzdauer des Urheberrechts für Filmwerke und audiovisuelle Werke. Abschnitt IV konzentriert sich auf die Schutzfristen von drei harmonisierten verwandten Schutzrechten im Bereich Film, während Abschnitt V eine Betrachtung der Regelungen zur Schutzdauer für außergemeinschaftliche Werke innerhalb der EU beinhaltet. Abschnitt VI behandelt schließlich die Wiederinbesitznahme von früher gemeinfreiem Material sowie andere Einschränkungen der freien Nutzung von urheberrechtlich freien Inhalten. Die Analyse wird sich in erster Linie auf die harmonisierten europäischen Regelungen in der EU-Schutzdauerrichtlinie konzentrieren und gegebenenfalls Beispiele für eine entsprechende nationale Umsetzung nennen.

Alle in dieser IRIS *plus* genannten Schutzfristen gelten ab dem 1. Januar des Folgejahres nach dem Ereignis, das diese Frist auslöst.

II. Die Schutzdauerrichtlinie im Überblick

Die Schutzdauer war eines der ersten Themen im Bereich des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte, das auf europäischer Ebene harmonisiert wurde. Die ursprüngliche Schutzdauerrichtlinie wurde 1993 verabschiedet und 2001 und 2011 geändert; eine konsolidierte Fassung wurde 2006 verabschiedet.⁴ Die Richtlinie ist in dem Sinne „horizontal“, dass sie die Schutzdauer für alle durch den europäischen Besitzstand anerkannten Schutzgegenstände des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte festsetzt; durch die Festlegung einer maximalen und minimalen Harmonisierung soll sie keinen Raum für nationale Abweichungen von der europäischen Norm lassen. Die Regelungen der Schutzdauerrichtlinie weiten den Schutz häufig über die international vereinbarten Mindeststandards aus und führen diese in wesentlichem Umfang näher aus, um die Kluft zwischen den knappen Bestimmungen der multilateralen Verträge und den oftmals komplexen einzelstaatlichen Regelungen zu überbrücken.

Wie bei den Schutzdauerregelungen üblich, beginnt auch die EU-Schutzdauerrichtlinie mit einem einfachen Grundsatz: Die Schutzdauer für urheberrechtlich geschützte Werke beträgt 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers (70 Jahre *post mortem auctoris* oder pma). Diese zentrale Regelung wird durch ein kompliziertes Paket an Ausnahmen für spezielle Werkkategorien ergänzt. Weitere Bestimmungen regeln also Fälle, in denen der Todestag des Urhebers nicht eindeutig festgestellt werden kann oder das Werk keinen einzelnen identifizierbaren Urheber in Form einer natürlichen Person hat. So sind zum Beispiel gemeinschaftlich verfasste Werke für einen Zeitraum von 70 Jahren nach dem Tod des letzten der gemeinschaftlichen Urheber geschützt. Anonym oder pseudonym verfasste Werke genießen eine Schutzdauer von 70 Jahren, nachdem das Werk erlaubterweise öffentlich zugänglich gemacht wurde, es sei denn, das vom Urheber verwendete Pseudonym lässt keinerlei Zweifel an seiner Identität zu. Offenbart der Urheber seine Identität, während das Werk noch geschützt ist, gilt für die Frist wieder die Standardregelung von 70 Jahren pma. Die Schutzdauer für Werke, deren Rechtsinhaber eine juristische Person ist, sowie für Kollektivwerke beträgt ebenfalls 70 Jahre, nachdem das Werk öffentlich zugänglich gemacht wurde. Wird die Schutzfrist nicht ab dem Tod des Urhebers/der Urheber berechnet und wurde das Werk nicht binnen 70 Jahren nach seinem Entstehen erlaubterweise öffentlich zugänglich gemacht, erlischt der Schutz. Gesonderte Regelungen wurden hinsichtlich bestimmter verwandter Schutzrechte oder Schutzrechte *sui generis* eingeführt; Übergangsvorschriften und Fragen grenzüberschreitenden Schutzes erhöhen die Komplexität zusätzlich. Für Filmwerke und audiovisuelle Werke wurde ein eigenes Berechnungsverfahren eingeführt. Im Ergebnis ist ein verwirrendes Geflecht an Regelungen und Ausnahmen entstanden, das eine zuverlässige Berechnung der Schutzdauer überraschend schwierig macht.⁵

4) Der Begriff „Schutzdauerrichtlinie“ bezieht sich in dieser IRIS *plus* auf die kodifizierte Fassung von 2006, das heißt auf die Richtlinie 2006/116/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 12. Dezember 2006 über die Schutzdauer des Urheberrechts und bestimmter verwandter Schutzrechte (kodifizierte Fassung) [2006] ABl L372/12.

5) Siehe S. Dusollier, „*Scoping Study on Copyright and Related Rights and the Public Domain*“, WIPO, 7. Mai 2010, 26-31.

Die verwickelten Regelungen der Schutzdauerrichtlinie werden dadurch weiter verkompliziert, dass es möglich ist, an einem einzelnen Informationsprodukt mehr als nur ein Recht zu haben.⁶ Die Ausweitung traditionellen Urheberrechts auf früher ungeschützte Schutzgegenstände wie zum Beispiel Darbietungen oder Filmaufzeichnungen hat dieses Phänomen weiter verschärft.⁷ Was dem uneingeweihten Nutzer als einzelnes Produkt erscheinen mag, kann also tatsächlich durch mehrere Ebenen an sich überlagernden Rechten geschützt sein, wobei jedes Recht seine eigene Schutzdauer haben kann, die möglicherweise nach unterschiedlichen Regelungen berechnet wird. Die korrekte Berechnung der Schutzdauer hängt somit von einer profunden Kenntnis der Launen des Urheberrechts ab, zumindest in der Rechtsordnung, innerhalb derer der urheberrechtliche Status eines Werkes geprüft wird.⁸ Die Anhäufung mehrfacher Rechte ist insbesondere im Fall von Filmen üblich.⁹

III. Die Schutzdauer für Filmwerke und audiovisuelle Werke

1. Die Schutzdauer vor der Schutzdauerrichtlinie

Vor der Verabschiedung der Schutzdauerrichtlinie waren die Unterschiede bei der Schutzdauer in Europa für Filmwerke und audiovisuelle Werke besonders ausgeprägt. Dies lässt sich teilweise den Bestimmungen der Berner Übereinkunft¹⁰ zuschreiben, die wenig zur Harmonisierung beitragen; wengleich die Berner Übereinkunft nicht unmittelbar auf inländische Streitigkeiten unter der Rechtshoheit der einzelnen Signatarstaaten anzuwenden ist, haben ihr hoher Stellenwert wie auch die Zurückhaltung von Staaten, ihren eigenen Bürgern kürzere Schutzzeiten als die, die Ausländern zugestanden werden, zu gewähren, ihren Bestimmungen großen Einfluss auf die Entwicklung der nationalen Regelungen für die Schutzdauer zukommen lassen.

Die Standardschutzdauer nach der Berner Übereinkunft ist durch Art. 7 Abs. 1 auf mindestens 50 Jahre pma festgelegt. Nach Art. 7 Abs. 2 ist es den Verbandsländern im Fall von Filmwerken jedoch gestattet, eine Schutzdauer von 50 Jahren, nachdem das Werk mit Zustimmung des Urhebers öffentlich zugänglich gemacht wurde, oder, falls ein solches Ereignis binnen 50 Jahren nach Herstellung des Werks nicht stattgefunden hat, von 50 Jahren nach der Herstellung des Werks festzusetzen. In den frühen Neunzigern war dies der Ansatz in Großbritannien, Irland, Italien, Luxemburg und Portugal.¹¹ Für Staaten, die diesen Weg nicht gehen, gilt die Standardregelung nach Art. 7 Abs. 1 der Berner Übereinkunft, die Filmwerken Schutz bis 50 Jahre nach dem Tod des Urhebers zuspricht. Angesichts dessen, dass mit hoher Wahrscheinlichkeit die Herstellung eines Filmwerks die Beteiligung mehrerer Personen erfordert, kommt Art. 7*bis* der Berner Übereinkunft zum Tragen, mit dem die Schutzdauer in solchen Fällen auf bis zu 50 Jahre nach dem Tod des längstlebenden Miturhebers festgelegt wird. Diese Regel galt in den übrigen EU-Mitgliedstaaten mit Ausnahme von Spanien (60 Jahre nach dem Tod des längstlebenden Miturhebers), Deutschland (70 Jahre nach dem Tod des längstlebenden Miturhebers) und Frankreich in Bezug auf die im Soundtrack verwendete Musik (70 Jahre nach dem Tod des längstlebenden Miturhebers).¹²

Da jedoch nach Art. 14*bis* Abs. 2 lit. a der Berner Übereinkunft das originäre Urheberrecht an einem Filmwerk eine Frage der Gesetzgebung des Schutzlandes ist, war nicht garantiert, dass selbst EU-

6) H. MacQueen, C. Waelde und G. Laurie, *Contemporary Intellectual Property – Law and Policy*, (OUP, Oxford 2008) 44.

7) P. B. Hugenholtz, M. van Echoud, S. J. van Gompel et al., „*The Recasting of Copyright & Related Rights for the Knowledge Economy*“, Bericht an die Europäische Kommission, GD Binnenmarkt, November 2006, 164.

8) Für die Zwecke dieser IRIS *plus* wird *lex protectionis* als die Kollisionsnorm im Bereich von Urheberrecht und verwandten Schutzrechten angenommen.

9) P. Kamina, *Film Copyright in the European Union* (Cambridge University Press, 2002), 85-86.

10) Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst (verabschiedet am 9. September 1886, in Kraft getreten am 5. Dezember 1887), S. Treaty Doc. No. 99-27, mit Änderungen (Berner Übereinkunft).

11) Vorschlag für eine Richtlinie des Rates zur Harmonisierung der Schutzdauer von Urheberrechten und bestimmten verwandten Schutzrechten, KOM(92) 33 endg., Brüssel, 23. März 1992.

12) *Ibid.*

Länder, die die 50-Jahre-pma-Regelung anwandten, identische Schutzfristen boten. Im Unterschied zu Irland, Luxemburg und Großbritannien, die die originären Rechte an einem Filmwerk oder audiovisuellen Werk exklusiv dem Produzenten des Werks zusprachen,¹³ betrachteten die meisten Mitgliedstaaten den Hauptregisseur als einen der Miturheber; sie waren sich jedoch nicht einig hinsichtlich der Miturheber insgesamt. Einige Länder sprachen jedem, der einen kreativen Beitrag zur Produktion des Werks geleistet hatte, Urheberrechte zu (einschließlich zum Beispiel Beteiligung bei der Gestaltung von Bühnenbildern, Kostümen, Musik, Beleuchtung, Kamerabedienung oder Filmredaktion),¹⁴ andere verfolgten einen eher konservativen Ansatz. Divergenzen zwischen den einzelstaatlichen Bestimmungen zu Urheberschaft und originären Rechten an solchen Werken führten dazu, dass kein Konsens hinsichtlich der Schutzdauer erzielt wurde.¹⁵ Schon die bloße Anzahl der kreativen Köpfe, die an der Herstellung eines durchschnittlichen Filmwerks und audiovisuellen Werks beteiligt sind, machte deutlich, welche Diskrepanzen zwischen den nationalen Regelungen für die Schutzdauer bestanden. Im Ergebnis führte dies zu beträchtlichen Unterschieden bei der Schutzdauer für Filmwerke und audiovisuelle Werke innerhalb der EU.

2. Die harmonisierte Schutzdauer

Unter diesen Umständen hätte es für eine europäische Harmonisierung wenig gebracht, sich in den EU-Regelungen bei der Berechnung der Schutzdauer für gemeinschaftlich verfasste Filmwerke und audiovisuelle Werke ausschließlich auf die Standardregel von x Jahren nach dem Tod des längstlebenden Urhebers zu stützen. Ohne ein gemeinsames Verständnis davon, wer als Urheber gilt, hätte eine Berechnung der Schutzdauer eines Filmwerks oder audiovisuellen Werks ab dem Tod des längstlebenden Miturhebers immer noch zu unterschiedlichen Schutzfristen für dasselbe Werk geführt, abhängig davon, in welcher Rechtsordnung um diesen Schutz nachgesucht wird. Artikel 2 der Schutzdauerrichtlinie brachte eine Lösung, indem die Schutzdauer und die Bestimmung der Urheberschaft entkoppelt wurden. Stattdessen wurde die Schutzdauer für Filmwerke oder audiovisuelle Werke auf 70 Jahre nach dem Tod der letzten Person aus einer bestimmten Gruppe, die Hauptregisseur, Urheber des Drehbuchs, Urheber der Dialoge und Komponist der speziell für das betreffende Werk komponierten Musik umfasst, festgelegt. Gibt es mehr als einen Urheber des Drehbuchs oder der Dialoge eines Films oder mehr als einen Musikkomponisten, ist mutmaßlich der Längstlebende zu berücksichtigen.¹⁶ Bei den Regisseuren ist lediglich der Hauptregisseur für die Berechnung der Schutzdauer maßgebend; Regieassistenten werden ungeachtet ihres Status als Rechtsinhaber nicht berücksichtigt. Wo es keinen der maßgeblichen Urheber in der traditionellen Bedeutung gibt, was zum Beispiel bei wissenschaftlichen Filmen oder auf YouTube hochgeladenen Heimvideos der Fall sein kann, ist die Hauptperson des Herstellungsprozesses als Hauptregisseur zu betrachten.¹⁷ Der einzige nach der Bestimmung unbedingt erforderliche Urheber ist der Hauptregisseur; ob die anderen aufgeführten beitragenden Personen als Miturheber betrachtet werden, ist für die urheberrechtliche Schutzdauer unerheblich und unterliegt der Entscheidung nach einzelstaatlichem Recht. Alle Personen, die nach der nationalen Gesetzgebung als Urheber von Filmwerken oder audiovisuellen Werken anerkannt sind, kommen in den Genuss der in Artikel 2 festgelegten Schutzdauer.

In der Schutzdauerrichtlinie wurde auf eine Definition des Begriffs des Filmwerks oder audiovisuellen Werks verzichtet. Im Allgemeinen wird der Begriff für ein breites Spektrum verwendet.

13) Siehe Bericht der Europäischen Kommission an den Rat, das Parlament und den Wirtschafts- und Sozialausschuss über die Frage der Urheberschaft von Filmwerken oder audiovisuellen Werken, KOM(2002) 691 endg., Brüssel, 6. Dezember 2002.

14) S. von Lewinski und M. Walter, *European Copyright Law – A Commentary* (OUP, 2010) 616 und M. van Eechoud, P. B. Hugenholtz et al., *Harmonizing European Copyright Law – The Challenges of Better Lawmaking* (Kluwer Law International, 2009) S. 253.

15) Siehe Bericht, oben FN 13; S. von Lewinski und M. Walter, oben FN 14, S. 544 et seq und G. Dworkin, „*The EC Directive on the Term of Protection of Copyright and Related Rights*“ in H. Cohen Jehoram et al. (Hrsg.), *Audiovisual Media and Copyright in Europe* (Kluwer 1994) S. 33.

16) D. Visser, „*Term Directive*“ in T. Dreier und B. Hugenholtz (Hrsg.), *Concise European Copyright Law* (Kluwer Law International, Alphen aan den Rijn 2006) 295.

17) S. von Lewinski und M. Walter, oben FN 14, S. 554.

Dazu gehören Filme jeder Art, zum Beispiel Spielfilme, Dokumentarfilme, Musikvideos, Filme, die für Fernsehzwecke hergestellt werden, Videokunst und Werbung; eine detaillierte Regulierung ist jedoch Sache der Gesetzgebung in den einzelnen Mitgliedstaaten.¹⁸

Die Lösung nach Artikel 2 der Schutzdauerrichtlinie zur Entflechtung dieses Problems ist vielleicht insoweit nicht ganz redlich, als sie die Dauer der wirtschaftlichen Rechte des Urhebers und der seiner Nachfolger mit der Lebensdauer von Personen verknüpft, die Ansprüche auf Wahrnehmung der maßgeblichen Rechte nach nationalem Recht haben können aber nicht haben müssen. Indem sie jedoch die Harmonisierung der ursprünglichen Zuweisung der Urheberschaft an Filmwerken überflüssig macht, gibt die Regelung eine klare einheitliche Antwort auf die Frage nach der Dauer. Dabei vermeidet sie erfolgreich, die Subsidiaritätsgrenzen für den erlaubten Rahmen an legislativen Maßnahmen in der EU zu überschreiten. Durch die Begrenzung der Personen, die für die Berechnung der Schutzdauer maßgeblich sind, entbindet die Bestimmung zudem von der Notwendigkeit, eine „Sterbewache“ bei einer möglicherweise großen Zahl an Miturhebern zu halten, um den Zeitpunkt zu bestimmen, an dem ein Werk gemeinfrei wird. Gleichzeitig wirft die Bestimmung die Frage auf, warum Filmwerke in den Genuss eines wesentlich einfacheren Berechnungsverfahrens kommen sollten, während andere Werke vor den gleichen Diskrepanzen zur Schutzdauer innerhalb der EU stehen.¹⁹ Bereits im September 2011 wandte die Änderungsrichtlinie 2011/77/EU ein vergleichbares System auf die Berechnung der Schutzdauer für gemeinschaftlich verfasste Musikwerke an. Dabei wurde eingeräumt, dass sie aufgrund von Divergenzen in der Klassifizierung ähnlichen Schutzdauerunterschieden unterliegen.²⁰ In der modernen Welt der *Mashups* und multimedialen Werke ist es sehr wahrscheinlich, dass andere Arten von gemeinschaftlich geschaffenen Informationsprodukten ebenfalls in den Mitgliedstaaten rechtlich unterschiedlich eingestuft werden und damit ungleiche Schutzfristen erhalten.

2.1. Ausnahmen von der harmonisierten Schutzdauer

Schafft die Entkoppelungslösung aus Artikel 2 das Problem rechtshoheitlicher Schwankungen für die Gemeinfreiheit in Bezug auf Filmwerke oder audiovisuelle Werke völlig aus der Welt? Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass der geringe Umfang an Harmonisierung der Dauer tiefer liegende Unterschiede zwischen den europäischen Urheberrechtstraditionen außer Acht lässt. Das Fehlen einer harmonisierten europäischen Definition für grundlegende Urheberrechtskonzepte kann zu konzeptionellen Widersprüchen zwischen den Mitgliedstaaten mit Folgen für die Struktur der Gemeinfreiheit führen. So ist zum Beispiel die Schöpfungshöhe, wenngleich immer stärker zwischen den europäischen Rechtsordnungen angeglichen und ungeachtet der Harmonisierungsbemühungen des Gerichtshofs,²¹ nach wie vor auf europäischer Ebene nur locker definiert.²² Die praktische Anwendung erfordert weitere eingehende Ausarbeitung durch die nationalen Gerichte und kann dazu führen, dass Werke in einer Rechtsordnung 70 Jahre und mehr geschützt sind, während sie in einer anderen überhaupt keinen Urheberrechtsschutz genießen.

Darüber hinaus untergräbt die Schutzdauerrichtlinie unmittelbar ihre eigenen Harmonisierungsanstrengungen, indem sie ausdrückliche Ausnahmen von der harmonisierten Dauer einführt. Diese finden sich in zwei großen Bereichen: Urheberpersönlichkeitsrechte, ein Bereich, den die europäische Gesetzgebung grundsätzlich ausspart, und Übergangsbestimmungen zur Wahrung längerer Schutzfristen, die in einem Mitgliedstaat bereits laufen. Ein weiterer Anlass für Ungleichheit betreffend den Schutz von außergemeinschaftlichen Schutzgegenständen insbesondere im Bereich verwandter Schutzrechte wird gesondert in Abschnitt V behandelt. Ein Nutzer, der ein gemeinfreies Werk wiederverwenden möchte, muss sich der aus den Schutzdauerregelungen der Mitgliedstaaten resultierenden Unterschiede bewusst sein und ist gut beraten, für jede europäische Rechtsordnung eine eigene Berechnung der Schutzdauer anzustellen.

18) S. von Lewinski und M. Walter, oben FN 14, S. 549 und D. Visser, oben FN 16, S. 294.

19) M. van Echoud *et al.*, oben FN 14, S. 62.

20) Richtlinie 2011/77/EU des Europäischen Parlaments und des Rates vom 27. September 2011 zur Änderung der Richtlinie 2006/116/EG über die Schutzdauer des Urheberrechts und bestimmter verwandter Schutzrechte [2011] ABL L265/1, Art. 1 Abs. 1.

21) Siehe insbesondere Rechtssache C-5/08, *Infopaq International A/S gegen Danske Dagblades Forening*, 16. Juli 2009.

22) M. van Echoud *et al.*, oben FN 14, S. 42.

2.1.1. Urheberpersönlichkeitsrechte an Filmwerken und audiovisuellen Werken

Die Regelung aus Artikel 2 der Schutzdauerrichtlinie findet ausschließlich auf die Dauer der wirtschaftlichen Rechte Anwendung. Wie sowohl in Artikel 9 als auch in Erwägungsgrund 20 ausdrücklich erwähnt, harmonisiert die Schutzdauerrichtlinie nicht die Dauer von Urheberpersönlichkeitsrechten. Da es auch auf internationaler Ebene an einer Standardisierung von Urheberpersönlichkeitsrechten fehlt,²³ hat sich unter den Mitgliedstaaten in diesem Bereich ein Wirrwarr an unterschiedlichen Regelungen herausgebildet, von unbefristetem Schutz der Urheberpersönlichkeitsrechte zum Beispiel in Frankreich bis in den Niederlanden hin zu keinerlei Schutz der Urheberpersönlichkeitsrechte nach dem Tod, wenn nicht vom Urheber im Testament speziell gefordert.²⁴ Daraus ergeben sich zwei unterschiedliche Modelle für die Bestimmung der Schutzdauer in Europa: ein (quasi-)harmonisiertes EU-Modell für wirtschaftliche Rechte und ein Flickenteppich an nationalen Bestimmungen für Urheberpersönlichkeitsrechte. Angesichts dessen, dass in Abhängigkeit von den Besonderheiten der nationalen Regelungen Urheberpersönlichkeitsrechte an einem Filmwerk oder audiovisuellen Werk zu praktischen Verpflichtungen zum Beispiel in Bezug auf die Zahlung einer angemessenen Vergütung für die Urheber oder auf die zulässige Bearbeitung des Werks (sei es Modifizierung, Segmentierung, Verbesserung oder Verfremdung) führen können,²⁵ kann es im Ergebnis zu einer sehr realen Fragmentierung der Optionen kommen, die den Nutzern urheberrechtsfreier Filmwerke in Europa offen stehen.

2.1.2. Längere Schutzfristen

In Artikel 10 Abs. 1 der Schutzdauerrichtlinie heißt es: „Wenn eine Schutzfrist, die länger als die entsprechende Schutzfrist nach dieser Richtlinie ist, am 1. Juli 1995 in einem Mitgliedstaat bereits lief, so wird sie durch diese Richtlinie in dem betreffenden Mitgliedstaat nicht verkürzt.“ Die längere Schutzdauer wird als ordnungsgemäß erworbenes Recht geschützt.²⁶ In Übereinstimmung mit dem europäischen Grundsatz der Nichtdiskriminierung aus Gründen der Staatsangehörigkeit²⁷ und Artikel 10 Abs. 2 der Schutzdauerrichtlinie gilt die längere Schutzdauer für alle Werke und Schutzgegenstände, deren Ursprungsland ein EU-Mitgliedstaat oder deren Urheber ein EU-Bürger ist und die in mindestens einem Mitgliedstaat am 1. Juli 1995 geschützt waren, jedoch nur in dem Mitgliedstaat, in dem die Frist vor diesem Datum lief.²⁸ Angesichts dessen, dass die Schutzdauer generell mit der Herstellung des Werks beginnt,²⁹ führt dies zu einem Aufschub in der Anwendung der harmonisierten Regelungen, bis die längere inländische Schutzfrist abgelaufen ist, der in einigen Fällen Jahrzehnte andauern kann. Unten werden drei Beispiele für solche längeren nationalen Schutzfristen untersucht, die die Dauer von Urheberrechten an bestimmten Filmwerken und audiovisuellen Werken spürbar beeinflussen können.

Es sei darauf hingewiesen, dass es nicht immer offensichtlich ist, ob eine bereits laufende Schutzfrist länger als die von der Schutzdauerrichtlinie gewährte Frist ist. In Ländern, in denen Filmwerke und audiovisuelle Werke vor der Umsetzung der Schutzdauerrichtlinie ab dem Tod des längstlebenden Urhebers geschützt waren und die eine größere Gruppe an für die Dauer relevanten Urhebern als die in Artikel 2 aufgeführten Personen zuließen, kann die Schutzdauer nach den alten nationalen Regelungen länger gewesen sein, als sie nach der Regelung aus Artikel 2 der Schutzdauerrichtlinie gewährt wird.³⁰ Um es noch komplizierter zu machen: Ob die alte nationale

23) Berner Übereinkunft, Artikel 6bis Abs. 2.

24) *Wet van 23 september 1912, houdende nieuwe regeling van het auteursrecht (Auteurswet 1912)* (Niederländisches Urheberrechtsgesetz), Artikel 25 Abs. 2. Siehe auch, J.H. Spoor, D.W.F. Verkade, D.J.G. Visser, *Auteursrecht – Auteursrecht, naburige rechten en databankenrecht*, Kluwer, Deventer 2005, S. 363-364.

25) Beispiele, wie sich dies in der Praxis auf die Nutzer von Filmwerken auswirken kann, siehe: H. Miksche, „Werbeunterbrechungen verletzen die Urheberpersönlichkeitsrechte in Schweden“, IRIS 2008-6/27 und H. Hillerström, „Fehlende Erwähnung von Komponisten im Nachspann einer Fernsehsendung gilt als Urheberrechtsverletzung“, IRIS 1996-8/13.

26) Schutzdauerrichtlinie, Erwägungsgrund 10.

27) EG-Vertrag, Artikel 12

28) D. Visser, oben FN16, S. 302; P. Torremans, *Holyoak & Torremans Intellectual Property Law* (4th ed, OUP, New York 2005) 201-204.

29) D. Visser, oben FN16, S. 302.

30) S. von Lewinski und M. Walter, oben FN 14, S. 617.

Schutzdauer oder die neue Regelung nach Artikel 2 längeren Schutz gewährt, wird vor dem Ableben von entweder a) allen in Artikel 2 genannten Beteiligten oder b) allen verbliebenen Urhebern unmöglich zu berechnen sein. So ist es zum Beispiel gegenwärtig in den Niederlanden.³¹ Angesichts dessen, dass nur der Tod des längstlebenden Urhebers für die Schutzdauer maßgeblich ist, ist das Ergebnis in den entsprechenden Rechtsordnungen *de facto* eine Fortführung der alten Regelungen aus der Zeit vor der Harmonisierung, die für alle Filmwerke und audiovisuellen Werke vor 1995 die Dauer an die Lebenszeit aller Urheber knüpfen.

Kriegsbedingte Erweiterungen in Frankreich

In Frankreich bringen komplizierte kriegsbedingte Erweiterungen der Schutzdauer, die für Werke gewährt wurden, deren kommerzielle Verwertung durch den Ersten und Zweiten Weltkrieg behindert war, zusätzliche Jahre an Schutz. Diese Bestimmungen sind jedoch von begrenzter Bedeutung, da jüngste französische Rechtsprechung³² zu dem Schluss gekommen ist, dass, soweit es um nichtmusikalische Werke geht, diese „Erweiterungen aufgrund der Kriege“ durch den Übergang von einer Schutzdauer von 50 auf 70 Jahre pma, die durch die Umsetzung der Schutzdauerrichtlinie eingetreten ist (Musikwerke genossen bereits vor der Umsetzung der Richtlinie 70 Jahre pma Schutz), abgelöst wurden. Daher ist die Bestimmung nicht auf Filmwerke und audiovisuelle Werke anwendbar.

30 zusätzliche Jahre an Schutz wurden jedoch auch Werken gewährt, deren Urheber während des Ersten und Zweiten Weltkriegs für Frankreich starben. Auf Grundlage der Regelung, nach der längere Schutzfristen beizubehalten sind, kann davon ausgegangen werden, dass die Anwendbarkeit der Bestimmung auf Filmwerke und audiovisuelle Werke auf diejenigen Werke beschränkt sein wird, deren längstlebender Urheber entweder selbst für Frankreich oder weniger als 30 Jahre nach dem Tod des für Frankreich gefallenen Beteiligten gestorben ist. Diese Frage ist jedoch nach wie vor in Fachkreisen umstritten. Wenn, folgt man der gleichen Logik, wie sie von den Gerichten auf die oben genannten Erweiterungen aufgrund der Kriege angewandt wird, diese Erweiterung auch als durch die Umsetzung der Schutzdauerrichtlinie (zumindest teilweise) abgelöst zu betrachten ist, wären zukünftig lediglich Werke relevant, deren längstlebender Urheber entweder selbst für Frankreich oder weniger als 10 Jahre nach dem Tod des für Frankreich gefallenen Beteiligten gestorben ist. Mangels geltender Rechtsprechung zu der Frage sind Nutzer gut beraten, Vorsicht walten zu lassen und ein Werk solange nicht zu nutzen, bis die längstmögliche Schutzfrist abgelaufen ist. Diese Frage veranschaulicht somit in herausragender Weise die Unsicherheit, die nach wie vor bei einer vorgeblich so einfachen Sache wie der Dauer des Urheberrechts herrschen kann.

So verstarb zum Beispiel der französische Komponist Maurice Jaubert an seinen Verwundungen aus einer Schlacht im Juni 1940. Er steuerte die Filmmusik zu dem Kurzfilm *Zero de Conduite* (1933) unter der Regie von Jean Vigo bei, der auch das Drehbuch schrieb und 1934 im Alter von nur 29 Jahren starb. Geht man davon aus, dass 20 der 30 Jahre Erweiterung durch die Erweiterung aufgrund der Schutzdauerrichtlinie aufgehoben wurden, müsste der Film bis zum 1. Januar 2021, das heißt 80 Jahre nach Jauberts Tod, geschützt sein. Bleibt die kriegsbedingte Erweiterung jedoch in vollem Umfang gültig, dauert der Schutz 20 Jahre länger, also bis zum 1. Januar 2041. Jaubert schrieb auch die Musik zu Vigos berühmten Film *L'Atalante* (1934). Wenn die gesamten 30 Jahre der kriegsbedingten Erweiterung für den Film gewährt werden, wird die Schutzdauer ebenfalls bis 2041 reichen. Anderenfalls wird der Schutz jedoch zwei Jahre früher, also 2039 auslaufen, 70 Jahre nach dem Tod des längstlebenden, für die Dauer maßgebenden Beteiligten, Drehbuchautor Albert Riéra.

31) J.H. Spoor *et al.*, oben FN 24, S. 560.

32) Der französische *Cour de Cassation* hat zwei Entscheidungen zu den Erweiterungen aufgrund der beiden Kriege und zur Schutzdauer von künstlerischen Werken gefällt: *Arrêt 281 du 27 février 2007, Première Chambre Civile*, abrufbar unter: <http://tinyurl.com/6ojgek9> und *Arrêt 280 du 27 février 2007, Première Chambre Civile*, abrufbar unter: <http://tinyurl.com/2yncpp>

80 Jahre pma in Spanien

Nach dem Gesetz über geistiges Eigentum aus dem Jahr 1897 betrug die Schutzdauer in Spanien 80 Jahre nach dem Tod des Urhebers. Nach der gesetzgeberischen Kürzung dieser Frist um 20 Jahre im Jahr 1987 auf insgesamt 60 Jahre nach dem Tod des Urhebers wurden Übergangsbestimmungen zugunsten von Werken eingeführt, deren Urheber vor dem 7. Dezember 1987 verstorben sind.³³ In solchen Fällen bleibt es bei einer Schutzdauer von 80 Jahren pma. Im Fall von Filmwerken und audiovisuellen Werken bedeutet die Wahrung einer bereits laufenden längeren Schutzdauer, dass die Erweiterung nur anwendbar ist, wenn mindestens einer der nach Artikel 2 der Schutzdauerrichtlinie für die Dauer maßgebenden Urheber vor 1987 und der längstlebende Urheber spätestens 10 Jahre danach verstorben ist. Der deutsche expressionistische Kult-Stummfilm *Metropolis*, dessen Regisseur Fritz Lang 1976, deren Urheberin des Drehbuchs und der Dialoge Thea von Harbou 1954 und dessen Komponist Gottfried Huppertz 1937 verstarben, genießt somit in Spanien eine um 10 Jahre längere Schutzdauer als im Rest der EU, das heißt bis 1. Januar 2057.

Urheberrecht der Krone in Großbritannien

Der Umgang mit Informationen des öffentlichen Sektors ist nach den europäischen Urheberrechtsrichtlinien nach wie vor nicht harmonisiert.³⁴ In Bezug auf Filme werden Unterschiede in den einzelstaatlichen Gesetzgebungen in diesem Bereich größtenteils irrelevant sein, da sie in erster Linie den Umgang mit Textmaterial betreffen.

Eine Ausnahme bildet hier Großbritannien, wo das Urheberrecht an Werken Ihrer Majestät oder eines Beamten oder Angestellten der Krone, die in Ausübung ihrer Pflichten entstehen, beim Monarchen liegt (Urheberrecht der Krone – *Crown copyright*). Zu solchen Werken können Filmmaterialien wie öffentliche Informationsfilme gehören. Die Stellung der Krone erscheint in solchen Fällen gegenüber allen anderen Arbeitgebern nur geringfügig anders, mit Ausnahme der Schutzdauer: Das Urheberrecht der Krone gilt für 50 Jahre nach Veröffentlichung des Werks, wenn diese Veröffentlichung binnen 70 Jahren nach der Herstellung erfolgt, oder, wenn eine solche Veröffentlichung nicht stattfindet, bis zum Ablauf von 125 Jahren ab der Herstellung des Werks.³⁵ Abhängig von den Umständen des Films kann dessen Schutzdauer folglich länger oder kürzer als die von Filmen sein, die nach den ordentlichen Regelungen geschützt sind. Insoweit a) das Sondermodell für die Dauer des Urheberrechts der Krone auf Werke, die nach dem 1. Juli 1995 hergestellt wurden, weiterhin gilt und b) es weiterhin auf Werke angewandt wird, deren Schutzdauer am 1. Juli 1995 bereits lief, stellt es wohl eine Verletzung der Bestimmungen der Schutzdauerrichtlinie dar, auch wenn es Werke, die nach dem Urheberrecht der Krone geschützt sind, mit einer kürzeren Schutzdauer als eigentlich nach den EU-Regelungen vorgesehen ausstattet.

3. Zugrunde liegende und abgeleitete Werke

Es ist wichtig zu verstehen, dass die oben analysierten Schutzdauerregelungen nur für Filmwerke oder audiovisuellen Werke an sich, nicht jedoch für zugrunde liegende Werke wie den Roman, der zu einer Filmadaption angeregt hat, oder die bereits vorhandene Musik, die in ein Filmwerk oder audiovisuelles Werk eingebunden wurde, gelten. Solche zugrunde liegenden Werke können eigene unabhängige Urheberrechte oder verwandte Schutzrechte genießen, deren Dauer entsprechend den regulären Vorschriften gesondert zu berechnen ist. Nutzer, die ein Filmwerk oder audiovisuelles Werk

33) Siehe *Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia* (Spanisches Gesetz über geistiges Eigentum), 4. Übergangsbestimmung.

34) Auch hier bieten die internationalen Bestimmungen wenig Unterstützung, die Unterschiede zwischen nationalen Gesetzen in diesem Bereich zu überwinden. Art. 2 Abs. 4 der Berner Übereinkunft überlässt die Festlegung des Schutzes für amtliche Texte auf dem Gebiet der Gesetzgebung, Verwaltung und Rechtsprechung sowie für deren amtliche Übersetzungen den Verbandsländern. Der gleiche Ansatz gilt für politische Reden und Reden in Gerichtsverhandlungen (Art. 2bis Abs. 1). EU-Mitgliedstaaten können somit ihre nationalen Eigenheiten in diesem Bereich pflegen, ohne gegen EU- oder internationales Recht zu verstoßen.

35) Gesetz über Urheberrechte, Muster und Patente (ST 1988 c. 48) (CDPA 1988), Art. 163.

kostenlos nutzen möchten, müssen sich klar machen, dass die Feststellung der Gemeinfreiheit eines Filmwerks oder audiovisuellen Werkes an sich möglicherweise nicht ausreichend ist. Sicherzustellen, dass alle zugrunde liegenden Werke, gegen deren Urheberrecht durch die Wiederverwendung des Filmwerks verstoßen werden könnte, ebenfalls gemeinfrei sind, ist ein wichtiger zusätzlicher Schritt.

Es sei darauf hingewiesen, dass in Abhängigkeit von der Rechtsordnung die drei nach Artikel 2 der Schutzdauerrichtlinie neben dem Hauptregisseur für die Dauer relevanten Beteiligten unabhängige Urheberrechte an ihren Beiträgen als eigenständige Werke haben können. Der Komponist der Musik, die in einem Filmwerk enthalten ist, kann somit in Abhängigkeit von den einzelstaatlichen Regelungen zum Beispiel a) nur ein einzelnes Recht an dem Musikwerk haben, b) als Miturheber des Filmwerks betrachtet werden oder c) Nutznießer zweier komplementärer Rechte sein, eines an dem Musikwerk selbst und eines an dem Filmwerk oder audiovisuellen Werk. Angesichts der zusätzlichen Personen, deren Lebenszeit die Dauer des Urheberrechts an dem Filmwerk bestimmt, ist diese immer entweder länger oder genauso lang wie das Urheberrecht an der Musik.³⁶

Wird ein Filmwerk oder audiovisuelles Werk später adaptiert, ist die Schutzdauer getrennt für das Originalwerk und die abgeleiteten Werke zu berechnen.³⁷ Die Schutzdauer von abgeleiteten Werken hat jedoch keinen Einfluss auf die kostenlose Nutzung des zugrunde liegenden Filmwerks, welches bereits gemeinfrei ist.

IV. Filmrelevante verwandte Schutzrechte

Die Schutzdauerrichtlinie bietet harmonisierte Regelungen für die Berechnung der Schutzdauer für drei verwandte Schutzrechte mit potenzieller Bedeutung für die Bestimmung des Ablaufs des gesamten Pakets an Rechten zu einem Film: die Rechte des Produzenten an der erstmaligen Aufzeichnung eines Films, die Rechte von ausübenden Künstlern, die im Film auftreten, sowie die Rechte von Sendeunternehmen, die den Film tragende Signale ausstrahlen.

Es sei darauf hingewiesen, dass die Liste der verwandten Schutzrechte in der Schutzdauerrichtlinie nicht abschließend ist. Mitgliedstaaten können weitere verwandte Schutzrechte gewähren, zum Beispiel für die Ausrichter von Kultur- oder Sportveranstaltungen.³⁸ Die Schutzdauer solcher zusätzlichen Rechte liegt in der ausschließlichen Zuständigkeit der nationalen Gesetzgebung. Sollten sie jedoch für den Status der Gemeinfreiheit einer audiovisuellen Produktion insgesamt maßgeblich sein, ist die Schutzdauer solcher zusätzlichen Rechte ebenfalls zu berücksichtigen.

1. Die Schutzdauer der Produzentenrechte

Vor der Verabschiedung der Schutzdauerrichtlinie übertrug eine Reihe von Ländern mit kontinentaler Zivilrechtsordnung zusätzlich zum Urheberrechtsschutz für die Urheber von Filmwerken und audiovisuellen Werken verwandte Schutzrechte auf den Filmproduzenten. Diese Rechte, die im Rom-Abkommen nicht vorgesehen waren, wurden nicht international koordiniert. Daraus folgte, dass ihre Schutzdauer variierte (50 Jahre in Frankreich und Portugal, 40 Jahre in Spanien und 25 Jahre in Deutschland), wobei es auch unterschiedliche Auslöser für die Frist gab.³⁹ Diese Tradition wurde in der Vermietrechtsrichtlinie 1992 aufgegriffen und mit der Urheberrechtsrichtlinie⁴⁰ 2001 fortgeführt. Nach Artikel 3 Abs. 3 der Schutzdauerrichtlinie erlöschen die verwandten Schutzrechte

36) S. von Lewinski und M. Walter, oben FN 14, S. 550 *et seq.* und F. J. Cabrera Blázquez, „Eine Einführung in Musikrechte für Film- und Fernsehproduktionen“, in „Musikrechte in audiovisuellen Werken“, IRIS plus 2009-5.

37) Berner Übereinkunft, Artikel 2 Abs. 3.

38) S. von Lewinski und M. Walter, oben FN 14, S. 559.

39) Vorschlag für eine Richtlinie des Rates zur Harmonisierung der Schutzdauer von Urheberrechten und bestimmten verwandten Schutzrechten, KOM(92) 33 endg., Brüssel, 23. März 1992.

40) Richtlinie 2001/29/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 22. Mai 2001 zur Harmonisierung bestimmter Aspekte des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte in der Informationsgesellschaft, [2001] ABL L167/10 (Urheberrechtsrichtlinie).

der Produzenten der erstmaligen Aufzeichnung eines Films 50 Jahre nach der Aufzeichnung. Wird der Film in der Zwischenzeit erlaubterweise veröffentlicht oder öffentlich wiedergegeben, erlöschen die Produzentenrechte 50 Jahre nach der Veröffentlichung oder öffentlichen Wiedergabe, je nachdem, was zuerst eintritt.

Artikel 3 Abs. 3 besagt, dass der Begriff „Film“ als „vertonte oder nicht vertonte Filmwerke, audiovisuelle Werke oder Laufbilder“ zu verstehen ist. Diese Definition ist der Vermietrechtsrichtlinie entlehnt,⁴¹ in die sie aufgrund fehlender internationaler Vorgaben eingebunden wurde. Diese Beschreibung deckt ein breites Spektrum ab und umfasst im Grunde jegliches Filmmaterial ungeachtet seiner urheberrechtlichen Eigenschaften. Für den Schutz wird keine Originalität verlangt, Stummfilme sind ebenfalls ausdrücklich eingeschlossen. So sind zum Beispiel Wochenschauen, Amateurvideos und selbst Laufbilder von Überwachungskameras aller Wahrscheinlichkeit nach abgedeckt.⁴² Die einfache Vielfältigkeit eines Films löst jedoch keinen Schutz aus, da der Schutz ausschließlich auf die „erstmalige Aufzeichnung“ beschränkt ist.⁴³

Die Anforderung, dass die Veröffentlichung oder öffentliche Wiedergabe „erlaubterweise“ erfolgen muss, darf als Hinweis auf die Bedingung aus dem internationalen Recht verstanden werden, dass derartige Handlungen nur „mit Zustimmung des Urhebers“ ausgeführt werden dürfen. Es wurde übereinstimmend vorgeschlagen, dass eine Veröffentlichung, die auf einer Beschränkung oder Ausnahme vom Urheberrecht beruht, das heißt die technisch „erlaubterweise“ vorgenommen wird, der jedoch die Zustimmung des Urhebers fehlt, nicht zum Zweck der Fristberechnung herangezogen werden sollte.⁴⁴

Der Schutz des Produzenten durch verwandte Schutzrechte ist vollkommen unabhängig und gilt zusätzlich zu einem potenziellen parallelen Schutz nach dem Urheberrecht für integrierte Filmwerke oder audiovisuelle Werke. In der Praxis profitieren in den meisten kontinentaleuropäischen Rechtsordnungen Filmwerke und audiovisuelle Werke von einer zweiten Ebene an verwandten Schutzrechten, die in diesem Fall dem Produzenten anstelle der kreativen Beteiligten wie dem Regisseur, die Urheberrechtsschutz genießen, gewährt werden. Aufnahmen, die nicht original genug sind, um urheberrechtlichen Schutz auszulösen, werden nur durch das verwandte Schutzrecht an der erstmaligen Aufzeichnung des Films geschützt. Wir werden unten sehen, dass in Großbritannien ein anderes Schutzsystem gilt.

Filmschutz in Großbritannien

Die britische Gesetzgebung hat den Unterschied, den das EU-Recht zwischen audiovisuellen oder Filmwerken und der erstmaligen Aufzeichnung eines Films macht, nicht übernommen. Stattdessen vereinigt das britische Gesetz über Urheberrechte, Muster und Patente (CDPA) den Schutz aus Urheberrecht und verwandten Schutzrechten, den kontinentale Rechtsordnungen bieten, in einem einheitlichen Urheberrechtssystem für „Filme“ als unternehmerische Werke. Es wird keine Originalität verlangt, Schutz wird stattdessen allen Filmen gewährt, die keine Kopien früherer Filme sind.⁴⁵ Damit steht die sorgfältig ausgearbeitete Unterscheidung der Schutzdauer nach der 70-Jahre-pma-Schutzdauer für das Urheberrecht der Urheber des Filmwerks oder audiovisuellen Originalwerks und der 50-Jahre-pma-Schutzdauer ab dem auslösenden Ereignis (sei es Aufzeichnung, Veröffentlichung oder öffentliche Wiedergabe) für die Rechte der Produzenten der erstmaligen Aufnahme eines Films auf wackligem Boden. Die nachfolgenden legislativen Kunstgriffe des britischen Gesetzgebers, um Übereinstimmung mit den europäischen Regelungen herzustellen, veranschaulichen, was dabei herauskommt, wenn grundsätzliche Urheberrechtskonzepte in der Umsetzung verloren gehen.

41) Richtlinie 2006/115/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 12. Dezember 2006 zum Vermietrecht und Verleihrecht sowie zu bestimmten dem Urheberrecht verwandten Schutzrechten im Bereich des geistigen Eigentums [2006] ABl L376/28 (Vermietrechtsrichtlinie), Art. 2 Abs. 1.

42) D. Visser, oben FN16, S. 297 und J. Krikke, „*Rental and Lending Right Directive*“ in T. Dreier und B. Hugenholtz (Hrsg.), *Concise European Copyright Law* (Kluwer Law International, Alphen aan den Rijn 2006) S. 247.

43) S. von Lewinski und M. Walter, oben FN 14, S. 561.

44) S. von Lewinski und M. Walter, oben FN 14, S. 567.

45) CDPA 1988, s. 5B(4).

Abschnitt 5B des CDPA definiert den Begriff „Film“ als „eine Aufnahme auf ein beliebiges Medium, von dem ein Laufbild mit beliebigen Mitteln produziert werden kann“. Der Produzent und der Hauptregisseur eines Films werden als gemeinschaftliche Urheber des Films betrachtet.⁴⁶ Bis 1995 galt für Filme in Großbritannien eine Schutzdauer von 50 Jahren, die üblicherweise ab dem Erscheinungsjahr gerechnet wurde.⁴⁷ Mit der Umsetzung der Schutzdauerrichtlinie weitete das britische Recht die Schutzdauer für Filme jedoch auf 70 Jahre nach dem Tod der längstlebenden namentlich bekannten Person aus der Gruppe bestehend aus Hauptregisseur, Drehbuchautor, Dialogautor und Komponist der Musik, die speziell für den Film geschrieben und darin verwendet wurde, aus.⁴⁸ Weitere Bestimmungen befassen sich ausführlich mit der Situation, dass diese Personen unbekannt sind; sie sind mit den Bestimmungen der Schutzdauerrichtlinie zu anonymen oder pseudonymen Werken identisch (70 Jahre ab der öffentlichen Zugänglichmachung oder, wenn das Werk nicht binnen 70 Jahren nach seiner Herstellung öffentlich zugänglich gemacht wird, 70 Jahre nach der Herstellung.)⁴⁹ Gibt es keine Person, die in die vier genannten Kategorien fällt, erlischt das Urheberrecht an Filmen 50 Jahre nach Ende des Kalenderjahres, in dem der Film hergestellt wurde.⁵⁰

Es gab einige Diskussionen zu der Frage, ob ein Film auch einen zusätzlichen Schutz als Bühnenstück genießen kann.⁵¹ Gemäß aktueller ständiger Rechtsprechung des britischen Berufungsgerichtshofs kann ein Film, der „ein Handlungswerk ist, das vor einem Publikum aufgeführt werden kann“,⁵² tatsächlich in die Kategorie „Bühnenwerk“ fallen. Somit gewährt der Gerichtshof eine Art Doppelschutz für Filme, obwohl man darüber streiten kann, inwieweit dies dem EU-System entspricht. Filme profitieren als Bühnenwerke von der regulären Frist von 70 Jahren nach dem Tod des Urhebers, das heißt des Dramatikers.⁵³

Es wurde eingewendet, dieser Ansatz sei mit EU-Recht unvereinbar.⁵⁴ Diese Schlussfolgerung hängt jedoch von der Bedeutung der Begriffe „Filmwerk und audiovisuelles Werk“ und „erstmalige Aufzeichnung eines Films“ in der Schutzdauerrichtlinie ab. Einer vorgeschlagenen Interpretation zufolge ist ein Filmwerk oder audiovisuelles Werk nach britischem Recht als im Begriff des Bühnenwerks inbegriffen zu verstehen. Ein solches kann aufgezeichnet werden, um einen Film herzustellen, der durch die Rechte des Produzenten geschützt werden kann.⁵⁵ In diesem Fall erkennen die Bestimmungen des CDPA angesichts der Tatsache, dass nach britischem Recht der Autor eines Bühnenwerks gleichzeitig Autor des Drehbuchs oder der Dialoge und möglicherweise Hauptregisseur, aber wohl kaum Musikkomponist sein könnte,⁵⁶ tatsächlich auf eine unzulässig lange Schutzdauer für das verwandte Schutzrecht der erstmaligen Aufzeichnung eines Films und eine unzulässig kurze Schutzdauer für das derart fixierte Filmwerk oder audiovisuelle Werk.

46) DPA 1988, s. 9(2)(ab).

47) L. Bently und B. Sherman, *Intellectual Property Law* (3rd ed., OUP, Oxford 2009) 165.

48) CDPA 1988, s. 13B.

49) Vgl. Schutzdauerrichtlinie, Art. 1 Abs. 3 und Abs. 6 sowie CDPA 1988, s. 13B(4).

50) CDPA 1988, s. 13B(9).

51) I. Stamatoudi, „Joy for the Claimant: Can A Film Also Be Protected as a Dramatic Work?“ [2000] 1 IPQ 117 und R. Arnold, „Joy: A Reply“ [2001] 1 IPQ 10.

52) *Norowzian gegen Arks* (Nr. 2) [2000] FSR 363.

53) H. MacQueen *et al.*, oben FN6, S. 68, FN 145.

54) L. Bently und B. Sherman, oben FN 47, S. 166.

55) Eine solche Argumentation findet sich zum Beispiel bei Lord-Richter Buxton in *Norowzian gegen Arks* (Nr. 2) [2000] FSR 363.

56) L. Bently und B. Sherman, oben FN 47, S. 165.

Wenn jedoch die erstmalige Aufzeichnung eines Filmwerks oder audiovisuellen Werks als das Werk selbst zu verstehen ist,⁵⁷ dem nach dem EU-Recht doppelter Schutz in Form eines a) Urheberrechts für den Hauptregisseur und alle anderen national bestimmten Urheber und b) von verwandten Schutzrechten für den Produzenten der erstmaligen Aufzeichnung eingeräumt wird, können die britischen Regelungen als vollständig im Einklang mit den Regelungen der Schutzdauerrichtlinie betrachtet werden. Ein Film, der nach europäischen Normen lediglich verwandte Schutzrechte, jedoch keinen Urheberrechtsschutz auslöst (zum Beispiel ein Film, der nicht original genug für Urheberrechte ist, aber dennoch eine erstmalige Aufnahme und keine Kopie einer bereits bestehenden Aufzeichnung darstellt, wie etwa Aufzeichnungen einer Überwachungskamera), kann wohl auch als Film bezeichnet werden, der keinen Hauptregisseur, Drehbuchautor, Dialogautor und Komponisten einer speziell für den Film geschriebenen und darin verwendeten Musik. Nach dieser Interpretation ist daher die Schutzdauer für Filme, die in Zivilrechtsordnungen urheberrechtlichen Schutz als Filmwerke auslösen, in Großbritannien in voller Übereinstimmung mit Artikel 2 Abs. 2 der Schutzdauerrichtlinie korrekt auf 70 Jahre nach dem Tod des letzten der vier für die Dauer maßgeblichen Beteiligten festgesetzt. Fehlt einem Film jedoch eine dieser Personen, wird in Übereinstimmung mit Artikel 3 Abs. 3 der Schutzdauerrichtlinie seine Schutzdauer auf 50 Jahre nach der Herstellung beschränkt, ähnlich der Schutzdauer der verwandten Schutzrechte des Produzenten in Zivilrechtsordnungen. Angesichts dessen, dass nach britischem Recht der Produzent zu den Nutznießern urheberrechtlichen Schutzes von Filmen zählt, ist in Fällen, in denen beide Schutzsysteme nach dem Modell der Schutzdauerrichtlinie zum Tragen kämen, das Fehlen eines gesonderten kürzeren Rechts an der Aufnahme unwesentlich, wenn der Produzent ohnehin für die längere Urheberrechtsdauer geschützt ist. In beiden Fällen stellt jedes maßgebliche Bühnenwerk ein eigenständiges zugrunde liegendes Werk dar, dessen Schutz unabhängig auf 70 Jahre pma berechnet wird. Nach dieser Interpretation hat der britische Gesetzgeber erfolgreich identische Schutzfristen wie bei den europäischen Partnern erreicht, wobei er das Konzept der verwandten Schutzrechte für die Produzenten der erstmaligen Aufzeichnung eines Films vollständig ignoriert hat.

Andere EU-Mitgliedstaaten, deren Rechtssysteme stark vom britischen beeinflusst sind, waren weniger erfolgreich, diese Wirkung zu erzielen. So dauert zum Beispiel in Irland der Schutz eines Films, der definiert ist als „eine Aufzeichnung auf ein beliebiges Medium, von dem ein Laufbild mit beliebigen Mitteln produziert, empfangen oder über ein Gerät wiedergegeben werden kann“,⁵⁸ 70 Jahre nach dem Tod der letzten der folgenden Personen: Hauptregisseur, Drehbuchautor, Dialogautor, Komponist der speziell für die Verwendung in dem Film komponierten Musik. Wenn jedoch der Film während der Frist von 70 Jahren nach dem Tod der letzten dieser Personen zum ersten Mal veröffentlicht wird, beträgt die Frist 70 Jahre nach dieser Veröffentlichung.⁵⁹ In Zypern beläuft sich die Schutzdauer für Filme in ähnlicher Weise ebenfalls auf 70 Jahre nach dem Tod des letzten der vier in der Schutzdauerrichtlinie ausgewiesenen Beteiligten. Es gibt jedoch keine Bestimmung entsprechend der 50-Jahre-Schutzdauer in der Schutzdauerrichtlinie für Filme, denen die Originalität fehlt.⁶⁰

Ein Nutzer, der den Status der Gemeinfreiheit eines Films über die europäischen Rechtsordnungen hinweg feststellen möchte, muss sich der Folgen solcher grundlegenden Abweichungen zwischen den Schutzmodellen bewusst sein. Agiert er in einer kontinentalen Rechtsordnung für Urheberrechte wie in Frankreich oder den Niederlanden, muss er die Schutzdauer für zwei getrennte Rechte ermitteln: Die Regelungen für die Schutzdauer von Filmwerken und audiovisuellen Werken und für die verwandten Schutzrechte des Produzenten sind anzuwenden. In Großbritannien hingegen finden lediglich die Regelungen zur Schutzdauer des einheitlichen Systems zum Schutz von Filmen

57) Siehe den Eintrag zu „original work“ in M. Ficsor, *Guide to the Copyright and Related Rights Treaties Administered by WIPO and Glossary of Copyright and Related Rights Terms* (WIPO, Genf 2003) 290. Vergleiche auch mit der Definition von „Film“ in der Vermiet- und Verleihrechtsrichtlinie (Richtlinie 2006/115/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 12. Dezember 2006 zum Vermietrecht und Verleihrecht sowie zu bestimmten dem Urheberrecht verwandten Schutzrechten im Bereich des geistigen Eigentums [2006] ABl L376/28), Art. 2 Abs. c.

58) Irisches Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte, Abschnitt 2(1).

59) *Ibid.*, s. 25.

60) Zyprisches Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte Nr. 59/1976, Art. 5 Abs. 1 und Art. 11 Abs. 2.

Anwendung. Der Nutzer muss in der Lage sein, die anzuwendenden Rechte richtig zu identifizieren, und die entsprechenden einzelstaatlichen Regelungen zur jeweiligen Berechnung der Schutzdauer befolgen.

2. Die Schutzdauer für Rechte ausübender Künstler

Zusätzliche Rechte können sich für beliebige ausübende Künstler ergeben, die im Film mitwirken. Die Schutzdauer für Rechte ausübender Künstler ist in Artikel 3 Abs. 1 auf 50 Jahre nach der Darbietung festgesetzt. Wird jedoch eine Aufzeichnung der Darbietung innerhalb dieser Frist erlaubterweise veröffentlicht oder erlaubterweise öffentlich wiedergegeben, so erlöschen die Rechte 50 Jahre nach der betreffenden ersten Veröffentlichung oder öffentlichen Wiedergabe, je nachdem, welches Ereignis zuerst stattgefunden hat. Der Begriff „Veröffentlichung“ ist als die Verbreitung von Kopien einer Aufzeichnung der Darbietung zu verstehen. „Öffentliche Wiedergabe“ bedeutet jede Art der öffentlichen Zugänglichmachung der Darbietung, sei es über öffentliche Aufführung, Ausstrahlung, Zugänglichmachung über das Internet oder in sonstiger Form.⁶¹ Der Begriff „erlaubterweise“ ist wie im Fall der Produzentenrechte auszulegen (siehe oben Abschnitt IV.1). In den europäischen Richtlinien findet sich keine Definition für ausübende Künstler; die in der Richtlinie vorgesehene Schutzdauer gilt für alle nach nationalem Recht geschützten ausübenden Künstler. Es sei darauf hingewiesen, dass es leicht disharmonisierende Wirkung haben kann, wenn ausübende Künstler wie zum Beispiel Zirkus- oder Varietékünstler in einem Mitgliedstaat geschützt sind, in einem anderen wiederum nicht.⁶²

Die Regelungen für die Schutzdauer der Rechte ausübender Künstler sind mit denen für die Schutzdauer der Rechte des Produzenten der erstmaligen Aufzeichnung eines Films identisch. Folglich läuft die Schutzdauer jeweils gleichzeitig ab, was bedeutet, dass für die Festlegung der endgültigen Gemeinfreiheit des Films die Ermittlung der Schutzdauer für ausübende Künstler in der Regel überflüssig ist.⁶³ Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass Artikel 5 WPPT⁶⁴ die Vertragsstaaten verpflichtet, eine Reihe von Urheberpersönlichkeitsrechten auch für ausübende Künstler anzuerkennen. Diese müssen nach dem Tod des ausübenden Künstlers zumindest bis zum Erlöschen der wirtschaftlichen Rechte beachtet werden. Wie die Urheberpersönlichkeitsrechte von Urhebern sind auch diejenigen von ausübenden Künstlern nach der Schutzdauerrichtlinie nicht harmonisiert.

3. Die Schutzdauer für Rechte von Sendeunternehmen

Nach Artikel 3 Abs. 4 der Schutzdauerrichtlinie gelten die Rechte von Sendeunternehmen 50 Jahre nach der ersten Übertragung der Sendung, unabhängig davon, ob es sich hierbei um drahtlose oder drahtgebundene, über Kabel oder durch Satelliten vermittelte Sendungen handelt. Im europäischen Besitzstand findet sich keine Definition für Sendeunternehmen. Die Schutzdauer erstreckt sich stattdessen auf alle Sendungen, die nach nationalem Recht geschützt sind. Im Fall von drahtgebundenen Übertragungen sind Kabeldistributoren nicht geschützt, wenn sie lediglich Sendungen anderer Sendeunternehmen über Kabel weiterverbreiten. Der Schutz ist auf die Erstübertragung einer Sendung beschränkt; wiederholte Ausstrahlungen einer bereits übertragenen Sendung sind für die Schutzdauer des Rundfunksignals irrelevant.

Anders als Rechte ausübender Künstler können Rechte von Sendeunternehmen an einem Film entstehen, der ansonsten von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten frei ist. Es ist daher wichtig, die Rechte von Sendeunternehmen zu prüfen, um sich zu vergewissern, dass die Rechte an einem Film vollständig erloschen sind. Wenn zum Beispiel ein Rundfunkveranstalter einen

61) D. Visser, oben FN 16, S. 296 und S. von Lewinski und M. Walter, oben FN 14, S. 564.

62) S. von Lewinski und M. Walter, oben FN 14, S. 559.

63) Im Gegensatz dazu ist dies nicht der Fall für die Schutzdauer der Rechte ausübender Künstler und der Rechte von Tonträgerproduzenten, siehe M. van Eechoud *et al.*, oben FN 14, S. 64.

64) WIPO-Vertrag über Darbietungen und Tonträger (verabschiedet am 20. Dezember 1996, in Kraft getreten am 20. Mai 2002) S. Treaty Doc. No. 105-17 (1997).

gemeinfreien Film, das heißt einen Film, an dem alle übrigen Rechte wie die der Urheber, des Produzenten oder der ausübenden Künstler erloschen sind, überträgt, bedeutet das Exklusivrecht des Rundfunkveranstalters, die Wiederausstrahlung oder öffentliche Wiedergabe dieser Sendung zu genehmigen oder zu verbieten, dass das Signal, das das gemeinfreie Werk transportiert, nicht kostenlos von einem anderen Rundfunkveranstalter weiterverbreitet oder öffentlich wiedergegeben werden darf, indem es in einer Kneipe, einer Bar, einem Restaurant oder an einem anderen öffentlichen Ort gegen Eintritt abgespielt wird. In gleicher Weise bedeutet das Exklusivrecht des Rundfunkveranstalters an der öffentlichen Zugänglichmachung der Aufzeichnung der Sendung, dass der Zuschauer besagte Sendung nicht aufzeichnen und sie ohne Genehmigung des Rundfunkveranstalters zum Beispiel durch Hochladen auf eine Videotauschplattform verbreiten darf.

V. Die Schutzdauer im Verhältnis zu Drittstaaten

Beim Schutz ausländischer urheberrechtlich geschützter Werke greift die Schutzdauerrichtlinie auf die durch die internationalen Verträge vereinbarten Regelungen zurück. Gemäß Artikel 7 der Schutzdauerrichtlinie gilt der von den Mitgliedstaaten gewährte Schutz im Fall, dass das Ursprungsland des Werks ein Drittland und der Urheber des Werks kein Bürger der Gemeinschaft ist, solange, wie er im Ursprungsland gelten würde, wobei er die in der Richtlinie festgelegte Dauer nicht überschreiten darf. Somit erreicht die Schutzdauerrichtlinie eine Harmonisierung, indem sie sowohl die Mitgliedstaaten verpflichtet, ausländischen Werken Schutz zu gewähren, als auch verlangt, dass dieser Schutz in der gesamten EU für dieselbe Dauer gilt. Dies steht im Einklang mit der internationalen Regelung zum Schutzfristenvergleich (Regel der kürzeren Frist), wie sie in Artikel 7 Abs. 8 der Berner Übereinkunft niedergelegt ist. Wenn zum Beispiel ein Werk in seinem (außergemeinschaftlichen) Ursprungsland für 50 Jahre pma geschützt ist, wie es in Kanada oder Japan der Fall ist, gilt dieselbe Schutzdauer auch in allen EU-Mitgliedstaaten. Ist das Ursprungsland jedoch Mexiko, wo Werken ein Schutz von 100 Jahren nach dem Tod des Urhebers gewährt wird, wird die Schutzdauer innerhalb der EU auf 70 Jahre pma beschränkt.

Es sind noch interessantere Ergebnisse möglich. 2009 sprach der französische *Cour de cassation*⁶⁵ sein Urteil in einem Fall zum amerikanischen Film „*His Girl Friday*“ [Sein Mädchen für besondere Fälle]. Obwohl erst 1940 gedreht, fiel der Film in den USA 1968 aus dem Urheberrechtsschutz, weil die zu jener Zeit nach amerikanischem Recht geltenden Förmlichkeiten zur erneuten Registrierung nicht eingehalten worden waren. Da jedoch Artikel 5 Abs. 2 der Berner Übereinkunft jegliche Förmlichkeiten verbietet, bedeutete dies, dass die Anforderungen für eine Ablehnung des Schutzes in Frankreich nicht galten. Frankreich war im Gegenteil dazu verpflichtet, die Mindestschutzregeln nach Artikel 7 Abs. 2 der Berner Übereinkunft einzuhalten. Die Bestimmungen aus Artikel 18 der Berner Übereinkunft erwiesen sich in dieser Hinsicht als entscheidend, da sie es einem Vertragsstaat nur dann erlauben, ein Werk nicht zu schützen, wenn die Schutzdauer im Ursprungsland abgelaufen ist und nicht, wenn es aus anderen Gründen aus dem Urheberrechtsschutz gefallen ist.⁶⁶ Dieser Fall zeigt sehr anschaulich, wie eine kürzere Schutzdauer im Ursprungsland für ein Werk gelten kann, das eine sehr viel längere Schutzdauer im Ausland genießt.

Ist der Urheber des Werks kein Bürger oder Einwohner eines Landes, das die internationalen Urheberrechtsverträge unterzeichnet hat (die Berner Übereinkunft, den WIPO-Urheberrechtsvertrag, das TRIPS-Übereinkommen und das Welturheberrechtsabkommen), und wurde das Werk nicht zuerst in einem solchen Staat oder gleichzeitig in einem solchen Staat und einem Staat, der nicht Unterzeichner dieser Verträge ist, veröffentlicht, so ist dieses Werk in allen EU-Rechtsordnungen als gemeinfrei zu betrachten. Angesichts des weltweit hohen Zuspruchs zu den Urheberrechtsabkommen dürfte dies eine sehr seltene Ausnahme darstellen.

65) *Soc. Eds. Montparnasse v. Columbia Tristar Home Vidéo, Cour de cassation, chambre civile 1, 17 décembre 2009, Juris-Data No. 2009-050769.*

66) J. Ginsburg, „*Restoration of Copyright: An International Perspective*“, 18. August 2010, abrufbar unter: www.mediainstitute.org/IPI/2010/081810.php

Wie beim Urheberrecht schreibt die Schutzdauerrichtlinie in Anlehnung an Artikel 7 Abs. 8 der Berner Übereinkunft auch bei der Schutzdauer für verwandte Schutzrechte, deren Inhaber nicht Staatsbürger der Gemeinschaft sind, eine Gegenseitigkeit vor. Artikel 7 Abs. 2 besagt, dass die Schutzdauer, die von einem EU-Mitgliedstaat gewährt wird, spätestens mit dem Tag endet, an dem der Schutz in dem Drittland endet, dessen Staatsangehöriger der Rechtsinhaber ist, und nicht länger sein darf als die in der Richtlinie festgelegte Schutzdauer. Im Gegensatz zum Urheberrecht gilt diese Regelung jedoch nur, wenn die Mitgliedstaaten Rechtsinhabern, die nicht Angehörige eines EU-Mitgliedstaats sind, in ihrem nationalen Recht Schutz gewähren. Grund für die Bedingung der materiellen Gegenseitigkeit bei der Schutzdauer der verwandten Schutzrechte nach der Schutzdauerrichtlinie ist der relativ schwach entwickelte Zustand des internationalen Schutzes verwandter Schutzrechte; im Gegensatz zu den weitgehend gut abgestimmten und allgemein anerkannten internationalen Normen zur Regelung des Urheberrechts bieten im Bereich der verwandten Schutzrechte die bestehenden multilateralen Verträge keine ausreichende Grundlage für eine Harmonisierung. Nicht alle Mitgliedstaaten sind den für die verwandten Schutzrechten relevanten internationalen Verträgen beigetreten (Rom-Abkommen, WPPT, TRIPS-Übereinkommen und Genfer Tonträgerabkommen). Darüber hinaus bieten diese Verträge jeweils unterschiedliche Schutzfristen, die für die Rechte von ausübenden Künstlern und Rundfunkveranstaltern durch eine Reihe unterschiedlicher Ereignisse ausgelöst werden; die internationalen Mindeststandards haben häufig optionalen Charakter.⁶⁷ Angesichts dessen, dass gegenwärtig kein internationaler Vertrag Fragen der Anerkennung der Frist für die erstmalige Aufzeichnung von Filmen regelt, kommt dem Spielraum, der den Mitgliedstaaten eingeräumt wird, in diesem Bereich ein umso größeres Gewicht zu. Daraus resultiert, dass EU-Ausländern in den Rechtsordnungen der Mitgliedstaaten im Bereich verwandter Schutzrechte eine unterschiedliche Schutzdauer gewährt wird, die von der Schutzdauer in dem Mitgliedstaat und im Ursprungsland sowie von den internationalen Verträgen, die von beiden Ländern unterzeichnet wurden, und den darin festgelegten Regelungen abhängt.

Sowohl im Bereich der Urheberrechte als auch der verwandten Schutzrechte findet die Harmonisierung des internationalen Schutzes seine Grenzen in bilateralen oder regionalen Verträgen. Artikel 7 Abs. 3 der Schutzdauerrichtlinie gestattet Mitgliedstaaten, sich an bestehende internationale Verpflichtungen gegenüber Drittstaaten zu halten, die längere Schutzfristen gewähren, solange keine internationalen Übereinkommen zur Schutzdauer für Urheberrechte und verwandte Schutzrechte geschlossen wurden. Wenngleich die Bestimmung eindeutig dem Schutz erworbener Rechte dient, fördert sie weder eine einfache Berechnung der Dauer durch potenzielle Endnutzer noch die Einrichtung einer harmonisierten Schutzdauer in allen EU-Mitgliedstaaten.

VI. Wiederinbesitznahme gemeinfreier Inhalte und andere Schutzsysteme

Wie oben dargelegt, führte der Übergang zu den neuen harmonisierten Regelungen der Schutzdauerrichtlinie zu einer verbreiteten Wiederbelebung abgelaufener Urheberrechte. Wie bereits erwähnt, besagt Artikel 10 Abs. 2 der Schutzdauerrichtlinie, dass die in der Richtlinie niedergelegten Schutzfristen für alle Werke und Schutzgegenstände gelten, die am 1. Juli 1995 in mindestens einem Mitgliedstaat geschützt waren. Da die längste Urheberrechtsfrist vor der Harmonisierung 70 Jahre pma – wie sie in Deutschland gewährt wird – betrug, kamen alle EU-Werke, deren Urheber vor dem 1. Juli 1995 weniger als 70 Jahre tot waren, in den Genuss einer Schutzdauer von 70 Jahren pma in allen EU-Mitgliedstaaten, unabhängig davon, ob das Werk zuvor in einigen Rechtsordnungen bereits gemeinfrei geworden war. In Ländern, in denen zum Beispiel vor der Umsetzung der Schutzdauerrichtlinie Filmwerken eine Schutzdauer von 50 Jahren, nachdem das Werk öffentlich zugänglich gemacht wurde, eingeräumt wurde, erlebten folglich Filme wie Alfred Hitchcocks *The Lady Vanishes* [Eine Dame verschwindet] (1938) oder Martin Curtiz' *Casablanca* (1942) in Übereinstimmung mit den neuen Regelungen eine Wiederherstellung von Rechten. Während dies zweifelsohne ein Segen für Rechtsinhaber war, brachte es doch diejenigen, die Werke verwertet hatten, von denen

67) M. van Eechoud *et al.*, oben FN 14, S. 54.

sie annahmen, sie unterlägen nicht mehr dem Urheberrecht, in eine unangenehme Lage. Artikel 10 Abs. 3 der Schutzdauerrichtlinie sollte den Übergang abmildern; er garantiert die Rechtmäßigkeit der Verwertung vor dem 1. Juli 1995 und weist die Mitgliedstaaten an, die erworbenen Rechte Dritter zu schützen.

Übergangsbestimmungen sind nicht der einzige Weg, Inhalte aus der Gemeinfreiheit zu nehmen. Artikel 4 der Schutzdauerrichtlinie gewährt der Person, die zuerst erlaubterweise ein zuvor unveröffentlichtes Werk veröffentlicht oder öffentlich wiedergibt, Rechte, die den wirtschaftlichen Rechten des Urhebers entsprechen. Die anerkannte Schutzdauer für solche Rechte beträgt 25 Jahre nach dem Veröffentlichungsdatum. Der Wortlaut der Bestimmung erfasst alle unveröffentlichten Werke, selbst diejenigen, die zuvor öffentlich wiedergegeben wurden. Wenn also ein Filmwerk auf einem Filmfestival gezeigt wurde, als dafür noch das Urheberrecht galt, aber veröffentlichte Kopien nie in ausreichender Menge öffentlich angeboten wurden, führt dessen Veröffentlichung nach Ablauf der wirtschaftlichen Rechte zu dessen Wiederinbesitznahme und zur Aufhebung der Gemeinfreiheit. In diesem Zusammenhang sei noch auf das Phänomen hingewiesen, dass in jüngster Zeit kulturelle Einrichtungen Rechte an digitalisierten gemeinfreien Materialien geltend machen. „Die Grundlage für derartige Ansprüche ist nicht immer tragfähig“, da die maßgebliche Gesetzgebung von Mitgliedstaat zu Mitgliedstaat unterschiedlich sein wird, was zu einer weiteren Zersplitterung des gemeinfreien Bereichs beiträgt.⁶⁸ Die Kommission hat kürzlich klargestellt, dass das, was gemeinfrei ist, auch nach der Digitalisierung gemeinfrei bleiben sollte.⁶⁹

Man kann einwenden, die Möglichkeit der Wiederherstellung von Rechten verleihe dem Urheberrecht unendliches Potenzial. Wenn erloschene Rechte jederzeit wiederbelebt werden können, wird der gemeinfreie Sektor brüchig und Nutzer können sich nicht mehr ohne Weiteres auf eine alte Diagnose verlassen, dass ein Werk nicht mehr dem Urheberrecht unterliegt. Stattdessen ist es Nutzern zumindest vor der Wiederverwendung erst kürzlich gemeinfrei gewordener Werke angeraten, den Urheberrechtsstatus noch einmal zu überprüfen, um sicherzugehen, dass nicht in der Zwischenzeit Rechte wiederbelebt wurden.

Schließlich sollten Nutzer bedenken, dass ein Werk nicht nur durch Urheberrechte und verwandte Schutzrechte, sondern auch durch zusätzliche Systeme geschützt sein kann; folglich können nationale, nicht harmonisierte Einschränkungen für die Wiederverwendung gemeinfreier Werke gelten. So sollten zum Beispiel mögliche Überschneidungen mit Rechten, die durch andere Systeme zum Schutz geistigen Eigentums gewährt werden, wie Design- oder Markenrechte, oder mit anderen Rechtsbereichen wie dem Recht auf Privatsphäre oder am eigenen Bild oder Eigentumsrechte an den Filmbildern ebenfalls berücksichtigt werden.⁷⁰ In einigen EU-Ländern gibt es ein *Domaine Public Payant*-System, nach dem eine Abgabe von den Einnahmen aus dem Verkauf von Vervielfältigungen von gemeinfreien Werken an staatlich kontrollierte Stellen zu leisten ist, die für die Förderung kreativer Produktivität in der Gesellschaft zuständig sind. Schließlich kann es in Ausnahmefällen auch noch einen nachurheberrechtlichen Schutz geben. So wurde zum Beispiel als ein besonderes Zugeständnis an das *Great Ormond Street Hospital for Sick Children* in London, dem der Urheber JM Barrie seine Urheberrechte an dem Stück *Peter Pan* schenkte, diesem Werk sowie jeglichen Adaptionen dieses Werks nach britischem Recht ein zeitlich unbefristetes Tantiemenrecht in Bezug auf jede öffentliche Aufführung, kommerzielle Veröffentlichung oder öffentliche Wiedergabe eingeräumt.⁷¹

68) „Die neue Renaissance“, Bericht des Ausschusses der Weisen, Reflexionsgruppe zur Zusammenführung der Kultur Europas im Netz, 10. Januar 2011.

69) Empfehlung der Kommission zur Digitalisierung und Online-Zugänglichkeit kulturellen Materials und dessen digitaler Bewahrung, C(2011) 7579 endgültig.

70) Siehe S. Dusollier, oben FN 5.

71) D.I. Bainbridge, *Intellectual Property* (7th ed., Pearson Education Ltd, Edinburgh 2009) 76. Siehe auch, Peter Pan FAQ, Great Ormond Street Hospital, abrufbar unter: <http://www.gosh.org/peterpan/copyright/faq/#Copyright>

VII. Fazit

Bei der Schutzdauer, die hinlänglich als einer der unkompliziertesten Aspekte des Urheberrechts betrachtet wird, stecken viele Teufel in den Details. Der Nutzer, der einen Film kostenlos nutzen möchte, muss sich also der vielen Fallstricke bei der richtigen Berechnung der Dauer bewusst sein.

Einen ersten Berg an Stolpersteinen stellen die unvollständigen europäischen Regelungen zur Schutzdauer dar. Ungeachtet der Bemühungen, mit der Schutzdauerrichtlinie gleiche Wettbewerbsbedingungen zu schaffen, bedeuten für Filme die Ausnahmen von den harmonisierten Regeln wie auch die bisweilen innovativen Umsetzungen der europäischen Regelungen in einzelstaatliches Recht selbst in einem so intensiv geregelten Bereich wie der Schutzdauer, dass der gewünschte Harmonisierungseffekt noch nicht vollständig erreicht wurde; nationale Eigenheiten in der Gesetzgebung bleiben somit auch in der Postharmonisierungsära erhalten und durchlöchern das Konstrukt einer einheitlichen europäischen Schutzdauer. Nutzer sollten sich solcher Restfragmentierung bewusst sein und sicherstellen, dass sie die Regelungen zur Schutzdauer aller europäischen Rechtsordnungen prüfen, in denen sie kostenlos Filmmaterial nutzen möchten.

Zusätzlich erhöhen die zahlreichen Variablen, die es gegenwärtig bei der Bestimmung der Schutzdauer zu berücksichtigen gilt, weiter die Komplexität. Das Paket an Rechten, die für Filmproduktionen bestehen, bedeutet, dass man alle maßgeblichen Rechte korrekt identifizieren und ihre Schutzfristen einzeln bestimmen muss, um einen einzelnen Film für vollständig gemeinfrei zu befinden. Nutzer, die es gewohnt sind, einen Film eher als Kunstwerk denn als Informationsprodukt, welches eine Ansammlung unterschiedlicher Rechte in sich vereinigt, zu betrachten, müssen sich auf einen eher urheberrechtsorientierten Ansatz einlassen, wenn sie zu einer richtigen Berechnung kommen wollen.

Schließlich stellen die Feinheiten der Regelungen zur Schutzdauer selbst eine hohe Wissenshürde bei der Bestimmung der Schutzdauer dar. Die einzelnen Regelwerke, die für außergemeinschaftliche Werke und andere Schutzgegenstände gelten, häufige Überprüfungen des geltenden Rechts und die daraus resultierenden Übergangsbestimmungen sowie weitere Ausnahmen zu den Standardregelungen machen profunde Kenntnisse des anzuwendenden Rechts erforderlich, um für eine Filmproduktion die zuverlässige Diagnose zu stellen, dass es keinen Urheberrechten und verwandten Schutzrechten unterliegt. Und selbst dann können noch andere Schutzsysteme greifen; auch die Möglichkeit einer Wiederinbesitznahme vormals gemeinfreier Güter sollte nicht außer Acht gelassen werden.

Zur Online-Nutzung freigegeben?

Der Leitbeitrag und das ZOOM-Kapitel beantworten lediglich die Frage, wann der Urheberrechtsschutz für Filme und andere audiovisuelle Werke ausläuft. Wie kompliziert die Berechnung dieser Fristen in der Praxis auch sein mag, eines steht mindestens fest: Werke, deren Schutzdauer abgelaufen ist, werden gemeinfrei und können online kostenfrei verwendet werden!

Die Europäische Union hofft, für andere urheberrechtliche Aspekte im Zusammenhang mit dem Internet ähnlich einfache Lösungen zu finden. So hat sich die Kommission z.B. jüngst der Behandlung verwaister Werke oder der Frage der Notwendigkeit einer gemeinsamen Verwaltung geistiger Eigentumsrechte angenommen. Viele dieser Entwicklungen sind vor dem Hintergrund der Strategie Europa 2020 zu sehen, deren erklärtes Ziel es ist, Europa in eine „intelligente, nachhaltige und integrative Wirtschaft“ zu verwandeln. Dabei spielt der europäische digitale Binnenmarkt - und somit die urheberrechtliche Regelung des audiovisuellen Sektors – eine bedeutende Rolle.

Gestützt auf unsere in den letzten 12 Monaten im IRIS-Newsletter (<http://merlin.obs.coe.int/newsletter.php>) veröffentlichten Berichte werden die wichtigsten Entwicklungen in der Europäischen Union erläutert, angefangen mit dem Bericht des „Ausschusses der Weisen“ zur Digitalisierung des kulturellen Erbes Europas, der sich u.a. mit dem Thema Zugang zu gemeinfreien Werken und der Behandlung verwaister Werke beschäftigt. Es überrascht nicht, dass der Bericht auch betont, dass das Europeana-Projekt für das kulturelle Erbe Europas im Netz von zentraler Bedeutung ist. Ganz in diesem Sinne wird dann im folgenden Artikel die Europeana-Strategie für den Zeitraum 2011–2015 dargestellt. Europeana gehört sicherlich zu den Projekten, die von einer weiteren Harmonisierung der Bestimmungen des EU-Urheberrechts profitieren würden, die Gegenstand des nächsten Berichts über die Mitteilung zu einem Binnenmarkt für Rechte des geistigen Eigentums sein werden. Einen ersten Schritt in Richtung dieses Marktes gab es bereits in Form des Vorschlags der Europäischen Kommission für eine Richtlinie über verwaiste Werke, der im anschließenden Artikel erläutert wird. Welche Schritte noch notwendig sein werden, wird möglicherweise nach Abschluss der öffentlichen Konsultation zu Herausforderungen und Chancen für audiovisuelle Medien im Online-Zeitalter genauer feststehen. Auf die öffentlichen Konsultationen, welche die Kommission mit einem Grünbuch initiiert hat, geht der nächste Artikel ein. Der abschließende Artikel zeigt, dass die Kommission mit ihrer Empfehlung zu Digitalisierung und Online-Zugänglichkeit kulturellen Materials und dessen digitaler Bewahrung bereits erste konkrete Leitlinien zu mindestens einem der vielen zu regelnden Aspekte vorgelegt hat.

Abschlussbericht des „Komitees der Weisen“ zur Digitalisierung des europäischen Kulturerbes

Vicky Breemen

Institut für Informationsrecht (IViR), Universität Amsterdam

Am 10. Januar 2011 hat das Komitee der Weisen, eine Reflexionsgruppe zur Verfügbarmachung der Kultur Europas im Internet, seinen Bericht mit dem Titel „Die neue Renaissance“ veröffentlicht. Die Untersuchung, die im April 2010 begann, wurde im Auftrag von Neelie Kroes (Vizepräsidentin der Europäischen Kommission und Kommissarin für die Digitale Agenda) und Androulla Vassiliou (EU-Kommissarin für Bildung, Kultur, Mehrsprachigkeit und Jugend) durchgeführt.

Ein Schwerpunkt lag auf Empfehlungen für die Digitalisierung, die Online-Zugänglichkeit und die Bewahrung des europäischen Kulturerbes im digitalen Zeitalter, wobei Public-Private-Partnerships für die Digitalisierung in Europa besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Der Bericht soll der Europäischen Union und ihren Mitgliedstaaten helfen, politische Maßnahmen in diesen Bereichen zu entwickeln.

Das Komitee verweist auf die neuen Informationstechnologien, die erstaunliche Möglichkeiten geschaffen hätten, das europäische Kulturerbe der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Zugänglichkeit stellt für das Komitee einen zentralen Aspekt dar. Eine der Hauptaufgaben besteht folglich darin, einem möglichst großen Publikum umfassenden Zugang zu den kulturellen Ausdrucksformen und dem Wissen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft zu sichern. Im Bezug auf Empfehlungen zu Modellen für Zugänglichkeit und Nutzung wird zwischen gemeinfreiem und urheberrechtlich geschütztem Material unterschieden.

Viele der digitalisierten Werke sind nicht mehr durch das Urheberrecht geschützt und somit gemeinfrei. Wird ihre Digitalisierung durch öffentliche Mittel finanziert, sollte nach Auffassung des Komitees jedermann zu nichtkommerziellen Zwecken Zugang dazu haben. Die kommerzielle Weiterverwendung könnte kostenpflichtig sein. Das Komitee verweist auch auf die EU-Richtlinie in Bezug auf die Weiterverwendung von Informationen des öffentlichen Sektors. Öffentliche Einrichtungen sollten sich daran halten, wenn sie ihre Informationen zur Weiterverwendung verfügbar machen, wengleich sich die Richtlinie gegenwärtig nicht auf kulturelle Einrichtungen erstreckt.

Da Nutzer gewohnt seien, im Internet das zu finden, was sie möchten, erwarteten sie dies auch von kulturellen Einrichtungen. Daher sei es wichtig, dass diese Institutionen ihre Sammlungen digitalisieren. In Bezug auf urheberrechtlich geschützte Materialien seien die Rechte zu klären. Dies sei angesichts des Umfangs der Sammlungen sehr zeit- und kostenaufwändig, so dass individuelle Verhandlungen nicht praktikabel seien. Darüber hinaus verweist das Komitee auf Fragen zu vergriffenen und verwaisten Werken. Die Rechteinhaber verwaister Werke können nicht identifiziert oder ausfindig gemacht werden, wodurch sie ein Hindernis für groß angelegte Digitalisierungsprojekte darstellen.

Als die Plattform für Europas Kulturerbe wird Europeana bezeichnet. Es wäre problematisch, wenn in dieser digitalen Bibliothek, in diesem Archiv und Museum Werke des 20. Jahrhunderts fehlen würden. Das Komitee empfiehlt, ein europäisches Rechtsinstrument zu verabschieden, das sich mit dem Problem der verwaisten Werke befasst. Ein solches Instrument wird gegenwärtig von der Kommission vorbereitet. Das Komitee definiert einen 8-Stufen-Test, der zum Beispiel vorsieht, dass das Instrument alle unterschiedlichen Sektoren (audiovisuell, Text, bildende Künste, Ton) erfasst und dass es in allen Mitgliedstaaten verfügbar ist. Darüber hinaus sollte in Zukunft vermieden werden, dass Werke verwaisten. Um dies zu erreichen, könne eine Art von Registrierung erwogen werden, was bedeuten würde, dass die Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst geändert werden müsste. In Bezug auf vergriffene Werke erklärt das Komitee, die Rechteinhaber müssten die Erstverwertungsrechte haben. Wenn sie diese jedoch nicht nutzen, müsse es kulturellen Einrichtungen möglich sein, diese Werke zu digitalisieren. Hierzu schlägt es eine vom Gesetzgeber abgesicherte kollektive Rechteverwaltung und eine zeitlich befristete Möglichkeit zur Digitalisierung vor.

Das Komitee unterstreicht die zentrale Rolle von Europeana in der Strategie, das europäische Kulturerbe ins Netz zu bringen. Dazu sei es erforderlich, das Portal in eine Anwendungsplattform umzuwandeln, mit der die Digitalisierungsaktivitäten in den Mitgliedstaaten verknüpft sind. Urheberrechtlich geschützte Materialien, die private Anbieter gegen Bezahlung anbieten, sollten das kostenlose Angebot ergänzen. Das Komitee empfiehlt, dass Europeana eine digitale Kopie aller digitalisierten oder originär digitalen Materialien zum Zwecke der Bewahrung archiviert. Darüber hinaus sollten alle Mitgliedstaaten sicherstellen, dass ihre gemeinfreien Werke bis 2016 verfügbar sind. Schließlich müsse Europeana in der Öffentlichkeit und in Schulen aktiv beworben werden.

Der Digitalisierungsprozess macht umfangreiche Investitionen erforderlich. Ein wichtiger Aspekt des Berichts ist daher die Prüfung einer nachhaltigen Finanzierung für die Digitalisierung und Europeana. Nach Ansicht des Komitees liegt dies in erster Linie in der Verantwortung des öffentlichen Sektors. Die Verfügbarmachung von digitalisiertem Material über Europeana sollte eine Bedingung für jegliche öffentliche Finanzierung von Digitalisierung sein. Da öffentliche Mittel knapp seien, sollte ergänzend die Zusammenarbeit mit privaten Partnern gefördert werden. Das Komitee schlägt grundlegende Bedingungen für diese Partnerschaften wie Achtung der Rechteinhaber, Transparenz und Förderung des freien Zugangs für Endnutzer vor. Mitgliedstaaten sollten ebenfalls Bedingungen schaffen, durch die die Einbeziehung europäischer Akteure gefördert wird, etwa durch die Förderung der Digitalisierung in neuen Bereichen wie audiovisuellen Materialien.

- *Report of the Comité des Sages, "The New Renaissance"* (Bericht des Komitees der Weisen, „Die neue Renaissance“) <http://merlin.obs.coe.int/redirect.php?id=13004>

IRIS 2011-3/5

Europeana stellt Strategie für 2011-2015 vor

Kelly Breemen
Institut für Informationsrecht (IViR), Universität Amsterdam

Die Internet-Plattform Europeana hat am 14. Januar 2011 ihren Strategieplan für den Zeitraum 2011-2015 vorgestellt. Der Plan versteht sich als „weitblickende Einschätzung des Wegs, den die Europeana beschreiten muss, um ihr Potenzial auszuschöpfen“, so Dr. Elisabeth Niggeman, Vorsitzende des Europeana-Exekutivkomitees in ihrem Vorwort.

Jill Cousins, geschäftsführende Direktorin von Europeana, weist in ihrer Einführung des Strategieplans darauf hin, dass die Europeana den Anspruch hat, „neue Formen des Zugangs zur Kultur zu schaffen, Kreativität zu fördern sowie das soziale und wirtschaftliche Wachstum zu stimulieren“. Bis zur Umsetzung dieses Anspruchs sind jedoch noch zahlreiche Herausforderungen zu bewältigen, darunter beispielsweise die Beschränkungen für die Digitalisierung durch das geistige Eigentum. Um diese Herausforderungen zu bewältigen, setzt der Strategieplan vier Schwerpunkte, auf die sich Europeana in den kommenden fünf Jahren konzentrieren wird. Diese Schwerpunkte wurden auf der Grundlage von Konsultationen mit Interessengruppen und Auswertungen der Ergebnisse ausgearbeitet. Zu den Interessengruppen gehörten sowohl Nutzer als auch Vertreter der Politik.

Als erster Schwerpunkt wird „Aggregate“ (Sammeln) angeführt. Ziel ist der Aufbau einer offenen und zuverlässigen Quelle für Inhalte des europäischen Kulturerbes. Der Plan enthält verschiedene Elemente in Verbindung mit diesem Ziel: Die Inhalte dieser Quelle müssen die Vielfalt des europäischen Kulturerbes widerspiegeln, das Netzwerk der „Sammler“ muss ausgebaut und die Qualität der Metadaten verbessert werden. Dem Aspekt der Vielfalt soll zum Beispiel durch die Aufnahme von Inhalten aus unterrepräsentierten Kulturen und Ländern Rechnung getragen werden. Ein weiteres Ziel ist die Förderung von Digitalisierungsprogrammen, um eine angemessene Wahrnehmbarkeit von Europeana sicherzustellen. Europeana will insbesondere die Lücke bei den

audiovisuellen Werken und Inhalten des 20./21. Jahrhunderts schließen und dabei sicherstellen, dass für alle Bereiche verschiedene Formate abgedeckt werden. Wo neue Formen des Kulturerbes wie beispielsweise 3D-Darstellungen entstehen, will Europeana sicherstellen, dass sie ebenfalls aufgenommen werden.

Ziel des zweiten Schwerpunkts – „Facilitate“ (Erleichtern) – ist die Unterstützung des Kulturerbesektors durch Wissenstransfer, Innovation und Fürsprache. Zu den Elementen dieses Ziels gehören der Austausch von Wissen zwischen den Akteuren im Bereich des Kulturerbes, die Förderung von Forschung und Entwicklung im Bereich des digitalen Erbes sowie die Stärkung der Rolle von Europeana als Fürsprecherin für das Kulturerbe. Was den Austausch von Wissen betrifft, will Europeana zum einen auf ihre bisherigen Errungenschaften aufbauen und zum anderen nach neuen Plattformen und Methoden suchen, um im gesamten Kulturerbesektor digitale Kompetenzen zu entwickeln bzw. zu verstärken. Der Dialog mit Bibliothekaren, Kuratoren, Archivaren und der Kreativbranche soll verstärkt werden, um ihre Zusammenarbeit in gemeinsamen Interessensgebieten zu fördern. Darüber hinaus soll ein Programm für Online-Veröffentlichungen aufgelegt werden, um Leitlinien für bewährte Praktiken, Standards und Positionspapiere zu Politikfragen bekannt zu machen. Zur Verbreitung von Informationen sollen auch weiterhin Konferenzen und Workshops organisiert werden.

Der dritte Schwerpunkt – „Distribute“ (Verbreiten) – zielt darauf ab, das Kulturerbe überall und jederzeit für den Nutzer verfügbar zu machen. Um dieses Ziel zu erreichen, sieht der Plan einen Ausbau des Portals von Europeana vor. Des Weiteren müssen die Inhalte in die Arbeitsabläufe der Nutzer eingebunden und Partnerschaften aufgebaut werden, um neue Formen für die Bereitstellung von Inhalten zu entwickeln. Das Portal Europeana.eu ist das Flaggschiff für Inhalte und Dienste und wird dies auch in Zukunft sein, aber es soll weiterentwickelt und an die sich verändernden Bedürfnisse und Erwartungen der Nutzer angepasst werden. Die Inhalte sollen soweit wie möglich auffindbar, leicht verständlich und wiederverwendbar gemacht werden. Des Weiteren will Europeana die Inhalte an Orte bringen, die von Nutzern oft besucht werden, um nicht darauf angewiesen zu sein, dass die Nutzer nach Inhalten suchen. Hierzu sollen Inhalte beispielsweise mit Hilfe von Webdiensten in sozialen Netzwerken, Bildungsseiten und Kulturportalen verfügbar gemacht werden.

Ziel des vierten und letzten Schwerpunkts im Strategieplan – „Engage“ (Engagieren) – ist die Entwicklung neuer Wege, um die Nutzer dazu zu bewegen, sich für ihr Kulturerbe zu engagieren. Erreicht werden soll dieses Engagement durch eine Verbesserung der Erfahrungen der Nutzer, den verstärkten Einsatz von Web 2.0-Werkzeugen und Social-Media-Programmen sowie den Aufbau neuer Beziehungen zwischen Kuratoren, Inhalten und Nutzern. Laut Strategieplan soll die Verbesserung der Erfahrungen der Nutzer die Schaffung eines reichhaltigeren und intuitiveren Angebots ermöglichen, mit dem die Einbindung und Interaktion des Nutzers maximiert sowie die Nutzung der Inhalte erhöht wird. Es wird davon ausgegangen, dass durch eine größere Beteiligung an der Website das Interesse und die Bindung der Nutzer erhöht werden.

Abschließend befasst sich der Plan mit den Ressourcen für Europeana im Zeitraum 2011-2015 einschließlich Budget, Kostenzuordnung und Kostenvorteilen.

- Europeana-Strategieplan 2011-2015
<http://merlin.obs.coe.int/redirect.php?id=13059>

Mitteilung zu einem Binnenmarkt für Rechte des geistigen Eigentums

*Christina Angelopoulos
Institut für Informationsrecht (IViR), Universität Amsterdam*

Am 24. Mai 2011 hat die Europäische Kommission eine Mitteilung mit dem Titel „Ein Binnenmarkt für Rechte des geistigen Eigentums“ verabschiedet. Das übergreifende Ziel der Mitteilung ist die Beschreibung der Strategie für die Errichtung einer wirklich europäischen Regelung für Rechte des geistigen Eigentums, die das Potenzial europäischer Erfinder und Schöpfer erschließen kann und somit das wirtschaftliche Wachstum ankurbelt. Der Mitteilung zufolge würde ein Binnenmarkt für Rechte des geistigen Eigentums durch den Wegfall der derzeitigen Fragmentierung im Bereich dieser Rechte innerhalb der EU erheblich zu Schaffung und Erhalt der Schwungkraft eines „Circulus virtuosus“ der Rechte des geistigen Eigentums beitragen. Neben Absätzen zur Modernisierung von Patent- und Markensystemen in Europa und zum unentgeltlichen Schutz immaterieller Vermögenswerte beinhaltete die Mitteilung zudem eine Untersuchung aktueller Fragestellungen im Bereich des Urheberrechts.

Der Mitteilung zufolge wird die Kommission im Jahr 2011 Vorschläge zur Schaffung eines Rechtsrahmens für die gemeinsame Verwaltung von Urheberrechten vorlegen, um eine gesamteuropäische Mehrgebietslizenzierung zu ermöglichen und die Richtlinie zum Urheberrecht von 2001 als Teil des im Rahmen der Digitalen Agenda für Europa vorgesehenen Programms im Jahr 2012 zu überprüfen. In dieser Weise stellt die Mitteilung auch die Möglichkeit einer weitergehenden Überarbeitung der Urheberrechtsregelungen in Europa durch die Entwicklung eines europäischen Urheberrechtskodexes zur Diskussion, der den aktuellen Bestand an EU-Richtlinien zum Urheberrecht und verwandten Schutzrechten konsolidieren würde, obgleich sie zum jetzigen Zeitpunkt keine konkreten Schritte in diese Richtung vorschlägt.

Ferner kündigt die Kommission in der Mitteilung ihre Absicht an, sich weiter mit der Frage nutzergenerierter Inhalte (UGC) zu befassen, da sich immer deutlicher zeige, dass wirksame und erschwingliche Genehmigungssysteme geschaffen werden müssen, durch die Endnutzer urheberrechtlich geschützte Inhalte Dritter, insbesondere für nicht gewerbliche Zwecke, auf rechtmäßige Weise wieder verwenden können. Ebenso stellt die Mitteilung die Intensivierung der Bemühungen in Aussicht, auf das Zustandekommen einer Vereinbarung über die Vereinbarkeit von Abgaben für Privatkopien und dem gut funktionierenden grenzüberschreitenden Handel mit diesen Abgaben unterliegenden Waren zwischen den beteiligten Interessengruppen hinzuwirken, die auf einem 2009 ausgehandelten Vereinbarungsentwurf beruht. Die Kommission beabsichtigt, 2011 zudem ein zweigleisiges Konzept einzuführen, um die Digitalisierung voranzubringen und die Sammlungen kultureller Einrichtungen in Europa verfügbar zu machen. Dieses Konzept besteht aus (a) der Errichtung gemeinsamer Lizenzierungsregelungen für vergriffene Werke und (b) der Einführung eines europäischen Rechtsrahmens für die Ermittlung verwaister Werke und die Ermöglichung des öffentlichen Zugangs zu ihnen (siehe IRIS 2011-7/5).

Speziell im Hinblick auf audiovisuelle Werke kündigt die Kommission für 2011 eine Konsultation zur Online-Verbreitung audiovisueller Werke an; die Vorlage eines Berichts ist für 2012 vorgesehen. Darin sollen Fragen der Urheberrechte, Videoabrufdienste und ihre Einführung in die Medienabfolge, die grenzüberschreitende Lizenzierung von Rundfunkdiensten, die Effizienz der Lizenzierung und die Förderung europäischer Werke angesprochen werden. Ein Grünbuch zum audiovisuellen Bereich wird ferner den Status audiovisueller Urheber und ihre Teilhabe an Online-Einnahmequellen untersuchen.

Letztlich wird in der Mitteilung die Absicht angesprochen, den Begriff des Schutzes der Rechte ausführender Künstler und Produzenten auf den Musikbereich auszuweiten. Es wird davon ausgegangen, dass der entsprechende Vorschlag für eine Richtlinie in naher Zukunft angenommen wird.

Dabei ist zu beachten, dass der Mitteilung zufolge die Ausarbeitung einer gerechten und einheitlichen Regelung für Rechte des geistigen Eigentums in einer Art und Weise durchgeführt werden sollte, die die Förderung und Wahrung der kulturellen und sprachlichen Vielfalt gewährleistet,

während der Schutz von Rechten an immateriellen Vermögenswerten mit der Förderung von Zugangsmöglichkeiten sowie der Vermarktung und Verbreitung von Produkten und Dienstleistungen einhergehen sollte.

- Mitteilung der Kommission an das Europäische Parlament, den Rat, den Europäischen Wirtschafts- und Sozialausschuss und an den Ausschuss der Regionen, „Ein Binnenmarkt für Rechte des geistigen Eigentums – Förderung von Kreativität und Innovation zur Gewährleistung von Wirtschaftswachstum, hochwertigen Arbeitsplätzen sowie erstklassigen Produkten und Dienstleistungen in Europa“
<http://merlin.obs.coe.int/redirect.php?id=13312>

IRIS 2011-7/4

Europäische Kommission schlägt Richtlinie für verwaiste Werke vor

Stef van Gompel

Institut für Informationsrecht (IViR), Universität Amsterdam

Am 24. Mai 2011 hat die Europäische Kommission einen Vorschlag für eine Richtlinie über bestimmte zulässige Formen der Nutzung verwaister Werke verabschiedet, dem eine Folgenabschätzung und eine Zusammenfassung beigelegt sind. Ziel des Vorschlags ist die Schaffung eines Rechtsrahmens zur Gewährleistung eines rechtmäßigen, grenzüberschreitenden Online-Zugangs zu verwaisten Werken, die sich in digitalen Online-Bibliotheken und Online-Archiven befinden und zur Verfolgung des öffentlichen Auftrags bestimmter kultureller Einrichtungen genutzt werden.

Daher verfolgt die Kommission keinen allgemeinen Ansatz zur Behandlung des Problems verwaister Werke in dem Vorschlag, sondern schlägt eine Reihe von Maßnahmen für bestimmte Konstellationen vor, in denen das Problem als besonders dringend eingestuft wird, namentlich im Hinblick auf Projekte zur Massendigitalisierung. Der Vorschlag hat folglich einen eingeschränkten Geltungsbereich. Er gilt lediglich für bestimmte Werke (d. h. Werke, die in Form von Büchern, Zeitschriften, Zeitungen, Magazinen oder in sonstigen Schriften veröffentlicht wurden), die in Sammlungen öffentlich zugänglicher Bibliotheken, Bildungseinrichtungen, Museen, Archiven oder im Bereich des Filmerbes tätigen Instituten (d. h. Filmwerke oder audiovisuelle Werke) zugänglich sind oder von öffentlich-rechtlichen Rundfunkveranstaltern vor dem 31. Dezember 2002 produziert wurden und in deren Archiven enthalten sind (d. h. Film-, Ton- oder audiovisuelle Werke). Des Weiteren ist der Geltungsbereich des Vorschlags ausdrücklich auf Werke begrenzt, die zuerst in einem Mitgliedstaat veröffentlicht oder ausgestrahlt wurden.

Gemäß dem Vorschlag müssen die Mitgliedstaaten sicherstellen, dass es den kulturellen Einrichtungen gestattet ist, Werke, die als verwaist qualifiziert wurden, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und sie zu vervielfältigen. Die Werke dürfen nicht für andere Zwecke genutzt werden als solche, die ihren im öffentlichen Interesse liegenden Aufgaben entsprechen, etwa die Wahrung, Restaurierung und Zugänglichmachung zu Werken, die in Sammlungen von dem Kulturerbe gewidmeten Einrichtungen enthalten sind, kulturellen oder bildungspolitischen Zwecken. Die Mitgliedstaaten können die Nutzung verwaister Werke zu anderen Zwecken genehmigen, allerdings nur unter bestimmten Bedingungen. Dies beinhaltet die Pflicht, den Namen des Rechteinhabers bei jeder Nutzung des Werks anzugeben und die Rechteinhaber, die ihren Vergütungsanspruch für die bereits erfolgte Nutzung geltend machen, zu vergüten. Vergütungsansprüche müssen innerhalb eines festgelegten Zeitraums von mindestens fünf Jahren ab dem Datum der Handlung, die den Anspruch begründet, geltend gemacht werden. In jedem Fall müssen kulturelle Einrichtungen Aufzeichnungen über ihre sorgfältige Suche führen und ihre Nutzung verwaister Werke in einer öffentlich zugänglichen Datenbank dokumentieren.

Als „verwaistes Werk“ wird ein Werk definiert, dessen Rechteinhaber nach einer sorgfältig durchgeführten und dokumentierten Suche nicht ermittelt oder, wenn er ermittelt wurde, nicht ausfindig gemacht werden konnte. Ein Werk gilt nicht als verwaistes Werk, wenn es mehrere Rechteinhaber hat und einer von ihnen ermittelt und ausfindig gemacht wurde. Der Inhaber der Rechte an einem Werk sollte jederzeit die Möglichkeit haben, den Status als verwaistes Werk zu beenden.

Die erforderliche „sorgfältige Suche“ ist in dem Vorschlag detailliert beschrieben und beinhaltet die Konsultation der für die betreffende Kategorie des Werks zutreffenden Quellen. Welche Quellen dies sein sollen, wird von jedem Mitgliedstaat in Absprache mit den Rechteinhabern und Nutzern bestimmt. Sie müssen mindestens die im Anhang des Vorschlags aufgeführten Quellen beinhalten. Die sorgfältige Suche muss in dem Mitgliedstaat durchgeführt werden, in dem das Werk zuerst veröffentlicht oder ausgestrahlt wurde; die Ergebnisse der durchgeführten Suche müssen in einer öffentlich zugänglichen Datenbank dieses Mitgliedstaates dokumentiert werden.

Gilt ein Werk gemäß diesen Bestimmungen in einem Mitgliedstaat als verwaistes Werk, gilt es auch in allen anderen Mitgliedstaaten als verwaistes Werk. Dies bedeutet, dass eine kulturelle Einrichtung, die den/die Rechteinhaber eines Werks nach einer sorgfältigen Suche nicht ermitteln konnte, das Werk innerhalb der EU nutzen kann, ohne seinen Status als verwaistes Werks in jedem einzelnen Mitgliedstaat gesondert validieren zu müssen.

- Vorschlag für eine Richtlinie des Europäischen Parlaments und des Rates über bestimmte zulässige Formen der Nutzung verwaister Werke, KOM(2011) 289 endgültig, Brüssel, 24. Mai 2011 <http://merlin.obs.coe.int/redirect.php?id=15328>
- *Commission staff working paper, "Impact Assessment on the cross-border online access to orphan works accompanying the document Proposal for a Directive of the European Parliament and of the Council on certain permitted uses of orphan works", SEC(2011) 615 final, Brussels, 24 May 2011* (Arbeitsunterlage der Kommissionsdienststellen, „Folgenabschätzung für den grenzüberschreitenden Online-Zugang zu verwaisten Werken (Begleitdokument zum Vorschlag für eine Richtlinie des Europäischen Parlaments und des Rates über bestimmte zulässige Formen der Nutzung verwaister Werke)“, SEK(2011) 615 endgültig, Brüssel, 24. Mai 2011) <http://merlin.obs.coe.int/redirect.php?id=13371>
- Arbeitsunterlage der Kommissionsdienststellen, Zusammenfassung der Folgenabschätzung für den grenzüberschreitenden Online-Zugang zu verwaisten Werken (Begleitdokument zum Vorschlag für eine Richtlinie des Europäischen Parlaments und des Rates über bestimmte zulässige Formen der Nutzung verwaister Werke), SEK(2011) 616 endgültig, Brüssel, 24. Mai 2011 <http://merlin.obs.coe.int/redirect.php?id=13374>

IRIS 2011-7/5

Öffentliche Konsultation zu Herausforderungen und Chancen für audiovisuelle Medien im Online-Zeitalter

Jantine de Jong
Institut für Informationsrecht (IViR), Universität Amsterdam

Im Rahmen der Strategie Europa 2020 soll die EU ein intelligenter, nachhaltiger und integrativer Wirtschaftsraum werden. Da die Kulturindustrie in Europa einschließlich des audiovisuellen Sektors einen wesentlichen Beitrag zur Wirtschaft und Innovation in der EU leistet, hat sich die Europäische Kommission bei der Strategie Europa 2020 und der Strategie zum Schutz der Rechte des geistigen Eigentums auf diesen Sektor konzentriert. Ziel ist die Schaffung eines digitalen Binnenmarktes mit

einem grenzenlosen Internet. Bisher sind die Online-Märkte in der EU noch immer durch vielfältige Hindernisse zersplittert.

Der Wandel vom Rundfunk über Terrestrik, Satellit oder Kabel zu On-Demand-Diensten, neuen digitalen Plattformen, sozialen Medien und „Cloud-basierten Diensten“ hat neue Rechtsfragen aufgeworfen und neue Geschäftsmodelle entstehen lassen. Die Europäische Kommission hat auf die aktuellen Entwicklungen mit der Veröffentlichung einer Konsultation über den Online-Vertrieb audiovisueller Werke in der Europäischen Union reagiert. Die Beteiligten sind aufgefordert, Kommentare und Empfehlungen dazu abzugeben, wie die Chancen für Film und Fernsehen im Online-Zeitalter am besten genutzt werden können.

Das Grünbuch stellt die Auswirkungen des Internets auf den audiovisuellen Sektor vor. Es nennt neue Geschäftsmodelle, mehr Online-Dienste und bessere Vergütungen für Rechteinhaber im Kontext des Online-Vertriebs und der Online-Verwertung als wichtige Themen für Urheber, Industrie und Verbraucher. Ferner erörtert das Grünbuch die Frage der Rechtklärung für Film und Fernsehen. Schließlich werden Sondernutzungen audiovisueller Werke behandelt, wie zum Beispiel der Erhalt und die Online-Verfügbarkeit des Filmerbes oder die Probleme Behinderter beim Zugang zu kulturellem Material.

Binnenmarktkommissar Michel Barnier, der das Grünbuch initiierte, erklärte: „Ich möchte sicherstellen, dass die Europäer die durch das Internet gebotenen Chancen ergreifen können. Es ist mir wichtig, die Meinung aller betroffenen Akteure – Urheber, ausführende Künstler, Produzenten, Vertreiber und Verbraucher – zu hören. Die Ergebnisse dieser Konsultation werden einen wesentlichen Beitrag zu meinen in Vorbereitung befindlichen Initiativen leisten, zu denen unter anderem ein Legislativvorschlag zur kollektiven Lizenzierung von Urheberrechten, eine Prüfung des durch die Richtlinie über die Informationsgesellschaft aus dem Jahr 2001 gesteckten Rahmens und eine Überarbeitung der Richtlinie zum Urheberrechtsschutz zählen.“

Antworten können bis zum 18. November 2011 übermittelt werden.

- Grünbuch über den Online-Vertrieb von audiovisuellen Werken in der Europäischen Union: Chancen und Herausforderungen für den digitalen Binnenmarkt, Brüssel, 13. Juli 2011, KOM(2011) 427 endgültig
<http://merlin.obs.coe.int/redirect.php?id=13407>

IRIS 2011-8/8

Empfehlung zur Digitalisierung und Online-Zugänglichkeit kulturellen Materials und dessen digitaler Bewahrung

*Christina Angelopoulos
Institut für Informationsrecht (IViR), Universität Amsterdam*

Am 28. Oktober 2011 hat die Europäische Kommission eine Empfehlung zur Digitalisierung und Online-Zugänglichkeit kulturellen Materials und dessen digitaler Bewahrung verabschiedet. Die Empfehlung folgt einer ähnlichen Empfehlung von 2006 und berücksichtigt neue Entwicklungen wie die Einführung der Europeana im Jahr 2008, die Veröffentlichung des Berichts „New Renaissance“ durch das „Komitee der Weisen“ und die Verabschiedung des Kommissionsvorschlags für eine Richtlinie über verwaiste Werke im Mai 2011. Sie erkennt die Bedeutung der Digitalisierung für die größere Verbreitung europäischer kultureller Produktionen an, die das Wachstum der europäischen kreativen Wirtschaftszweige ankurbeln. Daher werden die Mitgliedstaaten dazu aufgefordert, ihre Anstrengungen im Hinblick auf die Digitalisierung zu verstärken.

In Bezug auf die Organisation werden die Mitgliedstaaten dazu aufgefordert, klare und quantitative Ziele für die Digitalisierung kultureller Materialien zu formulieren. Zur Deckung der hohen Kosten der Digitalisierung sollten auch öffentliche und private Partnerschaften gefördert werden. Auch die EU-Strukturfonds können für diese Zwecke eingesetzt werden.

Als Antwort auf den aktuellen Trend bei den europäischen kulturellen Institutionen, neue Rechte auf digitalisierte Versionen gemeinfreier Werke, nicht immer auf einer soliden rechtlichen Grundlage, geltend zu machen und dadurch ihre Wiederverwendung zu verhindern, erklärt die Kommission, dass gemeinfreies Material auch nach der Digitalisierung gemeinfrei bleiben sollte. Wasserzeichen und andere visuelle Schutzmaßnahmen, die die Verwendbarkeit digitalisierter gemeinfreier Werke einschränken, sind ebenfalls zu vermeiden.

Bei weiterhin urheberrechtlich geschütztem Material konzentriert sich die Kommission auf verwaiste und auf vergriffene Werke. Die schnelle und korrekte Umsetzung der Richtlinie über verwaiste Werke soll möglichst umgehend nach deren Verabschiedung erfolgen. Außerdem wird die Schaffung eines Rechtsrahmens zu den Lizenzmechanismen gefördert, die eine breitgefächerte Digitalisierung und einen grenzüberschreitenden Zugang zu vergriffenen Werken ermöglichen. Schließlich wird die Entwicklung europäischer Rechteinformationsdatenbanken wie ARROW unterstützt, die dazu beitragen, die benötigten Informationen zu finden, um den Status eines verwaisten Werkes zu ändern oder den Ablauf von Urheberrechten zu begründen.

Letztlich greift die Empfehlung die Frage der digitalen Bewahrung auf. Digitales Material bedarf der Pflege, wie es in den Erwägungsgründen heißt, da die Dateien sonst mit der Zeit unlesbar werden könnten. Zurzeit gibt es noch keine klare und umfassende Strategie für die Konservierung digitaler Inhalte. Die Mitgliedstaaten werden daher dazu aufgerufen, die nationalen Programme für die langfristige Bewahrung digitaler Materialien zu verstärken und Informationen über Strategien und Aktionspläne auszutauschen. Die gesetzliche Pflichtexemplar-Hinterlegung und die Web-Lese („Web-Harvesting“) werden als Möglichkeiten aufgeführt, die mit der Sammlung beauftragten Einrichtungen zu entlasten. Bemühungen der Mitgliedstaaten zur Koordination sollen gefördert werden, um verwirrende nationale Variationen der einschlägigen Regelungen zu vermeiden.

Das entstandene digitalisierte Material, ob urheberrechtlich geschützt oder gemeinfrei, soll über Europeana, die europäische digitale Bibliothek, zugänglich gemacht werden. Auch wenn dort bereits 19 Millionen digitalisierte Objekte vorhanden sind, wie es in der Empfehlung heißt, wird der Erfolg von Europeana letztlich von der systematischen Anreicherung mit neuen digitalen Inhalten abhängen. Die Empfehlung nennt als Ziel 30 Millionen digitalisierter Objekte, die bis 2015 zur Europeana hinzukommen sollen, darunter alle europäischen gemeinfreien Meisterwerke. Die freie Verfügbarkeit von Metadaten (d. h. Beschreibungen von Werken), die von kulturellen Institutionen erstellt werden, soll ebenfalls gesichert werden.

- Empfehlung zur Digitalisierung und Online-Zugänglichkeit kulturellen Materials und dessen digitaler Bewahrung, K2011 7579 endgültig
<http://merlin.obs.coe.int/redirect.php?id=11391>

IRIS 2012-1/4

Die Schutzdauer audiovisueller Werke im US-amerikanischen Urheberrecht

*Jane C. Ginsburg, Columbia University School of Law**

Die Ermittlung der Schutzdauer nach US-amerikanischem Urheberrecht für audiovisuelle Werke kann zu einer Herkulesarbeit werden, die sich aufgrund von Übergangsbestimmungen im Zusammenhang mit den US-amerikanischen Urheberrechtsgesetzen (*Copyright Acts*) der Jahre 1909 und 1976 und mit den in der Folge vorgenommenen Novellierungen des *Copyright Act 1976* noch weiter kompliziert hat. Leser mit einer besonderen Vorliebe für komplexe Inhalte werden vollständig auf ihre Kosten kommen, wenn sich die Ausführungen den Fragen des internationalen Privatrechts zuwenden, die im Falle ausländischer audiovisueller Werke gleichfalls von Belang sind. Und Masochisten werden es genießen, wenn auf die Beziehungen zwischen der Schutzdauer audiovisueller Werke und der Schutzdauer des zugrundeliegenden literarischen Werkes, auf dem ein Film basiert, eingegangen wird. Abschließend kommt hinzu, dass nach US-amerikanischem Urheberrecht die Schutzdauer für Werke, die vor 1978 veröffentlicht wurden, eng an die Inhaberschaft gebunden ist, weil das Urheberrecht zwei Schutzzeiträume vorsah, wobei bei Beginn der zweiten Phase die Exklusivrechte automatisch an den Urheber zurückfielen.

In diesem Artikel werden zunächst die Bestimmungen hinsichtlich der urheberrechtlichen Schutzdauer audiovisueller Werke zusammenfassend dargestellt; anschließend wird auf einige Aspekte im Zusammenhang mit der Inhaberschaft von Rechten an audiovisuellen oder literarischen Werken, die als Grundlage für Verfilmungen dienen, eingegangen. Um die Darstellung zu vereinfachen, zeigt eine Übersicht, welche Schutzfristen in Abhängigkeit vom Zeitpunkt der Filmveröffentlichung gelten.

* Vielen Dank an meine Assistentinnen Aerin Miller und Martha Rose, beide Columbia Law School, Jahrgang 2012 für die Unterstützung und an Susanne Nikoltchev für redaktionelle Vorschläge.

I. Die Schutzdauer: Bestimmungen zeitlicher und räumlicher Art

1. Die Schutzdauer urheberrechtlich geschützter Werke, die 1978 oder danach geschaffen wurden

Grundregel

Das seit 1978 in Kraft stehende Urheberrechtsgesetz 1976¹ vereinfachte die Schutzfristen für Werke, die ab 1978 geschaffen wurden, indem es eine einheitliche Schutzdauer von 95 Jahren ab dem Zeitpunkt der Veröffentlichung einführte, wenn der Film ein Werk darstellt, das als Auftragswerk (*work made for hire*) zu werten ist; ansonsten beträgt die Schutzdauer 70 Jahre nach dem Tod des letzten überlebenden Miturhebers.²

Aspekte des internationalen Privatrechts: Auftragswerke und gemeinschaftliche Werke

Aufgrund der Unterschiede hinsichtlich der Schutzdauer ist es entscheidend, ob der betreffende Film ein Auftragswerk oder ein gemeinschaftlich verfasstes Werk ist. Die meisten US-Filme sind Auftragswerke, weil ihre Schöpfer entweder Angestellte sind, oder weil sie, falls sie selbständig sind, eine Vereinbarung unterzeichnet haben, in der ihr Beitrag zu dem Film als „Auftragswerk“ bezeichnet wird. Das Urheberrechtsgesetz 1976 zählt zu den Auftragswerken auch Beiträge zu audiovisuellen Werken, die durch entsprechende vertragliche Festlegung laut Gesetz als Auftragswerke zu werten sind.³

In Bezug auf die Einstufung eines ausländischen Werks als Auftragswerk oder gemeinschaftliches Werk haben sich die amerikanischen Gerichte bisher zur Klärung der Frage, ob das Gesetz die Rechte ursprünglich dem Arbeitgeber (Filmproduzenten) oder den Urhebern der schöpferischen Beiträge zuspricht, mehrheitlich an den Gesetzen des Ursprungslands orientiert.⁴ Diesem Ansatz entsprechend, dürften amerikanische Gerichte Filme aus der EU eher als gemeinschaftlich geschaffene Werke und nicht als Auftragswerke werten, obwohl man einwenden könnte, dass in den Fällen, in denen in den EU-Ursprungsländern von einer (rechtlichen) Vermutung der Rechtsübertragung an den Filmproduzenten ausgegangen wird, die US-Gerichte die Filme eigentlich als Auftragswerke betrachten müssten. Weil die EU jedoch die Schutzfrist audiovisueller Werke an der Lebenszeit der benannten Beteiligten festmacht (unabhängig davon, ob das jeweilige nationale Gesetz sie als Miturheber betrachtet),⁵ sollten amerikanische Gerichte audiovisuelle Werke aus der EU eher als gemeinschaftliche Werke statt als Auftragswerke einstufen und die Schutzfrist ab dem Zeitpunkt des Todes des letzten Überlebenden aus einer Personengruppe bestehend aus „Hauptregisseur, Urheber des Drehbuchs, Urheber der Dialoge und Komponist der speziell für das Filmwerk oder audiovisuelle Werk komponierten Musik“ berechnen. Weil die Schutzdauer von Gemeinschaftswerken sowohl in den USA als auch in der EU 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers (*post mortem auctoris*) beträgt, läuft der Urheberrechtsschutz in den USA und in der EU zum gleichen Zeitpunkt aus, wenn die amerikanischen Gerichte die 70 jährige Frist nach dem Tod des letzten Überlebenden von derselben Liste der am Werk Beteiligten einsetzen lassen. Diese Lösung sollte gegenüber unterschiedlichen

1) Der vollständige und aktualisierte Wortlaut des US Copyright Law, Titel 17 der *United States Codes*, ist abrufbar unter: <http://www.copyright.gov/title17/>

2) Siehe 17 U.S.C. sec. 302.

3) Siehe 17 U.S.C. sec. 101.

4) Siehe *Itar-Tass, russische Nachrichtenagentur vs. Russian Kurier, Inc.* 153 F.3d 82 (2d Cir. 1998) (Anwendung des Rechts des Ursprungslands zur Bestimmung, ob Urheberrechte an Zeitungsartikeln russischer Journalisten ursprünglich bei den Journalisten oder ihrem Arbeitgeber/Herausgeber liegen).

5) Siehe Art. 2 Abs. 2 der Richtlinie 2006/116/EG über die Schutzdauer des Urheberrechts und bestimmter verwandter Schutzrechte.

Fristen in den USA und der EU den Vorzug bekommen.⁶ Wie noch zu erläutern sein wird, ist es nicht möglich, die Schutzdauer für Werke, die vor 1978 veröffentlicht wurden, in den USA und der EU zu harmonisieren.

2. Die Schutzdauer von Urheberrechten an audiovisuellen Werken, die vor 1978 in den USA veröffentlicht wurden

Eine Regel ist einfach: Werke, die in den USA vor 1923 veröffentlicht wurden, sind jetzt gemeinfrei.

Im Übrigen wird die Berechnung der Schutzdauer für Filme, die in den USA vor 1978 (aber nach 1922) veröffentlicht wurden, schwieriger, weil die Übergangsbestimmungen des Gesetzes aus dem Jahr 1976 für Werke, die vor dem 1. Januar 1978 – dem Inkrafttreten des Gesetzes – veröffentlicht wurden, weiterhin eine aus zwei Phasen bestehende Schutzdauer vorsehen.⁷ Nach dem Urheberrechtsgesetz 1909 setzte der bundesrechtliche Urheberschutz mit der Veröffentlichung eines Werks in den USA ein, wenn das Werk einen entsprechenden Hinweis auf seine ordnungsgemäße Registrierung trug (ohne diese Anmeldung war das Werk gemeinfrei). Nach Ablauf von 28 Jahren konnte der Urheber bzw. der Inhaber (bei Auftragswerken) die urheberrechtliche Registrierung verlängern, um in den Genuss einer weiteren Schutzfrist von 28 Jahren zu kommen. (Die Nicht-Verlängerung der Registrierung hatte ein Auslaufen des Urheberschutzes nach dem 28. Jahr zur Folge.) Die Übergangsbestimmungen des Gesetzes aus dem Jahr 1976 sahen eine Verlängerung um weitere 19 Jahre vor, was insgesamt zu einer Frist von 75 Jahren ab Veröffentlichung führte; der *Copyright Term Extension Act* 1998 brachte eine weitere Verlängerung um 20 Jahre, was dann eine Schutzfrist von 95 Jahren ab Veröffentlichung ergibt.

1992 beschloss der amerikanische Kongress für Werke, die sich zu diesem Zeitpunkt in der ersten Phase des Urheberrechtsschutzes befanden, eine automatische Verlängerung einzuführen. Daraus folgt, dass bei Filmen, die zwischen 1964 und 1977 in den USA veröffentlicht wurden, eine unterbliebene Verlängerung der Schutzfrist nicht zu einem Erlöschen der Urheberrechte führte; für diese Werke gilt nunmehr die gleiche Schutzfrist wie für die Werke, deren urheberrechtliche Registrierung durch deren Urheber bzw. Inhaber verlängert worden ist; das heißt, dass sie nach der ersten 28-jährigen Schutzfrist für weitere 67 Jahre geschützt sind. Eine Verlängerung der Registrierung ist somit zwar fakultativ, wird aber empfohlen: Diese Anmeldung dient als Anscheinsbeweis für die rechtmäßige Inhaberschaft und die anderen im Anmeldeformular angegebenen Sachverhalte.⁸ (Eine Verlängerung der Anmeldung ist wünschenswert, weil damit die Angaben in den Unterlagen des *Copyright Office* auf den neuesten Stand gebracht werden und sich eine Suche nach Titeln für Rechtsinhaber einfacher gestaltet.) Wurde ein Film jedoch erstmals zwischen 1923 und 1963 veröffentlicht und seine urheberrechtliche Registrierung nicht verlängert, ist er bei Ablauf der ersten 28-jährigen Schutzfrist – d. h. zwischen 1951 und 1991 – in den USA gemeinfrei geworden.

6) Es ist hier einzuräumen, dass amerikanische Gerichte die Entscheidung im Fall *Itar-Tass* auf Aspekte der *Inhaberschaft* von Urheberrechten beschränkt sehen könnten und Fragen bezüglich der *Schutzdauer* oder der *Urheberschaft* hiervon nicht betroffen sehen. Siehe *Saregama India Ltd. v. Mosley*, 635 F.3d 1284, 1292 (11th Cir. 2011) (Bei *Itar-Tass* ging es lediglich um die originäre Rechtsinhaberschaft von Urheberrechten; während die Entscheidung, indisches Recht im Zusammenhang mit der Abtretung von Urheberrechten anzuwenden, weil das Ergebnis nach amerikanischem und indischem Urheberrecht identisch ist, nicht berücksichtigt, dass das Recht des Ursprungslands über die Frage der Regelung der originären Rechtsinhaberschaft hinausgeht).

7) Siehe 17 U.S.C. sec. 304.

8) Siehe §304(a)(4)(B).

Bei audiovisuellen Werken, deren Ursprung innerhalb der Europäischen Union (bzw. bei anderen Mitgliedern der Berner Übereinkunft oder der Welthandelsorganisation, WTO) liegt und deren urheberrechtliche Registrierung nicht verlängert wurde, sind die Regeln etwas anders, weil diese Werke nicht mehr als gemeinfrei gelten, sondern für sie jetzt die volle Schutzfrist des amerikanischen Urheberrechts von 95 Jahren ab Veröffentlichung Anwendung findet. Im Zuge einer 2004 erfolgten Novellierung, die am 1. Januar 2006 in Kraft trat, wurden die Urheberrechte an ausländischen Werken (einschließlich audiovisueller Werke), die in ihren Herkunftsländern nach wie vor geschützt sind, die aber aufgrund der Nichteinhaltung von Registrierungsformalitäten in den USA gemeinfrei geworden waren, wiederbelebt.⁹ Ein Beispiel: Ein französischer Film aus dem Jahr 1960, dessen amerikanische Schutzrechte ohne Verlängerung der US-Urheberrechte Ende 1988 ausgelaufen wären, ist in den USA ab 2006 trotzdem wieder geschützt. Der *US Supreme Court* hat jüngst die Verfassungsmäßigkeit der Regeln zur Wiederbelebung des Urheberschutzes für die in Betracht kommenden ausländischen Werke bestätigt.¹⁰ Die 2004 verabschiedeten Gesetze brachten jedoch für inländische Werke keine Wiederherstellung des Urheberschutzes; amerikanische Filme, die ohne Anmeldung veröffentlicht oder deren Rechte nicht verlängert wurden, bleiben in den USA gemeinfrei.

3. Audiovisuelle Werke, die am 1. Januar 1978 in den USA noch nicht veröffentlicht waren

Nach dem alten amerikanischen Urheberrechtsgesetz waren unveröffentlichte Werke durch das Common Law der einzelnen Bundesstaaten und nicht durch Bundesrecht geschützt. Nach Common Law war das Urheberrecht bis zum Zeitpunkt der Veröffentlichung eines Werks zeitlich nicht begrenzt. Das Urheberrechtsgesetz 1976 ersetzte bei Werken, die zum Zeitpunkt des Inkrafttretens des Gesetzes zwar geschaffen, aber noch nicht veröffentlicht waren, den nach einzelstaatlichem Recht gewährten durch einen bundesrechtlichen Schutz.¹¹ Als Schutzfrist bei Auftragswerken gilt somit der kürzere der beiden folgenden Zeiträume: Entweder 95 Jahre ab Veröffentlichung (falls diese erfolgt) oder 120 Jahre ab Schaffung des Werks. (Zum Zeitpunkt der Verabschiedung des Gesetzes, 1976, betragen die Zeiträume 100 Jahre ab Schaffung bzw. 75 ab Veröffentlichung; der *Copyright Term Extension Act* 1998 verlängerte die Frist um 20 Jahre.) Bei Gemeinschaftswerken beträgt die Frist 70 Jahre (ursprünglich 50) ab Tod des letzten überlebenden Miturhebers. Um zu verhindern, dass für bestimmte Werke die bundesrechtliche Festlegung der Schutzdauer und der dadurch bedingte Wegfall des vom Common Law zeitlich unbegrenzt gewährten Urheberrechtsschutzes sofort bei Inkrafttreten des Gesetzes aus dem Jahr 1976 zur Gemeinfreiheit führen könnte, entschied der amerikanische Kongress, die Urheberrechte in keinem Fall vor Ende 2002 auslaufen zu lassen und für Werke, die zu diesem Zeitpunkt veröffentlicht sein würden, die Schutzfrist bis 2027 zu erstrecken (1998 wurde diese Frist bis 2047 verlängert).

Obwohl diese Regelung hauptsächlich literarische und künstlerische Werke, die vielleicht schon seit Jahrhunderten in Schreibtischschubladen oder in Truhen auf dem Dachboden vor sich hin dümmern, im Auge hat, könnte eine kleine Gruppe audiovisueller Werke davon betroffen sein. Da der erste Film 1895 geschaffen wurde und die Schutzfrist für 100 Jahre ab dem Zeitpunkt der Schaffung des Werks läuft, bestand keine Gefahr, dass ein unveröffentlichter Auftragsfilm im Jahr 1978 hätte gemeinfrei werden können. Im Gegensatz dazu ist es bei Filmen, die als Gemeinschaftswerk gelten, möglich, dass im Jahr 1978 sämtliche am Werk beteiligten kreativen Köpfe bereits seit über 50 Jahren tot waren, was bedeutet, dass die Urheberrechte des Films bis 2002 gegolten hätten; war der Film in den USA zu diesem Zeitpunkt veröffentlicht, bleiben die Urheberrechte bis 2047 bestehen.

9) Siehe 17 U.S.C. sec. 104A (codifying sec. 514 of the Uruguay Round Amendments Act).

10) Siehe *Golan v. Holder*, 132 S.Ct. 873 (2012).

11) Siehe 17 U.S.C. sec. 303.

II. Filme auf der Grundlage vorbestehender Werke: Probleme hinsichtlich Schutzdauer und Inhaberschaft

Im amerikanischen Urheberrecht können Fragen der Inhaberschaft die praktische Berechnung der Schutzdauer erschweren, wenn ein Werk auf einem vorbestehenden Werk eines anderen Urhebers basiert; schwierig ist auch bei vor 1978 veröffentlichten Werken die Wahrnehmung der Rechte während der verlängerten Schutzdauer.

I. Beziehung zwischen Schutzfristen von zugrundeliegenden und abgeleiteten Werken

Audiovisuelle Werke gehen oft auf vorbestehende literarische oder dramatische Werke zurück. Nach Abschnitt 103(b) des Urheberrechtsgesetzes des Jahres 1976 haben die Urheberrechte an einem „abgeleiteten Werk“ – z. B. einem Film nach einem vorbestehenden Roman – keinen Einfluss auf das Bestehen bzw. die Dauer von Urheberrechten am zugrundeliegenden Werk. Für die Praxis bedeutet dies, dass in einer Situation, in der die Urheberrechte am Film vor den Rechten am zugrundeliegenden Werk auslaufen, der Film gemeinfrei wird, aber nicht verwertet werden kann, weil das zugrundeliegende Urheberrecht noch besteht, und eine unberechtigte Verwertung des Films eine Verletzung der Urheberrechte am vorbestehenden Werks darstellt.

Dieses Szenario ergab sich sehr oft, wenn der Rechteinhaber vor dem Urheberrechtsgesetz von 1976 seine Urheberrechte an einem zugrundeliegenden Werk, einem Roman oder einem Theaterstück, verlängert hatte, während es der Inhaber der Urheberrechte am abgeleiteten Werk, einem Spielfilm, versäumt hatte, die Rechte am abgeleiteten Werk zu verlängern. Damit wäre der Film gemeinfrei geworden, doch der Inhaber der Rechte am zugrundeliegenden literarischen Werk konnte trotzdem eine Verwertung durch Dritte verhindern, weil „ein abgeleitetes Urheberrecht nur das im abgeleiteten Werk enthaltene neue Material schützt und nicht das aus dem zugrundeliegenden Werk abgeleitete.“¹² Das Auslaufen der Urheberrechte an einem abgeleiteten Werk konnte also nicht die Wirkung der Urheberrechte am zugrundeliegenden Werk verringern;¹³ dementsprechend verletzte die Vorführung oder die Ausstrahlung des Films die Rechte der öffentlichen Wiedergabe des zugrundeliegenden literarischen Werks; der Film war erst dann frei verwertbar, wenn die Urheberrechte am zugrundeliegenden Werk ebenfalls ausgelaufen waren.

Die einheitliche Schutzdauer für Werke nach dem Urheberrechtsgesetz von 1976 schließt die Möglichkeit, dass die Urheberrechte an einem zugrundeliegenden Werk länger laufen als die Rechte an einem abgeleiteten Werk und dass sie damit – trotz der Gemeinfreiheit des abgeleiteten Werks – dessen Verwertung durch Dritte verhindern, nicht völlig aus. Da die Schutzdauer nunmehr ab dem Tod des Urhebers berechnet wird, tritt dies ein, wenn der Urheber des abgeleiteten Werks vor dem Urheber des zugrunde liegenden Werks stirbt. Zum gleichen Ergebnis kommt man, wenn das abgeleitete Werk, wie viele amerikanische Werke, ein Auftragswerk ist und der Urheber des zugrundeliegenden Werks nach mehr als 25 Jahren nach Veröffentlichung des Films noch immer lebt. (Die Schutzdauer von Filmen, die Auftragswerke sind, beträgt 95 Jahre ab Veröffentlichung; die Urheberrechte am Roman oder am Theaterstück bestehen für 70 Jahre ab dem Tod des Urhebers.)

12) Siehe z.B. *Russell v. Price*, 612 F.2d 1123, 1128 (9th Cir. 1979) (Die unberechtigte Fernsehausstrahlung des Films *Pygmalion*, dessen Urheberrechte nicht verlängert worden waren, verletzt die Rechte am gleichnamigen Stück George Bernard Shaws, das sich gem. amerikanischen Urheberrecht noch in der zweiten, verlängerten Schutzphase befand).

13) Übereinstimmend mit *Stewart v. Abend*, 495 U.S. 207, 222-224, 230 (1990) („Ohne eine ausdrückliche Erklärung seitens des Kongresses, wonach die Rechte eines Rechteinhabers an einem vorbestehenden Werk in der zweiten, verlängerten Schutzphase bei Übernahme seines Werks in [ein abgeleitetes] Werk erlöschen, steht es uns nicht zu, das vom Kongress unter großen Anstrengungen erreichte ausgewogene Ergebnis zu verändern.“)

2. Rückfall von Rechten (reversion of rights) an zugrundeliegenden Werken

Seit den ersten amerikanischen Urheberrechtsgesetzen im Jahr 1790 haben die Urheber die Möglichkeit, ihre Rechte von den Nutzungsberechtigten zurückzufordern und diese Rechte – wohl meist unter für den Urheber günstigeren Bedingungen – erneut einzuräumen. Von 1790 bis zum Inkrafttreten des Urheberrechtsgesetzes von 1976 hatte der Urheber bei Eintritt in die zweite Phase des Urheberrechtsschutzes (nach vollzogener Verlängerung der urheberrechtlichen Registrierung) die Möglichkeit, seine Rechte zurückzuerlangen. Zwar vertritt der *Supreme Court* die Auffassung, dass Urheber die Rechte in der verlängerten, zweiten Schutzphase rechtswirksam dem Nutzungsberechtigten der ersten Phase einräumen können (wodurch das Rückfallrecht bedeutungslos wird), doch hat diese Abtretung durch den Urheber für die Erben keine verpflichtende Wirkung. Diese erhalten für den Zeitraum der Verlängerung die Rechte frei von früheren Abtretungen, wenn der Urheber die ersten 28 Jahre der Schutzdauer nicht überlebt.¹⁴

Wenn Urheber (oder Erben) literarischer oder dramatischer Werke, die in der Folge verfilmt worden sind, die verlängerte, zweite Schutzphase erreichen, stellt sich die Frage nach dem Umfang des Rückfallrechts von Urhebern. Die strikte Anwendung der Grundsätze im Hinblick auf den zweiten, verlängerten Teil der Schutzdauer würde bedeuten, dass ein Rückfall der Rechte am zugrundeliegenden Roman auf den Urheber oder auf seine rechtmäßigen Erben unabhängig von in der ersten Schutzphase gewährten Rechten oder Lizenzen erfolgt. Die weitere Vorführung oder Verbreitung des Films, der urheberrechtlich geschützte Bestandteile des Romans enthält, wäre eine Verletzung der Urheberrechte am Roman. Der *Supreme Court* stützte 1990 im Zusammenhang mit einem Rechtsstreit über die fortgesetzte Vorführung und Verbreitung des bekannten Hitchcock-Films *Rear Window*¹⁵ [*Das Fenster zum Hof*] diesen Ansatz und führte aus, dass der Romanautor während des verlängerten Schutzzeitraums nicht nur unbestreitbar in der Lage sei, es einem anderen Filmproduzenten zu gestatten, den Roman neu zu verfilmen, sondern dass er darüber hinaus das Recht habe, mit dem Inhaber der Urheberrechte des ersten Films über das Recht der weiteren Verwertung neu zu verhandeln. Dies würde natürlich den Filmproduzenten oder den Inhaber der Urheberrechte des ersten Films um die Früchte der eigenen, urheberrechtlich geschützten Beiträge bringen, die im konkreten Fall weitaus mehr zum Erfolg des Films beigetragen haben können als die dem Roman entliehenen Bestandteile.

Der US-Kongress hat sich bezüglich der fortgesetzten Verwertung abgeleiteter Werke (insbesondere Filme) für eine andere Lösung entschieden. Diese weist einen Bezug zu zwei weiteren gesetzlichen Bestimmungen über die Verlängerung des Schutzzeitraums auf. Im Zuge der Übergangsmaßnahmen des Urheberrechtsgesetzes von 1976 für Werke, die bereits urheberrechtlich geschützt sind, erhöhte der Kongress die Dauer des zweiten Schutzzeitraums von 28 auf 47 Jahre (1998 wurde der zweite Schutzzeitraum um weitere 20 Jahre verlängert); der Kongress gab den Urhebern (bzw. ihren Erben) damit die Möglichkeit, frühere Abtretungen während der zusätzlichen 19 (bzw. nochmals zusätzlich 20) Jahre Urheberschutz zu beenden; einen Rechterückfall bei bereits geschaffenen abgeleiteten Werken schloss der Kongress jedoch aus dem Anwendungsbereich aus.¹⁶ In ähnlicher Weise wollte der Kongress 1992 neben einer automatischen Verlängerung für erstmals im Zeitraum von 1964 bis 1977 erschienenen Werken eine „freiwillige“ Verlängerung begünstigen; Ein dafür gesetzter Anreiz bestand in der Anwendung der *Rear Window*-Regel auf die fortgesetzte Verwertung abgeleiteter Werke: Nach dieser Regel führt eine freiwillige Verlängerung zur Beendigung des Rechts eines Dritten auf Verwertung abgeleiteter Werke, die während des ersten Schutzzeitraums eines zugrundeliegenden Werks von diesen Dritten geschaffen werden. Dagegen sieht Abschnitt 304(a)(4)(A) im Falle einer automatischen Verlängerung nunmehr vor „ein abgeleitetes Werk, das im Zusammenhang mit einer vor dem Auslaufen der ersten

14) Siehe *Fred Fisher Music Co. v. M. Witmark & Sons*, 318 U.S. 643 (1943) (Bestätigung der Abtretung eines Urhebers); *Miller Music Corp. v. Charles N. Daniels, Inc.*, 362 U.S. 373 (1960) (Abtretung der Urheber für Erben nicht bindend).

15) *Stewart v. Abend*, 495 U.S. 207 (1990).

16) Siehe 17 U.S.C. sec. 304(c) und (d).

urheberrechtlichen Schutzdauer erfolgten Übertragung von Urheberrechten entsteht, kann entsprechend den Bedingungen der Übertragung während der erneuerten und verlängerten Schutzdauer verwertet werden, ohne dass dies eine Verletzung von Urheberrechten darstellt.“¹⁷

17) Da für Werke, die im Jahr 1978 oder danach geschaffen wurden, lediglich eine einheitliche Schutzdauer und keine Verlängerung vorgesehen ist, entfällt der Mechanismus, der den Rückfall der Rechte auf den Urheber auslösen könnte. Rückfallrechte bestehen trotzdem bezüglich sämtlicher Verträge, die 1978 oder danach unterzeichnet wurden, und sie bestehen für 35 Jahre ab Unterzeichnung. Die Ausnahme für abgeleitete Werke findet auch auf dieses Rückfallrecht Anwendung. Siehe 17 U.S.C. sec. 203. Eine weitergehende Erörterung des Rückfallrechts würde den Rahmen dieses Überblicks sprengen; (deutlich) mehr Einzelheiten finden sich in: Lionel Bently und Jane C. Ginsburg, „The sole right shall return to the Author“: Anglo-American Authors’ Reversion Rights from the Statute of Anne to Contemporary U.S. Copyright, mit Prof. Lionel Bently, 25 Berkeley Technology Law Journal 1475 (2011), http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1663906

III. Die Schutzdauer für audiovisuelle Werke nach US-Urheberrecht

	Einsetzen des Schutzes in den USA	Erste Schutzfrist	Zweite, verlängerte Schutzfrist
Film 1978 oder später geschaffen (fixiert auf einem körperlichen Ausdrucksmedium, das die mehr als nur vorübergehende Wahrnehmung, Wiedergabe oder andere Art der Kommunikation ermöglicht)	Bei Schaffung	Bei Auftragswerken (oder anonym oder pseudonym verfassten Werken) einheitliche Frist von 95 Jahren ab Veröffentlichung oder 120 Jahren ab Schaffung; je nachdem, was früher eintritt (Regel der kürzeren Frist) Bei Rechten, die ursprünglich beim Urheber oder Miturheber liegen , einheitliche Frist von 70 Jahren ab dem Tod des letztüberlebenden Miturhebers Das Gesetz des Ursprungslands bestimmt, (1) ob ein Auftragswerk vorliegt; (2) wer Urheber oder Miturheber ist, wenn Rechte ursprünglich beim Urheber/bei den Urhebern liegen. (Bei EU-Werken sind die Lebenszeit des Regisseurs, des Urhebers des Drehbuchs, des Urhebers der Dialoge und des Komponisten ausschlaggebend.)	Nicht zutreffend
Filmveröffentlichung 1964 – 1977, jeweils einschließlich	Für US-Werke : Bei Veröffentlichung mit ordnungsgemäßer Registrierung; ohne Registrierung ist das Werk gemeinfrei. Bei Werken aus dem Ausland von Mitgliedern der Berner Übereinkunft und WTO: Ab Veröffentlichung mit Anmeldung/Registrierung. Bei Veröffentlichung in den USA ohne Registrierung wurde das Werk gemeinfrei, ABER das Urheberrecht bestand ab 1. Jan. 1996 wieder, wenn das Werk im Ursprungsland bei Inkrafttreten des <i>Uruguay Round Amendments Act</i> (17 USC § 104A) (1. Jan. 1996) noch geschützt war.	28 Jahre	67 Jahre ; der zweite Schutzzeitraum begann gem. Novellierung im Jahr 1992 automatisch (<i>Automatic Renewal Amendment</i>) Registrierung zum Zweck der Verlängerung ist fakultativ (jedoch ist gem. §304(a)(4)(B) die Registrierung ein Anscheinsbeweis für rechtmäßige Inhaberschaft) Bei automatischer Verlängerung trotz möglichen Rückfalls der Rechte an den Urheber (oder dessen Erben) des dem Film zugrunde liegenden Werks kann der Nutzungsberechtigte die Verwertung des abgeleiteten audiovisuellen Werks fortsetzen.

	Einsetzen des Schutzes in den USA	Erste Schutzfrist	Zweite, verlängerte Schutzfrist
Filmveröffentlichung 1923 - 1963, jeweils einschließlich	Wie für Filme, die in des Zeit von 1964-1977 veröffentlicht wurden	28 Jahre	<p>Bei US-Werken: 67 Jahre, wenn Verlängerung beantragt; sonst wird das Werk gemeinfrei.</p> <p>Bei Werken aus dem Ausland von Mitgliedern der Berner Übereinkunft bzw. WTO: 67 Jahre, auch wenn keine Verlängerung beantragt wurde, sofern das Werk im Ursprungsland noch zum Zeitpunkt des Inkrafttretens des <i>Uruguay Round Amendment Act</i> geschützt war.</p> <p>Bei Beantragung einer Verlängerung besteht die Möglichkeit des Rückfalls der Rechte an den Urheber (oder dessen Erben) des dem Film zugrunde liegenden Werks; der Nutzungsberechtigte kann die Verwertung des abgeleiteten audiovisuellen Werks NICHT ohne eine Vereinbarung mit dem Urheber oder den Erben fortsetzen</p>
Filmveröffentlichung vor 1923	Das audiovisuelle Werk ist jetzt gemeinfrei.	Das audiovisuelle Werk ist jetzt gemeinfrei.	Das audiovisuelle Werk ist jetzt gemeinfrei.
Filmwerk wurde vor 1987 geschaffen aber nicht vor 1987 veröffentlicht	Ab 1. Jan. 1978, als der US-Urhaberschutz bundesweit auf nicht-veröffentlichte Werke ausgeweitet wurde.	<p>Bei Auftragswerken (oder anonym oder pseudonym verfassten Werken) einheitliche Frist von 95 Jahren ab Veröffentlichung oder 120 Jahren ab Schaffung; je nachdem, was früher eintritt (Regel der kürzeren Frist).</p> <p>Bei Rechten, die ursprünglich beim Urheber / bei den Urhebern lagen, einheitliche Frist von 70 Jahren ab dem Tod des letzten überlebenden Miturhebers. (Bei EU-Werken sind die Lebenszeit des Regisseurs, des Urhebers des Drehbuchs, des Urhebers der Dialoge und des Komponisten ausschlaggebend.)</p> <p>Sind die Urheber des Films am 1. Januar 1978 mehr als 50 Jahre tot, läuft die Schutzfrist dennoch bis zum 31. Dez. 2002; bei Filmen, die davor veröffentlicht wurden, erstreckt sich die Frist bis zum 31. Dezember 2047.</p>	Nicht zutreffend



OBSERVATOIRE EUROPÉEN DE L'AUDIOVISUEL
EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY
EUROPÄISCHE AUDIOVISUELLE INFORMATIONSTELLE

Informationen für den audiovisuellen Sektor

Der Auftrag der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle ist die Schaffung von mehr Transparenz im europäischen audiovisuellen Sektor. Die Umsetzung dieses Auftrags erfordert die Sammlung, Bearbeitung und Verbreitung von aktuellen und relevanten Informationen über die verschiedenen audiovisuellen Industrien.

Die Audiovisuelle Informationsstelle hat sich für eine pragmatische Definition des Begriffs des audiovisuellen Sektors entschieden. Die wichtigsten Arbeitsbereiche sind: Film, Fernsehen, Video/DVD, neue audiovisuelle Mediendienste, staatliche Maßnahmen für Film und Fernsehen. Auf diesen fünf Tätigkeitsfeldern bietet die Audiovisuelle Informationsstelle Informationen im juristischen Bereich sowie Informationen über die Märkte und die Finanzierungsmöglichkeiten an. Die Audiovisuelle Informationsstelle erfasst und analysiert Entwicklungen in ihren Mitgliedstaaten und auf europäischer Ebene. Wenn es angebracht erscheint, werden darüber hinaus auch außereuropäische Länder, die für Europa relevant sind, in die Beobachtung einbezogen. Die verschiedenen Phasen bis zur Informationsbereitstellung umfassen die systematische Sammlung, Analyse und Aufbereitung von Informationen und Daten. Die Weitergabe an die Nutzer erfolgt in Form von Publikationen, Online-Informationen, Datenbanken und Verzeichnissen von Internet-Links sowie Konferenzvorträgen. Die Arbeit der Informationsstelle stützt sich in hohem Maße auf internationale und nationale Quellen, die relevante Informationen bereitstellen. Zu diesem Zweck hat die Informationsstelle ein Netzwerk aus Partnerorganisationen und -institutionen, Informationsdienstleistern und ausgewählten Korrespondenten aufgebaut. Die primären Zielgruppen der Informationsstelle sind Fachleute im audiovisuellen Sektor: Produzenten, Verleiher, Kinobetreiber, Rundfunkveranstalter und Anbieter anderer Mediendienste, Mitarbeiter internationaler Organisationen im audiovisuellen Bereich, Entscheidungsträger innerhalb der verschiedenen Medienbehörden, nationale und europäische Gesetzgeber, Journalisten, Wissenschaftler, Juristen, Investoren und Berater.

Die Europäische Audiovisuelle Informationsstelle wurde im Dezember 1992 gegründet und ist dem Europarat über ein „Erweitertes Teilabkommen“ angegliedert. Ihr Sitz befindet sich in Straßburg, Frankreich. Die Mitglieder der Informationsstelle sind zurzeit 37 europäische Staaten sowie die Europäische Union, vertreten durch die Europäische Kommission. Jedes Mitglied entsendet einen Vertreter in den Exekutivrat. Das internationale Team der Informationsstelle wird von einem Geschäftsführenden Direktor geleitet.

Die Produkte und Dienstleistungen der Informationsstelle lassen sich in vier Gruppen unterteilen:

- **Publikationen**
- **Online-Informationen**
- **Datenbanken und Verzeichnisse**
- **Konferenzen und Workshops**

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle

76 Allée de la Robertsau – F-67000 Strasbourg – France
Tel.: +33 (0) 3 90 21 60 00 – Fax: +33 (0) 3 90 21 60 19
www.obs.coe.int – E-mail: obs@obs.coe.int





Juristische Informationsdienste der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle

Bestellen Sie:

- unter <http://www.obs.coe.int/about/order>
- per Email: orders-obs@coe.int
- per Fax : +33 (0)3 90 21 60 19

IRIS Newsletter

Rechtliche Rundschau
der Europäischen Audiovisuellen
Informationsstelle

Online, kostenlos!

Der IRIS Newsletter ist ein aktueller und zuverlässiger monatlicher Informationsdienst, der alle für den audiovisuellen Sektor rechtlich relevanten Ereignisse in Europa erfasst und aufbereitet. IRIS deckt alle für die audiovisuelle Industrie wichtigen juristischen Bereiche ab. Den Schwerpunkt der IRIS-Beiträge bilden Artikel über die rechtlichen Entwicklungen in den rund 50 Ländern eines erweiterten Europas. IRIS berichtet sowohl über Mediengesetzgebung als auch über wichtige Entwicklungen, Urteile, Verwaltungsentscheidungen und politische Beschlüsse mit möglichen rechtlichen Konsequenzen. IRIS kann kostenlos per Email bezogen und über die IRIS Webseite abgerufen werden: <http://merlin.obs.coe.int/newsletter.php>

IRIS plus

Brandaktuelle Themen
aus verschiedenen Blickwinkeln

Durch rechtliche, wirtschaftliche oder technologische Entwicklungen im audiovisuellen Sektor entstehen Themenkomplexe, die einen akuten Informationsbedarf aufwerfen. Diese Themen zu erkennen und den dazugehörigen rechtlichen Hintergrund zu liefern, das ist das Ziel von IRIS plus. Dazu bietet Ihnen IRIS plus eine Kombination aus einem Leitbeitrag, einer Zusammenstellung von Einzelberichterstattungen sowie ein Zoom-Kapitel mit Übersichtstabellen, aktuellen Marktdaten oder anderen praktischen Informationen. Dadurch erhalten Sie das notwendige Wissen, um den aktuellen Diskussionen im und über den audiovisuellen Sektor zu folgen. Weitere Informationen: <http://www.obs.coe.int/irisplus>

IRIS Merlin

Datenbank für juristische
Informationen von Relevanz für den
audiovisuellen Sektor in Europa

Die Datenbank IRIS Merlin ermöglicht den Zugang zu knapp 6.000 Beiträgen über juristische Ereignisse mit Bedeutung für den audiovisuellen Sektor. Darin beschrieben werden maßgebliche Gesetze, Entscheidungen verschiedener Gerichte und Verwaltungsbehörden sowie Strategiepapieren (policy documents) aus über 50 Ländern. Darüber hinaus enthalten sie Informationen über Rechtsinstrumente, Entscheidungen und Strategiepapiere der wichtigsten europäischen und internationalen Institutionen. Freier Zugang unter: <http://merlin.obs.coe.int>

IRIS Spezial

Umfassende Fakten gepaart
mit detaillierten Analysen

In den Ausgaben der Reihe IRIS Spezial geht es um aktuelle Fragen aus dem Medienrecht, die aus einer juristischen Perspektive aufbereitet werden. Die Reihe IRIS Spezial bietet einen umfassenden Überblick über die relevanten nationalen Gesetzgebungen und erleichtert so den Vergleich zwischen den jeweiligen Rechtsrahmen verschiedener Länder. Sie befasst sich immer mit hochgradig relevanten Themen und beschreibt den europäischen und internationalen rechtlichen Kontext, der Einfluss auf die jeweilige nationale Gesetzgebung hat. IRIS Spezial vermittelt die juristischen Analysen zudem in einer sehr zugänglichen Art und Weise, die sich auch Nicht-Juristen erschließt! Jede einzelne Ausgabe zeichnet sich gleichermaßen durch einen hohen praktischen Nutzen und eine streng wissenschaftliche Vorgehensweise aus. Eine Liste aller bisherigen IRIS Spezial-Ausgaben finden Sie unter: http://www.obs.coe.int/oea_publ/iris_special/index.html