



Regeln zur Urheberrechts- lizenzierung in der EU

IRIS *Plus*

Eine Publikation
der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle



IRIS Plus 2020-1**Regeln zur Urheberrechtslizenzierung in der EU**

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, Straßburg, Juli 2020

ISSN 2079-1062

ISBN 978-92-871-8662-1 (Druckausgabe)

Verlagsleitung – Susanne Nikoltchev, Geschäftsführende Direktorin

Redaktionelle Betreuung – Maja Cappello, Leiterin der Abteilung für juristische Informationen

Redaktionelles Team – Francisco Javier Cabrera Blázquez, Julio Talavera Milla, Sophie Valais

Wissenschaftliche Mitarbeit: Léa Chochon

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle

Verfasser (in alphabetischer Reihenfolge)

Francisco Javier Cabrera Blázquez, Maja Cappello, Gilles Fontaine, Julio Talavera Milla, Sophie Valais

Übersetzung

Stephan Pooth, Marco Polo Sarl

Korrektur

Johanna Fell, Jackie McLelland, Catherine Koleda

Verlagsassistentz - Sabine Bouajaja

Marketing – Nathalie Fundone, nathalie.fundone@coe.int

Presse und PR – Alison Hindhaugh, alison.hindhaugh@coe.int

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle

Herausgeber

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle

76, allée de la Robertsau, 67000 Straßburg, Frankreich

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

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

iris.obs@coe.int

www.obs.coe.int

Titellayout – ALTRAN, Frankreich

Bitte zitieren Sie diese Publikation wie folgt:

Cabrera Blázquez F.J., Cappello M., Fontaine G., Talavera Milla J., Valais S., *Regeln zur Urheberrechtslizenzierung in der EU*, IRIS Plus, Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, Straßburg Juli 2020.

© Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (Europarat), Straßburg, 2020

Die in diesem Bericht enthaltenen Aussagen geben die Meinung der Verfasser wieder und stellen nicht unbedingt die Meinung der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle, ihrer Mitglieder oder des Europarats dar.

Regeln zur Urheberrechtlichenzierung in der EU

Francisco Javier Cabrera Blázquez, Maja Cappello, Gilles Fontaine, Julio Talavera
Milla, Sophie Valais



Vorwort

Bei der Produktion und Verbreitung von Filmen und audiovisuellen Werken gibt es, wie in jeder anderen Branche, einerseits die Gesetzeslage und andererseits die Marktgegebenheiten. Die eine gibt einen Rahmen vor, der die Interessen der verschiedenen Interessenträger schützt. Die anderen spiegeln sich in einzelnen Verhandlungs- und Branchenpraktiken wider (wobei es am Verhandlungstisch auf Verhandlungsmacht der Beteiligten ankommt). Da an der Schaffung und Verbreitung eines Films oder audiovisuellen Werks viele Menschen beteiligt sind, sind Verhandlungen in diesem Bereich juristisch sehr komplex.

Die vorliegende Publikation befasst sich mit dem rechtlichen Rahmen für die Produktion und Verbreitung audiovisueller Werke. Sie erläutert Schlüsselkonzepte des Urheberrechts und verwandter Schutzrechte, gibt einen Überblick über die internationalen und europäischen Mindestschutzstandards, die bei der Lizenzierung eine Rolle spielen, und stellt neu verabschiedete Bestimmungen vor, die den Prozess der Rechtklärung erleichtern sollen. Darüber hinaus werden die unterschiedlichen nationalen Vorschriften zur Aggregation der verschiedenen Rechte, die bei der Produktion und Verwertung von Filmen und audiovisuellen Werken berührt sind, und zu den verschiedenen Formen der Vergütung untersucht, das Territorialitätsprinzip im Urheberrecht und seine Auswirkungen auf die Verwertung audiovisueller Werke erörtert und verschiedene Beispiele aus der europäischen oder nationalen Rechtsprechung zu einigen Schlüsselkonzepten vorgestellt, die in den verschiedenen Phasen des Lizenzierungsprozesses eine Rolle spielen.

Zu den Marktgegebenheiten haben wir uns während der Abfassung dieser Publikation öfters mit einigen Branchenvertretern im Beratenden Ausschuss der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle ausgetauscht, die uns bei der Identifizierung und Sammlung von Elementen zu bestehenden Lizenzierungspraktiken unterstützt haben. Erwähnenswert ist, dass diese Publikation auf dem Höhepunkt der COVID-19-Pandemie verfasst wurde und diese sehr spezielle Situation insbesondere die Sammlung von Informationen aus externen Quellen erheblich erschwert hat. Ich möchte daher allen, die daran mitgewirkt haben, herzlich dafür danken, dass sie trotz der schwierigen Umstände ihren Beitrag geleistet haben: Ein solcher Input ist für unsere Arbeit überaus wertvoll, zumal über diese sehr praktischen Aspekte selten berichtet wird.

Ein besonderer Dank gilt EUROVOD, dem Verband der auf Arthouse-, Independent- und europäische Filme spezialisierten europäischen Video-on-Demand-Plattformen, der uns einige Lizenzierungspraktiken in Form von Fallstudien und Vertragsvorlagen für VoD-Rechte zukommen ließ, die im Anhang der Publikation zu finden sind.

Da dieses Thema so wichtig ist und sich besonders im Online-Bereich laufend weiterentwickelt, wird die Europäische Audiovisuelle Informationsstelle die Situation weiter verfolgen, und wir hoffen, dass wir auch in künftigen Publikationen mehr Informationen über Branchenpraktiken bieten können.

Bleiben Sie gesund und genießen Sie Ihre Lektüre!

Straßburg, Juli 2020

Maja Cappello

IRIS-Koordinatorin

Leiterin der Abteilung für juristische Informationen

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung	1
1. Hintergrund	3
1.1. Schlüsselbegriffe des Urheberrechts und verwandter Schutzrechte	3
1.2. Wertschöpfungskette und Verwertungsfenster	5
2. Gesetzliche Rechte nach Völkerrecht und EU-Recht	11
2.1. Völkerrechtliche Mindestschutzstandards	11
2.1.1. Urheberrechte	11
2.1.2. Verwandte Schutzrechte	15
2.2. Wirtschaftliche Rechte nach dem Urheberrechts-Acquis der EU	20
2.2.1. Überblick	21
2.2.2. Welches Recht für welchen Inhaber nach dem Urheberrechts-Acquis der EU?	24
2.2.3. Neue Bestimmungen zur Erleichterung der Verfahren zur Rechtklärung	27
3. Nationale Vorschriften.....	35
3.1. Aggregation von Rechten	35
3.1.1. Urheberschaft und originäre Rechtsinhaberschaft.....	36
3.1.2. Umfang der Rechteübertragung.....	38
3.2. Vergütungsfragen	39
4. Territorialität des Urheberrechts.....	43
4.1. Binnenmarkt und Dienstleistungsfreiheit.....	44
4.2. Territorialität des Urheberrechts in der Europäischen Union	45
4.3. Neueste legislative Entwicklungen.....	45
4.4. Territorialität und Wettbewerbsrecht.....	47
5. Rechtsprechung.....	51
5.1. Eigentum an Rechten an einem audiovisuellen Werk.....	51
5.1.1. Nachweis des Eigentums an Urheberrechten an einem Drehbuch	51
5.1.2. Kriterien für die Miturheberschaft an einem Drehbuch	52
5.1.3. Eigentum an den Produktionsrechten.....	54
5.1.4. Vermutung der Abtretung von Rechten an den Produzenten	55
5.2. Angemessene Vergütung	57

5.3. Ausschließliche territoriale Lizenzierung von Rechten.....	59
---	----

6. Aktueller Stand 63

7. Anhang – Fallstudien zur Lizenzierung von VoD-Diensten..... 67

7.1. Lizenzierungsmodelle	67
7.1.1. Lizenz gegen Gebühr für ein Gebiet oder eine Region.....	68
7.1.2. Produktionskosten + Gebühr	68
7.1.3. Einnahmenbeteiligung.....	68
7.2. Fallstudien.....	69
7.2.1. Netflix	69
7.2.2. Filmin	71
7.3. Beispiele für Lizenzverträge	72
7.3.1. Beispiel für die nicht ausschließliche Lizenzierung von VoD-Rechten	72
7.3.2. Beispiel für den Erwerb von SVoD-Rechten.....	77
7.3.3. Beispiel für die Lizenzierung von VoD/TVoD-Rechten	81

Abbildungen

Abbildung 1. Flussdiagramm der Wertschöpfungs- und Einnahmenkette einer Kinofilmproduktion	9
---	---

Tabellen

Tabelle 1. Von audiovisuellen VGs in Europa (freiwillig oder obligatorisch) wahrgenommene Rechte:.....	41
---	----



Zusammenfassung

Das Urheberrecht ist in jeder Hinsicht ein zentraler Faktor, der in der gesamten Wertschöpfungskette von Filmen und audiovisuellen Werken zu berücksichtigen ist, von der Vorproduktion bis zu allen Formen der Verwertung. Zunächst einmal haben Filme und audiovisuelle Werke im Gegensatz zu anderen urheberrechtlich geschützten Werken wie Büchern oder Gemälden die Besonderheit, dass mehrere Rechteinhaber involviert sind. Die Produktion eines Werks erfordert daher die vorherige Klärung aller Rechte, die die am Projekt beteiligten Rechteinhaber betreffen, und in einigen Fällen auch die Einholung von Lizenzen für die Nutzung bereits bestehender Werke. Nach dieser Rechteklärung kann der Produzent das Werk für die verschiedenen Verwertungsarten lizenzieren. **Kapitel 1** steckt den Rahmen ab und gibt einen Überblick über die Schlüsselkonzepte des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte sowie der besonderen Rechte, die bei der Produktion eines Films oder audiovisuellen Werks entlang der Wertschöpfungskette und bei seiner Verwertung berührt sind.

Auf supranationaler Ebene wurden Mindeststandards für den Schutz des Urheberrechts und verwandter Schutzrechte erstmals durch die Berner Übereinkunft von 1886 und das Rom-Abkommen von 1961 festgelegt. Der Schutzbereich dieser Rechte wurde später durch das TRIPS-Abkommen von 1994 in größerem Umfang erweitert und durch die beiden WIPO-Internetverträge von 1996 und den WIPO-Vertrag von Peking zum Schutz von audiovisuellen Darbietungen von 2012 an das digitale Zeitalter angepasst. Auch auf EU-Ebene wurde im Rahmen des Urheberrechts-Acquis der EU eine gewisse Harmonisierung erreicht: Elf Richtlinien und zwei Verordnungen sehen Exklusivrechte für Urheber, ausübende Künstler, Hersteller und Sendeunternehmen vor. Die neue Richtlinie über das Urheberrecht im digitalen Binnenmarkt hat dem EU-Acquis den letzten Schliff gegeben, um das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte für das digitale Zeitalter fit zu machen. Bei der Lizenzvergabe führt die Richtlinie insbesondere neue Bestimmungen zur Erleichterung der Verfahren zur Rechteklärung ein, etwa Maßnahmen zur Gewährleistung eines breiteren Zugangs zu audiovisuellen Werken auf VoD-Plattformen oder zu einer fairen Vergütung in den Verwertungsverträgen mit Urhebern und ausübenden Künstlern. **Kapitel 2** gibt einen Überblick über die internationalen und europäischen Mindestschutzstandards, die bei der Lizenzierung eine Rolle spielen, und stellt die neu verabschiedeten Bestimmungen vor, die den Prozess der Rechteklärung erleichtern sollen.

Über diese Mindestschutzstandards hinaus werden die Regeln für die Lizenzierung von Urheberrechten für die Produktion und Verwertung von audiovisuellen Werken durch nationale Gesetze genauer definiert. Bei der Urheberschaft an solchen Werken tendieren die meisten EU-Mitgliedstaaten dazu, den Status eines Miturhebers nicht nur, wie nach EU-Recht, dem Hauptregisseur des Werks zuzugestehen, sondern jeder Person, die einen ausreichenden kreativen Beitrag zu dem Werk geleistet hat. Bei der Übertragung von



Rechten, die für den Produzenten – der alle Rechte von Urhebern und ausübenden Künstlern erwerben muss, um das fertige Werk zu verwerten – von wesentlicher Bedeutung ist, gibt es in Europa grundsätzlich zwei verschiedene Systeme: Entweder bestehen allgemeine Regeln für Urheberrechtsverträge mit einigen spezifischen Regeln für die Filmproduktion und Verträge; oder diese werden in Form einer detaillierteren Regelung für die wichtigsten Arten von Urheberrechtsverträgen, manchmal auch für Filmproduktionsverträge, herausgegeben. Die unterschiedlichen nationalen Vorschriften über die Aggregation der verschiedenen Rechte, die bei der Produktion und Verwertung von Filmen und audiovisuellen Werken berührt sind, und über die verschiedenen Formen der Vergütung werden in **Kapitel 3** eingehender untersucht.

Diesen Unterschied zwischen den nationalen Lizenzierungssystemen für Urheberrechte ermöglicht das Territorialitätsprinzip, nach dem jedes Land das Urheberrecht innerhalb des von internationalen Verträgen und einschlägigen europäischen Richtlinien vorgegebenen Rahmens auf seine Weise regeln kann. Gegen dieses Prinzip, das es Rechteinhabern erlaubt, Gebietslizenzen an verschiedene Lizenznehmer in verschiedenen Ländern zu vergeben, wird teilweise angeführt, diese territoriale Zersplitterung sei mit zusätzlichen Transaktionskosten und Rechtsunsicherheit verbunden. Seine Befürworter verweisen dagegen auf die grundlegende Bedeutung dieses Prinzips: Da es die Vergabe von Gebietslizenzen ermögliche und im Vorfeld in die Finanzierung audiovisueller Werke eingreife, trage es zu einer größeren kulturellen Vielfalt in Europa bei. **Kapitel 4** befasst sich mit dem Territorialitätsprinzip im Urheberrecht und seinen Auswirkungen auf die Verwertung audiovisueller Werke.

Kapitel 5 stellt verschiedene Beispiele aus der europäischen oder nationalen Rechtsprechung zu einigen Schlüsselkonzepten vor, die in den verschiedenen Phasen des Lizenzierungsprozesses eine Rolle spielen, von der Übertragung der Rechte von den Schöpfern auf die Produzenten bis hin zur Lizenzierung des urheberrechtlich geschützten Werks an die Nutzer. Diese Konzepte reichen vom Begriff des Eigentums an Rechten an einem bestimmten audiovisuellen Werk über die Vermutung der Abtretung von Rechten an den Produzenten und den Begriff der fairen Vergütung bis hin zum Umfang der Lizenz.

In der audiovisuellen Wirtschaft werden zurzeit die Karten neu gemischt: Neue On-Demand-Anbieter und -Dienste drängen auf den Markt, und es entstehen neue „Walled Gardens“ (geschlossene Bereiche) mit jeweils anderen Inhalten. An diese neuen Umstände werden auch die vertraglichen Regelungen angepasst. Dies hat zu einer größeren Vielfalt an Lizenzierungspraktiken und dadurch auch zu einer größeren Komplexität geführt. **Kapitel 6** enthält einige abschließende Gedanken zum aktuellen Stand der Lizenzierungspraxis für Urheberrechte in Europa, und im Anhang befasst sich **Kapitel 7** in Fallstudien zu drei verschiedenen marktüblichen Lizenzierungsmodellen mit der Lizenzierung an diese neuen Anbieter.



1. Hintergrund

1.1. Schlüsselbegriffe des Urheberrechts und verwandter Schutzrechte

Das Urheberrecht ist in der Wertschöpfungskette von Filmen und audiovisuellen Werken allgegenwärtig, von der Vorproduktion bis zu allen Formen der Verwertung. Wenn ein Produzent (oder natürlich eine Produzentin) beschließt, ein Projekt auf die Beine zu stellen, ist das Urheberrecht ein Schlüsselfaktor, denn dazu zählt auch die Lizenzierung der Rechte der beteiligten Urheber und gelegentlich die Lizenzierung der Rechte an bereits bestehenden Werken. Die Lizenzierung des Urheberrechts ist es auch, die es dem Produzenten nach Abschluss der Produktion ermöglicht, das fertige Werk über die verschiedenen Verwertungsfenster zu vermarkten.

Laut WIPO, der Weltorganisation für geistiges Eigentum, bezeichnet geistiges Eigentum „*die Rechtsansprüche, die sich aus einer geistigen Tätigkeit im industriellen, wissenschaftlichen, literarischen und künstlerischen Bereich ergeben*“.¹ Traditionell werden bei geistigem Eigentum zwei Hauptzweige unterschieden: gewerbliches Eigentum und Urheberrecht. Gewerbliches Eigentum umfasst u. a. Patente für Erfindungen, gewerbliche Muster und Marken, während das Urheberrecht „*literarische und künstlerische Schöpfungen wie Bücher, Musik, Gemälde und Skulpturen, Filme und technologiebasierte Werke (wie Computerprogramme und elektronische Datenbanken) betrifft*“.² Anders als beim Schutz von Erfindungen schützt das Urheberrecht den originalen Ausdruck von Ideen – nicht die Ideen selbst – von dem Moment an, in dem das Werk geschaffen wird, ohne dass zuvor irgendeine Registrierung oder Förmlichkeit erforderlich ist. Je nach Sprache und Urheberrechtssystem umfasst das Urheberrecht neben den Rechten des Urhebers selbst auch verwandte Schutzrechte. Während Länder mit angelsächsischer Rechtstradition den Akzent auf das Kopieren eines Originalwerks legen („Copyright“), stehen in den Ländern des romanischen Rechtskreises die Rechte im Vordergrund, die von den Urhebern und anderen Rechteinhabern geschaffen werden.

Das Urheberrecht schützt zwei Arten von Rechten: wirtschaftliche Rechte und Urheberpersönlichkeitsrechte. Wirtschaftliche Rechte umfassen das Recht, die Vervielfältigung, die öffentliche Wiedergabe, die Verbreitung, die Ausstrahlung, die

¹ WIPO *Intellectual Property Handbook: Policy, Law and Use*, Chapter 1, WIPO, 2004 <https://www.wipo.int/about-ip/en/iprm/>.

² *Understanding Copyright and Related Rights*, WIPO, 2016, <https://www.wipo.int/publications/en/details.jsp?id=4081>.



öffentliche Aufführung, die Übersetzung oder die Bearbeitung eines Originalwerks zu erlauben (oder zu verbieten). Diese Rechte können von den Rechteinhabern gegen Bezahlung an einen Dritten abgetreten oder lizenziert werden. Dagegen sind Urheberpersönlichkeitsrechte, die es Urhebern und ausübenden Künstlern erlauben, bestimmte Maßnahmen zu ergreifen, um ihre Verbindung zu ihrem Werk zu erhalten und zu schützen, in der Regel nicht übertragbar. Zu den Urheberpersönlichkeitsrechten gehören das Recht auf Zuschreibung (das Recht auf Inanspruchnahme und Anerkennung der Urheberschaft) und das Recht auf Integrität, also das Recht des Urhebers, „sich jeder Entstellung, Verstümmelung, sonstigen Änderung oder Beeinträchtigung des Werkes zu widersetzen, die seiner Ehre oder seinem Ruf nachteilig sein könnten“.³ In den meisten Ländern endet die Schutzdauer frühestens 50 Jahre nach dem Tod des Urhebers (in vielen Ländern, darunter alle EU-Mitgliedstaaten, nach 70 Jahren). Bei Gemeinschaftswerken richtet sich die Schutzdauer nach dem am längsten lebenden Urheber. Nach dem Ende der Schutzdauer werden die Werke Gemeingut.

Der Urheber eines Werks ist der ursprüngliche Urheberrechtsinhaber, bei Gemeinschaftswerken teilen sich die Urheber das Eigentum am Urheberrecht. Es kommt jedoch vor, dass ein Urheber zur Schaffung eines Werks angestellt wird. In diesem Fall liegen die wirtschaftlichen Rechte beim Arbeitgeber oder beim Auftraggeber des Werks, obwohl das Urheberpersönlichkeitsrecht im Allgemeinen beim Urheber verbleibt. In vielen Ländern kann der ursprüngliche Urheberrechtsinhaber einige wirtschaftliche Rechte am Werk durch Abtretung oder Lizenzierung auf einen Dritten übertragen. In beiden Fällen ist diese Übertragung wirtschaftlicher Rechte an finanzielle Modalitäten geknüpft, die in Abhängigkeit vom Arbeitsmarkt und den kulturellen und/oder rechtlichen Traditionen des betreffenden Landes verschiedene Formen (oder eine Kombination von Formen) annehmen können. Eine Abtretung, bei der das Eigentumsrecht auf einen Dritten übertragen wird, der dann neuer Rechteinhaber wird, ist nach einigen nationalen Rechtsvorschriften nicht immer möglich, weil dort nur die Lizenzierung zulässig ist. Lizenzierung bedeutet, dass der ursprüngliche Urheberrechtsinhaber einem Dritten die Nutzung und Verwertung des Werks zu einem bestimmten Zweck in einem bestimmten Gebiet und Zeitrahmen in ausschließlicher oder nicht ausschließlicher Weise gestattet, aber das Eigentum an dem Werk (bzw. bei Gemeinschaftswerken seinen Anteil daran) behält. Die Lizenzierung kann von den Urhebern selbst oder in ihrem Namen von einem Dritten geregelt werden. Häufig beauftragen Urheber eine Verwertungsgesellschaft (VG),⁴ in ihrem Namen Verhandlungen zu führen, Lizenzen zu vergeben und die Gebühren von den Lizenznehmern einzuziehen, insbesondere für einige Formen der sekundären Verwertung, etwa für Weiterverbreitungsrechte.

Verwandte Schutzrechteschützen die rechtlichen und wirtschaftlichen Interessen bestimmter natürlicher und juristischer Personen, die dazu beitragen, Werke der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, oder die Gegenstände herstellen, deren rechtlicher

³ Artikel 6bis der Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst (Fassung vom 28. September 1979), <https://wipolex.wipo.int/en/treaties/textdetails/12214>. Eine deutsche Fassung ist verfügbar unter: <https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19670154/200605050000/0.231.14.pdf>.

⁴ Collective Management of Copyright and Related Rights, WIPO, <https://www.wipo.int/copyright/en/management>.



Schutz aufgrund des schöpferischen Gehalts oder der organisatorischen Leistung gerechtfertigt ist. Traditionell werden verwandte Schutzrechte ausübenden Künstlern, Herstellern der erstmaligen Aufzeichnung von Filmen, Herstellern von Tonaufnahmen (Tonträgern) und Sendeunternehmen gewährt. Ausübende Künstler haben das Recht, „die Aufzeichnung, Sendung und öffentliche Wiedergabe ihrer Live-Aufführungen ohne ihre Zustimmung zu verhindern [...]. Die Rechte in Bezug auf die Ausstrahlung und öffentliche Wiedergabe können auch in einer angemessenen Vergütung statt eines Verhinderungsrechts bestehen.“⁵ Bestimmte nationale Gesetzgebungen gewähren ausübenden Künstlern auch Urheberpersönlichkeitsrechte, damit sie Kontrolle über den Missbrauch ihres Namens und Bildes ausüben können. Hersteller von Tonaufnahmen wiederum haben das Recht, „die Vervielfältigung, Einfuhr und Verbreitung ihrer Tonaufnahmen und Kopien davon zu erlauben oder zu verbieten, sowie das Recht auf eine angemessene Vergütung für die Ausstrahlung und öffentliche Wiedergabe ihrer Tonaufnahmen“. Sendeunternehmen schließlich haben das Recht, die Weitersendung, Aufzeichnung und Vervielfältigung ihrer Sendungen zu erlauben oder zu verbieten.

Film- und audiovisuelle Werke weisen bestimmte Besonderheiten auf, die vom Gesetzgeber bei Fragen des Urheberrechts berücksichtigt werden, etwa wer als Urheber eines audiovisuellen Werks gilt, wie die Schutzdauer für ein solches Werk zu berechnen ist oder wie bei der Lizenzierung dieser Werke die Frage der Territorialität zu behandeln ist. Auf diese Fragen wird in Kapitel 2 dieser Publikation näher eingegangen.

1.2. Wertschöpfungskette und Verwertungsfenster

Filme und audiovisuelle Werke gehören im Hinblick auf das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte wohl zu den komplexeren künstlerischen Werken. Im Gegensatz zu dem Buch eines einzelnen Verfassers oder dem Gemälde eines einzelnen Malers sind bei der Produktion eines Films oder audiovisuellen Werks in der Regel mehrere Urheber, Hersteller und Rechteinhaber im Spiel. Darüber hinaus bietet das breite Spektrum an Verwertungsfenstern für das fertige Werk eine große Vielfalt an Lizenzierungsmöglichkeiten, die der Hersteller im Namen aller Rechteinhaber des Gemeinschaftswerks nach dem Prinzip der „Zusammenführung der Rechte beim Hersteller“ auslotet, sei es gesetzlich (etwa in Frankreich) oder vertraglich. Darüber hinaus nutzen Film- und audiovisuelle Werke zuweilen bereits bestehendes urheberrechtlich geschütztes Material (z. B. einen literarischen Text, eine Musikkomposition, Material aus anderen Filmen oder Bildern). Aus all diesen Gründen ist es nicht verwunderlich, dass die Klärung der Rechte vor der eigentlichen Produktion und Verwertung eines Films oder audiovisuellen Werks von entscheidender Bedeutung ist.

Der vorliegende Abschnitt erläutert die mit der Produktion eines Films oder audiovisuellen Werks verbundenen Rechte entlang der Wertschöpfungskette sowie die

⁵ *Understanding Copyright and Related Rights*, WIPO, 2016, <https://www.wipo.int/publications/en/details.jsp?id=4081>.



Lizenzierung der durch das neue Werk entstehenden Rechte in den verschiedenen Verwertungsfenstern. Hierzu sind zunächst die Begriffe „Wertschöpfungskette“ und „Fenster“ zu erläutern. Der Begriff der Wertschöpfungskette (oder auch Wertkette) stammt aus der Wirtschaftswissenschaft und wurde 1985 von Michael Porter eingeführt.⁶ Im Grunde bezieht er sich auf die Gesamtheit der Tätigkeiten eines Unternehmens, von der Konzeption bis zum Vertrieb, mit denen es den Wert seines Produkts oder seiner Dienstleistung steigert. Auf die Film- und audiovisuelle Industrie bezogen dient dieser Rahmen zur Erstellung eines Stufenmodells der Filmproduktion, von der Konzeption bis zur Verwertung. Die verschiedenen Einnahmenströme, die durch die Zahlungen der Endverbraucher in den einzelnen Verwertungsfenstern entstehen, bilden gewissermaßen eine „Refinanzierungskette“: Über sie spielen die Glieder der Wertschöpfungskette (Kinobetreiber, Verleiher, Verkäufer von physischen und Online-Videos, Produzenten, Financiers usw.) ihre Investitionen wieder ein. Der Begriff „Fenster“ bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die verschiedenen Formen der Verwertung eines Films oder audiovisuellen Werks, darunter Kinovorführung, Ausstrahlung (Pay-TV, Free-TV), VoD (TVoD, SVoD) sowie physischer Verkauf und Verleih.⁷

Die Wertschöpfungskette eines Films oder audiovisuellen Werks lässt sich in drei Hauptphasen unterteilen: Vorproduktion, Produktion und Vermarktung. In diesen Phasen spielt der Produzent eine entscheidende Rolle, sowohl geschäftlich als auch kreativ: Er übernimmt das finanzielle und rechtliche Risiko für die gesamte Produktion und kann bei jeder kreativen Entscheidung an erster oder zweiter Stelle mitreden. Die erste Phase umfasst die Entwicklung und Finanzierung des Werks. In dieser Phase wird das Drehbuch unter der Verantwortung des Drehbuchautors geschrieben, es wird ein Finanzierungsplan erstellt, und die Verträge der Kreativen (ggf. der Urheber des bereits bestehenden Werks, auf dem das Drehbuch basiert, zumindest aber der Autoren des Drehbuchs, des Regisseurs, des Komponisten usw.) sowie der Darsteller und Techniker mit dem Produzenten werden unterzeichnet. Der Finanzierungsplan kann Kapitalbeteiligungen der verschiedenen Koproduzenten oder Kofinanzierer, öffentliche Förderung in ihren verschiedenen Formen (Subventionen und Steueranreize), Pre-Sales und Vorschüsse umfassen (dies ist nicht immer der Fall, aber nationale und internationale Verleiher sowie Fernsehveranstalter können in dieser Phase im Austausch gegen bestimmte ausschließliche Verwertungsrechte zur Finanzierung des Films beitragen). Ebenfalls möglich ist eine Gap-Finanzierung (Lückenfinanzierung, die mit dem Erlös wieder eingespielt werden muss).⁸ In dieser Phase werden die meisten Verträge mit den Autoren, Darstellern und Technikern unterzeichnet – zunächst mit den Leitern der Hauptabteilungen (etwa dem Kameramann) und den Hauptdarstellern (da sich diese auf die potenzielle Finanzierung des Films auswirken), anschließend folgen die übrigen

⁶ Porter, M. (1985) *Competitive Advantage: Creating and Sustaining Superior Performance*, The Free Press.

⁷ Weitere Informationen über die Funktionsweise von Verwertungsfenstern finden sich in Cabrera Blázquez F.J., Cappello M., Fontaine G., Talavera Milla J., Valais S., *Verwertungsfenster in Europa: eine Frage der Zeit, IRIS Plus*, Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, Straßburg, Oktober 2019, <https://rm.coe.int/1680986357>.

⁸ Zu weiteren Informationen über die Finanzierung siehe Kanzler M., *Fiction film financing in Europe: A sample analysis of films released in 2017*, Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, Straßburg, 2019, <https://rm.coe.int/fiction-film-financing-in-europe-2019/1680998479>.



Darsteller und Techniker. Wie bereits erwähnt, würden je nach Land einige von ihnen Urheberrechte (Regisseur, Drehbuchautor, Komponist usw.) oder verwandte Schutzrechte (Schauspieler, ausübende Künstler usw.) am fertigen Werk behalten.

Darüber hinaus würde in dieser Phase auch die Lizenzierung oder Abtretung bereits bestehender Werke beginnen. Vor allem bei der Bearbeitung eines bereits bestehenden literarischen Werks (eines Romans, einer Biografie, einer Kurzgeschichte usw.) oder bei einem Remake, Spin-off oder einer anderen Form der Wiederverwendung oder Bearbeitung bereits bestehender audiovisueller Werke werden die Rechte an dem bereits bestehenden Werk gleich zu Beginn der Entwicklungsphase geklärt, da der Produzent wissen muss, dass das ins Auge gefasste Werk für die Produktion des neuen Films oder audiovisuellen Werks verwendet werden kann. Üblicherweise unterzeichnen Lizenzgeber und Lizenznehmer eine Optionsvereinbarung, die es dem Produzenten erlaubt, den gesamten für die Lizenzierung der Rechte fälligen Betrag erst auszuzahlen, wenn er sicher ist, dass der Film in Produktion gehen wird, und die verhindert, dass das Urheberrecht des Urhebers des bereits bestehenden Werks für andere Bearbeitungsmöglichkeiten blockiert wird, wenn der Produzent nicht innerhalb des vorgesehenen Zeitplans mit der Produktion beginnt; in diesem Fall würden die lizenzierten Rechte an den Urheber zurückfallen. Andere Werke, etwa Musikwerke, können in dieser Phase oder auch später, in der Produktions- oder Postproduktionsphase, geklärt werden.

Die nächste Phase der Wertschöpfungskette ist die Produktionsphase, die die eigentlichen Dreharbeiten und die Postproduktion des Films umfasst, vom Drehbeginn bis zur Lieferung der endgültigen Kopie (normalerweise einer Digitalkopie). Während der Dreharbeiten wird das Werk aufgenommen und später in der Postproduktionsphase bearbeitet; hier wird die für den Film komponierte wie auch die lizenzierte Musik in die Tonspur eingefügt.

Die letzte Phase betrifft die eigentliche Vermarktung des Werks mit Marketing, Verbreitung und Verwertung. Diese Phase umfasst die physische oder digitale Verbreitung des Werks an den Endverbraucher über verschiedenste Verbreitungskanäle mit verschiedensten Geschäftsmodellen sowie die damit verbundenen Marketing- und Werbeaktivitäten. Wie bereits erwähnt, handelt es sich hierbei um einen Prozess mit mehreren Fenstern, bei dem die Fenster nacheinander, parallel oder gemischt verwertet werden. Beginnen würde ein traditioneller Verwertungsplan für einen Film mit dem Kinovertrieb im Produktionsland (über einen nationalen Verleih) und in anderen Ländern –gelegentlich mit einem internationalen Vertriebsagenten, der als Vermittler zwischen dem Produzenten und den inländischen Verleihern im Ausland fungiert. Bei internationalen Koproduktionen behält in der Regel der Produzent im jeweiligen Koproduktionsland die Verbreitungsrechte für den jeweiligen Inlandsmarkt.

Die im Anschluss zu lizenzierenden Fenster wären zunächst Home Entertainment (physisch, z. B. DVD und Blu-ray, und online, z. B. TVoD, SVoD und AVoD) und danach Pay-TV und Free-TV. Wie bereits im Zusammenhang mit der Finanzierung in der Vorproduktionsphase erwähnt, können diese Rechte bereits vor Produktionsbeginn lizenziert werden, wobei das Geld aus den Vorschüssen (vom künftigen Verleiher, Offline- oder Online-Home-Entertainment-Publisher, Fernsehveranstalter und/oder

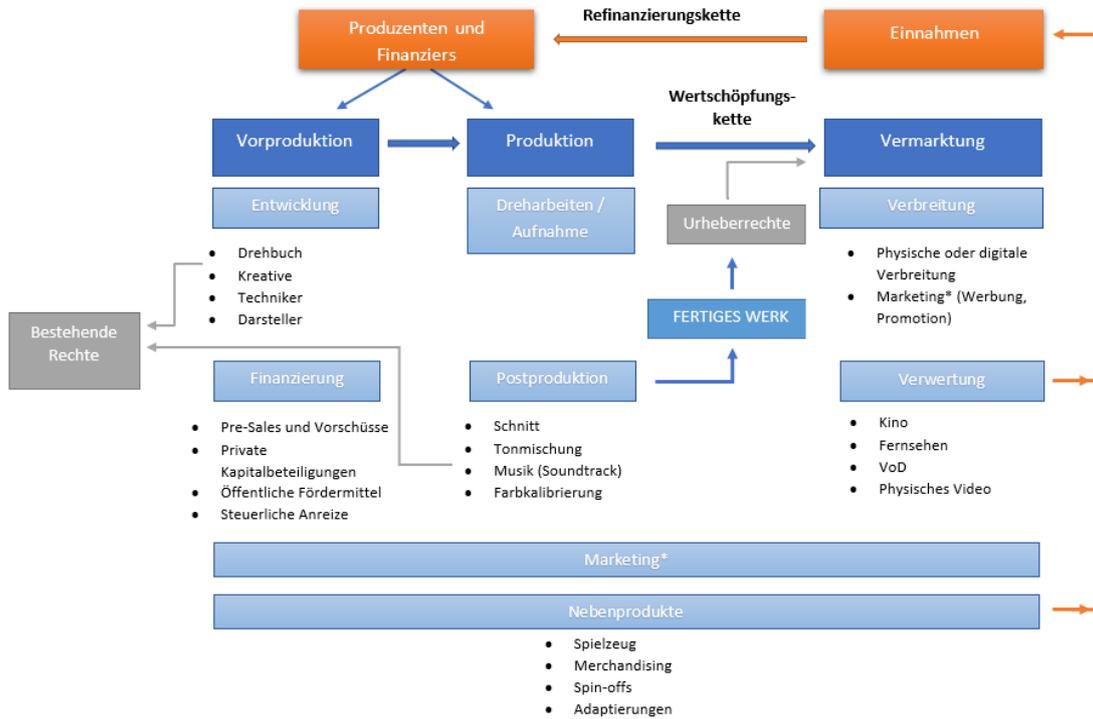


internationalen Vertriebsagenten) zur Finanzierung des Films verwendet wird, sodass es nicht in den Refinanzierungsplan einfließt. Der vereinbarte Vorschuss wird normalerweise bei Lieferung des Films fällig, doch der Vertrag dient dem Produzenten in der Regel als Sicherheit für ein Bankdarlehen. Ebenso kann je nach Produktionsmodell bereits in der Vorproduktionsphase mit Marketing und Werbung für das Werk begonnen werden, was bei größeren Produktionen häufig auch der Fall ist. Zudem kann die Lizenzierung von Nebenrechten (für Merchandising- und andere Produkte, die das Bild oder den Inhalt des Films verwenden) entweder in dieser Phase oder in der Vorproduktionsphase erfolgen.

Unabhängig davon, ob die Lizenzierung vor Fertigstellung des Werks erfolgt oder nicht, müssen die Rechte für ein bestimmtes Gebiet und einen bestimmten Zeitraum und für ein oder mehrere Verwertungsfenster lizenziert werden, mit oder ohne Exklusivität. Die Verwertung des Werks führt zu Einnahmen für die verschiedenen Lizenznehmer in der gesamten Wertschöpfungskette (Kinobetreiber, Verleiher, Offline- und Online-Video-Publisher, Fernsehveranstalter und Vertriebsagenten) und letztlich für die Produzenten, in bestimmten Fällen aber auch für die an der Produktion beteiligten Urheber und ausübenden Künstler sowie für die Urheber der darin verwendeten bereits bestehenden Werke, da sie je nach Vertrag aufgrund ihrer Urheberrechte und verwandten Schutzrechte Anspruch auf einen Anteil an den Einnahmen aus jeder Verwertung haben. Wenn sie ihre Rechte gegen eine Pauschalzahlung abgetreten haben (Buy-out-Vertrag), erhalten sie nichts.⁹ Der Strom der Einnahmen zeichnet also den Verlauf der Wertschöpfungskette nach, von den Endverbrauchern bis zum Produzenten, den Urhebern und den ausübenden Künstlern entlang der Refinanzierungskette.

⁹ Weitere Details zu Vergütungsfragen finden sich in Kapitel 3 dieser Publikation.

Abbildung 1. Flussdiagramm der Wertschöpfungs- und Einnahmenkette einer Kinofilmproduktion



Quelle: Europäische Audiovisuelle Informationsstelle

*Marketingaktivitäten können an jedem Punkt der Wertschöpfungskette beginnen, erfolgen aber üblicherweise in der Vermarktungsphase, insbesondere bei Produktionen mit geringem und durchschnittlichem Budget.

2. Gesetzliche Rechte nach Völkerrecht und EU-Recht

Um die Vielzahl der kreativen, finanziellen, technischen und unternehmerischen Beiträge zu schützen, die zur Produktion, Finanzierung und Vermarktung eines Films oder audiovisuellen Werks erforderlich sind, wurde im Laufe der Jahre ein international anerkanntes System wirksamer Urheberrechte und verwandter Schutzrechte geschaffen. Das Völkerrecht und das EU-Recht haben Mindestschutzniveaus definiert, indem sie festgelegt haben, welche Rechte bestimmten Rechteinhabern gewährt werden und wie diese Rechte ausgeübt werden können. Kapitel 2 gibt einen Überblick über die auf internationaler und auf EU-Ebene festgelegten Mindestschutzstandards, die bei der Lizenzierung von Film- und audiovisuellen Werken eine Rolle spielen, und stellt die neu angenommenen Bestimmungen vor, die den Prozess der Rechtklärung erleichtern sollen.

2.1. Völkerrechtliche Mindestschutzstandards

2.1.1. Urheberrechte

2.1.1.1. Die Berner Übereinkunft, Eckpfeiler des Urheberrechts

Die Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst („Berner Übereinkunft“, BÜ) ist das älteste multilaterale Urheberrechtsabkommen (1886 geschlossen, zuletzt 1971 aktualisiert).¹⁰ Sie befasst sich mit dem Schutz von Werken und der Rechte ihrer Urheber. Ziel der Berner Übereinkunft ist eine gewisse Harmonisierung der Urheberrechtsgesetze aller Vertragsstaaten durch Einführung von Mindestschutzstandards für Urheber. Ihre Bestimmungen lassen den Vertragsstaaten einen großen Ermessensspielraum. Die Berner Übereinkunft basiert auf drei

¹⁰ Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst (Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works), <https://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/index.html>. Die 1886 geschlossene Berner Übereinkunft wurde 1896 in Paris und 1908 in Berlin revidiert, 1914 in Bern vervollständigt, 1928 in Rom, 1948 in Brüssel, 1967 in Stockholm und 1971 in Paris revidiert und 1979 geändert. Eine deutsche Fassung ist verfügbar unter: <https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19670154/200605050000/0.231.14.pdf>.

Grundprinzipien und enthält eine Reihe von Bestimmungen, die den zu gewährenden Mindestschutz festlegen, sowie Sonderbestimmungen für Entwicklungsländer, die davon Gebrauch machen wollen. Es gelten die folgenden drei Grundprinzipien:

- Das Prinzip der „Inländerbehandlung“: Werke, die aus einem der Vertragsstaaten stammen (nach der Staatsangehörigkeit oder dem Wohnsitz des Urhebers oder nach dem Ort der Erstveröffentlichung des Werks), müssen in jedem der anderen Vertragsstaaten den selben Schutz erhalten, den der betreffende Staat den Werken seiner eigenen Staatsangehörigen gewährt.
- Das Prinzip des „automatischen Schutzes“: Der Schutz darf nicht an die Erfüllung irgendwelcher Förmlichkeiten gebunden sein.
- Das Prinzip der „Unabhängigkeit des Schutzes“: Der Schutz ist unabhängig vom Bestehen des Schutzes im Ursprungsland des Werks. Wenn ein Vertragsstaat jedoch eine längere Schutzdauer als das in der Übereinkunft vorgeschriebene Minimum vorsieht und der Schutz des Werks im Ursprungsland endet, kann der Schutz verweigert werden, sobald er im Ursprungsland endet.

Die in der Berner Übereinkunft festgelegten Mindestschutzstandards beziehen sich auf die zu schützenden Werke und Rechte sowie auf die Schutzdauer. Der Schutz von Werken umfasst „alle Erzeugnisse auf dem Gebiet der Literatur, Wissenschaft und Kunst, ohne Rücksicht auf die Art und Form des Ausdrucks“ (Artikel 2 Absatz 1 BÜ). Filmwerke, die dadurch gekennzeichnet sind, dass sie Bild und Ton miteinander verbinden, in vielen Fällen bereits bestehende Werke enthalten und mehrere Mitwirkende haben, werden ausdrücklich als literarische und künstlerische Werke in den Schutzzumfang einbezogen („Filmwerke einschließlich der Werke, die durch ein ähnliches Verfahren wie Filmwerke hervorgebracht sind“, Artikel 2 BÜ). Darüber hinaus enthält die Berner Übereinkunft eine spezifische Bestimmung zu solchen Werken, denn sie unterscheidet zwischen dem Urheberrechtsschutz, der das Filmwerk wie ein Originalwerk schützt, und dem Schutz eines bereits bestehenden Werks, das in dem Filmwerk enthalten ist oder für die Zwecke des Filmwerks bearbeitet wurde (z. B. Bilder, Töne oder ein Roman) (Artikel 14bis BÜ).¹¹

Eine weitere Frage im Zusammenhang mit Filmwerken betrifft das Eigentum an Rechten an solchen Werken, da diese in den meisten Fällen Beiträge verschiedener Urheber umfassen. Jedem einzelnen von ihnen das Eigentum zu gewähren, wäre nicht praktikabel und widerspräche dem Grundprinzip der Berner Übereinkunft, individuellen Urhebern Rechte zu gewähren. Artikel 14bis Absatz 2 Buchstabe a der Übereinkunft stellt die Frage des Eigentums am Urheberrecht an einem Filmwerk in das Ermessen der Vertragsstaaten.¹² Allerdings stellt die Übereinkunft für Länder, die sich dafür entschieden

¹¹ Konkret bestimmt Artikel 14bis BÜ: „Unbeschadet der Rechte des Urhebers jedes etwa bearbeiteten oder vervielfältigten Werkes wird das Filmwerk wie ein Originalwerk geschützt. Der Inhaber des Urheberrechts am Filmwerk genießt die gleichen Rechte wie der Urheber eines Originalwerkes (...).“

¹² Die Länder folgen in der Regel vor allem drei Modellen: (i) Alle Mitwirkenden werden als Urheber anerkannt, (ii) nur bestimmte Mitwirkende werden als Urheber anerkannt (Autor, Musikkomponist, Regisseur), oder (iii) nur Produzenten oder Hersteller des Films werden als Urheber anerkannt (Beispiele: EU / Länder mit angelsächsischer Rechtstradition).



haben, als Inhaber auch alle oder einige Urheber anzuerkennen, die Beiträge geleistet haben, folgende Legitimationsvermutung auf:

- Urheber, „die Beiträge zur Herstellung eines Filmwerkes geleistet haben, können sich (...) mangels gegenteiliger oder besonderer Vereinbarung der Vervielfältigung, dem Inverkehrbringen, der öffentlichen Vorführung, der Übertragung mittels Draht an die Öffentlichkeit, der Rundfunksendung, der öffentlichen Wiedergabe, dem Versehen mit Untertiteln und der Textsynchronisation des Filmwerkes nicht widersetzen“ (Artikel 14bis Absatz 2 Buchstabe b).
- Die Vermutung ist weder auf die Urheber der Drehbücher, der Dialoge und der musikalischen Werke anwendbar, die für die Herstellung des Filmwerkes geschaffen worden sind, noch auf dessen Hauptregisseur (Artikel 14bis Absatz 3 BÜ).

Im Hinblick auf die den Urhebern gewährten wirtschaftlichen Rechte müssen die folgenden Rechte, vorbehaltlich bestimmter zulässiger Vorbehalte, Beschränkungen oder Ausnahmen, als ausschließliche Genehmigungsrechte anerkannt werden:

- das Recht zur Übersetzung,
- das Recht zur Vornahme von Bearbeitungen und Arrangements des Werks,
- das Recht zur öffentlichen Aufführung dramatischer, dramatisch-musikalischer und musikalischer Werke,
- das Recht zum öffentlichen Vortrag literarischer Werke,
- das Recht zur öffentlichen Übertragung der Aufführung solcher Werke,
- das Recht zur Ausstrahlung im Rundfunk (mit der Möglichkeit, dass ein Vertragsstaat anstelle eines Genehmigungsrechts lediglich einen Anspruch auf angemessene Vergütung vorsieht),
- das Recht zur Vervielfältigung in jeglicher Art und Form (mit der Möglichkeit, dass ein Vertragsstaat die Vervielfältigung ohne Genehmigung in gewissen Sonderfällen gestatten kann, wenn diese weder die normale Auswertung des Werkes beeinträchtigt noch die berechtigten Interessen des Urhebers unzumutbar verletzt),
- das Recht, das Werk als Grundlage für ein audiovisuelles Werk zu verwenden, und das Recht, dieses audiovisuelle Werk zu vervielfältigen, zu verbreiten, öffentlich aufzuführen oder öffentlich zu übertragen.

Die Berner Übereinkunft sieht zudem „Urheberpersönlichkeitsrechte“ vor, d. h. das Recht des Urhebers, die Urheberschaft am Werk für sich in Anspruch zu nehmen und sich jeder Entstellung, Verstümmelung, sonstigen Änderung oder Beeinträchtigung des Werkes zu widersetzen, die seiner Ehre oder seinem Ruf nachteilig sein könnten. Für die Schutzdauer gilt die allgemeine Regel, dass der Schutz bis zum Ablauf des 50. Jahrs nach dem Tod des Urhebers gewährt werden muss. Abweichend von dieser allgemeinen Regel können die Verbandsländer bei audiovisuellen (Film-)Werken vorsehen, dass die Schutzdauer 50 Jahre nach dem Zeitpunkt endet, in dem das Werk der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist, oder ersatzweise 50 Jahre nach der Herstellung des Werks.

Die Berner Übereinkunft lässt bei wirtschaftlichen Rechten gewisse Beschränkungen und Ausnahmen zu, d. h. Fälle, in denen geschützte Werke ohne Genehmigung des Inhabers des Urheberrechts verwendet werden dürfen. Diese Beschränkungen werden gemeinhin als „freie Nutzung“ geschützter Werke bezeichnet und sind in Artikel 9 Absatz 2 BÜ (Vervielfältigung in gewissen Sonderfällen), Artikel 10 BÜ (Zitate und Nutzung von Werken zur Veranschaulichung des Unterrichts), Artikel 10bis BÜ (Vervielfältigung von Zeitungs- oder ähnlichen Artikeln und Nutzung von Werken zur Berichterstattung über Tagesereignisse) und Artikel 11bis Absatz 3 BÜ (ephemere Aufnahmen für Rundfunksendungen) festgelegt.

Artikel 9 Absatz 2 der Berner Übereinkunft legt drei Bedingungen fest, die nach Völkerrecht und EU-Recht noch heute für Ausnahmen und Beschränkungen des Urheberrechts und verwandter Schutzrechte gelten, nämlich

- dass sie auf Sonderfälle beschränkt sind,
- dass die normale Auswertung des Werkes nicht beeinträchtigt wird und
- dass die berechtigten Interessen des Urhebers nicht unzumutbar verletzt werden.

Anhand dieser drei Bedingungen, die als „Dreistufentest“ bekannt sind, wird geprüft, ob eine Ausnahme oder Beschränkung nach den internationalen Normen zum Urheberrecht und zu verwandten Schutzrechten zulässig ist oder nicht. Der Dreistufentest nach Artikel 9 Absatz 2 galt zwar zunächst ausschließlich für das Vervielfältigungsrecht, wurde aber später auf alle ausschließlichen Rechte nach anderen internationalen Verträgen ausgedehnt.

Die Berner Übereinkunft wurde bei vielen Gelegenheiten überarbeitet, um neuen technologischen Entwicklungen Rechnung zu tragen. Am 11. Februar 2020 waren 178 Staaten Vertragsparteien der Berner Übereinkunft.

2.1.1.2. Das TRIPS-Abkommen und der WIPO-Urheberrechtsvertrag

Neuere Übereinkünfte wie das „TRIPS-Abkommen“ (Übereinkommen über handelsbezogene Aspekte der Rechte des geistigen Eigentums der Welthandelsorganisation (WTO)) von 1994¹³ und der WIPO-Urheberrechtsvertrag (WCT) von 1996¹⁴ nehmen auf die Berner Übereinkunft ausdrücklich Bezug.

Das TRIPS-Abkommen stellte das Urheberrecht in den Kontext des Welthandels und dehnte die Grundsätze des Urheberrechts auf weitere Länder aus. Gleichzeitig aktualisierte es das Urheberrecht vor dem Hintergrund der Ereignisse seit den letzten Revisionen der Berner Übereinkunft in den 1970er Jahren. Insbesondere befasst sich das

¹³ Das TRIPS-Abkommen, https://www.wto.org/english/docs_e/legal_e/27-trips_03_e.htm. Eine deutsche Fassung ist verfügbar unter: [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/HTML/?uri=CELEX:21994A1223\(17\)](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/HTML/?uri=CELEX:21994A1223(17)).

¹⁴ Der WIPO-Urheberrechtsvertrag, <https://www.wipo.int/treaties/en/ip/wct/>. Eine deutsche Fassung ist verfügbar unter: [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/HTML/?uri=CELEX:22000A0411\(01\)](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/HTML/?uri=CELEX:22000A0411(01)).

TRIPS-Abkommen mit der Anwendbarkeit der Grundprinzipien der Rechte des geistigen Eigentums und sieht wirksame Maßnahmen zur Durchsetzung dieser Rechte sowie multilaterale Streitbeilegungs- und Übergangsregelungen vor.

Der WCT führt diese Bemühungen weiter und aktualisiert die Urheberrechte im Internet- und Digitalzeitalter durch drei neue Exklusivrechte:

- das Recht, die öffentliche Verbreitung von Originalwerken oder Vervielfältigungsstücken hieraus durch Verkauf oder auf andere Weise zu erlauben oder zu untersagen (Verbreitungsrecht),
- das Recht, die gewerbsmäßige Vermietung von Filmwerken oder auf Tonträgern aufgenommenen Werken zu erlauben oder zu verbieten (Vermietrecht),
- das Recht, die öffentliche drahtlose oder drahtgebundene Wiedergabe eigener Werke zu erlauben, einschließlich der Zugänglichmachung eigener Werke in der Weise, dass sie Mitgliedern der Öffentlichkeit an Orten und zu Zeiten ihrer Wahl zugänglich sind (Recht der öffentlichen Wiedergabe)¹⁵.

Zur Bestimmung von Beschränkungen und Ausnahmen enthält Artikel 10 WCT den so genannten „Dreistufentest“, wie er in Artikel 9 Absatz 2 der Berner Übereinkunft vorgesehen ist, wobei seine Anwendung auf alle Rechte ausgedehnt wird. Bei diesem Test, der erstmals 1967 in der Berner Übereinkunft festgeschrieben wurde, sind Ausnahmen oder Beschränkungen für die Vervielfältigung eines Werks ohne Genehmigung der Rechteinhaber nur möglich, wenn drei Bedingungen erfüllt sind: „Der Gesetzgebung der Verbandsländer bleibt vorbehalten, die Vervielfältigung [a] in gewissen Sonderfällen unter der Voraussetzung zu gestatten, dass [b] eine solche Vervielfältigung weder die normale Auswertung des Werkes beeinträchtigt noch [c] die berechtigten Interessen des Urhebers unzumutbar verletzt.“

Die Vereinbarte Erklärung zum WCT sieht vor, dass solche Beschränkungen und Ausnahmen, die im nationalen Recht in Übereinstimmung mit der Berner Übereinkunft festgelegt sind, auf die digitale Umgebung ausgedehnt werden können. Die Vertragsstaaten können neue Ausnahmen und Beschränkungen konzipieren, die für digitale Technologien angemessen sind. Die Ausdehnung der bestehenden oder die Schaffung neuer Beschränkungen und Ausnahmen ist zulässig, wenn die Bedingungen des „Dreistufentests“ erfüllt sind.

2.1.2. Verwandte Schutzrechte

Verwandte Schutzrechte (auch als Nachbarrechte oder Leistungsschutzrechte bezeichnet) sind mit dem Urheberrecht verwandte, aber eigenständige Rechte. Sie dienen dem Schutz der rechtlichen und wirtschaftlichen Interessen bestimmter natürlicher und juristischer Personen, die in unterschiedlicher Weise mit Werken befasst sind und dazu beitragen,

¹⁵ Der zitierte Ausdruck umfasst insbesondere die interaktive Wiedergabe auf Abruf über das Internet.

diese der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Der übergreifende Zweck dieser verwandten Schutzrechte besteht somit im Schutz der Personen oder Organisationen, die die sich an der Verwertung eines Werks mit wesentlichen Fähigkeiten im Bereich Kreativität, Investitionen oder Organisation beteiligen.

2.1.2.1. Das Rom-Abkommen

Das Hauptproblem bei den verwandten Schutzrechten besteht darin, dass sich ursprünglich kaum ein nationales Urheberrechtsgesetz mit ihnen befasste. Um diesen Mangel an Schutz im Rahmen der traditionellen Urheberrechtsbestimmungen zu beheben, wurde 1961 in Rom mit der Unterzeichnung des Internationalen Übereinkommens über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen („Rom-Abkommen“)¹⁶ auf internationaler Ebene ein eigenes System verwandter Schutzrechte geschaffen. Das Rom-Abkommen war der erste Versuch, internationale Regeln und Standards in diesem Bereich zu etablieren, und bildet nach wie vor die Grundlage für die meisten gesetzlichen Regelungen in diesem Bereich (auch wenn die Gesetze vieler Staaten über sein Mindestschutzniveau hinausgehen). Drei grundlegende Kategorien von Rechteinhabern wurden zusätzlich zum bestehenden Urheberrecht als schutzwürdig angesehen:

- ausübende Künstler (Schauspieler, Tänzer usw.): weil ihre kreative Vermittlung den Werken, die sie aufführen, Leben einhaucht,
- Hersteller von Tonträgern: damit sie ihre Bemühungen und Investitionen schützen können, auch durch Maßnahmen gegen unbefugte Nutzung,
- Sendeunternehmen: weil sie eine ähnliche Rolle spielen wie die Hersteller von Tonträgern und das Recht haben sollten, die Ausstrahlung und Weitersendung ihrer Sendungen zu kontrollieren und ihre Investitionen wieder einzuspielen (Refinanzierung).

Jedliches Recht, das gewährt wird, ist ein separates Recht, das das bestehende Urheberrecht an Werken unberührt lässt (Artikel 1 des Rom-Abkommens). Nachbarrechte wie das Urheberrecht werden auf der Grundlage der Inländerbehandlung gewährt, d. h. der Behandlung, die das innerstaatliche Recht des Vertragsstaats vorsieht, in dem der Schutz beansprucht wird. Darunter ist die Behandlung zu verstehen, die ausübenden Künstlern, die Staatsangehörige dieses Vertragsstaates sind, für Darbietungen gewährt wird, die im Gebiet dieses Vertragsstaates stattfinden, gesendet oder erstmals festgelegt werden. Für Sendeunternehmen gilt die Behandlung, die Sendeunternehmen mit Sitz im Gebiet des betreffenden Vertragsstaates für Funksendungen gewährt wird, die von Sendern ausgestrahlt werden, die in seinem Gebiet gelegen sind (Artikel 2 des Rom-

¹⁶ The Rome Convention for the Protection of Performers, Producers of Phonograms and Broadcasting Organizations, <https://www.wipo.int/treaties/en/ip/rome/index.html>. Eine deutsche Fassung ist verfügbar unter: <https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19610224/index.html>.

Abkommens). Folgende Rechte gewährt das Rom-Abkommen ausübenden Künstlern und Sendeunternehmen:¹⁷

- Ausübende Künstler (z. B. Schauspieler) sind gegen bestimmte Handlungen geschützt, die sie nicht erlaubt haben, wie etwa die öffentliche Sendung und Wiedergabe einer Live-Aufführung, die Aufzeichnung der Live-Aufführung und die Vervielfältigung der Aufzeichnung, wenn die ursprüngliche Aufzeichnung ohne Genehmigung des Künstlers erfolgt ist oder wenn die Vervielfältigung zu anderen Zwecken als denen erfolgt ist, für die die Genehmigung erteilt wurde. Für audiovisuelle Aufnahmen ist der gewährte Schutz schwächer als für Tonaufnahmen, da davon ausgegangen wird, dass die Rechte nicht mehr gelten, wenn der Künstler seine Zustimmung dazu erteilt hat, dass seine Darbietung einem Bild- und Tonträger eingefügt wird (Artikel 19 des Rom-Abkommens). Nach dem Rom-Abkommen haben ausübende Künstler im audiovisuellen Bereich somit nur ein Aufzeichnungsrecht.
- Sendeunternehmen haben das Recht, bestimmte Handlungen zu erlauben oder zu verbieten, namentlich die Weitersendung ihrer Sendungen, die Aufzeichnung ihrer Sendungen, die Vervielfältigung solcher Aufzeichnungen und die öffentliche Wiedergabe ihrer Fernsehsendungen, wenn sie an Orten stattfindet, die der Öffentlichkeit gegen Zahlung eines Eintrittsgeldes zugänglich sind.

Das Rom-Abkommen erlaubt in den nationalen Gesetzen Beschränkungen und Ausnahmen von den oben genannten Rechten in Bezug auf die private Benutzung, die Benutzung kurzer Bruchstücke anlässlich der Berichterstattung über Tagesereignisse, die ephemere Aufzeichnung, die von einem Sendeunternehmen mit seinen eigenen Mitteln und für seine eigenen Sendungen vorgenommen wird, und die Nutzung, die ausschließlich Zwecken des Unterrichts oder der wissenschaftlichen Forschung dient, sowie in allen anderen Fällen, in denen das nationale Recht Ausnahmen vom Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst vorsieht. Die Schutzdauer darf nicht kürzer als 20 Jahre sein, gerechnet vom Ende des Jahres, in dem die Darbietung stattgefunden hat (bei Darbietungen, die nicht auf Tonträgern festgelegt sind) oder in dem die Sendung stattgefunden hat. Die nationalen Gesetze sehen jedoch zunehmend eine Schutzdauer von 50 Jahren vor (häufig im Hinblick auf Darbietungen).

2.1.2.2. TRIPS-Abkommen und WIPO-Vertrag von Peking zum Schutz von audiovisuellen Darbietungen

Auch das TRIPS-Abkommen der WTO befasste sich 1994 mit Nachbarrechten. Das TRIPS-Abkommen legt in Artikel 14 Mindestschutzstandards fest, die die Vertragsstaaten umsetzen müssen und die starke Ähnlichkeiten mit den Bestimmungen des Rom-Abkommens aufweisen. Da alle WTO-Mitgliedstaaten alle Abkommen umsetzen müssen, die aus den Verhandlungen im Rahmen des Allgemeinen Zoll- und Handelsabkommens

¹⁷ Die Rechte von Tonträgerherstellern liegen außerhalb des Rahmens dieser Publikation.

(GATT) hervorgegangen sind, war eine nahezu weltweite Geltung der im TRIPS-Abkommen enthaltenen Bestimmungen über die verwandten Schutzrechte garantiert. Dies war für den Schutz dieser Rechte ein bedeutender Fortschritt.

Später, im Dezember 1996, aktualisierte der WIPO-Vertrag über Darbietungen und Tonträger (WPPT)¹⁸ den Kern der verwandten Schutzrechte von ausübenden Künstlern und Tonträgerherstellern mit Blick auf die zunehmende Nutzung von Online-Möglichkeiten zur Verwertung und Bereitstellung von Werken mit Hilfe digitaler Technologien und des Internets. Wirtschaftliche Rechte gewährte der WPPT ausübenden Künstlern allerdings nur für ihre Darbietungen, die auf Tonträgern festgelegt sind, nicht aber audiovisuell, etwa in Filmen.¹⁹ Um dieses Defizit zu beheben, wurden die Aktivitäten auf WIPO-Ebene im audiovisuellen Bereich fortgesetzt, und 2012 kam es zur Annahme des Vertrags von Peking zum Schutz von audiovisuellen Darbietungen („Vertrag von Peking“).²⁰ Der Vertrag von Peking ermöglicht ausdrücklich eine Abtretungsvermutung, nach der davon auszugehen ist, dass nach erfolgter Einwilligung des ausübenden Künstlers in die Fixierung seiner Darbietung in einem audiovisuellen Werk die ausschließlichen Rechte auf Erteilung der Erlaubnis gemäß den Artikeln 7 bis 11 dieses Vertrages auf den Hersteller des audiovisuellen Werks übergehen, von ihm ausgeübt oder an ihn übertragen werden, sofern nicht zwischen dem ausübenden Künstler und dem Hersteller des audiovisuellen Werks nach Maßgabe der einschlägigen Rechtsvorschriften vertraglich etwas anderes vereinbart wird (Artikel 12).

Er befasst sich zudem mit den verwandten Schutzrechten ausübender Künstler bei audiovisuellen Darbietungen und gewährt ihnen vier Arten von wirtschaftlichen Rechten:

- das Vervielfältigungsrecht, d. h. das Recht, die unmittelbare oder mittelbare Vervielfältigung ihrer in einem audiovisuellen Werk fixierten Darbietungen in jedweder Weise oder Form zu erlauben;
- das Verbreitungsrecht, d. h. das Recht zu erlauben, dass das Original und Vervielfältigungsstücke ihrer in einem audiovisuellen Werk fixierten Darbietungen durch Verkauf oder eine sonstige Form der Eigentumsübertragung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden;
- das Vermietrecht, d. h. das Recht, die gewerbsmäßige Vermietung des Originals und der Vervielfältigungsstücke ihrer in einem audiovisuellen Werk fixierten Darbietungen zu erlauben;
- das Recht auf Zugänglichmachung, d. h. das Recht zu erlauben, dass ihre in einem audiovisuellen Werk fixierten Darbietungen drahtgebunden oder drahtlos in einer Weise der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, dass sie Mitgliedern der

¹⁸ WIPO Performance and Phonograms Treaty, <https://www.wipo.int/treaties/en/ip/wppt/>. Eine deutsche Fassung ist verfügbar unter: [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=celex:22000A0411\(02\)](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=celex:22000A0411(02)).

¹⁹ Weitere Informationen zum WPPT unter: <https://www.wipo.int/treaties/en/ip/wppt/>.

²⁰ The Beijing Treaty on Audiovisual Performances (2012), <https://www.wipo.int/treaties/en/ip/beijing/>. Eine deutsche Fassung ist enthalten in: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/HTML/?uri=CELEX:52013PC0109>.



Öffentlichkeit an Orten und zu Zeiten ihrer Wahl zugänglich sind (z. B. zur On-Demand-Verwertung).²¹

Darüber hinaus garantiert der Vertrag von Peking audiovisuellen Darstellern Urheberpersönlichkeitsrechte, d. h. das Recht, namentlich als ausübender Künstler genannt zu werden, und das Recht, gegen jede Entstellung, Verstümmelung oder sonstige Änderung ihrer Darbietungen, die ihrem Ruf abträglich wäre, Einspruch zu erheben. Der Vertrag von Peking sieht vor, dass ausübende Künstler das Recht haben, die Sendung und öffentliche Wiedergabe ihrer in einem audiovisuellen Werk fixierten Darbietungen zu gestatten. Die Vertragsstaaten können jedoch anstelle eines ausschließlichen Genehmigungsrechts ein Recht auf eine angemessene Vergütung für die mittelbare oder unmittelbare Nutzung der in einem audiovisuellen Werk fixierten Darbietungen zu Sendezwecken oder zum Zwecke der öffentlichen Wiedergabe einräumen.²² Darüber hinaus erlaubt der Vertrag von Peking den Vertragsstaaten, eine widerlegbare Rechtsvermutung vorzusehen, wonach die Rechte der ausübenden Künstler auf den audiovisuellen Produzenten übertragen wurden (sofern nicht ein Vertrag zwischen dem ausübenden Künstler und dem Produzenten etwas anderes bestimmt). Ungeachtet einer solchen Übertragung von Rechten kann dem ausübenden Künstler aus gesetzlichen Bestimmungen, individuellen Absprachen, Tarifverträgen oder sonstigen Vereinbarungen für jede Nutzung der Darbietung ein Anspruch auf Tantiemen oder eine angemessene Vergütung erwachsen. Zur Bestimmung von Beschränkungen und Ausnahmen enthält der Vertrag von Peking in Artikel 13 auch den „Dreistufentest“, wobei er dessen Anwendung auf alle Rechte ausdehnt.²³ Die Schutzdauer muss mindestens 50 Jahre betragen. Zudem unterliegen der Genuss und die Ausübung der im Vertrag von Peking vorgesehenen Rechte keinerlei Formvorschriften. Darüber hinaus verpflichtet der Vertrag von Peking die Vertragsstaaten zur Bereitstellung von Rechtsbehelfen gegen die Umgehung technischer Vorkehrungen (z. B. Verschlüsselung), derer sich ausübende Künstler zur Ausübung ihrer Rechte bedienen, und gegen die Entfernung oder Änderung von Informationen („Informationen für die Wahrnehmung der Rechte“), die für die Wahrnehmung der genannten Rechte (z. B. die Lizenzierung und die Erhebung und Verteilung von Lizenzgebühren) erforderlich sind, – etwa bestimmter Angaben, die den ausübenden Künstler, die Darbietung und die audiovisuelle Aufzeichnung selbst identifizieren.

Der Vertrag von Peking zum Schutz von audiovisuellen Darbietungen steht den Mitgliedstaaten der WIPO und der Europäischen Union offen. Er tritt drei Monate nach

²¹ Der Vertrag von Peking gewährt ausübenden Künstlern auch Rechte in Bezug auf ihre nicht fixierten (Live-) Darbietungen. Weitere Einzelheiten in https://www.wipo.int/treaties/en/ip/beijing/summary_beijing.html.

²² Darüber hinaus kann jeder Vertragsstaat dieses Recht einschränken oder – sofern er einen Vorbehalt zu dem Vertrag erklärt – verweigern. Sofern und soweit ein Vertragsstaat einen Vorbehalt erklärt, können die anderen Vertragsstaaten ihm die Inländerbehandlung verweigern („Reziprozität“).

²³ Die beigefügte Vereinbarte Erklärung sieht vor, dass die Vereinbarte Erklärung zu Artikel 10 des WCT in ähnlicher Weise auch für den Vertrag von Peking gilt, d. h. dass Beschränkungen und Ausnahmen, die das innerstaatliche Recht in Übereinstimmung mit der Berner Übereinkunft vorsieht, auf digitale Technologien ausgedehnt werden können. Die Vertragsstaaten können neue Ausnahmen und Beschränkungen konzipieren, die für digitale Technologien angemessen sind. Die Ausdehnung der bestehenden oder die Schaffung neuer Beschränkungen und Ausnahmen ist zulässig, wenn die Bedingungen des „Dreistufentests“ erfüllt sind.

Hinterlegung der 30. Ratifikations- oder Beitrittsurkunde durch die berechtigten Parteien in Kraft. Am 28. Januar 2020 kam das entscheidende 30. Mitglied hinzu, sodass der Vertrag am 28. April 2020 für seine 30 Vertragsparteien in Kraft treten konnte.²⁴

2.2. Wirtschaftliche Rechte nach dem Urheberrechts-Acquis der EU

Jeder der 27 EU-Mitgliedstaaten hat auf nationaler Ebene ein eigenes Urheberrechtsgesetz und eine eigene Urheberrechtspolitik. Dennoch hat die Europäische Union mehrere Rechtsinstrumente im Bereich des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte verabschiedet und ein gewisses Maß an Harmonisierung erreicht. Mit der Festlegung harmonisierter Standards zielt die Europäische Union darauf ab, nationale Unterschiede zu verringern, das zur Förderung von Kreativität und Investitionen in Kreativität erforderliche Schutzniveau zu gewährleisten, die kulturelle Vielfalt zu fördern und einen besseren Zugang für Verbraucher und Unternehmen zu digitalen Inhalten und Diensten in ganz Europa sicherzustellen.

Der so genannte „Acquis“ oder „Besitzstand“ der EU im Bereich des Urheberrechts besteht aus elf Richtlinien und zwei Verordnungen.²⁵ Über seine rechtzeitige und korrekte Umsetzung in den Mitgliedstaaten wacht die Europäische Kommission. Darüber hinaus hat der Gerichtshof der Europäischen Union (GHEU) mit seiner materiellen Rechtsprechung zur Auslegung der Richtlinien wesentlich dazu beigetragen, dass die urheberrechtlichen Vorschriften in der gesamten Europäischen Union einheitlich angewendet werden. Der größte Teil des Urheberrechts-Acquis der EU reflektiert die Verpflichtungen der Mitgliedstaaten nach der Berner Übereinkunft und dem Rom-Abkommen sowie die Verpflichtungen der Europäischen Union und ihrer Mitgliedstaaten nach dem TRIPS-Abkommen der WTO und den WIPO-Internetverträgen von 1996 (WCT und WPPT, siehe oben). Zudem hat die Europäische Union in den letzten Jahren zwei weitere Verträge unterzeichnet: den Vertrag von Peking und den Vertrag von Marrakesch zur Erleichterung des Zugangs für blinde, sehbehinderte oder anderweitig lesebehinderte Personen zu veröffentlichten Werken.²⁶ Darüber hinaus finden sich einige Bestimmungen des EU-Rechts auch in Freihandelsabkommen, die die Europäische Union mit vielen Drittstaaten abgeschlossen hat. Die wirtschaftlichen Rechte, die den Rechteinhabern im

²⁴ Siehe „WIPO's Beijing Treaty on Audiovisual Performances Set to Enter into Force with Indonesia's Ratification; Aims to Improve Livelihoods of Actors and other Audiovisual Performers“, WIPO-Pressemitteilung vom 28. Januar 2020, https://www.wipo.int/pressroom/en/articles/2020/article_0002.html.

²⁵ Weitere Einzelheiten in: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/eu-copyright-legislation>. Siehe auch Guibault, L., Salamanca, O., van Gompel, S. *Remuneration of authors and performers for the use of their works and the fixations of their performances*, Europe Economics and IViR, Final Report, A study prepared for the European Commission, <https://www.ivir.nl/publicaties/download/1593.pdf>.

²⁶ Marrakesh Treaty to Facilitate Access to Published Works for Persons Who Are Blind, Visually Impaired or Otherwise Print Disabled, WIPO, 27 June 2013, <https://www.wipo.int/treaties/en/ip/marrakesh/>. Eine deutsche Fassung ist verfügbar unter: [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:22018A0221\(01\)](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:22018A0221(01)).

audiovisuellen Sektor gewährt werden, sind in den unten aufgeführten Richtlinien festgeschrieben, die im Wesentlichen auch ihre Ausübung regeln.²⁷

2.2.1. Überblick

2.2.1.1. Die InfoSoc- und die Urheberrechtsrichtlinie

Die Richtlinie 2001/29/EG vom 22. Mai 2001 zur Harmonisierung bestimmter Aspekte des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte in der Informationsgesellschaft („InfoSoc-Richtlinie“)²⁸ diente der Aktualisierung der urheberrechtlichen Bestimmungen für die (damals noch neuen) digitalen Netze und der Umsetzung der beiden WIPO-Internetverträge von 1996 (WCT und WPPT). Sie harmonisiert mehrere Exklusivrechte, die für die Online-Verbreitung von Werken und anderen Schutzgegenständen wichtig sind. Die InfoSoc-Richtlinie gewährt Urhebern und Inhabern verwandter Schutzrechte (darunter ausübende Künstler, Hersteller und Sendeunternehmen) folgende übertragbaren Rechte: das Vervielfältigungsrecht, das Recht auf öffentliche Wiedergabe und das Verbreitungsrecht. In geringerem Umfang harmonisiert sie zudem die Ausnahmen und Beschränkungen dieser Rechte. Darüber hinaus harmonisiert sie den Schutz von technischen Maßnahmen und von Informationen für die Wahrnehmung der Rechte sowie die Sanktionen und Rechtsbehelfe.

Die InfoSoc-Richtlinie wurde durch die Richtlinie (EU) 2019/790 vom 17. April 2019 über das Urheberrecht und die verwandten Schutzrechte im digitalen Binnenmarkt und zur Änderung der Richtlinien 96/9/EG und 2001/29/EG („Urheberrechtsrichtlinie“) geändert.²⁹ Die Urheberrechtsrichtlinie aktualisiert die elf Richtlinien, die Teil des Acquis sind, ersetzt sie aber nicht. Was audiovisuelle Werke betrifft, so passt die Urheberrechtsrichtlinie vor allem die wichtigsten Ausnahmen vom Urheberrecht an das digitale und grenzüberschreitende Umfeld an,³⁰ sie enthält einige spezifische Regeln zur Erleichterung der Lizenzierung von Inhalten, etwa für die Zugänglichmachung audiovisueller Werke auf VoD-Plattformen, sie legt den Grundsatz der angemessenen und verhältnismäßigen Vergütung von Urhebern und ausübenden Künstlern fest, und sie führt bei der Verwertung von Werken und Darbietungen einige Transparenzpflichten ein.³¹

²⁷ Im Gegensatz zu den wirtschaftlichen Rechten sind die Urheberpersönlichkeitsrechte nicht vollständig harmonisiert, sodass ihr Schutzzumfang auf EU-Ebene von Land zu Land verschieden sein kann.

²⁸ 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, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?qid=1580808310147&uri=CELEX:32001L0029>.

²⁹ Richtlinie (EU) 2019/790 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 17. April 2019 über das Urheberrecht und die verwandten Schutzrechte im digitalen Binnenmarkt und zur Änderung der Richtlinien 96/9/EG und 2001/29/EG, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=CELEX%3A32019L0790>.

³⁰ Text und Data Mining, Veranschaulichung des Unterrichts, Erhaltung des Kulturerbes.

³¹ Siehe diesen Abschnitt, Absatz 2.2.4.

2.2.1.2. Die Vermiet- und Verleihrichtlinie

Die Richtlinie 2006/115/EG vom 12. Dezember 2006 zum Vermietrecht und Verleihrecht sowie zu bestimmten dem Urheberrecht verwandten Schutzrechten im Bereich des geistigen Eigentums („Vermiet- und Verleihrichtlinie“)³² stellt eine kodifizierte Fassung ihrer Vorläuferrichtlinie 92/100 dar, die mehrfach in wesentlichen Punkten geändert wurde. Die Vermiet- und Verleihrichtlinie harmonisiert die Rechtslage in Bezug auf Vermiet- und Verleihrechte und bestimmte verwandte Schutzrechte (die Rechte der Aufzeichnung, der Sendung oder öffentlichen Wiedergabe sowie der Weitersendung von ausübenden Künstlern, Tonträgerherstellern und Sendeunternehmen).

Die Richtlinie sieht vor, dass der Hauptregisseur eines Filmwerks oder audiovisuellen Werks als sein Urheber oder als einer seiner Urheber gilt. Die Mitgliedstaaten können vorsehen, dass weitere Personen als Miturheber gelten (Artikel 2 Absatz 2).³³ Zudem legt die Richtlinie besondere Regeln für die Abtretung der Rechte von ausübenden Künstlern fest, die in Filmen auftreten. Für den Fall, dass ausübende Künstler mit einem Filmproduzenten einen Vertrag als Einzel- oder Tarifvereinbarung über eine Filmproduktion abschließen, sieht sie die Vermutung vor, dass sie ihr Vermietrecht abgetreten haben, sofern in den Vertragsbestimmungen nichts anderes vorgesehen ist. (Artikel 3 Absatz 4). Die Mitgliedstaaten können eine ähnliche Vermutung in Bezug auf die Urheber vorsehen (Artikel 3 Absatz 5). In einem solchen Fall behalten die Urheber und/oder ausübenden Künstler ein unverzichtbares Recht auf Vergütung für die Vermietung des audiovisuellen Werks (Artikel 5).

2.2.1.3. Die Satelliten- und Kabelrichtlinien

Die Richtlinie 93/83/EWG vom 27. September 1993 zur Koordinierung bestimmter urheber- und leistungsschutzrechtlicher Vorschriften betreffend Satellitenrundfunk und Kabelweiterverbreitung („Satelliten- und Kabelrichtlinie“)³⁴ führte ein ausschließliches Recht der Urheber ein, die öffentliche Wiedergabe ihrer Werke über Satellit zu erlauben. Zudem etablierte sie den „Ursprungsland-Grundsatz“, wonach urheberrechtliche Genehmigungen für Satellitenrundfunk nur für das EU-Ursprungsland des Satellitenrundfunks eingeholt werden müssen und nicht für die EU-Länder, in denen die Signale empfangen werden. Überdies führte sie die obligatorische kollektive Wahrnehmung der Rechte für die Kabelweiterverbreitung ein.

³² 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 (kodifizierte Fassung), <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/ALL/?uri=CELEX%3A32006L0115>.

³³ Diese Bestimmung findet sich auch in der Schutzdauerrichtlinie in Artikel 2 Absatz 2 über Filmwerke oder audiovisuelle Werke sowie in der Satelliten- und Kabelrichtlinie.

³⁴ Richtlinie 93/83/EWG des Rates vom 27. September 1993 zur Koordinierung bestimmter urheber- und leistungsschutzrechtlicher Vorschriften betreffend Satellitenrundfunk und Kabelweiterverbreitung, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=celex:31993L0083>.

Geändert und ergänzt wurde sie durch die Richtlinie (EU) 2019/789 mit Vorschriften für die Ausübung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten in Bezug auf bestimmte Online-Übertragungen von Sendeunternehmen und die Weiterverbreitung von Fernseh- und Hörfunkprogrammen und zur Änderung der Richtlinie 93/83/EWG des Rates (Richtlinie zu Online-Übertragungen von Sendeunternehmen) vom 17. April 2019.³⁵ Die Richtlinie zu Online-Übertragungen von Sendeunternehmen soll die grenzüberschreitende Verfügbarkeit von Fernseh- und Hörfunkprogrammen im EU-Binnenmarkt verbessern, indem sie die Klärung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten für bestimmte Online-Dienste von Sendeunternehmen³⁶ und für die kabelunabhängige Weiterverbreitung von Fernseh- und Hörfunkprogrammen erleichtert. Zudem enthält sie Regeln für die Übertragung von Programmen mittels Direkteinspeisung.³⁷

2.2.1.4. Die Schutzdauerrichtlinie

Während für Urheberpersönlichkeitsrechte in vielen Ländern keine zeitliche Begrenzung gilt, sind wirtschaftliche Rechte in der Regel befristet. Die Schutzdauer ist in der Europäischen Union länger als die in der Berner Übereinkunft vorgeschriebene Mindestdauer (d. h. 50 Jahre ab dem Tod des Urhebers) und beträgt gemäß der Richtlinie 2011/77/EU vom 27. September 2011 zur Änderung der früheren Richtlinie von 2006 über die Schutzdauer des Urheberrechts und bestimmter verwandter Schutzrechte („Schutzdauerrichtlinie“) 70 Jahre ab dem Tod des Urhebers.³⁸ Bei Filmen oder audiovisuellen Werken endet der Schutz nach der Schutzdauerrichtlinie 70 Jahre nach dem Tod des Längstlebenden der folgenden Personen:

- Hauptregisseur,
- Urheber des Drehbuchs,
- Urheber der Dialoge,
- Komponist der speziell für das betreffende Filmwerk oder audiovisuelle Werk komponierten Musik.

³⁵ Richtlinie (EU) 2019/789 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 17. April 2019 mit Vorschriften für die Ausübung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten in Bezug auf bestimmte Online-Übertragungen von Sendeunternehmen und die Weiterverbreitung von Fernseh- und Hörfunkprogrammen und zur Änderung der Richtlinie 93/83/EWG des Rates, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?qid=1581063536063&uri=CELEX:32019L0789>.

³⁶ Für gleichzeitige Übertragungen über das Internet (Simultansendungen) und die Nachholdienste (Möglichkeit, ein Programm nach einer bestimmten Zeit online zu sehen oder zu hören).

³⁷ Die Direkteinspeisung ist ein technisches Verfahren, bei dem ein Sendeunternehmen seine programmtragenden Signale so an einen Verteiler übermittelt, dass sie der Öffentlichkeit während dieser Übertragung nicht zugänglich sind.

³⁸ 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, <https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2011:265:0001:0005:DE:PDF>.

2.2.1.5. Andere relevante Richtlinien

Urheberrechtssysteme sehen auch Verfahren und Rechtsbehelfe gegen Verletzungen des Urheberrechts vor (Durchsetzung). Diese sind auf EU-Ebene durch die Richtlinie 2004/48/EG vom 29. April 2004 zur Durchsetzung der Rechte des geistigen Eigentums („IPRED-Richtlinie“) teilweise harmonisiert worden.³⁹ Die IPRED-Richtlinie sieht ein Mindestpaket aus Maßnahmen, Verfahren und Rechtsbehelfen vor, die eine wirksame zivilrechtliche Durchsetzung von Rechten des geistigen Eigentums in der gesamten Europäischen Union ermöglichen und so ein einheitliches Schutzniveau im gesamten Binnenmarkt gewährleisten (z. B. Befugnisse der Justizbehörden zur Beweiserhebung, Befugnisse, um Parteien, die gewerblich an einer Rechtsverletzung beteiligt sind, zu Auskünften über die Herkunft rechtsverletzender Waren zu zwingen, sowie Bestimmungen über die Zahlung von Schadensersatz).⁴⁰

Darüber hinaus erließ die Europäische Kommission im Februar 2014 die Richtlinie über die kollektive Wahrnehmung von Urheber- und verwandten Schutzrechten und die Vergabe von Mehrgebietslizenzen für Rechte an Musikwerken für die Online-Nutzung im Binnenmarkt („Richtlinie über die kollektive Rechtewahrnehmung“).⁴¹ Die Richtlinie ist ein wesentlicher Bestandteil der europäischen Urheberrechtsgesetzgebung, denn sie soll ein Mitspracherecht der Rechteinhaber bei der Wahrnehmung ihrer Rechte sicherstellen und die Funktionsweise und Rechenschaftspflicht von Organisationen für die kollektive Rechtewahrnehmung (Verwertungsgesellschaften, VGs) verbessern. Zudem soll die Richtlinie die Vergabe von Mehrgebietslizenzen für Urheberrechte an Musikwerken für die Online-Nutzung durch Verwertungsgesellschaften erleichtern, für die mehreren Anforderungen gelten.

2.2.2. Welches Recht für welchen Inhaber nach dem Urheberrechts-Acquis der EU?

Am Lizenzierungsprozess im audiovisuellen Bereich sind vier Hauptkategorien von Rechteinhabern beteiligt: Urheber, ausübende Künstler, Hersteller und Sendeunternehmen. Dieser Abschnitt befasst sich in erster Linie mit den ausschließlichen Rechten, die beim Lizenzierungsprozess für einen Film oder ein audiovisuelles Werk eine Rolle spielen können.

³⁹ Richtlinie 2004/48/EG vom 29. April 2004 zur Durchsetzung der Rechte des geistigen Eigentums, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=celex:32004L0048>.

⁴⁰ Weitere Einzelheiten unter <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/LSU/?uri=celex:32004L0048>.

⁴¹ Richtlinie 2014/26/EU des Europäischen Parlaments und des Rates vom 26. Februar 2014 über die kollektive Wahrnehmung von Urheber- und verwandten Schutzrechten und die Vergabe von Mehrgebietslizenzen für Rechte an Musikwerken für die Online-Nutzung im Binnenmarkt (Text von Bedeutung für den EWR), <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=CELEX:32014L0026>.



2.2.2.1. Urheber

Gemäß dem Urheberrechts-Acquis der EU gilt der Hauptregisseur eines Filmwerks oder audiovisuellen Werks als sein Urheber oder als einer seiner Urheber. Alle Urheber genießen die folgenden ausschließlichen (und übertragbaren) Rechte:

- **Vervielfältigung:** das Recht, die unmittelbare oder mittelbare, vorübergehende oder dauerhafte Vervielfältigung ihrer Werke auf jede Art und Weise und in jeder Form ganz oder teilweise zu erlauben oder zu verbieten (Artikel 2 Buchstabe a InfoSoc-Richtlinie).
- **Öffentliche Wiedergabe einschließlich der öffentlichen Zugänglichmachung:** das Recht der drahtgebundenen oder drahtlosen öffentlichen Wiedergabe einschließlich der öffentlichen Zugänglichmachung ihrer Werke (Artikel 3 Absatz 1 InfoSoc-Richtlinie). Unter dem Recht der Zugänglichmachung ist das Recht zu verstehen, „die öffentliche Zugänglichmachung der Werke in der Weise, dass sie Mitgliedern der Öffentlichkeit von Orten und zu Zeiten ihrer Wahl zugänglich sind, zu erlauben oder zu verbieten“. Dieses ausschließliche Recht umfasst alle Formen der interaktiven Verbreitung im Internet, VoD, Webcasting, Streaming usw.
- **Verbreitung:** das Recht, die Verbreitung des Originals oder von Vervielfältigungsstücken ihrer Werke an die Öffentlichkeit in beliebiger Form durch Verkauf oder auf sonstige Weise zu erlauben oder zu verbieten (Artikel 4 Absatz 1 InfoSoc-Richtlinie).
- **Vermietung und Verleih:** das Recht, die Vermietung und das Verleihen des Originals und von Vervielfältigungsstücken ihrer Werke zu erlauben oder zu verbieten (Artikel 3 Absatz 1 Buchstabe a Vermiet- und Verleihrichtlinie). Hat ein Urheber sein Vermietrecht an dem Original oder einem Vervielfältigungsstück eines Films an einen Filmproduzenten übertragen oder abgetreten, so behält er den Anspruch auf eine angemessene Vergütung für die Vermietung (Artikel 5 Absatz 1 Vermiet- und Verleihrichtlinie). Beim Verleihrecht können die Mitgliedstaaten wählen, ob sie dieses Recht als ausschließliches öffentliches Verleihrecht oder als Vergütungsrecht umsetzen wollen (Artikel 6).

2.2.2.2. Ausübende Künstler

Gemäß dem Urheberrechts-Acquis der EU genießen alle ausübenden Künstler die folgenden ausschließlichen (und übertragbaren) Rechte:

- **Aufzeichnung:**⁴² das ausschließliche Recht, die Aufzeichnung ihrer Darbietung zu erlauben oder zu verbieten (Artikel 7 Absatz 1 Vermiet- und Verleihrichtlinie).

⁴² Laut WIPO ist die Aufzeichnung der Prozess, durch den eine Live-Darbietung erstmals auf einem Medium festgehalten wird, von dem aus sie weiter genossen oder vervielfältigt werden kann. Der Ausdruck „audiovisuelle Aufzeichnung“ bezeichnet die Verkörperung von bewegten Bildern mit oder ohne Ton oder einer Darstellung derselben in einer Weise, dass sie mittels einer Vorrichtung wahrgenommen, vervielfältigt oder wiedergegeben werden können.



- **Vervielfältigung:** das ausschließliche Recht, die unmittelbare oder mittelbare, vorübergehende oder dauerhafte Vervielfältigung der Aufzeichnungen ihrer Darbietungen auf jede Art und Weise und in jeder Form ganz oder teilweise zu erlauben oder zu verbieten (Artikel 2 Buchstabe b InfoSoc-Richtlinie).
- **Öffentliche Sendung und Wiedergabe:** das Recht, drahtlos übertragene Rundfunksendungen und die öffentliche Wiedergabe ihrer Darbietungen zu erlauben oder zu verbieten, es sei denn, die Darbietung ist selbst bereits eine gesendete Darbietung oder beruht auf einer Aufzeichnung (mit anderen Worten: Live-Darbietungen), (Artikel 8 Vermiet- und Verleih-Richtlinie).
- **Öffentliche Zugänglichmachung:** das Recht auf öffentliche Zugänglichmachung von Aufzeichnungen ihrer Darbietungen (Artikel 3 Absatz 2 Buchstabe a InfoSoc-Richtlinie).
- **Verbreitung:** das Recht auf Verbreitung von Aufzeichnungen ihrer Darbietungen oder von Kopien davon (Artikel 9 Absatz 1 Buchstabe a Vermiet- und Leihrichtlinie).
- **Vermietung und Verleih:** das Recht, das Vermieten und das Verleihen in Bezug auf Aufzeichnungen ihrer Darbietungen zu erlauben oder zu verbieten (Artikel 3 Absatz 1 Buchstabe b Vermiet- und Verleihrichtlinie). Hat ein ausübender Künstler sein Vermietrecht an dem Original oder einem Vervielfältigungsstück eines Films an einen Filmproduzenten übertragen oder abgetreten, so behält er den Anspruch auf eine angemessene Vergütung für die Vermietung (Artikel 5 Absatz 1 Vermiet- und Verleihrichtlinie). Beim Verleihrecht können die Mitgliedstaaten wählen, ob sie dieses Recht als ausschließliches öffentliches Verleihrecht oder als Vergütungsrecht umsetzen wollen (Artikel 6). Das Recht auf Vergütung ist für die Mitgliedstaaten in Bezug auf ausübende Künstler nur optional (Artikel 6 Absatz 2).

2.2.2.3. Hersteller

Gemäß dem Urheberrechts-Acquis der EU genießen alle Hersteller die folgenden ausschließlichen (und übertragbaren) Rechte:

- **Vervielfältigung:** das ausschließliche Recht, die unmittelbare oder mittelbare, vorübergehende oder dauerhafte Vervielfältigung der erstmaligen Aufzeichnung von Filmen in Bezug auf das Original und auf Vervielfältigungsstücke ihrer Filme auf jede Art und Weise und in jeder Form ganz oder teilweise zu erlauben oder zu verbieten (Artikel 2 Buchstabe d InfoSoc-Richtlinie).
- **Öffentliche Zugänglichmachung:** das Recht der öffentlichen Zugänglichmachung der erstmaligen Aufzeichnung von Filmen in Bezug auf das Original und auf Vervielfältigungsstücke ihrer Filme (Artikel 3 Absatz 2 Buchstabe c InfoSoc-Richtlinie).
- **Verbreitung:** das Recht auf Verbreitung der erstmaligen Aufzeichnung von Filmen in Bezug auf das Original und auf Vervielfältigungsstücke ihrer Filme (Artikel 9 Absatz 1 Buchstabe c Vermiet- und Verleihrichtlinie).
- **Vermietung und Verleih:** das Recht, das Vermieten und das Verleihen der erstmaligen Aufzeichnung eines Films in Bezug auf das Original und auf

Vervielfältigungsstücke ihrer Filme zu erlauben oder zu verbieten (Artikel 3 Absatz 1 Buchstabe d Vermiet- und Verleihrichtlinie).

2.2.2.4. Sendeunternehmen

Gemäß dem Urheberrechts-Acquis der EU genießen alle Sendeunternehmen die folgenden ausschließlichen (und übertragbaren) Rechte:

- **Aufzeichnung:** das Recht, die Aufzeichnung ihrer Sendungen zu erlauben oder zu verbieten, unabhängig davon, ob es sich hierbei um drahtlose oder drahtgebundene, über Kabel oder durch Satelliten vermittelte Sendungen handelt (Artikel 7 Absatz 2 Vermiet- und Verleihrichtlinie).⁴³
- **Vervielfältigung:** das Recht, die unmittelbare oder mittelbare, vorübergehende oder dauerhafte Vervielfältigung der Aufzeichnungen ihrer Sendungen, unabhängig davon, ob diese Sendungen drahtgebunden oder drahtlos, über Kabel oder Satellit übertragen werden, auf jede Art und Weise und in jeder Form ganz oder teilweise zu erlauben oder zu verbieten (Artikel 2 Buchstabe e InfoSoc-Richtlinie).
- **Öffentliche Zugänglichmachung:** das Recht der öffentlichen Zugänglichmachung von Aufzeichnungen ihrer Sendungen, unabhängig davon, ob diese Sendungen drahtgebunden oder drahtlos, über Kabel oder Satellit übertragen werden (Artikel 3 Absatz 2 Buchstabe d InfoSoc-Richtlinie).
- **Öffentliche Sendung und Wiedergabe:** das Recht, die drahtlose Weitersendung ihrer Sendungen sowie die öffentliche Wiedergabe ihrer Sendungen, wenn die betreffende Wiedergabe an Orten stattfindet, die der Öffentlichkeit gegen Zahlung eines Eintrittsgeldes zugänglich sind, zu erlauben oder zu verbieten (Artikel 8 Absatz 3 Vermiet- und Verleihrichtlinie).
- **Verbreitung:** das Verbreitungsrecht in Bezug auf die Aufzeichnungen ihrer Sendung (Artikel 9 Absatz 1 Buchstabe d Vermiet- und Verleihrichtlinie).

2.2.3. Neue Bestimmungen zur Erleichterung der Verfahren zur Rechtklärung

Am 17. April 2019 wurde nach intensiven Verhandlungen im Rat und im Europäischen Parlament die EU-Richtlinie über das Urheberrecht und die verwandten Schutzrechte im digitalen Binnenmarkt (im Folgenden „Urheberrechtsrichtlinie“)⁴⁴ erlassen. Die Richtlinie,

⁴³ Einem weiterverbreitenden Kabelsendeunternehmen, das lediglich Sendungen anderer Sendeunternehmen über Kabel weiterverbreitet, steht das Aufzeichnungsrecht jedoch nicht zu (Artikel 7 Absatz 3 Vermiet- und Verleihrichtlinie).

⁴⁴ Richtlinie (EU) 2019/790 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 17. April 2019 über das Urheberrecht und die verwandten Schutzrechte im digitalen Binnenmarkt und zur Änderung der Richtlinien 96/9/EG und 2001/29/EG, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=CELEX:32019L0790>.

deren Ziel es ist, die EU-Urheberrechtsvorschriften zu modernisieren und für das digitale Zeitalter fit zu machen, regelt verschiedene Bereiche, in denen digitale Technologien die Herstellung und Verbreitung kreativer Inhalte und den Zugriff auf sie radikal verändert haben.

Im Hinblick auf die Lizenzierung von Rechten im digitalen Umfeld führt die Urheberrechtsrichtlinie neue innovative Bestimmungen ein, um den Prozess der Rechtklärung für die Verwertung von Werken auf VoD-Plattformen zu erleichtern. Ebenfalls neu sind Maßnahmen zur Gewährleistung einer fairen Vergütung für Rechteinhaber in einem Kontext, der durch die zunehmende Komplexität und Undurchsichtigkeit neuer Online-Verbreitungsmodelle gekennzeichnet ist.

Die Urheberrechtsrichtlinie muss bis zum 7. Juni 2021 in die Gesetzgebung der Mitgliedstaaten umgesetzt werden. Die Europäische Kommission führt ihre Bewertung der Richtlinie frühestens am 7. Juni 2026 durch.

2.2.3.1. Maßnahmen zur Gewährleistung einer breiteren Zugänglichkeit und Verfügbarkeit audiovisueller Werke auf VoD-Plattformen

Bei ihren Vorbereitungsarbeiten für die Urheberrechtsrichtlinie⁴⁵ benannte die Europäische Kommission eine Reihe von Problemen im Rahmen des Verfahrens zur Rechtklärung für VoD-Plattformen, die die Online-Verfügbarkeit audiovisueller Werke auf solchen Plattformen einschränken würden. Insbesondere bezieht sich die Kommission auf „vertragliche Blockaden, die generell mit Lizenzierungspraktiken verbunden sind, die auf der Exklusivität der Verwertungsrechte und auf dem System der Verwertungsfenster basieren“. Als Beispiel nennt die Kommission eine Situation, „(...) in der alle Rechte (einschließlich der VoD-Rechte) an einem bestimmten Werk auf ausschließlicher Basis einer Stelle gewährt wurden, die nicht an der Online-Verwertung des Werks interessiert ist (z. B. einem Rundfunkveranstalter, dem als Gegenleistung für die Finanzierung des Werks Exklusivität garantiert wurde).“

Ein weiteres von der Kommission angeführtes Beispiel bezieht sich auf den Fall, dass ein Rechteinhaber beschließt, die Online-Rechte zurückzuhalten, bis die Rechte für einen Kinostart lizenziert sind, „um sich die Chancen auf die höchsten Einnahmen offen zu halten“. Der Kommission zufolge „wollen einige Rechteinhaber hinsichtlich der Verwertungsrechte ein Höchstmaß an Flexibilität behalten, auch wenn dies zu keiner Verwertung auf VoD-Plattformen führt. In diesen Fällen bleibt die Online-Verwertung des Werks auf unbestimmte Zeit blockiert.“ Als weiteres Beispiel nennt die Kommission den Fall von Rundfunkveranstaltern, die häufig „(...) auf einer vollständigen oder teilweisen Sperrung der TVoD- oder SVoD-Verwertung während der Laufzeit ihrer Lizenz bestehen“. In diesen Fällen erfolgt die Online-Verwertung als allerletztes Veröffentlichungsfenster,

⁴⁵ Siehe Commission Staff Working Document – Impact Assessment on the modernisation of EU copyright rules, Part I, S. 53 ff., https://ec.europa.eu/newsroom/dae/document.cfm?doc_id=17211. Eine deutsche Zusammenfassung ist verfügbar unter: <https://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/10102/2016/DE/SWD-2016-302-F1-DE-MAIN-PART-1.PDF>.

und dies kann sich nach Ansicht der Kommission negativ auf die Attraktivität von VoD-Angeboten auswirken.

Eine andere Art von Schwierigkeiten, auf die die Kommission hinweist, betrifft die Komplexität der Verfahren zur Rechtklärung für die VoD-Verwertung. Die Kommission weist darauf hin, dass sich nicht immer leicht feststellen lässt, wer die digitalen Rechte besitzt (etwa wegen fehlender Lizenzen des ursprünglichen Urhebers oder aufgrund von Nachfolgefragen) oder ob alle Rechte für die VoD-Verwertung geklärt sind. Als Beispiel führt die Kommission den Fall an, dass eine VoD-Plattform einen Film nicht in ihren SVoD-Katalog aufnehmen kann, weil die Rechte an der Filmmusik nicht für die SVoD-Verwertung geklärt wurden.

Weitere potenzielle Hindernisse betreffen das Fehlen eines effizienten Lizenzierungsmodells für Online-Verwertungsrechte, was nach Ansicht der Kommission vor allem auf die geringe Investitionsrendite zurückzuführen ist, die bei der Zugänglichmachung der Werke auf VoD-Plattformen winkt. Insbesondere die Kosten für die technische Vorbereitung der Inhalte (Kodierung) für verschiedene Plattformen, die jeweils eigene technische Spezifikationen haben, belasten die Investitionsrendite unmittelbar. Wahr ist auch, dass bei jedem neuen Geschäftsmodell die Einnahmen zu Beginn gering sind und die ersten Beispiele für Lizenzeinnahmen aus VoD sehr bescheiden waren – und in einigen Fällen immer noch sind. In diesem Gesamtkontext und angesichts der immer noch zu geringen Einnahmen für Rechteinhaber und Verbreiter hält die Kommission ein sehr effizientes Lizenzierungsmodell (d. h. einfache Kontakte, auf ein Minimum beschränkte Verhandlungen und Standardverträge) für erforderlich, das Transaktionen und technische Kosten begrenzt.⁴⁶ All diese Hindernisse erklären nach Ansicht der Kommission, warum einige europäische audiovisuelle Werke, insbesondere kleine Produktionen, nicht auf VoD-Plattformen verfügbar sind.

Als Antwort auf diese Herausforderungen hat die Kommission bestimmte Optionen ausgeschlossen, etwa die Einführung von Verpflichtungen, die die Vertragsfreiheit der Akteure einschränken. Stattdessen schlägt die Urheberrechtsrichtlinie einen neuen freiwilligen Verhandlungsmechanismus vor, der die Vertragsfreiheit der Parteien wahrt und den Abschluss von Vereinbarungen für die Zwecke der Zugänglichmachung audiovisueller Werke, insbesondere europäischer Werke, über VoD-Plattformen erleichtert (Artikel 13, Erwägungsgrund 52). Nach dieser Bestimmung sollen die Mitgliedstaaten eine „unparteiische Instanz“ einrichten oder Mediatoren benennen, die Parteien bei Schwierigkeiten mit der Aushandlung der notwendigen Lizenzen durch „professionelle, unparteiische und externe Beratung“ unterstützen.

Die Kommission ist der Ansicht, dass bei dieser Option das Geschäftsmodell der Rechteinhaber, das auf Exklusivitätsvereinbarungen und Verwertungsfenstern beruht, nicht beeinträchtigt würde. Darüber hinaus könnte diese Verhandlungsinstanz den Rechteinhabern zugutekommen, indem es Blockaden löst (etwa wenn ein Rundfunkveranstalter darauf besteht, VoD-Rechte zu erhalten, obwohl er sie nicht

⁴⁶ Die Kommission weist darauf hin, dass Aggregatoren, die als Vermittler fungieren, mit ähnlichen Problemen konfrontiert sind: einem schwerfälliger Lizenzierungsprozess und Verhandlungen über jeden einzelnen Titel.



verwertet, nur um gegenüber VoD-Plattformen wettbewerbsfähig zu bleiben, oder wenn sich VoD-Plattformen oder Aggregatoren systematisch weigern, ein Werk in den VoD-Katalog aufzunehmen). Es wird erwartet, dass die Einschaltung einer unparteiischen Instanz oder eines Moderators in solchen Fällen die Diskussionen erleichtern und zur Lösungsfindung beitragen könnte.⁴⁷ Die Rolle des Moderators in solchen Situationen ist jedoch bestenfalls ungewiss, da sie Teil des Geschäftsumfelds und des Kräfteverhältnisses zwischen den verschiedenen Marktteilnehmern ist.⁴⁸

2.2.3.2. Faire Vergütung in den Verwertungsverträgen von Urhebern und ausübenden Künstlern

Die Urheberrechtsrichtlinie erkennt an, dass Verträge selten zwischen Personen mit gleicher Verhandlungsmacht abgeschlossen werden und dass für die Entwicklung eines gesunden kreativen Ökosystems Maßnahmen notwendig sind, die verhindern, dass die stärkere Partei diese Situation ausnutzt:

„Urheber und ausübende Künstler haben in der Regel die schwächere Verhandlungsposition bei der Lizenzvergabe oder der Übertragung ihrer Rechte für die entgeltliche Verwertung, auch wenn sie über ihre eigenen Unternehmen erfolgt, und diese natürlichen Personen benötigen (...) Schutz, um die nach Unionsrecht harmonisierten Rechte umfassend wahrnehmen zu können.“ (Erwägungsgrund 72)

Kapitel III in Titel IV der Urheberrechtsrichtlinie („Maßnahmen zur Schaffung eines funktionsfähigen Marktes für den Urheberrechtsschutz“) behandelt in sechs Artikeln die Frage der fairen Vergütung in Verwertungsverträgen mit Urhebern und ausübenden Künstlern (hier gemeinsam als „Schöpfer“ bezeichnet).⁴⁹

Zunächst schreibt Artikel 18 Absatz 1 den Grundsatz der „angemessenen und verhältnismäßigen“ Vergütung für Schöpfer fest, die ihre Werke oder sonstigen Schutzgegenstände lizenzieren. Zu der Frage, was unter „angemessen und verhältnismäßig“ zu verstehen ist, enthält Erwägungsgrund 73 einige weitere Hinweise:

Die Vergütung sollte „[...] angemessen sein und in einem ausgewogenen Verhältnis zum tatsächlichen oder potenziellen wirtschaftlichen Wert der Rechte, die erteilt oder übertragen wurden, stehen, wobei der Beitrag des Urhebers oder des ausübenden Künstlers zum Gesamtwerk oder sonstigen Schutzgegenstand in seiner Gesamtheit und alle sonstigen Umstände des jeweiligen Falls zu berücksichtigen sind, etwa die Marktpraktiken oder die tatsächliche Verwertung des Werks“.⁵⁰

⁴⁷ Andere vorgeschlagene Lösungen zur Erleichterung der Lizenzierung audiovisueller Werke und anderer Schutzgegenstände auf Content-Sharing-Onlineplattformen werden in dieser Publikation nicht behandelt.

⁴⁸ Zu beachten ist auch, dass einige Mitgliedstaaten einen obligatorischen Rückbehalt der Rechte vorsehen.

⁴⁹ Mit Ausnahme der Urheber von Computerprogrammen.

⁵⁰ Problematisch ist jenseits der Auslegungsfrage, wie eine solche Vergütung aussehen sollte, in einigen Fällen auch die Übersetzung des Begriffs in den verschiedenen Sprachfassungen der Richtlinie. Während die



Der Verweis auf die tatsächliche Verwertung des Werks oder die mit der Verwertung erzielten Einnahmen (der sich auch in Artikel 19 Absatz 3, Artikel 20 Absatz 1 und Erwägungsgrund 78 zur Definition des Begriffs „unverhältnismäßig“ findet) legt nahe, dass die Schöpfer eine Vergütung verlangen könnten, die nicht fest ist, sondern sich im Laufe der Zeit im Verhältnis zur tatsächlichen Verwertung erhöht.⁵¹ Zudem stellt Erwägungsgrund 73 klar: „Auch eine Pauschalzahlung kann eine verhältnismäßige Vergütung sein, sollte jedoch nicht die Regel sein.“ Weiter heißt es dort: „Die Mitgliedstaaten sollten die Möglichkeit haben, unter Berücksichtigung der Besonderheiten jeder Branche Sonderfälle zu bestimmen, in denen eine Pauschalzahlung geleistet werden kann.“ Die Wahl der Verfahren zur Umsetzung des Grundsatzes stellt die Bestimmung ins Ermessen der Mitgliedstaaten, sofern sie dem geltenden EU-Recht entsprechen. In früheren Versionen dieser Bestimmung bezogen sich die bestehenden oder neu eingerichteten Verfahren auf Kollektivvereinbarungen, gesetzliche Vergütungsansprüche und Praktiken der freiwilligen kollektiven Rechtewahrnehmung.

In der Praxis bleibt abzuwarten, in welcher Weise die Mitgliedstaaten diese Bestimmung dergestalt umsetzen werden, dass Pauschalzahlungen, die vor der Verwertungsphase auf der Grundlage eines bestimmten Werts festgelegt werden, die (unbekannten) Einnahmen, die mit der Verwertung eines Werks erzielt werden, berücksichtigen und in einem ausgewogenen Verhältnis zu ihnen stehen können. Ebenfalls abzuwarten bleibt, inwieweit Artikel 18 eine faire Vergütung der Urheber und ausübenden Künstler vor dem Hintergrund gewährleisten kann, dass in Branchenverhandlungen noch immer Marktpraktiken maßgeblich sind. Zumindest ist zu hoffen, dass Artikel 18 den Parteien einen Anreiz zu Verhandlungen bietet.⁵²

2.2.3.3. Transparenzpflicht

Um fundierte finanzielle Entscheidungen treffen zu können, müssen Urheber und ausübende Künstler sicherstellen, dass die Lizenzgebühren, die sie im Rahmen ihrer

Vergütung der deutschen Fassung zufolge „verhältnismäßig“ sein muss (Artikel 18) bzw. „in einem ausgewogenen Verhältnis [...] stehen“ sollte (Erwägungsgrund 73) und die englische Fassung den Begriff „proportionate“ verwendet, heißt es in der französischen Fassung der Richtlinie „proportionnelle“, obwohl nach Ansicht einiger Akteure der Begriff „proportionnée“ angemessener wäre. Nach den verschiedenen Definitionen, die in Wörterbüchern zu finden sind, wäre „proportionnel“ konkreter in Bezug auf eine präzise Vorstellung von der Größenordnung, während „proportionné“ eher auf eine Vorstellung von allgemeiner Harmonie verweisen würde. Diese Unterschiede mögen subtil erscheinen, können in den Verhandlungen zwischen Rechteinhabern und Produzenten aber letztlich von großer Bedeutung sein.

⁵¹ So hat diesen Ausdruck zumindest das Bündnis „Fair Internet for Performers Campaign“ in seiner Pressemitteilung zur Verabschiedung der Richtlinie interpretiert: „[...] die Richtlinie legt fest, dass die Vergütung der ausübenden Künstler in einem ausgewogenen Verhältnis zu den mit der Verwertung ihrer Werke erzielten Einnahmen stehen muss und dass Pauschalzahlungen die Ausnahme und nicht die Regel sein sollten.“ Pressemitteilung, 26. März 2019,

<https://www.fair-internet.eu/eu-parliament-adopts-copyright-directive-final-text/>.

⁵² Siehe auch Aguilar, A., *The New Copyright Directive: Fair remuneration in exploitation contracts of authors and performers – Part 1, Articles 18 and 19*, Kluwer Copyright Blog, 15. Juli 2019,

<http://copyrightblog.kluweriplaw.com/2019/07/15/the-new-copyright-directive-fair-remuneration-in-exploitation-contracts-of-authors-and-performers-part-1-articles-18-and-19/>.



Verträge erhalten, oder die Zahlungen, die ihre gesetzlichen Vergütungsansprüche betreffen, die mit der Verwertung ihrer Werke oder Darbietungen erzielten Einnahmen auch korrekt widerspiegeln.

In der Praxis kann es ihnen jedoch schwerfallen, die von ihren Vertragspartnern getroffenen Vereinbarungen und die wahrscheinlichen ausgehandelten Beträge zu überwachen. Da sich die Online-Verbreitung im audiovisuellen Sektor (wie auch im Musiksektor) als Verwertungsform immer mehr durchsetzen dürfte, stellt der Mangel an Transparenz, der durch die wachsende Komplexität der neuen Online-Verbreitungs Kanäle, die Vielfalt der Vermittler und die Veränderung des Konsumverhaltens (z. B. vom Eigentum zum Zugriff/Streaming) entsteht, für viele Schöpfer ein möglicherweise zunehmendes Problem dar.

Erwägungsgrund 74 der Urheberrechtsrichtlinie unterstreicht, dass Schöpfer die benötigten Informationen haben müssen, „um den wirtschaftlichen Wert ihrer nach Unionsrecht harmonisierten Rechte bewerten zu können. Das ist vor allem dann der Fall, wenn natürlichen Personen die Lizenzvergabe oder Rechteübertragung für Verwertungszwecke vergütet wird.“⁵³ Aus diesem Grund verlangt Artikel 19 Absatz 1, dass die Schöpfer

„regelmäßig – mindestens einmal jährlich – und unter Berücksichtigung der branchenspezifischen Besonderheiten aktuelle, einschlägige und umfassende Informationen über die Verwertung ihrer Werke und Darbietungen, vor allem über die Art der Verwertung, sämtliche erzielten Einnahmen von und die fälligen Forderungen gegenüber denjenigen, denen sie Lizenzrechte erteilt oder an die sie Rechte übertragen haben, sowie von deren Rechtsnachfolgern erhalten.“

Die nachfolgenden Absätze von Artikel 19 nennen weitere Einzelheiten zur praktischen Umsetzung dieser Pflicht und stellen die verschiedenen Arten von Lizenzen dar, die erteilt werden können. Artikel 19 Absatz 2 (und Erwägungsgrund 76) geht den auf Fall ein, dass für die Rechte Unterlizenzen an andere Parteien erteilt wurden, die sie verwerten. In diesem Fall haben die Schöpfer kein automatisches Recht auf Transparenz, sind aber berechtigt, zusätzliche relevante Informationen über die Verwertung der Rechte zu verlangen, „ falls die erste Vertragspartei nicht über alle Informationen verfügt, die [...] notwendig wären.“ Darüber hinaus können die Mitgliedstaaten entscheiden, ob die Schöpfer den Unterlizenznehmer direkt kontaktieren können oder ob sie sich an ihre Vertragspartner (den Lizenznehmer) wenden müssen.

Diese Transparenzpflicht wird jedoch um der Verhältnismäßigkeit und Effizienz willen abgeschwächt. So sieht Artikel 19 Absatz 3 vor, dass die Mitgliedstaaten sie „auf die Arten und den Umfang der Informationen [...], deren Bereitstellung [...] nach billigem Ermessen erwartet werden kann“, beschränken können, wenn „der Verwaltungsaufwand aufgrund der [...] Pflicht im Verhältnis zu den durch die Verwertung des Werks oder der Darbietung erzielten Einnahmen unverhältnismäßig hoch wäre“.

⁵³ Siehe auch Commission Staff Working Document – Impact Assessment, op. cit., Part 1, S 174 ff., <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/impact-assessment-modernisation-eu-copyright-rules>.



Darüber hinaus können die Mitgliedstaaten nach Artikel 19 Absatz 4 vorsehen, dass die Vertragspartner nicht mehr verpflichtet sind, den Schöpfern größere Transparenz in Bezug auf ihr Entgelt zu gewähren, wenn deren Beitrag im Verhältnis zum Gesamtwerk oder zur Gesamtdarbietung nicht „erheblich“ ist, es sei denn, die Schöpfer begründen, dass sie im Rahmen des Vertragsanpassungsmechanismus (Artikel 20) mehr Informationen benötigen. In der Praxis stellt sich die Frage, wer für die Beurteilung des Gewichts eines bestimmten künstlerischen Beitrags in einem Werk oder einer Darbietung zuständig sein und wie dieses ermittelt werden soll.

Nach Artikel 19 Absatz 5 können die Mitgliedstaaten vorsehen, dass die Transparenzvorschriften kollektiv ausgehandelt werden. Wie es in Erwägungsgrund 77 der Richtlinie heißt, sollten „Kollektivverhandlungen [...] im Hinblick auf die Transparenz als eine Möglichkeit für die jeweiligen Interessenträger gesehen werden, eine Einigung zu erzielen. Solche Einigungen sollten für Urheber und ausübende Künstler dasselbe Maß an Transparenz wie die in dieser Richtlinie vorgesehene Mindestanforderung oder ein noch höheres Maß sicherstellen.“ Eine solche kollektiv vereinbarte Lösung würde dazu beitragen, die Verhandlungsmacht der meisten Schöpfer zu stärken. Erwähnenswert ist auch, dass Artikel 19 Absatz 6 Verwertungsgesellschaften von Artikel 19 mit der Begründung ausnimmt, dass die Richtlinie über die kollektive Rechtewahrnehmung, der diese unterliegen, bereits solche Bestimmungen enthält. Obwohl die Transparenzpflicht erheblich abgeschwächt wurde, legitimiert Artikel 19 an sich schon die Notwendigkeit einer größeren Transparenz gegenüber den Rechteinhabern in der Kreativwirtschaft. Nach den Schlussbestimmungen der Richtlinie unterliegen Vereinbarungen über die Lizenzvergabe oder die Übertragung von Rechten von Urhebern und ausübenden Künstlern ab dem 7. Juni 2022 der Transparenzpflicht nach Artikel 19 (Artikel 27).

2.2.3.4. Vertragsanpassungsmechanismen

Nach Artikel 20 haben Schöpfer Anspruch auf einen Vertragsanpassungsmechanismus. Sie können von ihrem Vertragspartner (oder dessen Rechtsnachfolgern) eine „zusätzliche, angemessene und faire Vergütung“ verlangen, wenn sich die ursprünglich vereinbarte Vergütung im Vergleich zu den Einnahmen aus der Verwertung der Werke oder Darbietungen durch den Vertragspartner als unverhältnismäßig niedrig erweist (Erwägungsgrund 78 enthält Hinweise dazu, wie dies festzustellen ist). Wichtig ist, dass der Mechanismus nicht für Vereinbarungen mit VGs oder „unabhängigen Verwertungseinrichtungen“ gilt, da diese den nationalen Vorschriften zur Umsetzung der Richtlinie über die kollektive Rechtewahrnehmung unterliegen.

2.2.3.5. Alternative Streitbeilegungsverfahren

Gemäß Artikel 21 können Streitigkeiten über die Transparenzpflicht und den Vertragsanpassungsmechanismus zum Gegenstand eines freiwilligen, alternativen Streitbeilegungsverfahrens gemacht werden, das von einer Vertretungsorganisation von Urhebern und ausübenden Künstlern, etwa einer VG, auf Antrag des von ihr vertretenen Schöpfers eingeleitet werden kann.

2.2.3.6. Widerrufsrecht

Darüber hinaus haben die Schöpfer nach Artikel 22 ein Widerrufsrecht. Sie können eine ausschließliche Lizenz oder Übertragung ganz oder teilweise widerrufen, wenn ihr Werk oder Schutzgegenstand nicht verwertet wird, es sei denn, die nicht erfolgte Nutzung ist auf Umstände zurückzuführen, deren Behebung von dem Schöpfer „nach billigem Ermessen [...] erwartet werden kann“. Das Widerrufsrecht kann nur nach Ablauf eines „angemessenen Zeitraums“ nach Abschluss des betreffenden Vertrags ausgeübt werden, und der Schöpfer kann sich anstelle des Widerrufs für die Kündigung der Ausschließlichkeit entscheiden. Der Artikel nennt eine Reihe von Faktoren, die nationale Gesetze berücksichtigen sollten, wenn sie spezifische Bestimmungen für die Widerrufsmechanismen vorsehen, darunter die Besonderheiten der unterschiedlichen Branchen, die jeweilige Bedeutung der einzelnen Beiträge zu kollektiven oder gemeinsamen Werken sowie die berechtigten Interessen anderer betroffener Schöpfer. In diesem Zusammenhang können die Mitgliedstaaten sogar beschließen, die Anwendung des Widerrufsmechanismus auf Werke oder Schutzgegenstände, die in der Regel Beiträge mehrerer Schöpfer enthalten, vollständig auszuschließen.

2.2.3.7. Gemeinsame Bestimmungen

Im Übrigen sind Vertragsbestimmungen, durch die die Einhaltung der Artikel 19 bis 21 – Transparenzpflicht, Vertragsanpassungsmechanismus und alternative Streitbeilegung – verhindert wird, gegenüber den Schöpfern nicht durchsetzbar (Artikel 23). Bei diesen handelt es sich also um bindende Bestimmungen, von denen nicht abgewichen werden kann, weder in Verträgen zwischen Schöpfern und ihren Vertragspartnern noch in Vereinbarungen zwischen diesen Vertragspartnern und Dritten (etwa in Geheimhaltungsvereinbarungen, wie in Erwägungsgrund 81 erwähnt). Beim Widerrufsrecht scheint eine vertragliche Abweichung dagegen möglich zu sein. Allerdings können die Mitgliedstaaten vorsehen, dass eine solche Abweichung nur durchsetzbar ist, wenn sie auf einer Kollektivvereinbarung beruht (Artikel 22 Absatz 5).

3. Nationale Vorschriften

3.1. Aggregation von Rechten

Produktion und Vermarktung funktionieren bei audiovisuellen Werken anders als bei anderen urheberrechtsfähigen Werken, etwa bei Musik oder Literatur. Zum einen liegen Entwicklung, Finanzierung und Produktion von Film- und Fernsehwerken zwar in der Verantwortung eines Produzenten, können aber Beiträge einer potenziell großen Zahl originärer Rechteinhaber enthalten, darunter insbesondere der Urheber, die auf Basis des geltenden nationalen Rechts benannt werden, darunter der Drehbuchautor, der Filmregisseur und der Komponist der Original-Filmmusik. Zum anderen sind audiovisuelle Werke in der Produktion sehr viel teurer als andere kreative Inhalte, sodass es im audiovisuellen Sektor besonders wichtig ist, Kreativ- und Investitionsrisiken zwischen Produzenten, Vertriebspartnern und Finanziers aufzuteilen und Exklusivrechte unmittelbar auszuüben. Mit diesen beiden Tatsachen ist größtenteils erklärt, was die Besonderheit des audiovisuellen Sektors in Bezug auf den kreativen Prozess, das finanzielle Risiko, die Investitionserfordernisse, die bevorzugte Art der Lizenzvergabe usw. ausmacht. Per Gesetz oder Vertrag werden alle erforderlichen Rechte beim Produzenten aggregiert, um Rechtssicherheit und eine optimale Verwertung des Werks zu gewährleisten. Drittens können audiovisuelle Werke auf kulturelle Verbreitungsbarrieren stoßen (insbesondere die Sprache).⁵⁴

Der Produzent (auch Producer, Hersteller oder Produktionsfirma) könnte definiert werden als das Unternehmen, das die Initiative zur Entwicklung eines Werks ergreift und die finanzielle, technische und künstlerische Verantwortung für dieses Werk übernimmt, mit „garantie de bonne fin“. Diese Rolle ist nicht mit der Rolle des ausführenden Produzenten (Executive Producer) zu verwechseln, der ein Dienstleister ist und kein Urheberrecht besitzt. Der Produzent eines audiovisuellen Werks ist theoretisch und praktisch in der Lage, Mehrgebietslizenzen zu erteilen. Aus verschiedenen Gründen, die nicht rechtlicher Natur sind, ist dies in Europa jedoch nicht immer der Fall. Wie in Kapitel 1 dieser Publikation erwähnt, ist in Europa die Aufteilung der finanziellen Risiken zwischen dem Produzenten und seinen Koproduktions- und Vertriebspartnern ein Schlüsselinstrument, um die erheblichen Investitionen zu sichern, die für die Produktion eines Film- oder Fernsehwerks benötigt werden. Zu den Finanzierungsmethoden zählen

⁵⁴ Untertitel und Synchronisation sind nicht jedermanns Sache. Zudem gehen kulturelle Barrieren über die Sprache hinaus (so ist eine Serie, die in Spanien erfolgreich ist, für ein finnisches oder polnisches Publikum nicht unbedingt interessant).

daher häufig die Pre-Sales von Kino-, Home-Entertainment-, Sende- und Online-Rechten auf Länderbasis; sehr oft wurden die Verwertungsrechte für ein bestimmtes Land daher bereits vom Produzenten lizenziert. Bei Koproduktionen ist es zudem üblich, dass jeder Koproduzent die Verwertungsrechte für sein eigenes Land behält.⁵⁵

3.1.1. Urheberschaft und originäre Rechtsinhaberschaft

Das Urheberrecht liegt bei der Person, die ein Werk geschaffen hat. Dies ist eine Grundregel des Urheberrechts. Doch wer hat ein audiovisuelles Werk geschaffen? Die Antwort auf diese Frage ist nicht in allen Ländern gleich. Weltweit gibt es im Wesentlichen zwei rechtliche Lösungen:

- Miturheberschaftsstatus einzelner Mitwirkender in Verbindung mit der Vermutung der Abtretung von Exklusivrechten an den Produzenten (romanischer Rechtskreis),
- Konzentration aller Rechte in den Händen des Produzenten als Urheber oder originärer Rechtsinhaber (angelsächsischer Rechtskreis).

In den Vereinigten Staaten etwa ist der Produzent eines audiovisuellen Werks Urheber des Werks und originärer Inhaber des Urheberrechts. Kreativ Beteiligte wie Drehbuchautoren, Regisseure und ausübende Künstler behalten kein Urheberrecht; lediglich bei Musikwerken, die keine Auftragswerke sind, behalten die Komponisten das Urheberrecht an ihrer Komposition.⁵⁶ Kreativ Beteiligte sind Angestellte, die ihre Vergütung kollektiv aushandeln, darunter auch Erstzahlungen und laufende prozentuale Beteiligungen an den Bruttoeinnahmen, die durch die weltweite Verwertung des Werks in jeglichem Medium erwirtschaftet werden, aber auch verschiedene andere finanzielle (Krankenversicherung, Altersvorsorge) und kreative Modalitäten. Das US-Urheberrechtsgesetz nennt in seiner Definition des Begriffs Auftragswerk („work for hire“) unter anderem „ein speziell bestelltes oder in Auftrag gegebenes Werk zur Verwendung [...] als Teil eines Films oder anderen audiovisuellen Werks [...], wenn die Parteien in einer von ihnen unterzeichneten schriftlichen Urkunde ausdrücklich vereinbaren, dass das Werk als Auftragswerk gilt“.⁵⁷ Wenn die Mitglieder des Kreativstabs als Angestellte betrachtet werden, gelten sie im Sinne des Urheberrechts nicht als Urheber des Werks. Wenn Mitglieder des Kreativstabs dagegen als freie Mitarbeiter beauftragt werden, können sie in Abhängigkeit von ihrem

⁵⁵ In der Mitteilung der Europäischen Kommission mit dem Titel „Der europäische Film im digitalen Zeitalter“ heißt es: „Die durchschnittliche Höhe des Produktionsbudgets weicht von Mitgliedstaat zu Mitgliedstaat erheblich voneinander ab. Im Vereinigten Königreich beläuft es sich auf 10,9 Millionen EUR, in Deutschland und Frankreich auf rund 5 Millionen EUR und in Schweden auf 2,6 Millionen EUR.“ In der Praxis können die Produktionsbudgets erheblich höher sein. In Frankreich verfügten im vergangenen Jahr 73 lokale Filmproduktionen über ein Budget von über 5 Millionen EUR, darunter zehn mit einem Budget von über 15 Millionen EUR. (Siehe Enrich E., „Legal Aspects of International Film Co-Production“, Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, Straßburg, 2005). Mittlerweile können die Budgets für Fernsehserien teilweise 10 Millionen EUR pro Folge erreichen, in einigen Fällen sogar mehr.

⁵⁶ 17 U.S.C. sec 101, <https://www.copyright.gov/title17/92chap1.html#101>.

⁵⁷ 17 U.S.C. sec 101, <https://www.copyright.gov/title17/92chap1.html#101>.

kreativen Beitrag als Urheber im Sinne des Urheberrechts gelten (was allerdings nicht der Normalfall ist).⁵⁸

Auf EU-Ebene wurde als einziger Aspekt im Zusammenhang mit der Bestimmung der Urheberschaft eines audiovisuellen Werks die rechtliche Stellung des Hauptregisseurs harmonisiert. Artikel 2 Absatz 1 der EU-Schutzdauerrichtlinie⁵⁹ bestimmt: „Der Hauptregisseur eines Filmwerks oder eines audiovisuellen Werks gilt als dessen Urheber oder als einer seiner Urheber.“ Infolgedessen steht es den Mitgliedstaaten frei, vorzusehen, dass weitere Personen als Miturheber benannt werden können, sogar Produzenten. Es kommt jedoch selten vor, dass Produzenten als Miturheber gelten, da die meisten EU-Länder zum romanischen Rechtskreis gehören. Die meisten EU-Mitgliedstaaten stufen audiovisuelle Werke als Gemeinschaftswerke oder Kooperationswerke ein, sodass jede Person, die einen ausreichenden kreativen Beitrag zu dem Werk leistet, als Miturheber gilt. Darüber hinaus enthält das Urheberrecht einiger Mitgliedstaaten eine präsumtive Liste von Miturhebern, die mindestens den/die Drehbuchautor(en), den Regisseur und den Komponisten der Originalmusik umfasst. Sehr wichtig ist, dass die meisten EU-Länder aufgrund der Besonderheiten des audiovisuellen Sektors und zur Gewährleistung der Rechtssicherheit und der effizienten Verwertung eine widerlegbare gesetzliche Vermutung der Abtretung von Verwertungsrechten an den Produzenten oder einen anderen Mechanismus zur Zusammenführung der Rechte beim Produzenten vorsehen.⁶⁰

Das Vereinigte Königreich und Irland sind Sonderfälle, da sie zum angelsächsischen Rechtskreis gehören und wie die Vereinigten Staaten eine Art „Auftragswerksdoktrin“ haben. Als Mitglieder der Europäischen Union⁶¹ sind sie jedoch an die Regeln der EU-Schutzdauerrichtlinie zum Status der Urheberschaft für den Hauptregisseur gebunden. Dies hat zur Folge, dass in beiden Ländern Produzent und Regisseur Miturheber des audiovisuellen Werks sind.

⁵⁸ Siehe z. B. O'Brien D., „How do I get the rights to use a song/music in my film?“, <http://www.filmaking.net/FAQ/answers/faq96.asp>.

⁵⁹ Richtlinie 2006/116/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 12. Dezember 2006 über die Schutzdauer des Urheberrechts und bestimmter verwandter Schutzrechte, geändert durch Richtlinie 2011/77/EU des Europäischen Parlaments und des Rates vom 27. September 2011, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=CELEX:02006L0116-20111031>

⁶⁰ Weitere Informationen bietet Xalabarder R., „CISAC International legal study on implementing an unwaivable right of audiovisual authors to obtain equitable remuneration for the exploitation of their works“, <https://www.cisac.org/CISAC-University/Library/Studies-Guides/AV-Remuneration-Study>, Seite 13-14, und IViR, „Remuneration of authors and performers for the use of their works and the fixations of their performances“, <https://www.ivir.nl/publicaties/download/1593.pdf>, Seite 33-34, sowie Silke Von Lewinsky, *The WIPO Treaties on Copyright: A Commentary on the WCT, the WPPT, and the BTAP*, Seite 535.

⁶¹ Bei Redaktionsschluss war noch unklar, wie die künftige Beziehung zwischen dem Vereinigten Königreich und der Europäischen Union nach dem Brexit aussehen wird.

3.1.2. Umfang der Rechteübertragung

Wie bereits erläutert, muss der Produzent eines audiovisuellen Werks alle Rechte von Urhebern und ausübenden Künstlern erwerben und diese entsprechend bezahlen, damit er das Werk verwerten kann. Produktionsverträge sehen in der Regel eine Gebühr (Arbeit am Projekt, Set, Drehort usw.) und eine Vergütung für die Rechteübertragung vor, z. B. Bestimmungen zu Lizenzgebühren oder Pauschalbeträge oder beides, je nach der Branchenpraxis im Land, dem jeweiligen Vertrag und der Art des kreativen Beitrags. Oftmals erhalten Produzenten, die Lizenzen an Fernsehveranstalter oder andere Plattformen vergeben, ebenfalls nur eine Pauschalentschädigung. Die Zusammenführung der Rechte in den Händen des Produzenten ist das einzige Mittel, mit dem die Produzenten die Verwertungsrechte an dem audiovisuellen Werk kontrollieren können, die notwendig sind, um eine optimale Verbreitung zu organisieren, mit der sich ein möglichst breites Publikum erreichen lässt, um die Verträge mit kreativ und geschäftlich Beteiligten in Bezug auf Lizenzgebühren durchzusetzen und um Investitionen wieder einzuspielen, damit neue Projekte finanziert werden können. Sie ist auch die wichtigste „Währung“ bei der Beschaffung von Finanzmitteln. Die Tatsache, dass der Produzent alle relevanten Rechte vertritt, ist ein überzeugendes Argument für Finanziere und gewährleistet rechtliche und wirtschaftliche Sicherheit für die Finanzierung und die künftige Verbreitung. Zusätzlich zu den in ihren Produktionsverträgen vorgesehenen Vergütungen können audiovisuelle Urheber in fast allen EU-Mitgliedstaaten von den VGs zusätzliche Lizenzgebühren für Privatkopien und für die Weiterverbreitung verlangen.

Es gibt in Europa spezifische urheberrechtliche Regelungen für die Filmproduktion, wobei zwei Ländergruppen diese Frage auf unterschiedliche Weise angehen:⁶²

- Länder mit allgemeinen Regeln für urheberrechtliche Verträge und einigen wenigen spezifischen Regeln für Filmproduktionsverträge:
 - In UK und IE gilt die Vermutung der Abtretung des Vermietrechts an den Produzenten.
 - In anderen Ländern gelten die Vermutung der Abtretung eines breiteren Spektrums von Rechten an den Filmproduzenten und spezifischere Bestimmungen zu Urheberrechtslizenzen und -abtretungen (AT, ES, BE, EE, DE, GR, HU, LU, NL, PL, SK).
- Länder mit einer detaillierteren Regelung für die wichtigsten Arten urheberrechtlicher Verträge, zu denen manchmal auch Filmproduktionsverträge gehören (BG, HR, CZ, DK, FI, FR, IT, LT, PT, RO, SI, SE).

Im Allgemeinen wird der Umfang der Übertragung von Rechten von den Parteien bestimmt, aber in einigen Ländern sieht das Urheberrecht vor, dass der Vertrag für jede Verwertungsart die Vergütung des Urhebers, den geografischen Anwendungsbereich und die Dauer der Abtretung ausdrücklich festlegt. Darüber hinaus legen die Gerichte in den

⁶² Siehe Kamina P., *Film Copyright in the European Union*, Second Edition, Cambridge University Press, 2016, Seite 453 (E-Book-Version).

meisten EU-Mitgliedstaaten Vertragsklauseln zur Übertragung von Rechten von einem Urheber oder ausübenden Künstler an einen Verwerter restriktiv aus. Zu den Rechten an künftigen Verwertungsformen haben viele EU-Länder bisher keine Rechtsvorschriften erlassen. Von den EU-Ländern, die sich dafür entschieden haben, eine solche Rechteübertragung zu regeln, verbietet sie ein Teil strikt, und der andere Teil erlaubt sie, lässt aber Raum für Nachverhandlungen. Rechte an künftigen Werken oder Darbietungen können normalerweise im Rahmen des allgemeinen Vertragsrechts übertragen werden, wenn der Vertrag sie richtig definiert.

3.2. Vergütungsfragen

Wie bereits erläutert, muss der Produzent eines audiovisuellen Werks alle Rechte von Urhebern und ausübenden Künstlern erwerben und diese entsprechend bezahlen, damit er das Werk verwerten kann. Produktionsverträge können in Abhängigkeit vom jeweiligen kreativen Beitrag Buy-out- oder Pauschalvergütungsklauseln enthalten, in einigen Fällen auch Klauseln über Folgezahlungen. Dadurch kann der Produzent alle Verwertungsrechte an dem audiovisuellen Werk besitzen und alle Einnahmen aus der Verwertungskette kassieren, die dann in die Refinanzierung der Entwicklungs- und Produktionskosten einfließen.

Die Form der Vergütung (ein Pauschalbetrag, eine Vergütung, deren Modalitäten sich am Erfolg des Werks orientieren (Tantieme) oder eine Kombination aus beidem) wird in der Regel zwischen den Vertragsparteien ausgehandelt. Die folgenden EU-Länder⁶³ haben sich für eine Form der Vergütung entschieden, die auf Verwertungserlösen basiert:

- Belgien: Artikel XI.183 des belgischen Wirtschaftsgesetzbuches⁶⁴ sieht vor, dass audiovisuelle Urheber Anspruch auf eine gesonderte Vergütung für jede Verwertungsart haben und dass die Höhe der Vergütung in einem angemessenen Verhältnis zu den Einnahmen aus der Verwertung des Werks steht, sofern nichts anderes vereinbart wurde.
- Spanien: Artikel 46 des Gesetzes über das geistige Eigentum⁶⁵ sieht vor, dass der Urheber einen von den Parteien vereinbarten „proportionalen Anteil am Verwertungserlös“ erhält, obwohl die Zahlung eines Pauschalbetrags unter bestimmten Umständen gerechtfertigt ist.
- Frankreich: Artikel L 131-4 des Gesetzbuchs über das geistige Eigentum⁶⁶ enthält ebenfalls eine Vorschrift zur verhältnismäßigen Vergütung, wobei eine Ausnahme

⁶³ Siehe FERA-FSE-SAA, *Implementation of the EU Directive on Copyright in the Digital Single Market: how to make the most of Article 18 on the right to proportionate remuneration for audiovisual authors* (nicht online verfügbar)

⁶⁴ Code de droit économique, <http://www.ejustice.just.fgov.be/eli/loi/2013/02/28/2013A11134/justel>.

⁶⁵ 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, <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>.

⁶⁶ Code de la propriété intellectuelle, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414>.



für Fälle gilt, in denen eine solche verhältnismäßige Vergütung unmöglich zu berechnen oder mit Blick auf die Art des Beitrags nicht zu rechtfertigen ist. Für Verträge im audiovisuellen Bereich enthält Artikel L. 132-25 des Gesetzbuchs über das geistige Eigentum eine spezielle Bestimmung.

- Ungarn: Artikel 16.4 des Urheberrechtsgesetzes⁶⁷ sieht vor, dass die Vergütung, die dem Urheber für die von ihm für die Nutzung seines Werks erteilte Lizenz zusteht, in einem angemessenen Verhältnis zu den mit der Nutzung des Werks erzielten Einnahmen steht, sofern nichts anderes vereinbart wurde.
- Niederlande: Nach Artikel 45d.2 des Urheberrechtsvertragsgesetzes⁶⁸ schuldet jeder, der das Filmwerk sendet, dem Hauptregisseur und dem Drehbuchautor des Filmwerks, die diese Rechte an den Produzenten abgetreten haben, eine verhältnismäßige faire Entschädigung.
- Rumänien: Artikel 72.1 des Urheberrechtsgesetzes⁶⁹ bestimmt, dass die Vergütung für jede Art der Verwertung des audiovisuellen Werks in einem angemessenen Verhältnis zu den Bruttoeinnahmen aus dieser Verwertung stehen muss.

In einer Reihe von Ländern verlassen sich Urheber und ausübende Künstler auf Verwertungsgesellschaften (VGs), um zusätzlich zu der einmaligen Zahlung, die sie vom Produzenten für ihre Arbeit an dem Film- oder audiovisuellen Werk erhalten haben, Lizenzgebühren für die Verwertung ihrer Werke zu erhalten. Mit der Satelliten- und Kabelrichtlinie von 1993 wurde die kollektive Wahrnehmung des Weiterverbreitungsrechts für audiovisuelle Urheber in der gesamten Europäischen Union verbindlich vorgeschrieben. Seitdem wurden viele VGs gegründet. Jenseits der Weiterverbreitung variiert jedoch der Umfang der kollektiv wahrgenommenen Rechte von Land zu Land. Anders als Musikurheber erhalten audiovisuelle Urheber nicht für alle Medien und aus allen europäischen Ländern Lizenzgebühren; entscheidend ist hier, in welchem Land ihr Werk verwertet wird.

⁶⁷ 1999. évi LXXVI. törvény a szerzői jogról, http://njt.hu/cgi_bin/njt_doc.cgi?docid=41066. Eine englische Fassung ist verfügbar unter: https://www.hipo.gov.hu/sites/default/files/szjt_lxxvi_1999_en_rev_1.pdf.

⁶⁸ Wet van 30 juni 2015 tot wijziging van de Auteurswet en de Wet op de naburige rechten in verband met de versterking van de positie van de auteur en de uitvoerende kunstenaar bij overeenkomsten betreffende het auteursrecht en het naburig recht (Wet auteurscontractenrecht), <https://zoek.officielebekendmakingen.nl/stb-2015-257.html>.

⁶⁹ Legea Nr. 8/1996 privind dreptul de autor si drepturile conexe, actualizata, cu modificarile si completarile ulterioare, https://ucmr-ada.ro/wp-content/uploads/2019/07/legea_8_1996_actualizata_2019_PDF.pdf.

Tabelle 1. Von audiovisuellen VGs in Europa (freiwillig oder obligatorisch) wahrgenommene Rechte:

Recht	Beschreibung
Weiterverbreitungsrecht	In Anwendung der Kabel- und Satellitenrichtlinie von 1993 und der neuen Richtlinie über Online-Übertragungen und Weiterverbreitung von 2019 in ganz Europa kollektiv wahrgenommen.
Private Vervielfältigung	In den meisten EU-Mitgliedstaaten bestehen Regelungen für die private Vervielfältigung.
Senderechte	Senderechte werden von den meisten VGs, die audiovisuelle Urheber in der EU vertreten, kollektiv wahrgenommen, entweder per Gesetz oder per Vertrag. Diese Rechte stellen eine sehr wichtige Einnahmequelle für audiovisuelle Urheber dar.
Vermietrecht	Unterliegt einem unverzichtbaren Recht auf angemessene Vergütung gemäß der Richtlinie zum Vermiet- und Verleihrecht von 1992, wird von einigen VGs in der Europäischen Union auf freiwilliger Basis wahrgenommen.
On-Demand-Rechte	Lizenzgebühren für die On-Demand-Verwertung audiovisueller Werke werden in sechs Mitgliedstaaten und in der Schweiz seit dem 1. April 2020 über VGs an die Urheber gezahlt.
Sonstige Zweitnutzungen	Öffentliche Aufführungsrechte (Rundfunk in Hotels, Gaststätten usw.), Verleihrechte, Nutzungen für Bildungszwecke und Archivnutzungen beispielsweise werden von einer Reihe audiovisueller VGs in der Europäischen Union kollektiv wahrgenommen.
Kinovorführung	Kinovorführungsrechte werden für audiovisuelle Urheber nur in Spanien und Polen kollektiv wahrgenommen.

Quelle: SAA

Ansonsten enthält die Urheberrechtsgesetzgebung einiger EU-Länder Vertragsanpassungsmechanismen zur Behebung eines wahrgenommenen Missverhältnisses zwischen der vereinbarten Vergütung und den erzielten Einnahmen. Dieser Mechanismus für unvorhergesehene Einnahmen wird gewöhnlich als „Bestsellerklausel“ bezeichnet, doch theoretisch greift die Klausel immer dann, wenn ein erhebliches Missverhältnis zwischen der vereinbarten Vergütung und den tatsächlichen Einnahmen (d. h. dem kommerziellen Wert) besteht, was bei Werken aller Art selbst bei geringem oder mittelmäßigem Erfolg vorkommen kann, wenn dieser Erfolg (und damit die Einnahmen) unvorhergesehen war und nicht in einem angemessenen Verhältnis zur vereinbarten Vergütung steht. Eine treffendere Bezeichnung für einen

Vertragsanpassungsmechanismus, der greift, wenn sich ein Werk besser verkauft als erwartet, wäre daher der Begriff „Bettersellerklausel“.⁷⁰

Laut der Folgenabschätzung der Europäischen Kommission zur Modernisierung des EU-Urheberrechts⁷¹ sind Urheber und ausübende Künstler in ihren vertraglichen Beziehungen in Bezug auf die Verwertung ihrer Werke und Darbietungen und die aufgrund dieser Verwertung geschuldete Vergütung mit einem Mangel an Transparenz konfrontiert. Die Authors' Group etwa beklagt sich über „das Fehlen eines korrekten Ausweises der finanziellen Einnahmenströme, die mit der Verwertung von Werken der Urheber generiert werden: Ohne Transparenz können Urheber den wirklichen wirtschaftlichen Wert ihrer Rechte nicht bestimmen.“⁷²

Dieser Mangel an Transparenz in den vertraglichen Beziehungen der Schöpfer würde betreffen:

- die mögliche Verwertung, d. h. wie das Werk genutzt werden kann,
- die tatsächliche Verwertung, d. h. wie und mit welchem kommerziellen Ergebnis das Werk genutzt wird, und
- die Vergütung, die für die Verwertung des Werks geschuldet wird.

Besonders stark beeinträchtigt wird die Transparenz durch die zunehmende Komplexität neuer Formen der Onlineverbreitung, die Vielfalt der Vermittler und die Schwierigkeiten für den einzelnen Schöpfer, die tatsächliche Onlineverwertung seines Werks zu messen, vor allem aufgrund der Veränderung des Konsumverhaltens in einigen Bereichen, etwa der Verlagerung vom Eigentum zum Zugriff/Streaming. Ohne wirksame Möglichkeiten, die Nutzung der eigenen Werke zu überwachen, ihren kommerziellen Erfolg zu messen und ihren wirtschaftlichen Wert zu beurteilen, gelingt es den Schöpfern möglicherweise nicht, eine angemessene Vergütung für ihre Rechte auszuhandeln, den Erhalt der vereinbarten Beträge zu überprüfen oder ihre Vergütungsansprüche wirksam durchzusetzen. Zu beachten ist, dass auch Produzenten unter einem Mangel an Transparenz bei Verleihern, Plattformen und anderen Rechteinhabern leiden. Transparenz ist eine Herausforderung, die tatsächlich die gesamte Wertschöpfungskette betrifft, vom Endkunden bis zum Urheber.

Wie in Kapitel 2 dieser Publikation erläutert, hat die neue Urheberrechtsrichtlinie den Grundsatz der angemessenen und verhältnismäßigen Vergütung und eine Transparenzpflicht für die Vertragspartner der Schöpfer (insbesondere Produzenten und Publisher) in das EU-Recht eingeführt, unterstützt durch einen Vertragsanpassungs- und Streitbeilegungsmechanismus.

⁷⁰ Eine solche Klausel findet sich unter anderem in der Gesetzgebung von DE, FR, HU, PL, ES und SL. Weitere Details enthält European Commission, Impact Assessment on the modernisation of EU copyright rules, https://ec.europa.eu/newsroom/dae/document.cfm?doc_id=17213, Annex 14D.

⁷¹ European Commission, *op.cit.*

⁷² Authors' Group (ECSA, EFJ, EWC, FERA and FSE), „Declaration towards a modern, more European copyright framework and the necessity of fair contracts for creators“, http://composeralliance.org/wp-content/uploads/2015/07/CC_declaration.pdf.



4. Territorialität des Urheberrechts

Das Territorialitätsprinzip im Urheberrecht besagt im Wesentlichen, dass jedes Land das Urheberrecht im Rahmen internationaler Verträge und einschlägiger EU-Richtlinien auf seine Weise regeln kann. Daher können die Urheberrechtsbestimmungen von Mitgliedstaat zu Mitgliedstaat variieren. Wichtiger ist für die Zwecke dieser Publikation jedoch, dass Rechteinhaber nach diesem Prinzip das Recht (aber nicht die Pflicht) haben, territoriale Lizenzen an verschiedene Lizenznehmer in verschiedenen Ländern zu vergeben.⁷³

Das Territorialitätsprinzip im Urheberrecht wird von manchen Stimmen als Ausnahme von der in den EU-Verträgen verankerten Dienstleistungsfreiheit kritisiert. Nach Ansicht seiner Gegner erhöht dieses Prinzip die Transaktions- und Durchsetzungskosten für Urheber, Rechteinhaber und Nutzer gleichermaßen, weil die territoriale Fragmentierung diejenigen, die inhaltliche Dienste in der gesamten Europäischen Union anbieten wollen, zum Erwerb mehrerer Lizenzen zwingt. Darüber hinaus sind sie der Ansicht, dass Unterschiede zwischen den nationalen Rechtsvorschriften, insbesondere in Bezug auf Beschränkungen und Ausnahmen, zu zusätzlichen Rechtskosten und Rechtsunsicherheit führen können. Im Übrigen kann der Einsatz des Urheberrechts in konkreten Fällen auch wettbewerbsrechtliche Probleme aufwerfen. Bei vielen Akteuren der audiovisuellen Industrie gilt die Möglichkeit der Vergabe territorialer Lizenzen jedoch als Grundvoraussetzung für die Finanzierung europäischer audiovisueller Werke. So erklärt die Audiovisual Sector Coalition,⁷⁴ ein Dachverband für Organisationen aus allen Bereichen der audiovisuellen Industrie Europas, die europäische audiovisuelle Industrie stütze sich stark auf die Freiheit, Lizenzen und Verträge auf territorialer Basis zu vereinbaren, um von Produktions- und Distributionspartnern in mehreren Ländern Mittel für die Konzeption, Produktion und Distribution neuer Inhalte zu erhalten. Der Gebietsschutz ermögliche nicht nur größere Investitionen in die Entwicklung und Schaffung neuer Werke, sondern auch das Zuschneiden des Angebots an Filmen und audiovisuellen Inhalten auf die vielen

⁷³ Weiteres zur Territorialität des Urheberrechts und seine Auswirkungen auf die Finanzierung audiovisueller Werke in Europa findet sich in Cabrera Blázquez F.J., Cappello M., Fontaine G., Talavera Milla J., Valais S., „Territorialität und die Finanzierung audiovisueller Werke: die neuesten Entwicklungen“, IRIS Plus, Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, Straßburg, November 2019, <https://rm.coe.int/16809a417b>, und Kanzler M., „Fiction film financing in Europe“, European Audiovisual Observatory (Council of Europe), Strasbourg, 2019, <https://rm.coe.int/168094f6aa>.

⁷⁴ Die Audiovisual Sector Coalition ist ein Dachverband für Organisationen aus allen Bereichen der audiovisuellen Industrie Europas, die Film- und Fernsehregisseure, kommerzielle Rundfunkveranstalter, Sportrechteinhaber, Publisher, Verleiher, Film- und Fernsehproduzenten sowie Kinobetreiber vertreten.

verschiedenen Zielgruppen in ganz Europa. Dies fördere die Entstehung lokaler Märkte für ausländische Inhalte und die kulturelle und sprachliche Vielfalt, sodass die europäischen Zuschauer mehr Auswahl hätten.⁷⁵

4.1. Binnenmarkt und Dienstleistungsfreiheit

Der Grundsatz der Dienstleistungsfreiheit in der Europäischen Union, wie er in Artikel 56 des Vertrags über die Arbeitsweise der Europäischen Union (AEUV)⁷⁶ verankert ist, wird – ebenso wie die Niederlassungsfreiheit – in der EU hauptsächlich durch die Dienstleistungsrichtlinie (DLRL)⁷⁷ umgesetzt, deren Ziel es ist, rechtliche und administrative Handelshemmnisse im Binnenmarkt zu beseitigen. Die Dienstleistungsrichtlinie gilt jedoch nicht für „audiovisuelle Dienste, auch im Kino- und Filmbereich, ungeachtet der Art ihrer Herstellung, Verbreitung und Ausstrahlung, und Rundfunk“ (Artikel 2 Absatz 2 Buchstabe g DLRL). Was das Urheberrecht im Allgemeinen betrifft, so gelten die in Artikel 16 DLRL⁷⁸ enthaltenen Regeln über den freien Dienstleistungsverkehr unter anderem auch nicht für Urheberrechte und verwandte Schutzrechte (Artikel 17 Absatz 11 DLRL). Damit wird das Territorialitätsprinzip im Urheberrecht bestätigt. Darüber hinaus dürfen die Mitgliedstaaten aus Gründen der öffentlichen Ordnung⁷⁹ Anforderungen in Bezug auf die Erbringung von Dienstleistungen stellen. Als Beispiele für solche Gründe werden der Schutz des geistigen Eigentums, kulturpolitische Zielsetzungen, die Notwendigkeit, ein hohes Bildungsniveau zu gewährleisten, die Wahrung der Pressevielfalt, die Förderung der Nationalsprache sowie die Wahrung des nationalen historischen und künstlerischen Erbes genannt.⁸⁰

⁷⁵ Letter from the Audiovisual Sector Coalition on the European Commission's Proposal for a Regulation on Geo-Blocking, 29. November 2019, https://99ff6266-dd25-42d5-a566-c2ad860fe46d.filesusr.com/ugd/7bf01a_fb8851dfc1734feaa8f2b9ee64e525a2.pdf.

⁷⁶ Artikel 56 AEUV enthält ein allgemeines Verbot von Beschränkungen des freien Dienstleistungsverkehrs innerhalb der Union für Angehörige der Mitgliedstaaten, die in einem anderen Mitgliedstaat als demjenigen des Leistungsempfängers ansässig sind. Zudem untersagt Artikel 49 AEUV Beschränkungen der freien Niederlassung von Staatsangehörigen eines Mitgliedstaats im Hoheitsgebiet eines anderen Mitgliedstaats.

⁷⁷ Richtlinie 2006/123/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 12. Dezember 2006 über Dienstleistungen im Binnenmarkt, <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/ALL/?uri=CELEX:32006L0123>.

⁷⁸ Artikel 16 DLRL nennt die Grundsätze, gegen die keine Anforderung verstoßen darf, von der ein Mitgliedstaat die Aufnahme oder Ausübung einer Dienstleistungstätigkeit in seinem Hoheitsgebiet abhängig macht (Nichtdiskriminierung, Erforderlichkeit und Verhältnismäßigkeit). Zudem enthält er eine Liste unzulässiger Anforderungen an Dienstleistungserbringer, die in einem anderen Mitgliedstaat niedergelassen sind.

⁷⁹ Artikel 16 Absatz 3 Erwägungsgrund 40 DLRL.

⁸⁰ Weitere Einzelheiten zur Dienstleistungsrichtlinie in „Territorialität und die Finanzierung audiovisueller Werke: die neuesten Entwicklungen“, op. cit.

4.2. Territorialität des Urheberrechts in der Europäischen Union

Das EU-Recht schränkt das Territorialitätsprinzip im Urheberrecht lediglich in zweierlei Hinsicht ein. Zum einen, wie bereits erwähnt, führt die SatCab-Richtlinie den „Ursprungsland-Grundsatz“ für die öffentliche Wiedergabe über Satellit ein. Die Anwendung dieses Grundsatzes kann jedoch durch vertragliche Lizenzierungspraktiken und Signalverschlüsselungstechniken außer Kraft gesetzt werden (was in der Regel auch der Fall ist).⁸¹ Daneben führt die InfoSoc-Richtlinie für das Verbreitungsrecht das Prinzip der „Erschöpfung“ ein.⁸² Dieses Prinzip gilt nur für die Verbreitung des in einem Gegenstand verkörperten Werks und somit z. B. nicht für das Recht der öffentlichen Wiedergabe von Werken und das Recht der öffentlichen Zugänglichmachung.⁸³

Infolgedessen gilt das Territorialitätsprinzip in den meisten Fällen, und jeder Diensteanbieter, der beispielsweise urheberrechtlich geschützte Werke online in mehr als einem Mitgliedstaat anbietet, muss Lizenzen für alle diese Länder klären. Dies ist kein Problem, wenn alle an der Schaffung des Werks beteiligten Rechteinhaber die erforderlichen Rechte für alle in Frage stehenden Länder behalten. Im innerstaatlichen oder EU-Recht hindert nichts etwa einen Film- oder Musikproduzenten, eine Mehrgebietslizenz für mehr als ein Land zu vergeben, solange er diese Rechte besitzt. In der Praxis dagegen werden die Rechte an audiovisuellen Werken von den Produzenten in der Regel vorab an nationale Verleiher verkauft, um die Produktion des betreffenden Werks zu finanzieren, und bei Musikwerken werden die Rechte von nationalen Verwertungsgesellschaften (VGen) wahrgenommen, die eine grundlegende Rolle spielen.⁸⁴

4.3. Neueste legislative Entwicklungen

In jüngster Zeit haben einige legislative Entwicklungen zur Verbesserung der Verbreitung von Werken innerhalb der Europäischen Union bei den Rechteinhabern die Sorge ausgelöst, das Territorialitätsprinzip im EU-Urheberrecht solle abgebaut werden.

Die Verordnung über die grenzüberschreitende Übertragbarkeit von Online-Inhaltsdiensten im Binnenmarkt (die „Portabilitätsverordnung“)⁸⁵ wurde am 14. Juni 2017

⁸¹ Siehe 2.1.2.2., *ibid.*

⁸² Nach diesem Prinzip, das im US-Recht als Erstverkaufsdoktrin („first sale doctrine“) bekannt ist, erschöpft sich das Verbreitungsrecht, wenn der Erstverkauf eines Vervielfältigungsstücks des Werks oder eine andere erstmalige Eigentumsübertragung durch den Rechteinhaber oder mit dessen Zustimmung erfolgt (Artikel 4 Absatz 2 InfoSoc-Richtlinie).

⁸³ Siehe Artikel 3 Absatz 3 und die Erwägungsgründe 28 und 29 der InfoSoc-Richtlinie.

⁸⁴ Weitere Einzelheiten in „Territorialität und die Finanzierung audiovisueller Werke: die neuesten Entwicklungen“, *op. cit.*, S. 15 f.

⁸⁵ Verordnung (EU) 2017/1128 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 14. Juni 2017 über die grenzüberschreitende Portabilität von Online-Inhaltsdiensten im Binnenmarkt (Text von Bedeutung für den EWR) <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=CELEX:02017R1128-20170630>.



angenommen und trat am 1. April 2018 in Kraft. Sie soll sicherstellen, dass EU-Bürger, die in ihrem Heimatland Online-Inhaltedienste kaufen oder abonnieren, auch auf Reisen oder bei vorübergehenden Aufenthalten in anderen EU-Ländern auf diese Inhalte zugreifen können.⁸⁶ Gemäß Artikel 3 der Portabilitätsverordnung muss der Anbieter eines Online-Inhaltedienstes, der gegen Zahlung eines Geldbetrags bereitgestellt wird, es einem Abonnenten, der sich in einem Mitgliedstaat vorübergehend aufhält, ermöglichen, in derselben Form auf den Online-Inhaltedienst zuzugreifen und ihn zu nutzen, wie wenn er in seinem Wohnsitzmitgliedstaat wäre, unter anderem indem der Zugriff auf dieselben Inhalte, für dieselben Arten und dieselbe Zahl von Geräten, für dieselbe Zahl von Nutzern und mit demselben Funktionsumfang gewährt wird. Um dieses Ziel mit dem Territorialitätsprinzip in Einklang zu bringen, auf dem das EU-Urheberrecht beruht, enthält Artikel 4 der Portabilitätsverordnung eine Rechtsfiktion, wonach die Bereitstellung des Dienstes für einen Abonnenten, der sich in einem Mitgliedstaat vorübergehend aufhält, sowie der Zugriff auf diesen Dienst und seine Nutzung durch den Abonnenten als ausschließlich im Wohnsitzmitgliedstaat des Abonnenten erfolgt gelten. Darüber hinaus bestimmt Artikel 7, dass alle Vertragsbestimmungen, die gegen die Portabilitätsverordnung verstoßen, sei es zwischen dem Diensteanbieter und Rechteinhabern oder dem Diensteanbieter und Abonnenten, nicht durchsetzbar sind.

Andererseits erließ die Europäische Union im April 2019 eine Richtlinie mit neuen Vorschriften für die Ausübung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten in Bezug auf bestimmte Online-Übertragungen von Sendeunternehmen und die Weiterverbreitung von Fernseh- und Hörfunkprogrammen.⁸⁷ Die Richtlinie führt für bestimmte Arten von Online-Übertragungen von Fernseh- und Hörfunkprogrammen wie Simulcasting- und Catch-up-Dienste das Herkunftslandprinzip ein, um die Online-Lizenzierung von Inhalten durch Rundfunkveranstalter zu erleichtern und letztlich den grenzüberschreitenden Zugang zu den Online-Diensten der Rundfunkveranstalter im digitalen Binnenmarkt zu verbessern. Zudem sieht sie eine obligatorische kollektive Rechtewahrnehmung für die Klärung von Rechten für die Weiterverbreitung von Fernseh- und Hörfunkprogrammen auf anderem Wege als über Kabel in gleichwertigen geschlossenen Netzen vor, um die Verwendung von Inhalten durch fremde Plattformen zu erleichtern.

Nach den neuen Regeln sollten die öffentliche Wiedergabe und Zugänglichmachung sowie die Vervielfältigung für die Klärung von Rechten für einige Online-Übertragungen von Rundfunkveranstaltern als nur in dem Mitgliedstaat erfolgt gelten, in dem der Rundfunkveranstalter niedergelassen ist. So müsste der Fernsehveranstalter nur die Rechte klären, die für den Mitgliedstaat notwendig sind, in dem er seine Hauptniederlassung hat. Die im Rahmen des Herkunftslandprinzips gewährten Lizenzen müssten jedoch alle Aspekte solcher Online-Dienste berücksichtigen, auch das Publikum und die Sprachfassungen der Programme.

⁸⁶ Digitaler Binnenmarkt – Portabilität von Online-Inhaltediensten, https://europa.eu/rapid/press-release_MEMO-18-2601_de.htm.

⁸⁷ Siehe Kapitel 2 dieser Veröffentlichung.



Die verabschiedeten Regeln zum Herkunftslandprinzip (Artikel 3) gelten für alle Hörfunkprogramme, aber nur für Fernsehprogramme, die (i) Nachrichtensendungen und Sendungen zum aktuellen Geschehen oder (ii) von dem Sendeunternehmen vollständig finanzierte Eigenproduktionen sind. Ausdrücklich nicht erfasst wird von der Richtlinie „die Übertragung von Sportveranstaltungen und für in ihnen enthaltene Werke und sonstige Schutzgegenstände“. Darüber hinaus sieht Artikel 3 Absatz 3 vor, dass das Herkunftslandprinzip die Vertragsfreiheit der Rechteinhaber sowie des Sendeunternehmens unberührt lässt, im Einklang mit dem Unionsrecht die Verwertung solcher Rechte einzuschränken.⁸⁸

4.4. Territorialität und Wettbewerbsrecht

Nach den EU-Wettbewerbsregeln sind horizontale und vertikale Vereinbarungen zwischen Unternehmen, die den Wettbewerb einschränken, mit begrenzten Ausnahmen untersagt (Artikel 101 AEUV). Ebenfalls unzulässig ist der Missbrauch einer beherrschenden Stellung (Artikel 102 AEUV). Umgesetzt werden beide Artikel in der Europäischen Union durch die Kartellverordnung (Kartell-VO).⁸⁹ Mit ihr wurde das zentralisierte Anmelde- und Genehmigungssystem durch ein System der direkten Anwendung der Artikel 101 und 102 AEUV ersetzt. Nach Artikel 11 Absatz 6 Kartell-VO entfällt mit der Einleitung eines Verfahrens durch die Europäische Kommission die Zuständigkeit der Wettbewerbsbehörden der Mitgliedstaaten für die Anwendung der EU-Wettbewerbsregeln auf die betreffenden Praktiken. Innerstaatliche Gerichte müssen es nach Artikel 16 Absatz 1 Kartell-VO vermeiden, Entscheidungen zu erlassen, die einer Entscheidung zuwiderlaufen, die die Europäische Kommission in einem von ihr eingeleiteten Verfahren zu erlassen beabsichtigt.

Die Europäische Kommission hat den räumlich relevanten Markt für die Lizenzierung bzw. den Erwerb von audiovisuellen Fernsehinhalten (Filme und andere Inhalte) traditionell als ein Land oder einen homogenen Sprachraum definiert.⁹⁰ Die Marktuntersuchung im Fall NewsCorp / BSKyB⁹¹ bestätigte insbesondere in Bezug auf Übertragungsrechte für Premium-Filme, dass diese Rechte nur selten gleichzeitig für verschiedene Gebiete ausgehandelt werden. Interessenträgern zufolge werden Senderechte im Allgemeinen länderspezifisch verhandelt und abgeschlossen, wobei die

⁸⁸ Weitere Einzelheiten unter „Territorialität und die Finanzierung audiovisueller Werke: die neuesten Entwicklungen“, op. cit., S. 19 f.

⁸⁹ Verordnung (EG) Nr. 1/2003 des Rates vom 16. Dezember 2002 zur Durchführung der in den Artikeln 81 und 82 des Vertrags niedergelegten Wettbewerbsregeln, <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=celex:32003R0001>. Siehe auch Verordnung (EG) Nr. 773/2004 der Kommission vom 7. April 2004 über die Durchführung von Verfahren auf der Grundlage der Artikel 81 und 82 EG-Vertrag durch die Kommission, <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/ALL/?uri=CELEX:32004R0773>.

⁹⁰ Siehe „Territorialität und die Finanzierung audiovisueller Werke: die neuesten Entwicklungen“, op. cit., S. 19 f.

⁹¹ Entscheidung der Kommission vom 21/12/2010 zur Vereinbarkeit eines Zusammenschlusses mit dem Gemeinsamen Markt (Fall COMP/M.5932 – NEWS CORP / BSKYB) gemäß der Verordnung (EG) Nr. 139/2004 des Rates, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/ALL/?uri=CELEX%3A32010M5932>.



einzigste Ausnahme die Lizenzierung für einen Sprachraum (z. B. für Deutschland, Österreich und die deutschsprachigen Teile der Schweiz und Luxemburgs) oder für Gebiete mit besonderem gemeinsamem soziokulturellen Hintergrund (z. B. Skandinavien) zu sein scheinen. Als weitere Faktoren, die grenzüberschreitende Verhandlungen bzw. Lizenzen verhindern, nannten die Interessenträger die Verfügbarkeit von Materialien in den einzelnen Sprachen, Unterschiede in den Verfügbarkeitsterminen für Inhalte in verschiedenen Gebieten und die Tatsache, dass jedes Land und jede Region lokale Präferenzen bei der Programmgestaltung reflektiert.

Dass Lizenzvereinbarungen in der Regel für einzelne Länder abgeschlossen werden, schließt nicht aus, dass sie wettbewerbswidrige Auswirkungen haben und als Hindernis für die Vollendung des Binnenmarkts betrachtet werden. Bestes Beispiel hierfür ist das Urteil des GHEU in den sogenannten Premier-League-Fällen, in denen es um Gebietslizenzen ging, die Fernsehveranstalter ein exklusives Live-Senderecht für Spiele der Premier League auf territorialer Basis einräumten, wobei das Lizenzgebiet im Allgemeinen dem Hoheitsgebiet eines Mitgliedstaats entsprach.⁹² Nach diesem Urteil führte die Kommission 2012 eine Untersuchung durch, um festzustellen, ob die Lizenzvereinbarungen für Premium-Pay-TV-Inhalte Bestimmungen über einen absoluten Gebietsschutz enthielten, die den Wettbewerb beschränken, die Vollendung des Binnenmarkts behindern und Verbraucher am grenzüberschreitenden Zugang zu Premium-Inhalten im Sport- und Filmbereich hindern konnten.⁹³ Im Januar 2014 leitete die Europäische Kommission ein förmliches Kartellverfahren ein, um bestimmte Bestimmungen in Lizenzvereinbarungen zwischen mehreren großen US-amerikanischen Filmstudios (Twentieth Century Fox, Warner Bros., Sony Pictures, NBCUniversal, Paramount Pictures) und den größten europäischen Pay-TV-Sendern wie BSkyB (Vereinigtes Königreich), Canal Plus (Frankreich), Sky Italia, Sky Deutschland und DTS (Spanien) zu überprüfen.⁹⁴ Die Kommission wollte feststellen, ob diese Bestimmungen die Sender daran hinderten, ihre Dienstleistungen grenzüberschreitend anzubieten, etwa weil sie diese dazu anhalten, potenzielle Kunden aus anderen Mitgliedstaaten abzulehnen oder den grenzüberschreitenden Zugang zu ihren Diensten zu blockieren. Als Ergebnis dieses Kartellverfahrens übermittelte die Europäische Kommission am 23. Juli 2015 eine Mitteilung der Beschwerdepunkte an Sky UK und sechs große US-Filmstudios: Disney, NBCUniversal, Paramount Pictures, Sony, Twentieth Century Fox und Warner Bros.⁹⁵

Nach der Mitteilung der Beschwerdepunkte durch die Kommission kam Bewegung in die Angelegenheit. Im April 2016 bot Paramount Verpflichtungen an, um die wettbewerbsrechtlichen Bedenken der Kommission auszuräumen. Die Verpflichtungen

⁹² Auf dieses Urteil wird in Abschnitt Kapitel 5 dieser Veröffentlichung ausführlich eingegangen.

⁹³ Siehe Bericht der Kommission über die Wettbewerbspolitik 2012, (COM(2013) 257 final), Arbeitsunterlage der Kommissionsdienststellen, 7. Mai 2013, SWD(2013) 159 final, http://ec.europa.eu/competition/publications/annual_report/2012/part2_de.pdf.

⁹⁴ Siehe Pressemitteilung der Europäischen Kommission, „Kartellrecht: Kommission prüft Beschränkungen für die grenzüberschreitende Erbringung von Pay-TV-Diensten“, 13. Januar 2014, http://europa.eu/rapid/press-release_IP-14-15_de.htm.

⁹⁵ Siehe Pressemitteilung der Europäischen Kommission, „Kartellrecht: Kommission übermittelt Mitteilung der Beschwerdepunkte zur grenzübergreifenden Erbringung von Pay-TV-Diensten im Vereinigten Königreich und in Irland“, http://europa.eu/rapid/press-release_IP-15-5432_de.htm.

wurden im Juli 2016 angenommen und für rechtlich bindend erklärt. Im Dezember 2018 bestätigte das Gericht der Europäischen Union uneingeschränkt den Beschluss, mit dem die Kommission die Verpflichtungen von Paramount für rechtlich bindend erklärt hatte (Rechtssache T-873/16, Groupe Canal+), und damit auch, dass die im Filmlizenzvertrag von Paramount mit Sky enthaltenen Verpflichtungen des Senders und des Studios gegen Artikel 101 AEUV verstießen, weil durch sie der grenzübergreifende Wettbewerb zwischen den Pay-TV-Sendern ausgeschaltet wurde. Gegen Ende 2018 boten Disney, NBCUniversal, Sony Pictures, Warner Bros. und Sky schließlich Verpflichtungen an, die auf eine Ausräumung der Kommissionsbedenken abzielten und im März 2019 nach den EU-Kartellvorschriften für rechtlich bindend erklärt wurden.⁹⁶

⁹⁶ Weitere Informationen zu einer weiteren kartellrechtlichen Untersuchung der Kommission zum elektronischen Handel finden sich in „Territorialität und die Finanzierung audiovisueller Werke: die neuesten Entwicklungen“, op. cit., S. 21 f.

5. Rechtsprechung

Es gibt eine Vielzahl von Urteilen zu den verschiedenen Aspekten, die an den verschiedenen Phasen des Lizenzierungsprozesses beteiligt sind, von der Übertragung der Rechte von den Schöpfern auf die Produzenten bis hin zur Lizenzierung des urheberrechtlich geschützten Werks an die Nutzer. Dieses Kapitel präsentiert eine Auswahl von Beispielen aus der europäischen oder nationalen Rechtsprechung zu einigen Schlüsselbegriffen, die in diesem Prozess eine Rolle spielen, etwa den Begriff des Eigentums an Rechten an einem bestimmten audiovisuellen Werk, die Vermutung der Übertragung dieser Rechte an den Produzenten, die Vergütung von Urhebern und ausübenden Künstlern und den Umfang der Lizenz. Diese Liste ist nicht erschöpfend und soll lediglich einige Beispiele für die Rechtsauslegung durch die Gerichte bieten.

5.1. Eigentum an Rechten an einem audiovisuellen Werk

5.1.1. Nachweis des Eigentums an Urheberrechten an einem Drehbuch

Im Fall *C. Valdenaire gegen M. Hazanavicius, La classe américaine et a.*⁹⁷ hatte das Berufungsgericht (Tribunal de Grande Instance, TGI) von Paris über das Eigentum an den Rechten an einem Drehbuch zu entscheiden und dabei insbesondere den Nachweis des zeitlichen Vorrangs der Rechte zu prüfen. Im vorliegenden Fall hatte ein französischer Drehbuchautor und Regisseur eines in Schwarz-Weiß gedrehten Stummfilms mit dem Titel *Timidity, la symphonie du petit homme* (Timidity, die Symphonie des kleinen Mannes) erklärt, der 2011 in den Kinos uraufgeführte und bei den Oscar- und César-Verleihungen sowie den Filmfestspielen von Cannes mit mehreren Preisen ausgezeichnete Film *The Artist* habe wichtige Filmsequenzen seines bereits zu einem früheren Zeitpunkt entstandenen Drehbuchs übernommen, und den Autor, den Regisseur sowie die Produzenten des Films wegen Verstoßes gegen die Urheberrechte am Drehbuch seines

⁹⁷ TGI de Paris (3e ch. 1re sect.), 25 février 2016 – C. Valdenaire c/ M. Hazanavicius, La classe américaine et a. TGI von Paris (3. Kammer, 1. Abteilung), 25. Februar 2016 – C. Valdenaire gegen M. Hazanavicius („La classe américaine“) u. a.

Films verklagt. Bei dem Rechtsstreit ging es insbesondere um den Nachweis der vorrangigen Rechte des Klägers (Drehbuchautors).

In einem Urteil vom Februar 2016 erkannte das Tribunal de Grande Instance an, dass der Vorwurf der Urheberrechtsverletzung das Vorhandensein eines früheren Originalwerks voraussetzt, welches es also zeitlich vor dem fraglichen Werk gegeben haben muss, und dass dem Kläger obliegt, diesen zeitlichen Vorrang nachzuweisen, indem er die notwendigen Nachweise für die Existenz seines Werks sowie dessen genaues Entstehungsdatum erbringt. Das Gericht war der Ansicht, der Kläger habe im vorliegenden Fall den zeitlichen Vorrang seiner angeblichen Rechte nicht nachgewiesen, und wies die Klage ab. Das Gericht hatte auch über die Originalität des Drehbuchs zu entscheiden und stellte dazu fest, dass das Drehen eines Stummfilms in Schwarz-Weiß selbst am Ende des 20. Jahrhunderts keine urheberrechtlich geschützte Idee sei. Die strittigen Werke unterschieden sich zudem in ihrer Handlung, in ihrem Aufbau, ihrem Stil und der Atmosphäre, in der Art der Hommage der Werke an das Kino, den dargestellten Persönlichkeiten und der Behandlung der Situationen. Ähnlich seien sich die Werke nur in der Übereinstimmung von Ideen, die nicht schützbar seien.

Der Kläger ging gegen dieses Urteil vor dem Berufungsgericht von Paris in Berufung und legte dem Gericht anders als im ursprünglichen Verfahren den Nachweis des zeitlichen Vorrangs, der Existenz und des Inhalts des Drehbuchs in Form einer Bescheinigung der Region Elsass vor, bei der der Drehbuchautor sein Drehbuch 2006 im Rahmen eines Finanzierungsgesuchs vorgelegt hatte. Das Berufungsgericht stellte fest, die vom Kläger in seinen Schreiben angeführten Merkmale, die seiner Meinung nach die Originalität seines Drehbuchs ausmachten (Chronologie, futuristisch beschriebene Welt, die Charakterzüge der Hauptfigur und ihr Verhältnis zu den anderen Filmpersonen bzw. die im Drehbuch beschriebenen Ereignisse und Abenteuer), fänden sich im Film *The Artist* nicht wieder, und wies die Klage auf Verstoß gegen die Urheberrechte ab.⁹⁸

5.1.2. Kriterien für die Miturheberschaft an einem Drehbuch

Am 22. November 2017 hat der Intellectual Property Enterprise Court (IPEC – das Gericht für geistiges Eigentum, eine Abteilung des UK High Court of Justice) sich in der Rechtssache *Martin & Anor gegen Kogan & Ors*⁹⁹ mit Art und Umfang des Beitrags der Beklagten zu einem Filmdrehbuch befasst. Außerdem hat das Gericht geprüft, ob der Beitrag der Beklagten ausreichend war, um die Voraussetzungen für eine Miturheberschaft an einem urheberrechtlich geschützten Werk im Sinne von Paragraph 10

⁹⁸ Weiteres in Blocman, A., „Wegen Plagiats beschuldigte Drehbuchautoren und Produzenten obsiegen im vom angeblichen Opfer angestregten Berufungsverfahren“, IRIS Newsletter 2018-1:1/20, Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, Straßburg, <http://merlin.obs.coe.int/article/8106>.

⁹⁹ *Martin & Anor v Kogan & Ors* [2017] EWHC 2927 (IPEC), 22 November 2017, <http://www.bailii.org/ew/cases/EWHC/IPEC/2017/2927.html>. Siehe auch Antoniou, A., „IPEC weist Klage auf Geltendmachung der Miturheberschaft in der Rechtssache Florence Foster Jenkins ab“, IRIS Newsletter 2018-2/1:20, Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, Straßburg, <http://merlin.obs.coe.int/article/8149>.

Absatz 1 des Copyright, Designs and Patents Act aus dem Jahr 1988 (Urheberrechtsgesetz) zu erfüllen. Das Urteil enthält einen nützlichen Überblick über die Grundsätze, die für eine Miturheberschaft in England und Wales gelten.

Bei dem Rechtsstreit ging es um eine Auseinandersetzung zwischen Nicholas Martin, einem professionellen Drehbuchautor für Kino- und Fernsehfilme, und Julia Kogan, einer Opernsängerin, über das Drehbuch für den von Kritikern hochgelobten Film *Florence Foster Jenkins*, eine Komödie mit Meryl Streep in der Hauptrolle. Nicholas Martin und Julia Kogan waren ein Paar, als die Idee zu dem Film entstand und die ersten Entwürfe für das Drehbuch verfasst wurden, doch als Martin an dem endgültigen Entwurf für den Film arbeitete, war die Beziehung zwischen den beiden bereits beendet. Der Film hatte im April 2016 Premiere, und Nicholas Martin wurde als alleiniger Drehbuchautor genannt. Die Kläger, Nicholas Martin und sein Unternehmen, beantragten die Feststellung, dass Nicholas Martin der alleinige Urheber des Drehbuchs war. Die Beklagte dagegen beantragte eine Feststellung der Miturheberschaft und behauptete, dass beide Kläger gegen ihr Urheberrecht verstoßen hatten. Julia Kogan behauptete, dass ihre schöpferische Arbeit, die in den ersten drei Entwürfen des Drehbuchs enthalten war, auch in die vierte und endgültige Fassung eingeflossen sei und dass sie einen wesentlichen Teil dieser Fassung ausmache. Daher habe sie einen Anspruch auf Miturheberschaft an der endgültigen Fassung des Drehbuchs und auf einen Teil der Einnahmen von Nicholas Martin aus dem Film.

Der Richter des High Court wies die Begründung von Julia Kogan ab. In ihrem Fall seien zwei der drei Voraussetzungen für eine Miturheberschaft im Sinne des Gesetzes von 1988 nicht erfüllt, und zwar die Voraussetzung der „Zusammenarbeit“ zwischen zwei oder mehr Urhebern des Werkes und die Voraussetzung eines „ausreichenden Beitrags“. Anhand des vorgelegten Beweismaterials stellte der Richter fest, dass die Endfassung des Scripts erst nach der Trennung von Nicholas Martin und Julia Kogan entstanden war. Anders als die vorangegangenen Fassungen war die endgültige Fassung nicht von beiden diskutiert worden, und es hatte dabei keine Zusammenarbeit gegeben. Die Einwilligung von Julia Kogan in die Verwendung ihres Materials, das für die erste bis zur dritten Fassung erstellt worden war, sei „zweifelloso notwendig gewesen für die Zusammenarbeit, aber nicht ausreichend.“ Bei einer Miturheberschaft müsse es sich vielmehr um eine „gemeinsame Schöpfung“ handeln, das heißt, „Zusammenarbeit der Verfasser zum Zeitpunkt der Schaffung des urheberrechtlich geschützten Werkes“. Darüber hinaus sei der Beitrag von Julia Kogan zu den ersten drei Entwürfen „nie über das Beisteuern von nützlichem Jargon hinausgegangen, neben hilfreicher Kritik und einigen kleineren Vorschlägen zur Handlung.“ Dies reiche jedoch nicht aus, um die Voraussetzungen einer Miturheberschaft am endgültigen Drehbuch zu erfüllen, „selbst wenn diese Beiträge im Rahmen einer Zusammenarbeit gemacht worden wären“. Nicholas Martin dürfe sich daher zu Recht als alleinigen Urheber des Drehbuchs ansehen. Es liege kein Verstoß der Kläger gegen das Urheberrecht vor.

5.1.3. Eigentum an den Produktionsrechten

Inspiziert durch den Roman von Cervantes wollte Terry Gilliam Ende der 1990er Jahre einen Film mit dem Titel *The Man Who Killed Don Quixote* (Der Mann, der Don Quijote tötete) drehen. Damals ahnte er wohl kaum, dass mehr als 20 Jahre später die Erstaufführung seines Films zum Abschluss der Filmfestspiele von Cannes sowie die weitere Kinaufführung vom Urteil eines Richters im Rahmen eines Eilverfahrens abhängen sollte. Neben zahlreichen Problemen bei den Dreharbeiten hatte sich Gilliam mit der Produktionsfirma Alfama Films Production und ihrem Leiter Paulo Branco überworfen. Im August 2016 trennte er sich von seinen Vertragspartnern, da er der Meinung war, die vom Produzenten auferlegten Bedingungen erlaubten es ihm nicht, seinen bereits so lange in Arbeit befindlichen Film zu drehen. Dieser wurde schließlich von anderen Unternehmen produziert, der ursprüngliche Produzent vertrat jedoch die Auffassung, sein Vertrag mit Terry Gilliam sowie die damit verbundenen Rechte seien immer noch gültig.

Am 19. Mai 2017 wies das Pariser Tribunal de Grande Instance (Landgericht – TGI), das im Konflikt über die Produktionsrechte entscheiden sollte, den Antrag des Urhebers/Regisseur auf gerichtliche Kündigung seines Vertrags mit seinem ursprünglichen Produzenten zurück.¹⁰⁰ Zu den Aspekten, die das Gericht bei der Beurteilung der Beziehung zwischen dem Urheber/Regisseur und dem ursprünglichen Produzenten berücksichtigte, gehörten die Verpflichtung des Produzenten, den Urheber/Regisseur über das Budget und die Finanzierung des Films zu informieren, der Grad der Freiheit, die dem Urheber/Regisseur bei der Bildung seines technischen und künstlerischen Teams zugestanden wurde, wobei er Entscheidungen treffen musste, die mit dem endgültigen Budget des Films vereinbar blieben, usw.

Der Fall ging in Berufung und sollte am 15. Juni 2018 vor dem Pariser Berufungsgericht verhandelt werden. Als die Produktionsfirma und ihr Leiter erfuhren, dass der Film am 19. Mai 2018 zum Abschluss der Filmfestspiele von Cannes gezeigt werden sollte, leiteten sie rechtliche Schritte gegen die AFFIF als Veranstalter des Festivals ein, um in einem Eilverfahren ein Aufführungsverbot zu erwirken. In seiner Verfügung vom 9. Mai 2018¹⁰¹ stellte der für den Erlass einer einstweiligen Verfügung zuständige Richter am Pariser Landgericht zunächst fest, die Gesellschaft Alfama Films Production könne gemäß den Verträgen und Gerichtsentscheidungen ihren Anspruch auf die Rechte aus dem mit Terry Gilliam geschlossenen Vertrag geltend machen und von ihrer Option Gebrauch machen, gegebenenfalls eine Lizenz zur Verwertung des Drehbuchs zu erwerben. Aufgrund dieser Sachlage sei klar, dass die strittigen Verträge mit der klagenden Gesellschaft und ihrem Leiter zum Zwecke der Produktion des umstrittenen Films nicht gekündigt worden waren, auch wenn dieser letzten Endes von Terry Gilliam

¹⁰⁰ Tribunal de Grande Instance de Paris, 3ème Chambre, 3ème Section, jugement du 19 mai 2017, <https://www.doctrine.fr/d/TGI/Paris/2017/FRB4BF48D540A54EDBD1D6>.

¹⁰¹ Weitere Informationen in Blocman, A., „Gericht genehmigt die Aufführung von ‚Der Mann, der Don Quijote tötete‘ zum Abschluss des Filmfestivals von Cannes“, IRIS Newsletter 2018-7:1/16, Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, Straßburg, <http://merlin.obs.coe.int/article/8314>.



realisiert und mit anderen Unternehmen als den Klägern produziert wurde. Ebenso könnten die Kläger ihren Anspruch auf die Rechte geltend machen, die ihnen durch die Fortsetzung des Projekts zur Produktion und Verwertung des Films ohne ihre Zustimmung verwehrt worden seien. Der Richter war daher der Auffassung, dass die Verletzung dieser Rechte eine offenkundig rechtswidrige Störung im Sinne der französischen Zivilprozessordnung darstellt und dass Maßnahmen zu ihrer Beendigung ergriffen werden müssen. Das Gericht stellte jedoch fest, das Verbot der Vorführung des Films auf der Abschlussveranstaltung des internationalen Filmfestivals stehe in keinem Verhältnis zu den Rechten, die aus den Verträgen geltend gemacht werden können. Die Kläger hätten sich lediglich über einen kurzen Zeitraum mit dem Filmprojekt befasst und rund EUR 300 000 investiert, während der Regisseur Terry Gilliam seit über 25 Jahren an dem Film arbeite und die anderen Produzenten mehr als EUR 16 Millionen zu seiner Finanzierung beigetragen hätten, so der Richter. Vor diesem Hintergrund urteilte das Gericht, das beantragte Verbot der Filmaufführung gehe offensichtlich über das hinaus, was zur Beendigung der angeblichen Störung gerechtfertigt und notwendig sei, und der Film wurde somit am 19. Mai 2018 als Abschlussfilm auf den Filmfestspielen von Cannes sowie in den Kinos aufgeführt.

5.1.4. Vermutung der Abtretung von Rechten an den Produzenten

Am 9. Februar 2012 lieferte der Gerichtshof der Europäischen Union (GHEU) im Fall *Martin Luksan gegen Petrus van der Let* (Rechtssache C-277/10)¹⁰² weitere Klarstellungen zu den Rechten im Zusammenhang mit der Verwertung von Filmwerken und dem Anspruch auf gerechten Ausgleich im Rahmen der „Privatkopieausnahme“, die kraft Gesetzes unmittelbar und originär dem Hauptregisseur zustehen: Der Gerichtshof entschied, „dass das Unionsrecht dahin auszulegen ist, dass es den Mitgliedstaaten nicht die Möglichkeit lässt, eine Vermutung der Abtretung des dem Hauptregisseur des Filmwerks zustehenden Anspruchs auf gerechten Ausgleich an den Produzenten dieses Werks aufzustellen, wobei es nicht darauf ankommt, ob diese Vermutung unwiderlegbar oder abbedingbar ist.“¹⁰³ Die Entscheidung deutet darauf hin, dass ein gerechter Ausgleich zwischen den Anforderungen einer kommerziellen Produktion und dem Schutz geistiger Schöpfer erreicht werden muss.

In dieser Rechtssache, die vom Handelsgericht Wien angestrengt wurde, standen sich Martin Luksan als Drehbuchautor und Hauptregisseur und Petrus van der Let als gewerbsmäßiger Produzent eines Dokumentarfilms mit dem Titel *Fotos von der Front* gegenüber. Die beiden Parteien hatten eine „Regie- und Autorenvereinbarung“ geschlossen, in der die Urheber- und Verwertungsrechte an den Produzenten abgetreten

¹⁰² Urteil des Gerichtshofs (Dritte Kammer), *Martin Luksan gegen Petrus van der Let*, GHEU, 9. Februar 2012, <http://curia.europa.eu/juris/celex.jsf?celex=62010CJ0277&lang1=de>.

¹⁰³ Ibid, Randnr. 109.

wurden, während die Rechte zur Verbreitung der Dokumentation über digitale Netze, Closed-Circuit-TV und Pay-TV beim Regisseur verblieben. Nach Fertigstellung des Films machte der Produzent den Film jedoch im Internet zugänglich und trat die Pay-TV-Rechte an einen Fernsehsender ab. Luksan verklagte den Produzenten wegen Vertragsverletzung, da dieser die Verwertungsrechte ausgeübt habe, die ausdrücklich von der Vereinbarung ausgeschlossen gewesen seien. Van der Let machte in seiner Antwort geltend, dass nach dem österreichischen Urheberrechtsgesetz (BGBL. 111/1936) alle Verwertungsrechte ihm als Produzenten des Films zustünden und dass die diesbezüglichen Vertragsbestimmungen unwirksam seien. Auch die Vergütungsansprüche stünden ihm in voller Höhe zu. Das Handelsgericht Wien legte dem GHEU zur Vorabentscheidung mehrere Fragen vor, die die Zuweisung von Verwertungsrechten an den Filmproduzenten und die Möglichkeit der Abtretung von Vergütungsansprüchen betrafen.

Die erste Frage betrifft insbesondere die Vereinbarkeit eines nationalen Gesetzes, das die Verwertungsrechte an einem Filmwerk unmittelbar (originär) dem Filmproduzenten zuweist, mit dem Recht der Europäischen Union. Um diese Frage zu beantworten, beurteilte das Gericht zunächst den Status und die Stellung des Filmregisseurs. Bei ihm sei davon auszugehen, dass er „das Recht, das geistige Eigentum an [dem Filmwerk] zu besitzen, nach dem Unionsrecht rechtmäßig erworben hat. Die Verwehrung dieser Verwertungsrechte käme „einem Entzug seines rechtmäßig erworbenen Rechts des geistigen Eigentums gleich“. Folglich seien die EU-Bestimmungen dahin auszulegen, dass sie „innerstaatlichen Rechtsvorschriften entgegenstehen, die [...] Verwertungsrechte kraft Gesetzes ausschließlich dem Produzenten des betreffenden Werks zuweisen“.¹⁰⁴

Die zweite Frage betrifft die Abtretung des Vermietrechts an den Filmproduzenten. Der GHEU stellte fest, dass das EU-Recht den Mitgliedstaaten gestattet, eine „Vermutung der Abtretung des Vermietrechts zugunsten des Produzenten des Filmwerks“ aufzustellen, sofern diese Vermutung nicht unwiderlegbar ist und der Regisseur des Films die Möglichkeit hat, eine anderslautende Vereinbarung zu treffen.

Die dritte und die vierte Frage betreffen das Recht auf gerechten Ausgleich. Der GHEU hatte zu entscheiden, ob ein Filmregisseur in seiner Eigenschaft als Urheber oder Miturheber Anspruch auf einen gerechten Ausgleich hat (für Privatkopien) und ob eine automatische Vermutung zulässig ist, dass der Regisseur auf dieses Recht auf gerechten Ausgleich verzichtet. Der Gerichtshof entschied hierzu, dass nach EU-Recht kein Verzicht auf ein solches Recht möglich sei, da das Ziel des fairen Ausgleichs darin bestehe, dass es „den Inhabern der [...] Rechte den entstandenen Schaden ersetzen soll“, was sich „aber konzeptionell nicht mit der Möglichkeit für die Rechtsinhaber vereinbaren [lässt], auf diesen gerechten Ausgleich zu verzichten.“ Ein Filmregisseur sollte daher unmittelbar und originär Anspruch auf einen gerechten Ausgleich haben. Allerdings könne für dieses Recht

¹⁰⁴ Zu beachten ist auch, dass der Gerichtshof die Anwendung von Artikel 14bis Absatz 2 Buchstabe b und Absatz 3 der Berner Übereinkunft (die eine Vermutung der Rechtsabtretung zugunsten des Filmproduzenten vorsieht) abgelehnt hat, die die österreichische Regierung zur Rechtfertigung ihres innerstaatlichen Rechts geltend gemacht hatte.

keine automatische Vermutung der Abtretung zugunsten des Filmproduzenten aufgestellt werden, unabhängig davon, ob die Vermutung widerlegbar ist oder nicht.

Zusammenfassend, so der GHEU, seien die Mitgliedstaaten nach EU-Recht verpflichtet, einem Filmregisseur die Verwertungsrechte am Filmwerk sowie ein Recht auf gerechten Ausgleich zuzugestehen. Nationale Rechtsvorschriften könnten eine Vermutung der Abtretung der Verwertungsrechte an den Filmproduzenten aufstellen, sofern der Filmregisseur die Möglichkeit hat, eine anderslautende Vereinbarung zu treffen. Für das Recht auf gerechten Ausgleich sei jedoch eine Vermutung der Abtretung in Bezug auf die Privatkopie nicht zulässig.¹⁰⁵

5.2. Angemessene Vergütung

Der GHEU erklärt seit Langem, dass das Urheberrecht und die verwandten Schutzrechte auch wirtschaftlichen Charakter haben, da sie die Befugnis vorsehen, das Inverkehrbringen des geschützten Werkes kommerziell, insbesondere in Form von Lizenzen, die gegen Zahlung einer Vergütung erteilt werden, zu nutzen.¹⁰⁶ Der Begriff der „angemessenen“ Vergütung wurde zwar erstmals in der Vermiet- und Verleihrichtlinie im Hinblick auf die ausschließlichen Rechte ausübender Künstler auf Sendung und öffentliche Wiedergabe verwendet,¹⁰⁷ doch es obliegt den Mitgliedstaaten zu definieren, was unter einer „angemessenen Vergütung“ zu verstehen ist.

In der Rechtssache *SENA gegen NOS* (2000)¹⁰⁸ gab der GHEU dazu einige weitere Hinweise, indem er entschied, dass es ein „angemessenes Gleichgewicht“ zwischen den Interessen von Künstlern und Produzenten und den Interessen Dritter (im vorliegenden Fall an der Sendung von Tonträgern) geben muss.¹⁰⁹ Die Angemessenheit der Vergütung ist insbesondere „anhand des wirtschaftlichen Wertes dieser Nutzung zu ermitteln“ (Randnr. 37). Der GHEU hat es in das Ermessen der Mitgliedstaaten gestellt, die Kriterien zu bestimmen, nach denen die Höhe einer solchen angemessenen Vergütung festzulegen

¹⁰⁵ Siehe auch Jasserand C., Gerichtshof der Europäischen Union: Verwertungsrechte von Filmregisseuren, IRIS 2012-3:1/4, Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, Straßburg, <http://merlin.obs.coe.int/article/6055>.

¹⁰⁶ Siehe GHEU, *Musik-Vertrieb membran und K-tel International gegen GEMA*, 20. Januar 1981 (Randnr. 12); Verbundene Rechtssachen C-92/92 und C-326/92, Phil Collins u. a., 20. Oktober 1993 (Randnr. 20); Verbundene Rechtssachen C-403 und C429/08, *Football Association Premier League Ltd u. a. gegen QC Leisure u. a.* (Randnrn. 107-108).

¹⁰⁷ „Die Mitgliedstaaten sehen ein Recht vor, das [...] die Zahlung einer einzigen angemessenen Vergütung durch den Nutzer [...] gewährleistet.“ Artikel 8 Absatz 2 (Vermiet- und Verleihrichtlinie).

¹⁰⁸ GHEU, Urteil des Gerichtshofes (Sechste Kammer) vom 6. Februar 2003, *Stichting ter Exploitatie van Naburige Rechten (SENA) gegen Nederlandse Omroep Stichting (NOS)*, Randnrn. 36 bis 37, <http://curia.europa.eu/juris/liste.jsf?num=C-245/00>.

¹⁰⁹ Der Begriff der angemessenen Vergütung „muss es erlauben, zwischen dem Interesse der ausübenden Künstler und der Hersteller von Tonträgern, eine Vergütung für die Sendung eines bestimmten Tonträgers zu erhalten, und dem Interesse Dritter, diese Tonträger unter angemessenen Bedingungen senden zu können, ein angemessenes Gleichgewicht herzustellen“. (Randnr. 36, op. cit.)

ist.¹¹⁰ Darüber hinaus stellt der Gerichtshof fest: „Es ist Sache der Parteien, diese Kriterien unter Berücksichtigung auch der in den anderen Mitgliedstaaten gewählten Regelungen zu gewichten und für den Fall eines Scheiterns der Verhandlungen vorzusehen, dass dem nationalen Gericht bei der Festsetzung des Betrages der angemessenen Vergütung technische Hilfe durch einen Sachverständigen gewährt werden kann.“ (Randnr. 44)

Der Gerichtshof führt verschiedene Arten von Kriterien für die Berechnung der angemessenen Vergütung auf, etwa die Dauer der Darbietung („die Anzahl der Stunden der Sendung der Tonträger“), „den Umfang der Hörer- und Zuschauerschaft“, „die vertraglich festgelegten Tarife“ im selben Bereich, „die von den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in den Nachbarländern [...] praktizierten Tarife“ oder „die von den gewerblichen Sendern gezahlten Beträge“.¹¹¹

Wie in Kapitel 2 dieser Publikation erwähnt, verlangt die neue Urheberrechtsrichtlinie eine „angemessene und verhältnismäßige“ Vergütung für Urheber und ausübende Künstler, die eine Lizenz- oder Übertragungsvereinbarung für ihre ausschließlichen Rechte abschließen (Artikel 18 Absatz 1).¹¹² Schon Erwägungsgrund 10 der InfoSoc-Richtlinie sah eine „angemessene Vergütung“ vor,¹¹³ und der GHEU stellte weiter klar, was in diesem Zusammenhang unter „angemessen“ zu verstehen sei. Insbesondere in der Rechtssache *Premier League gegen Murphy*¹¹⁴ entschied der Gerichtshof, dass Rechteinhaber nicht „die höchstmögliche Vergütung verlangen können“. Nach Maßgabe des spezifischen Gegenstands wird ihnen – wie in Erwägungsgrund 10 der Urheberrechtsrichtlinie und Erwägungsgrund 5 der Präambel der Vermiet- und Verleihrichtlinie vorgesehen – nur eine „angemessene“ Vergütung für jede Nutzung der Schutzgegenstände zugesichert (Randnr. 108). Weiter führt der Gerichtshof aus: „Um aber

¹¹⁰ Jeder Mitgliedstaat setzt „für sein Gebiet die Kriterien fest [...], die am besten geeignet sind, [...] die Beachtung dieses Gemeinschaftsbegriffs zu gewährleisten“. (Randnr. 38, op. cit.)

¹¹¹ „Artikel 8 Absatz 2 der Richtlinie 92/100 [steht] einer Methode für die Berechnung der angemessenen Vergütung der ausübenden Künstler und der Hersteller von Tonträgern nicht entgegen [...], die variable und feste Faktoren – z. B. die Anzahl der Stunden der Sendung der Tonträger, den Umfang der Hörer- und Zuschauerschaft der von der Organisation der Sender vertretenen Hörfunk- und Fernsehsender, die vertraglich festgelegten Tarife für Wiedergabe- und Senderechte von urheberrechtlich geschützten Musikwerken, die von den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in den Nachbarländern des betreffenden Mitgliedstaats praktizierten Tarife und die von den gewerblichen Sendern gezahlten Beträge – enthält, wenn diese Methode es erlaubt, das Interesse der ausübenden Künstler und der Hersteller an einer Vergütung für die Sendung eines bestimmten Tonträgers und das Interesse Dritter daran, diesen Tonträger unter vertretbaren Bedingungen senden zu können, angemessen in Ausgleich zu bringen, und wenn sie gegen keinen Grundsatz des Gemeinschaftsrechts verstößt.“ (Randnr. 46), *ibid.*

¹¹² Nach Erwägungsgrund 73 der Urheberrechtsrichtlinie bezieht sich die Angemessenheit und Verhältnismäßigkeit der Vergütung auf den „tatsächlichen oder potenziellen wirtschaftlichen Wert der Rechte, die erteilt oder übertragen wurden, [...] wobei der Beitrag des Urhebers oder des ausübenden Künstlers zum Gesamtwerk oder sonstigen Schutzgegenstand in seiner Gesamtheit und alle sonstigen Umstände des jeweiligen Falls zu berücksichtigen sind, etwa die Marktpraktiken oder die tatsächliche Verwertung des Werks.“

¹¹³ Erwägungsgrund 10 der InfoSoc-Richtlinie: „Wenn Urheber und ausübende Künstler weiter schöpferisch und künstlerisch tätig sein sollen, müssen sie für die Nutzung ihrer Werke eine angemessene Vergütung erhalten [...]“

¹¹⁴ Verbundene Rechtssachen C-403 und C429/08, *Football Association Premier League Ltd und andere gegen QC Leisure und andere* (Randnrn. 107-108).

angemessen zu sein, muss eine solche Vergütung in einem vernünftigen Zusammenhang mit dem wirtschaftlichen Wert der erbrachten Leistung stehen. Insbesondere muss sie mit der tatsächlichen oder potenziellen Zahl der Personen im Zusammenhang stehen, die in ihren Genuss kommen oder kommen wollen [...]“ (Randnr. 109).

5.3. Ausschließliche territoriale Lizenzierung von Rechten

Der GHEU hat bei zahlreichen Gelegenheiten, auch schon vor Beginn des urheberrechtlichen Harmonisierungsprozesses in der Europäischen Union,¹¹⁵ das Prinzip der Territorialität des Urheberrechts und die Vereinbarkeit der ausschließlichen territorialen Lizenzierung von Rechten mit dem EU-Vertrag bestätigt.¹¹⁶ Dieses Prinzip wurde später durch verschiedene Urteile über die Anwendung verschiedener Richtlinien zum Urheberrecht bestätigt.¹¹⁷

Durch die Neubewertung territorialer Exklusivlizenzen für die Verbreitung urheberrechtlich geschützter Inhalte aus Binnenmarkts- und Wettbewerbsicht wurden die Grenzen des Territorialitätsprinzips im Urheberrecht jedoch in den letzten Jahren von den EU-Gerichten und -Wettbewerbsdiensten in Frage gestellt. So schlug der GHEU im Jahr 2011 mit dem Murphy-Urteil zur Satellitenübertragung von Fußballspielen der Premier League (auch als „Premier-League-Urteil“ bezeichnet) eine erste Bresche in das Territorialitätsprinzip.¹¹⁸ Der Gerichtshof stellte darin fest, dass ein Lizenzsystem für die

¹¹⁵ Urteil des Gerichtshofes vom 18. März 1980, Rechtssache C-62/79, SA Compagnie générale pour la diffusion de la télévision, Coditel, und andere gegen Ciné Vog Films und andere (Coditel I), <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=CELEX:61979CJ0062>, und Urteil des Gerichtshofes vom 6. Oktober 1982, Rechtssache C-262/81, Coditel SA, Compagnie générale pour la diffusion de la télévision, und andere gegen Ciné-Vog Films SA und andere (Coditel II), <http://curia.europa.eu/juris/liste.jsf?language=de&num=C-262/81>.

¹¹⁶ „Ein Vertrag, mit dem der Inhaber des Urheberrechts an einem Film das ausschliessliche Recht zur Vorführung dieses Films im Hoheitsgebiet eines Mitgliedstaats für einen bestimmten Zeitraum einräumt, fällt für sich allein nicht unter die Verbotsvorschriften des Artikels 85 EWG-Vertrag. Es ist jedoch gegebenenfalls Sache des nationalen Gerichts nachzuprüfen, ob sich nicht im Einzelfall die Modalitäten der Ausübung des durch diesen Vertrag eingeräumten ausschliesslichen Rechts in einen wirtschaftlichen oder rechtlichen Gesamtzusammenhang einfügen, der eine Verhinderung oder Einschränkung des Filmvertriebs oder eine Verfälschung des Wettbewerbs auf dem Markt für Filme im Hinblick auf die Besonderheiten dieses Marktes bezwecken oder bewirken würde.“ (Coditel II)

¹¹⁷ Insbesondere in der Rechtssache Lagardère (C-192/04) bestätigte der Gerichtshof den territorialen Charakter bestimmter Vergütungsansprüche, die im Rahmen der Vermiet- und Verleihrichtlinie harmonisiert wurden. In der Rechtssache Donner (C-5/11) definierte der GHEU den Geltungsbereich des Begriffs „Verbreitung an die Öffentlichkeit“ gemäß Artikel 4 Absatz 1 der InfoSoc-Richtlinie aus territorialer Sicht. Weitere Informationen zu diesen Urteilen enthält: Cabrera Blázquez F., Cappello M., Grece C., Valais, S., *Territorialität und ihre Auswirkungen auf die Finanzierung audiovisueller Werke*, IRIS Plus, Europäische Audiovisuelle Informationsstelle, Straßburg, 2015, S. 55 ff., <https://rm.coe.int/168078347d>.

¹¹⁸ Urteil des Gerichtshofs (Große Kammer) vom 4. Oktober 2011, verbundene Rechtssachen C-403/08 und C-429/08, *Football Association Premier League Ltd und andere gegen QC Leisure und andere* (C-403/08) und *Karen Murphy gegen Media Protection Services Ltd* (C-429/08), <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?docid=110361&doclang=de>. Weiteres zum Premier-



Ausstrahlung von Fußballspielen, das Fernsehveranstalter Gebietschutz für bestimmte Mitgliedstaaten gewährte und Fernsehzuschauern verbot, die Sendungen mit einer Decoderkarte in anderen Mitgliedstaaten zu sehen, gegen EU-Recht verstößt. In seinem Urteil entschied der Gerichtshof zu dem System territorialer Exklusivlizenzvereinbarungen, das die Football Association Premier League (FAPL) geschaffen hatte, dass Klauseln, die es dem Sendeunternehmen untersagen, Decodiervorrichtungen zur Verfügung zu stellen, die Zugang zu den Streitgegenständen des Rechteinhabers gewähren (die durch den Lizenzvertrag gegen extraterritoriale Nutzung geschützt sind), eine nach Artikel 101 AEUV unzulässige Wettbewerbsbeschränkung darstellen.

Der Gerichtshof erkannte das Recht des Rechteinhabers auf Vergütung als Teil der wesentlichen Funktion des Urheberrechts an und wies darauf hin, dass der Rechteinhaber beim Aushandeln einer „angemessenen Vergütung“ durch nichts daran gehindert sei, „einen Betrag zu verlangen, der der tatsächlichen und potenziellen Einschaltquote sowohl im Sendemitgliedstaat als auch in jedem anderen Mitgliedstaat, in dem die Sendungen mit den Schutzgegenständen ebenfalls empfangen werden, Rechnung trägt“.¹¹⁹ Der Rechteinhaber habe in diesem Fall jedoch eine Vergütung angestrebt, die über das hinausgegangen sei, was zur Erreichung des Ziels erforderlich war, das betreffende Urheberrecht zu schützen. Der Aufschlag, den die Premier League im Austausch für die Garantie eines absoluten Gebietsschutzes erhalten habe, habe zu künstlichen Preisunterschieden geführt, die geeignet gewesen seien, die Abschottung nationaler Märkte wiederherzustellen.¹²⁰ Eine Abschottung von Märkten mit dem alleinigen Ziel, künstliche Preisdifferenzen zwischen verschiedenen Mitgliedstaaten zu erzeugen und dadurch die Gewinne zu maximieren (Preisdiskriminierung), sei nicht mit dem Vertrag vereinbar.¹²¹

Obwohl sich die Konsequenzen dieses Urteils zunächst auf Änderungen der Vertragsbedingungen der Premier League gegenüber den Kunden beschränkten,¹²² scheint es in der Anwendung des Territorialitätsprinzips einen Wendepunkt markiert zu haben, der sich einige Jahre später in anderen audiovisuellen Bereichen widerspiegeln sollte. So weitete die Europäische Kommission drei Jahre nach dem Fall Murphy ihre Überprüfung der Vergabe territorialer Exklusivlizenzen für urheberrechtlich geschützte Inhalte aus, indem sie im Januar 2014 eine Untersuchung zu möglichen Beschränkungen bei der

League-Urteil bietet Cabrera Blázquez F., Cappello M., Grece C., Valais, S., Territorialität und ihre Auswirkungen auf die Finanzierung audiovisueller Werke, *op. cit.*

¹¹⁹ Ibid., Randnr. 112.

¹²⁰ Ibid., Randnr. 139.

¹²¹ Ibid., Randnr. 115.

¹²² Die Lizenznehmer durften ihren Verbrauchern keinen englischsprachigen Audiokanal mehr anbieten. Sie durften Spiele der Premier League nur noch mit dem Kommentar in der jeweiligen Landessprache übertragen. Der englischsprachige Audiokanal ist jetzt den Lizenznehmern im Vereinigten Königreich und Irland vorbehalten. Lizenznehmer außerhalb des Vereinigten Königreichs durften samstags nachmittags nur noch ein Spiel der Premier League live übertragen.



Bereitstellung von Pay-TV-Diensten im Rahmen von Filmlizenzvereinbarungen
einleitete.¹²³

¹²³ Weitere Informationen zu diesem Fall und zur Territorialität siehe Kapitel 4 dieser Veröffentlichung und IRIS *Plus* zur Territorialität des Urheberrechts op cit. For further details on this caselaw and on territoriality, please refer to section 4 of this publication and to the IRIS Plus on Territoriality... op. cit.

6. Aktueller Stand

Der audiovisuelle Sektor befindet sich in einem tiefgreifenden Wandel, wie auch die größere Vielfalt an Lizenzierungspraktiken zeigt. Begünstigt wird diese Entwicklung durch die Besonderheiten des audiovisuellen Sektors, in dem die Rechte beim Produzenten aggregiert werden. In der Branche werden die Karten neu gemischt: Neue große Akteure drängen auf den Markt, und es entstehen neue „Walled Gardens“ (geschlossene Bereiche) mit jeweils anderen Inhalten. An diese neuen Umstände werden auch die vertraglichen Regelungen angepasst. Der Haupttrend, der sich bei der Lizenzierung von Rechten in den letzten fünf Jahren herauskristallisiert hat, ist die zunehmende Vielfalt, die eine Anpassung an die wachsende Nachfrage nach lokalen Inhalten darstellt: eine Vielfalt von Lizenzierungsmodellen zur Anpassung an die Vielfalt neuer Geschäftsmodelle. Diese zunehmende Vielfalt der Lizenzierungsmodelle geht auch mit einer größeren Komplexität und einem erhöhten Bedarf an Flexibilität einher.

Auch gesetzgeberische Maßnahmen und Gerichtsentscheidungen prägen die Lizenzvereinbarungen. Besonders transformativ dürften hier die unterschiedlichen Entwicklungen rund um das Territorialitätsprinzip im EU-Urheberrecht wirken. Während die Portabilitätsverordnung in der audiovisuellen Industrie nicht auf großen Widerstand stieß, löste der Vorschlag der Kommission für eine Verordnung mit Vorschriften für die Wahrnehmung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten in Bezug auf bestimmte Online-Übertragungen von Rundfunkveranstaltern und die Weiterverbreitung von Fernseh- und Hörfunkprogrammen in der gesamten Branche eine Gegenreaktion aus, wie in Kapitel 4 dieser Publikation erläutert. Schließlich stand bei Finanzierung, Produktion, Verbreitung und Vermarktung das Kerngeschäftsmodell auf dem Spiel.

Eines der Ziele der Kommission im „Pay-TV-Fall“ war es nach den Worten der EU-Wettbewerbskommissarin Margrethe Vestager, den europäischen Verbrauchern eine größere Auswahl an grenzüberschreitenden Pay-TV-Diensten anzubieten, um ihnen die Möglichkeit zum Konsum von Filmen und Fernsehprogrammen zu eröffnen, die ihren eigenen kulturellen Interessen entsprechen, ohne dass diese Wahl durch Geoblocking-Bestimmungen in Lizenzverträgen zwischen den wichtigsten Filmstudios und Pay-TV-Sendern eingeschränkt wird.¹²⁴ Daher ergibt sich aus den in diesem Fall gegebenen Verpflichtungen, dass ein italienischer Kunde nun theoretisch bei Sky UK einen Zugang zu den großen Hollywood-Filmen kaufen kann. Erwartet wird zudem, dass ein solches Szenario den Wettbewerb zwischen den Sendern verstärken dürfte, da diese nun Kunden

¹²⁴ Celebrating European culture, Rede von Margrethe Vestager, 24. Januar 2017, https://ec.europa.eu/commission/commissioners/2014-2019/vestager/announcements/celebrating-european-culture_en.

mit Wohnsitz in anderen Mitgliedstaaten Zugang zu ihren Diensten gewähren können. Es setzt jedoch auch voraus, dass die Sender ihre Geschäftsmodelle anpassen können, um ihre Dienste potenziellen Kunden EU-weit anzubieten, und dass sie die entsprechenden Verwertungsrechte von den Rechteinhabern erwerben können.

Abzuwarten bleibt insbesondere angesichts der Ergebnisse der Sektoruntersuchung der Kommission zum elektronischen Handel im Jahr 2017, inwieweit dies in der Praxis der Fall sein wird. Laut dem im Mai 2017 veröffentlichten Abschlussbericht¹²⁵ ist die Verfügbarkeit der jeweiligen (Online-)Rechte von zentraler Bedeutung für den Wettbewerb auf den Märkten für digitale Inhalte. Die Verfügbarkeit wird hauptsächlich dadurch bestimmt, ob ein Rechteinhaber sich für eine Lizenzvergabe entscheidet und gegebenenfalls in welchem Umfang er Rechte in der Lizenzvereinbarung gewährt. Andererseits ist zu erwähnen, dass Lizenzen häufig auf exklusiver Basis vergeben werden, da der Zugang zu exklusiven Inhalten die Attraktivität der angebotenen digitalen Inhalte erhöht. Die Kommission selbst hat wiederholt bekräftigt, dass eine exklusive Lizenzvergabe nicht bereits als solche problematisch ist.¹²⁶ Darüber hinaus haben die Rechtssache Murphy und die „Pay-TV-Fälle“ klar bestätigt, dass Rechteinhaber bei Verhandlungen über ihre Rechte die tatsächliche und potenzielle Einschaltquote nicht nur in dem Land berücksichtigen können, für das die Exklusivlizenz vergeben wurde (aktive Verkäufe), sondern auch in den Ländern, in denen die Inhalte empfangen wird (passive Verkäufe). Diese Möglichkeit hat natürlich Auswirkungen auf die Kosten des Erwerbs dieser Rechte; dies wird neben der unzureichenden Nachfrage der Verbraucher nach ausländischen Inhalten von den Anbietern digitaler Inhalte, die an der Sektoruntersuchung zum elektronischen Handel teilgenommen haben, auch als erster Faktor dafür genannt, dass sie ihre Dienste nur in den Mitgliedstaaten zugänglich machen, in denen sie derzeit tätig sind.¹²⁷

Es lohnt ein Hinweis darauf, welche Rolle das Wettbewerbsrecht in den letzten Jahren bei der Gestaltung des Anwendungsbereichs des Territorialitätsprinzips in der audiovisuellen Industrie gespielt hat.¹²⁸ Wie in Kapitel 4 dieser Veröffentlichung dargelegt, ist für 2020 eine Neubewertung der Geoblocking-Verordnung 2018/302 geplant. Sie soll klären, ob audiovisuelle Dienste in ihren Anwendungsbereich einbezogen werden sollen, und dürfte mehr Aufschluss darüber geben, wie im audiovisuellen Bereich angesichts der aktuellen Marktentwicklungen mit Geoblocking praktisch umgegangen wird.

Jenseits der Territorialitätsfrage hat die Verabschiedung der Richtlinie über das Urheberrecht im digitalen Binnenmarkt der intensiven Diskussion über einige der regulatorischen Herausforderungen, die das digitale Zeitalter im Bereich des

¹²⁵ Europäische Kommission, Abschlussbericht über die Sektoruntersuchung zum elektronischen Handel, 10. Mai 2017, https://ec.europa.eu/competition/antitrust/sector_inquiry_final_report_de.pdf.

¹²⁶ Ibid., Randnr. 59, S. 16.

¹²⁷ European Commission, Commission Staff Working Document, Final Report on the e-Commerce Sector Inquiry, 10. Mai 2017, Tabelle C. 7, Seite 234, https://ec.europa.eu/competition/antitrust/sector_inquiry_swd_en.pdf

¹²⁸ See Vezzoso, S., *Geo-blocking of Audio-visual Services in the EU: Gone with the Wind?*, 13. Januar 2019, https://www.competitionpolicyinternational.com/geo-blocking-of-audio-visual-services-in-the-eu-gone-with-the-wind/#_edn11.



Urheberrechts mit sich bringt, vorerst ein Ende gesetzt. Jetzt ist es an der Zeit, dass Gesetzgeber und Regulierer die Ärmel hochkrempeln und sich daran machen, sie in nationales Recht umzusetzen. Und wie gewohnt wird die Europäische Audiovisuelle Informationsstelle die Umsetzungsmaßnahmen auf nationaler Ebene weiter verfolgen und in ihren verschiedenen Publikationen darüber berichten.

7. Anhang – Fallstudien zur Lizenzierung von VoD-Diensten

Das jüngste Aufkommen neuer On-Demand-Anbieter und -Dienste innerhalb und außerhalb Europas, die Herausforderungen an das traditionelle Windowing-Modell sowie die gestiegene Nachfrage nach lokalen Inhalten haben zu einer starken Diversifizierung der verschiedenen Arten von Content-Deals geführt. Filme und Serien bringen nach wie vor ihre eigene spezifische Art von Lizenzierungssystemen hervor (ähnlich wie in der linearen Welt).

Abgesehen von den Originalinhalten, die von Online-Streamingdiensten entwickelt werden,¹²⁹ liegt einer der Hauptunterschiede zwischen den Lizenzvereinbarungen im Exklusivitätsgrad der Rechte. Lizenzvereinbarungen, die nicht einem einzelnen Online-Streamingdienst exklusiv vorbehalten sind, sind günstiger zu bekommen, während exklusive Lizenzvereinbarungen weitaus teurer sind, dafür aber im Laufe der Zeit wesentlich mehr Abonnenten bringen können. In den letzten fünf Jahren sind die Lizenzvereinbarungen jedoch immer komplexer und detaillierter geworden. Es gibt kein Einheitsmodell, und die Unterschiede betreffen auch sogenannte Windowing-Rechte, den Content-Typ, das Eigentum an Rechten und die Laufzeit der Deals.

Laut Filmtake wird es bei der nächsten Schlacht im Streamingbereich um die Exklusivität der Inhalte gehen. Die Lizenzierung von Inhalten wird immer komplexer werden, da Major-Studios, Fernsehveranstalter (öffentlich-rechtliche wie auch kommerzielle) und Online-Unterhaltungsdienste eigenständige und hybride Streamingdienste einführen, was zur Folge hat, dass die Produzenten bei Lizenzverhandlungen mehr Möglichkeiten und Einfluss erhalten.¹³⁰

7.1. Lizenzierungsmodelle

Es gibt im Wesentlichen drei Lizenzierungsmodelle auf dem Markt, die bis zu einem gewissen Grad Modelle widerspiegeln, die bereits im Kino- und Rundfunkbereich existierten.

¹²⁹ Siehe z. B. den Fall der Netflix-Originale *infra*.

¹³⁰ <https://www.filmtake.com/streaming/netflix-needs-content/>.

7.1.1. Lizenz gegen Gebühr für ein Gebiet oder eine Region

Dieses Modell wird von Fernsehveranstaltern und VoD-Diensten eingesetzt und gilt sowohl für Filme als auch für Serien.

Eine Lizenz wird für ein bestimmtes Recht für eine bestimmte Zeit erteilt und weist einige der folgenden Merkmale auf:

- Die Gebühr richtet sich nach dem Exklusivitätsgrad, der Laufzeit und dem voraussichtlichen Erfolg.
- Die Laufzeit der Lizenz beträgt einige Jahre (kann allerdings stark variieren), bei Filmen auch länger.
- Der Produzent erhält seinen Anteil an der Gebühr für diese Lizenz, ebenso wie für die anderen Lizenzen.
- Nach Ablauf der Lizenzlaufzeit kann der Produzent die Serie weiterverkaufen.
- Der Produzent besitzt das Urheberrecht an dem lizenzierten Werk.

7.1.2. Produktionskosten + Gebühr

Dieses Modell ist bei Serien häufiger anzutreffen als bei Filmen. Die Abrufdienste geben bei einem Produzenten eine Serie in Auftrag, und der Produzent behält je nach Vertrag eine bestimmte Anzahl von Rechten. Dieses Modell wurde bereits bei Fernsehveranstaltern eingesetzt.

- Der Abrufdienst erhält vom Produzenten alle oder einen Teil der Rechte sowie eine gewisse kreative Kontrolle über das Werk.
- Der Produzent erhält als Vergütung einen Betrag in Höhe von 10–15 % der Produktionskosten. Der Produzent erhält aus diesem Werk keine weitere Vergütung.
- Das Urheberrecht liegt bei der Plattform, ebenso wie potenziell jede Verwertung des Werks, des Formats oder der Produkte, die aus dem Franchise abgeleitet werden.

7.1.3. Einnahmenbeteiligung

Bei diesem Modell kann der Produzent gewisse Einnahmen direkt vom Konsumenten beziehen. Der Nachteil dieses Modells besteht darin, dass die Plattform über die Bedingungen der Vereinbarung entscheidet und diese sich ändern, wann immer die Plattform dies beschließt, ohne dass der Produzent etwas dagegen tun kann. Beispiele für Dienste mit Einnahmenbeteiligung sind Amazon Video Direct, Samsung TV Plus (AVoD-Modell) und Pluto (AVoD von Viacom).

7.2. Fallstudien

7.2.1. Netflix

Netflix¹³¹ ist ein SVoD-Dienst, der in über 190 Ländern verfügbar ist und eine globale Inhaltsbibliothek mit Spielfilmen, Dokumentationen, Serien und anderen Inhalten bietet.¹³² Ende 2019 beherrschte Netflix über 53 % des SVoD-Marktes in Europa, gefolgt von Amazon mit 22 %. Sky, HBO und Viaplay haben jeweils einen Anteil von etwa 3–4 %, während lokale Dienste auf 14 % kommen. Obwohl die Karten auf dem SVoD-Markt gerade neu gemischt werden, nachdem neue US-Anbieter hinzugekommen sind und europäische Medienunternehmen sich im SVoD-Bereich verbünden, ist Netflix nach wie vor ein Schwergewicht in dieser Arena, sowohl in Europa als auch weltweit. Um seine marktführende Position zu halten, scheint Netflix mehr Geld für die Lizenzierung von Film- und Serieninhalten auszugeben¹³³ und auf ein Selbstversorgermodell zu setzen, bei dem Eigenproduktionen im Mittelpunkt stehen.¹³⁴

Netflix erwirbt Streamingrechte auf viele unterschiedliche Weisen:¹³⁵

- Netflix gibt Serien und Filme weltweit exklusiv in Auftrag. In einigen Fällen besitzt Netflix die Rechte an diesen Produktionen und kann sie überall auf der Welt streamen.
- Netflix erwirbt Streamingrechte für eine Vielzahl von Serien und Filmen über Lizenzen – etwa Pre-Buys und Bibliothekserwerbungen.
- Netflix beteiligt sich an Koproduktionen mit öffentlich-rechtlichen und kommerziellen Fernsehveranstaltern.

Das Modell der „Originale“ wurde von Netflix populär gemacht, aber auch die übrigen Majors verwenden dieses Modell auf verschiedene Weise.¹³⁶ Für Netflix ist ein „Original“ ein audiovisuelles Werk, das in einem bestimmten Gebiet ausschließlich bei Netflix verfügbar ist, aber nicht unbedingt von Netflix selbst entwickelt wurde. So wurde beispielsweise die Serie *Bazar de la Charité*, eine Koproduktion von TF1 und Netflix, von TF1 in Frankreich als Erstaussstrahlung gesendet, wobei Netflix in anderen Ländern ein Erst- und in Frankreich ein Zweitverwertungsfenster hatte.

Im Allgemeinen wird der Begriff „Original“ als Branding-Tool verwendet, um Filme und Serien, die in einem bestimmten Gebiet bei Netflix exklusiv sind, von anderen abzugrenzen. Inhalte, die in Auftrag gegeben werden, werden in den allermeisten Fällen

¹³¹ <https://www.netflix.com/>.

¹³² <https://help.netflix.com/de/node/412>.

¹³³ <https://www.filmtake.com/streaming/netflix-takes-europe/>.

¹³⁴ <https://www.broadbandtvnews.com/2019/03/21/ampere-analysis-netflix-moves-to-self-sufficiency/>

¹³⁵ <https://help.netflix.com/de/node/4976>.

¹³⁶ Weitere Informationen über das Modell der „Originale“ in: <https://redef.com/original/how-the-paradox-of-the-phrase-original-series-explains-the-video-industry-netflix-misunderstandings-pt-4>.



als „Original“ ausgewiesen. Wenn Inhalte lizenziert oder koproduziert und zuerst auf Netflix angeboten werden, werden sie ebenfalls als „Original“ ausgewiesen. Es kann auch vorkommen, dass ein und derselbe lizenzierte oder koproduzierte Titel in einigen Teilen der Welt als „Original“ gilt, in anderen dagegen nicht, weil er dort zuerst über andere lineare oder nicht-lineare Dienste angeboten wird.

Nach einigen Jahren (die Dauer kann sich je nach Vertrag ändern) kann der Produzent die Serie mit gewissen Einschränkungen wieder verkaufen (beim Kino gibt es hier große Unterschiede). Dabei gelten bestimmte Beschränkungen:

- Das Urheberrecht gehört dem Produzenten.
- Der Produzent gewährt dem Abrufdienst die erste Option auf Remakes oder friert sogar die Formatrechte für einen bestimmten Zeitraum ein.

Trotz der erklärten Absicht, eine globale Inhaltsbibliothek anzubieten, variieren die Inhalte von Netflix je nach Region und können sich im Laufe der Zeit ändern. Laut Netflix gibt es verschiedene Gründe, warum Serien oder Filme nur Zuschauern in bestimmten Ländern oder Regionen zur Verfügung stehen:

- Regionale Präferenzen,
- Mehrere Rechteinhaber mit unterschiedlichen Exklusivrechten pro Gebiet,
- Keine Rechte für eine Region verfügbar.

Selbst Netflix-Originale sind aus folgenden Gründen nicht in allen Fällen weltweit verfügbar:¹³⁷

- Manche Netflix-Originale wurden zu einer Zeit erstellt, als Netflix erst in wenigen Ländern verfügbar war. Bei diesen Serien hat Netflix sich nicht die weltweiten Lizenzrechte gesichert.
- Es kann vorkommen, dass andere Unternehmen die Streamingrechte für ein Netflix-Original besitzen, weil vor dem Start von Netflix in der betreffenden Region entsprechende Lizenzvereinbarungen abgeschlossen wurden.
- Je nach Region kann Netflix die Lizenzrechte für eine Original-Serie möglicherweise erst nach vielen Jahren erwerben.

Eine besondere Lizenzvereinbarung betrifft die so genannte Serienerstausstrahlung. Dabei handelt es sich um Fernsehserien, die Netflix kurz (in der Regel eine Woche) nach der erstmaligen Fernsehausstrahlung exklusiv zum Streamen bereitstellt. Einige Verträge lassen zu, dass alle Folgen einer Staffel auf einmal ins Angebot übernommen werden, nachdem sämtliche Folgen dieser Staffel in der Originalregion vom Originalsender ausgestrahlt worden sind. In Regionen, in denen Netflix einzelne Folgen einer

¹³⁷ Weiteres zu Netflix-Originalen in <https://help.netflix.com/de/node/4976>, dritte Frage des FAQ-Bereichs.



Serienerstausstrahlung im Wochentakt ins Programm aufnimmt, wird die Serie möglicherweise als Netflix-Original bezeichnet.¹³⁸

Netflix analysiert Verbraucherdaten per Data Mining, um die Präferenzen der Zuschauer zu ermitteln, und kann diese Informationen neben anderen Elementen dazu nutzen, die Gesamtkosten jeder Lizenzvereinbarung zu bestimmen. Netflix schätzt anhand dieser Informationen den potenziellen Zuschaueranteil eines Projekts in Relation zu dessen Anteil an den Gesamtausgaben von Netflix für Inhalte und orientiert sich beim Endpreis an der Exklusivität und am Zeitrahmen des Vertrags.¹³⁹

7.2.2. Filmin

Filmin¹⁴⁰ ist eine TVoD/SVoD-Plattform, die seit 2008 in Spanien und seit 2016 in Portugal tätig ist. Filmin ist derzeit auch in Mexiko über die Plattform FilminLatino verfügbar, die in Zusammenarbeit mit IMCINE aufgebaut wurde.

In Spanien konzentriert sich der Konsum von TVoD auf das erste Fenster nach dem Kino, das eine Dauer von etwa vier Monaten hat. Dieses Fenster ist nicht gesetzlich, sondern durch einen Vertrag zwischen Verleihen und Kinobetreibern geregelt.

In der Regel basieren TVoD-Verträge auf einer Einnahmenbeteiligung. Einige Unternehmen, insbesondere die Majors, verlangen allerdings Mindestgarantien für Pakete mit einer Mindestanzahl von Titeln und mehrjährige Verträge.

Bei SVoD ist es üblich, auf der Grundlage von Pauschalgebühren zu verhandeln, wobei jedoch ein großer Unterschied darin besteht, ob der Verhandlungspartner ein Major oder eine unabhängige Firma ist. Im ersten Fall wird die Vereinbarung in der Regel an die Verpflichtung geknüpft, ein Paket mit einem bestimmten Volumen zu erwerben; im zweiten Fall ist man meist wesentlich flexibler.

In einzelnen Fällen kommen auch andere Formeln in Betracht, etwa eine Mindestgarantie, die mit einem Anteil an den Einnahmen erfüllt wird, die mit den Titeln erzielt werden (trotz der Schwierigkeit, bei SVoD den Konsum zu bewerten). Dieser Anteil liegt meist zwischen 50 % und 60 % der erzielten Einnahmen. Teilweise, insbesondere bei den älteren Katalogen unabhängiger Produzenten, können auch einfache Einnahmenbeteiligungsformeln vereinbart werden.

¹³⁸ So ist beispielsweise *Better Call Saul* in allen Regionen, in denen diese Serie derzeit angeboten wird (außer in den USA und in Kanada), eine Netflix-Original-Serie. Weitere Einzelheiten zu Serienerstausstrahlungen enthält <https://help.netflix.com/de/node/4976>, sechste Frage des FAQ-Bereichs

¹³⁹ <https://www.investopedia.com/articles/investing/062515/how-netflix-pays-movie-and-tv-show-licensing.asp>.

¹⁴⁰ <https://www.filmin.es/faq>.



7.3. Beispiele für Lizenzverträge¹⁴¹

7.3.1. Beispiel für die nicht ausschließliche Lizenzierung von VoD-Rechten

Entre Les Soussignées

La Société _____, SARL au capital de _____ Euros, immatriculée au Registre du Commerce et des Sociétés sous le numéro _____, et dont le siège social est au _____, représentée par son président _____,

Ci-après dénommée " le Contractant "

ET

La Société _____, SARL au capital de _____ Euros, immatriculée au Registre du Commerce et des Sociétés sous le numéro _____, et dont le siège social est au _____, représentée par son président _____,

Ci-après dénommée _____

Ensemble dénommées les « Parties » ou séparément « la Partie ».

ETANT PREALABLEMENT EXPOSE QUE

Le Contractant détient les droits d'exploitation sous forme de vidéo à la demande des œuvres figurant à l'Annexe I des présentes.

_____ édite un service de vidéo à la demande (VOD) locative, définitive et par abonnement, qui propose aux consommateurs un catalogue d'œuvres (et bonus) audiovisuelles et cinématographiques de patrimoine.

IL EST CONVENU CE QUI SUIV

¹⁴¹ Der folgende Abschnitt enthält eine Auswahl von Vertragsmodellen aus der Praxis in der jeweiligen Originalsprache.



1. Objet

Par les présentes, le Contractant confie à _____ une licence d'exploitation non exclusive en Vidéo-à-la-demande définitive (EST) et temporaire (VOD locative), pour l'usage privé du public, des titres / du titre figurant à l'Annexe I des présentes (ci-après les « Films » / le « Film »), en totalité ou par extraits.

La Vidéo-à-la-demande (VOD) s'entend de la mise à disposition d'un programme, en contrepartie du paiement d'un prix déterminé, permettant au consommateur de visionner ledit programme au moment de son choix :

- (i) par tout réseau de communication électronique (Internet, câble, satellite, réseau hertziens ou téléphoniques etc...);
- (ii) par tout intermédiaire (site Internet, applications et tous services de TV/VOD/IPTV, box multimédia, set top box etc...);
- (iii) pour une réception sur tout terminal, fixe ou mobile (TV connectées, ordinateur, smartphone, tablettes, consoles multimédia etc...);
- (iv) par tout procédé technique (téléchargement ou streaming);
- (v) dans tous les formats possibles (plein écran, quart d'écran etc...);
- (vi) dans le cadre du cercle de famille ainsi que dans les circuits fermés (c'est-à-dire des lieux temporairement accessibles au public tel que les hôtels, les prisons, les restaurants, les trains, les avions etc...) et/ou les circuits dits "institutionnels" (musées, bibliothèques, médiathèques, établissements d'enseignement ou de formation etc...).

2. Territoires

Par les présentes, le Contractant cède à _____ une licence d'exploitation non-exclusive, telle que définie ci-dessus, sur les territoires de _____ (ci-après le « Territoire »), en version originale sous-titrée en _____ et/ou en version doublée _____.

3. Durée

La durée du présent accord sera de 3 (trois) ans à compter de la date des présentes, renouvelable tacitement par périodes d'un an, sauf dénonciation signifiée par lettre recommandée un mois avant le terme.

Les périodes de disponibilités des Films / du Film sont précisées en Annexe I des présentes.

Il est précisé que les Parties s'engagent à respecter les termes de l'arrêté du 25 janvier 2019, publié au JO le 10 février 2019 portant extension de l'accord pour le réaménagement de la chronologie des médias du 6 septembre 2018 et son avenant du 21 décembre 2018 et/ou tout accord interprofessionnel qui lui serait substitué.

Il est entendu que, dans l'hypothèse d'une cession de droit exclusive à une chaîne de télévision, portant sur l'une des œuvres incluses dans les Films / le Film, _____ s'engage à geler l'exploitation dudit Film dans les conditions et pour la durée nécessaire à



l'exploitation par ladite chaîne, à condition que le Contractant en informe _____ au moins deux mois (2 mois) avant la date butoir.

4. Commercialisation

_____ commercialisera le titre / les titres figurant en Annexe I des présentes sous la marque provisoire et/ou définitive _____

La commercialisation s'effectuera :

- sous forme d'exploitation directe, soit toute exploitation pour laquelle _____ facture directement le client final (sur son site internet à l'adresse provisoire ou définitive et sur ses applications) ;

- sous forme d'exploitation indirecte, soit toute exploitation pour laquelle le client final est facturé par les partenaires avec qui _____ a passé des accords d'exploitation (plateformes Internet, services IPTV etc...).

Dans tous les cas, _____ garantit qu'elle sera en mesure de tenir un compte exact des actes de visionnages effectués pour chaque Film.

Dans le cadre de cette commercialisation, _____ :

- choisira et élaborera un environnement promotionnel spécifique, établi en collaboration avec le Contractant, cet environnement étant ensuite adapté au cas par cas suivant les divers modes de commercialisation ;

- établira le cas échéant à ses frais et sous sa responsabilité le matériel promotionnel nécessaire pour les commercialisations ci-dessus définies ;

_____ est autorisée à faire des captures d'écran des Films / du Film et d'utiliser des extraits dans la limite de 3 (trois) minutes à des fins promotionnelles et éditoriales, sans demander validation à l'ayant-droit.

_____ prendra à sa charge ou fera supporter par ses délégataires tous les frais d'encodage, de stockage, de transfert, d'interface, de promotion et de marketing nécessaires, et de manière générale tous les frais nécessités par la bonne exécution de la présente licence.

5. Rémunération du Contractant

Au titre de l'exploitation du Film / des Films, _____ versera au Contractant une redevance de 50% (cinquante pourcent) du Net éditeur.

Par Net éditeur, on entend la somme du prix public de chaque transaction, diminué :

- de la TVA et de la taxe sur la vidéo
- des redevances pour droits d'auteurs (SACD, SACEM, SDRM, etc...)
- de l'éventuelle commission de distribution des opérateurs tiers (notamment les FAI)



6. Matériel

Le Contractant mettra à la disposition de _____ pour les titres / le titre figurant à l'Annexe I un ou plusieurs masters aux normes traditionnellement requises par les services de VOD (en accès ou en prêt pendant un mois) ainsi que le choix le plus large possible de matériels d'exploitation dont il dispose (affiches, photos, bande annonce, e.p.k, etc.) libres de droit et permettant à _____ une exploitation paisible dans le cadre de la présente licence.

Le Contractant autorise aux fins de la présente licence _____ à encoder le Film / les Films, le matériel d'exploitation conjoints, ainsi que les éléments promotionnels établis à partir de ce dernier matériel, sous forme de fichiers numériques, à stocker ces fichiers sur des serveurs ad hoc, et à les transporter sur les réseaux numériques permettant la mise à disposition aux internautes habilités, dans les formats d'encodage et de compression nécessaires.

7. Garanties

Le Contractant affirme qu'il dispose sans restriction ni réserve des droits ci-dessus mentionnés, en ce qui concerne les auteurs, réalisateurs, éditeurs, artistes interprètes ou exécutants, techniciens et, d'une manière générale, toute personne ayant participé à la réalisation ou pouvant prétendre à un droit quelconque à l'égard des titres / du titre figurant à l'Annexe I.

Le Contractant garantit également _____ contre tout recours ou action que pourraient former les personnes physiques ou morales n'ayant pas participé à la production ou à la réalisation, qui estimeraient avoir des droits quelconques à faire valoir sur tout ou partie des Films / du Film ou de leur commercialisation par _____. Ces garanties concernent tant l'œuvre elle-même que l'ensemble des éléments matériels ou immatériels livrés à _____ par le Contractant dans le cadre du présent contrat.

De son côté, _____ garantit que les conditions techniques et éditoriales de l'exploitation en vidéo à la demande dont il est concessionnaire permet à tout internaute du Territoire sur lequel s'exerce la présente licence l'accès dans des conditions usuelles des titres / du titre figurant à l'Annexe I.

8. Décomptes

_____ tiendra le Contractant régulièrement informé des conditions de l'exploitation des droits confiés. Il communiquera les comptes d'exploitation détaillés dans les quarante-cinq (45) jours suivant la fin de chaque trimestre.

Ces comptes d'exploitation stipuleront, ventilés Film par Film, le nombre d'actes de visionnage, le montant des recettes brutes afférentes encaissées par _____, et le détail des seules déductions opposables (TVA, taxes sur la vidéo, redevances pour droits d'auteur, ainsi que les commissions des opérateurs tiers dans le cas d'une exploitation indirecte, ces dernières déductions étant ventilées par opérateur).

_____ réglera au Contractant, sur réception de factures, les sommes lui revenant.

9. Divers

Les Parties s'accordent d'ores et déjà pour négocier de bonne foi et en conformité avec les pratiques en vigueur dans le secteur, toute clause complémentaire qui se révélerait nécessaire à la bonne exécution du contrat.

La présente licence et tout différend en résultant sont soumis à la loi _____ et aux tribunaux de _____.

Fait à _____, le _____, en deux exemplaires originaux

LE CONTRACTANT

Annexe 1

Liste des œuvres correspondant à la licence non-exclusive d'exploitation de droits VOD en date du _____

TITRE	REALISATEUR	N° RCA	PERIODE DE DISPONIBILITE		COMMENTAIRES
			DEBUT	FIN	

LE CONTRACTANT



7.3.2. Beispiel für den Erwerb von SVoD-Rechten

ENTRE LES SOUSSIGNEES

La Société _____, SARL au capital de _____ Euros, immatriculée au Registre du Commerce et des Sociétés sous le numéro _____ et dont le siège social est au _____, représentée par son président _____,

Ci-après dénommée " le Contractant "

ET

La Société _____, SARL au capital de _____ Euros, immatriculée au Registre du Commerce et des Sociétés sous le numéro _____ et dont le siège social est au _____, représentée par son président _____,

Ci-après dénommée _____

Ensemble dénommées les « Parties » ou séparément « la Partie ».

ETANT PREALABLEMENT EXPOSE QUE

Le Contractant détient les droits d'exploitation sous forme de vidéo à la demande des œuvres figurant à l'Annexe I des présentes.

_____ édite un service de vidéo à la demande à l'acte (TVOD) et par abonnement (SVOD), qui propose aux consommateurs un catalogue d'œuvres (et bonus) audiovisuelles et cinématographiques de patrimoine.

IL EST CONVENU CE QUI SUIT

1. Objet

Par les présentes, le Contractant confie à _____ une licence d'exploitation non-exclusive en Vidéo-à-la-demande par abonnement, pour l'usage privé du public, du titre / des titres figurant à l'Annexe I des présentes (ci-après le « Film » / les « Films »), en totalité ou par extraits et dans tout format possible.



La Vidéo-à-la-demande par abonnement (SVOD) s'entend de la mise à disposition d'un ensemble de programmes, en contrepartie du paiement d'un prix périodique, permettant au consommateur de visionner lesdits programmes au moment de son choix :

- (i) par tout réseau de communication électronique (Internet, câble, satellite, réseau hertziens ou téléphoniques etc...) ;
- (ii) par tout intermédiaire (site Internet, applications et tous services de TV/VOD/IPTV, box multimédia, set top box etc...) ;
- (iii) pour une réception sur tout terminal, fixe ou mobile (TV connectées, ordinateur, smartphone, tablettes, consoles multimédia etc...) ;
- (iv) par tout procédé technique (téléchargement ou streaming) ;
- (v) dans le cadre du cercle de famille ainsi que dans les circuits fermés (c'est-à-dire des lieux temporairement accessibles au public tel que les hôtels, les prisons, les restaurants, les trains, les avions etc...) et/ou les circuits dits "institutionnels" (musées, bibliothèques, médiathèques, établissements d'enseignement ou de formation, alliance françaises...).

2. Territoires

Par les présentes, le Contractant cède à _____ une licence d'exploitation non-exclusive, telle que définie ci-dessus, sur les territoires de _____ (ci-après le « Territoire »), en version originale sous-titrée en _____ et/ou en version doublée _____.

3. Durée

La période de diffusion de chaque titre est d'un mois (1 mois), tel que précisé en Annexe I des présentes. A l'issue de cette période, _____ s'engage à retirer le Film en question de la plateforme.

Le présent accord prend effet à compter de sa signature, et ce jusqu'à la fin de la dernière période de diffusion, sauf accord écrit entre les Parties pour sa prorogation.

4. Commercialisation

_____ commercialisera le titre / les titres figurant en Annexe I des présentes sous la marque provisoire et/ou définitive _____.

La commercialisation s'effectuera :

- sous forme d'exploitation directe, soit toute commercialisation pour laquelle _____ facture directement le client final (sur son site internet à l'adresse provisoire ou définitive et sur ses applications) ;
- sous forme d'exploitation indirecte, soit toute commercialisation pour laquelle le client final est facturé par les partenaires avec qui _____ a passé des accords d'exploitation (prestataires techniques, plateformes Internet, services IPTV etc...).



Dans tous les cas, _____ garantit qu'elle sera en mesure de tenir un compte exact des actes de visionnages effectués pour chaque Film.

Dans le cadre de cette commercialisation, _____:

- choisira et élaborera un environnement promotionnel spécifique, établi en collaboration avec le Contractant, cet environnement étant ensuite adapté au cas par cas suivant les divers modes de commercialisation ;
- établira le cas échéant à ses frais et sous sa responsabilité le matériel promotionnel nécessaire pour les commercialisations ci-dessus définies ;

_____ est autorisée à faire des captures d'écran des Films / du Film et à utiliser des extraits dans la limite de 3 (trois) minutes à des fins éditoriales et promotionnelles, sans demander la validation du Contractant.

_____ prendra à sa charge ou fera supporter par ses délégataires tous les frais d'encodage, de stockage, de transfert, d'interface, de promotion et de marketing nécessaires, et de manière générale tous les frais nécessités par la bonne exécution de la présente licence.

5. Rémunération

En contrepartie de la cession des droits SVOD des titres cités / du titre cité en Annexe I des présentes, _____ versera au Contractant une somme forfaitaire et définitive de XXX EUR HT (XXX euros hors taxes) par Film. Il est précisé que cette rémunération ne constitue pas un minimum garanti.

Le paiement de ladite somme / desdites sommes s'effectuera à la signature des présentes, sous réserve de la réception de la facture correspondante.

OU

Le paiement de ladite somme s'effectuera le mois précédent le début de la période de diffusion du Film en question, sous réserve de la réception de la facture correspondante.

6. Matériel

Les Parties reconnaissent que _____ détient d'ores et déjà le matériel nécessaire à une exploitation paisible du titre / des titres cités en Annexe I des présentes.

OU

Le Contractant mettra à la disposition de _____ pour les titres figurant à l'Annexe I un ou plusieurs masters aux normes traditionnellement requises par les services de VOD (en accès ou en prêt pendant un mois) ainsi que le choix le plus large possible de matériels d'exploitation dont il dispose (affiches, photos, bande annonce, e.p.k, etc.) libres de droit et permettant à _____ une exploitation paisible dans le cadre du présent contrat.

Aux fins du présent contrat, le Contractant autorise _____ à encoder le Film / les Films, les matériels d'exploitation conjoints, ainsi que les matériels de promotion établis



à partir de ces matériels d'exploitation, sous forme de fichiers numériques, à stocker ces fichiers sur des serveurs ad hoc, et à les transporter sur les réseaux numériques permettant la mise à disposition aux internautes habilités, dans les formats d'encodage et de compression nécessaires.

7. Garanties

Le Contractant affirme qu'il dispose sans restriction ni réserve des droits ci-dessus mentionnés, en ce qui concerne les auteurs, réalisateurs, éditeurs, artistes interprètes ou exécutants, techniciens et, d'une manière générale, toute personne ayant participé à la réalisation ou pouvant prétendre à un droit quelconque à l'égard de l'œuvre cinématographique figurant à l'Annexe I. Le Contractant garantit également _____ contre tout recours ou action que pourraient former les personnes physiques ou morales n'ayant pas participé à la production ou à la réalisation, qui estimeraient avoir des droits quelconques à faire valoir sur tout ou partie de l'œuvre audiovisuelle ou de leur commercialisation par _____. Ces garanties concernent tant l'œuvre audiovisuelle elle-même que l'ensemble des éléments matériels ou immatériels livrés à _____ par le Contractant dans le cadre du présent contrat.

De son côté, _____ garantit que les conditions techniques et éditoriales de l'exploitation en vidéo à la demande sur internet dont il est concessionnaire permet à tout internaute du Territoire sur lequel s'exerce le présent contrat l'accès dans des conditions usuelles à l'œuvre cinématographique figurant à l'Annexe I.

8. Divers

Il est précisé que les Parties s'engagent à respecter les termes de l'arrêté du 25 janvier 2019, publié au JO le 10 février 2019 portant extension de l'accord pour le réaménagement de la chronologie des médias du 6 septembre 2018 et son avenant du 21 décembre 2018 et/ou tout accord interprofessionnel qui lui serait substitué.

Les Parties s'accordent d'ores et déjà pour négocier de bonne foi et en conformité avec les pratiques en vigueur dans le secteur, toute clause complémentaire qui se révélerait nécessaire à la bonne exécution du contrat.

Le présent contrat et tout différend en résultant éventuellement sont soumis à la loi _____ et aux tribunaux de _____.

Fait à _____ en deux exemplaires, le _____

LE CONTRACTANT _____

Annexe 1

Titre de l'œuvre audiovisuelle correspondant au contrat d'achat de droits SVOD en date du

			PERIODE DE DIFFUSION		
TITRE	REALISATEUR	N° RCA	DEBUT	FIN	COMMENTAIRES

LE CONTRACTANT _____

7.3.3. Beispiel für die Lizenzierung von VoD/TVoD-Rechten

Place, date

PARTIES

On the one part, Mr/Ms _____, with NIF number _____, acting on behalf of _____, with address in _____ street of _____, with Identification number _____, in his/her capacity as _____, hereinafter _____.

On the other part, Mr/Ms _____, with NIF number _____, acting on behalf of _____, with address in _____ street of _____, with Identification number _____, in his/her capacity as _____, hereinafter THE GRANTOR.

Both parties agree to undertake this contract for the management, playback, public communication and commercialization of audiovisual works, henceforth THE CONTENTS, according to the following

TERMS

FIRST: DEFINITIONS

Both parties agree on the following definitions for the purpose of this contract:

COMMERCIAL MANAGEMENT FOR THE OPERATION: Commercial Management is meant as:

Performing the necessary promotion tasks and providing the CONTENTS in the best possible technical conditions to ensure the maximum number of viewings in Internet, specifically in _____ and its relevant applications.

This commercial management does not imply the transfer of author property rights, or total or partial intellectual property or ownership rights.

INTERNET FORMS: any and all forms of access and provision of Internet services, be it via computer or portable systems (cell phones, tablets, electronic calendars, videogame consoles, etc.), connection, broadband, satellite, wireless, cable or any other form of access, any and all Internet protocols in current and coming versions. This includes digital download, streaming, electronic sell through/download to purchase, electronic rental and lending, in any and all digital platforms, IPTV (Internet Protocol Television), interactive, social networks and any and all commercial forms, including, without limitation:

TVOD (Transactional Video On Demand): exploiting contents by giving the user access to a certain content for a limited time, after payment by the user.

SVOD (Subscription Video On Demand): exploiting contents by giving the user authorization to have unlimited access to a certain number of contents for a specified time, after payment of a temporary subscription fee by the user.

ACCESSES to titles in SVOD: number of times one selects Play in order to watch a certain title. To avoid repetitions, only one access per title and subscriber is computed for each 24-hour period.

SECOND: PERIOD OF VALIDITY AND ENTRY INTO FORCE

The validity of this agreement lasts for 12 months, with an automatic extension for successive periods of one (1) year, unless notice is given by any of the parties a minimum of three months before the due date of the initial period of validity or any of its extensions.



The individual period of validity, or start and end dates of the exploitation for each of the CONTENTS, appears in Attachment I and successive attachments to the contract. It is automatically extended for a period of one year, unless notice is given by any of the parties a minimum of three months before the due date of the initial period of validity or any of its extensions.

Any other rights or forms of commercial operation not specifically mentioned in this contract must be agreed upon between the parties in writing, and included as an Attachment.

THIRD: SUBJECT

THE GRANTOR puts _____ in charge, non-exclusively, of the commercial management, playback, public communication and showing of the contents on the Internet through _____ and other applications and services operated by _____ .

FOURTH: DISTRIBUTION OF REVENUE AND COSTS

The net revenue (that is, the RRP after deducting the VAT) obtained with the commercialization of the CONTENTS in the broadcasting methods, terms and characteristics of the CONTENTS described in the ATTACHMENT I and other attachments to this contract- shall be distributed in the following manner:

- THE GRANTOR shall receive __% of the net revenue obtained for individual sales (TVOD).
- THE GRANTOR shall receive __% of the net revenue obtained for the subscription accesses (SVOD).

Out of the total revenue obtained during the liquidation period from the sales in the various subscription models, SVOD, in _____ and its applications, a proportional distribution shall be carried out taking into account the number of accesses made to each of the titles during the liquidation period, and the total number of accesses during the period for the total number of titles included in the subscription. That is to say, if the total number of accesses during the liquidation period for all the titles in _____ and its applications amounts to 200, and one of the titles of THE GRANTOR has obtained 20

accesses, such title gets 10% of the total revenue obtained, taking into account all forms of subscription. The distribution detailed in this clause shall be applied to this amount. For instance:

Total number of accesses in the form of SVOD during the liquidation period = 200.

Accesses obtained by THE GRANTOR's title = 4 accesses => 2% of the total number of accesses.



Total revenue in SVOD for all the subscription forms during the period = 1.000€.

Revenue that corresponds to THE GRANTOR's title = 1,000€ x 2 % = 20€.

Liquidation = 20€. The percentage explained in this clause shall be settled on this amount.

FIFTH: LIQUIDATIONS

At the end of every calendar quarter, _____ shall deliver THE GRANTOR an account summary of the revenues obtained for the sales in TVOD and the accesses in SVOD, as well as the balance for every party with regards to the access and generated amounts, in accordance with the previous clause.

The liquidation of such amounts shall be carried out through bank transfer, on the 25th of the month following the one where the corresponding invoice was submitted.

THE GRANTOR shall be able to verify and carry out the accounting checks of the liquidations, be it by themselves, by any of the employees or by a third party, through the inspection of the accounting books of _____ about THE CONTENTS, upon request to _____ and bearing the costs of such inspection. If the difference between the accounts submitted to THE GRANTOR and the inspection goes beyond five (5) per cent, _____ shall pay for the cost of the verification.

THE GRANTOR shall be able to request, together with any liquidation, a certificate from the client that carries out the broadcasting or download. Said certificate shall include the number of showings, downloads, viewings, etc.

The liquidations shall be subject to the existing legal provisions, specially the tax provisions valid in every case and time in the place where THE GRANTOR and _____ are based.

SIXTH: PUBLICITY AND MARKETING

The publicity and marketing campaigns necessary for the commercial operation of THE CONTENTS shall be conceptualized, designed and supported by _____ . _____ has the commitment of promoting in an equal way all the contents in their catalog.

Notwithstanding the foregoing, THE GRANTOR shall inform _____ about any and all legal requirements for the viewing of THE CONTENTS, in regards to third-party logos, spots, headlines and other requirements that THE GRANTOR might have committed to with third parties.

SEVENTH: OBLIGATIONS

THE GRANTOR guarantees and shall ensure that:

THE GRANTOR possesses every right for the distribution and commercial operation, in the form and amount laid down in this contract, through any and all broadcasting media.



THE GRANTOR guarantees the ownership or authorship and originality of THE CONTENTS, and possesses all the chain of contracts, licenses authorizations and permits, duly documented and completed.

THE GRANTOR shall provide any and all necessary documents to prove the ownership of THE CONTENTS in the required time and place.

THE GRANTOR possesses full powers to conclude and execute this contract and there shall not be any right of retention, right of preference, pledge or levy against any of the rights that could repeal or contradict the rights granted to _____ .

As a result, THE GRANTOR assumes the responsibility before _____ of any and all claims by third parties or management bodies in regards to a lack of authorization or permission that could be demanded or put forward (including, but not limited to, the ones derived from the rights of edition, playback, distribution, reproduction and public communication, including publicity promotion) of THE CONTENTS in any and all channels. This includes any claim made for the infringement of industrial or intellectual property rights or unfair trade.

In the event a claim is made or sanction proceedings are initiated against _____ , _____ shall immediately inform THE GRANTOR, who shall, where appropriate, bear the payment of any and all reparations that could eventually derive from such claims.

The materials to be delivered, in Prores or Bluray format, are in acceptable technical conditions according to the standards of the industry. Nevertheless, in the event any of the materials is below the established minimum, THE GRANTOR commits itself to replace it within seven (7) business days. Otherwise, _____ shall be empowered to replace the title for another one of similar characteristics or remove it from the contract, which would involve the refund of the payments made for said title.

THE GRANTOR shall deliver to _____ any and all necessary materials for the creation of the publicity and promotion elements.

_____ guarantees and shall ensure that:

Respect for the integrity of THE CONTENTS, including the credits. Nevertheless, in the case of Free-VOD, where cuts in THE CONTENTS can be made for the insertion of publicity, _____ shall possess the previous authorization of THE GRANTOR.

Use, for the mastering and the digital compression processes, of first-rate products and services and recognized companies, as well as requiring the best and most current safety and anti-piracy systems.

For the purpose of the last point, _____ shall inform THE GRANTOR, when required by them, about the safety and anti-piracy measures adopted by the clients of _____ , and shall make these clients responsible in case of failure to fulfill such measures or failure to prosecute any infringement to the rights of authorship and intellectual ownership of THE CONTENTS.

_____ guarantees the OWNER that the payment commitments regarding the rights of intellectual ownership

derived from the public communication of the viewings or downloads subject to this contract, and regarding the management bodies for these rights, shall be at _____'s expense, given the fact that _____ effectively carries out the commercial operation described in this contract. These include the public communication or provision rights concerning the artists and performers, as well as any derived from these. Under no circumstances these payment commitments shall be the responsibility of, or shall be charged to, THE GRANTOR.

EIGHTH: NON-DISCLOSURE

Except to the extent required by law or legal proceeding –and, in any case, with written notification to the other party–, both parties agree that this document and any attached to it, as well as any other information known by the parties in the execution of this contract, shall be treated as confidential, which implies that none of the parties shall reveal such terms to any third party.

NINTH: NOTIFICATIONS

Any and all notifications the parties must carry out in the execution of this contract shall be done in the addresses recorded at the beginning and in the email addresses expressly designated.

On the part of THE GRANTOR: _____

On the part of _____ : _____

TENTH: SINGLE DOCUMENT AND NEW TITLES

This contract and its attachments include all the pacts and agreements between the parties, and cannot be altered or changed in any manner, except in a document mutually agreed-upon and signed-off by both parties.

Both parties agree that all future CONTENTS that THE GRANTOR transfers to _____ shall be governed by the same terms and conditions established in this contract, and they shall be added to it by way of an Attachment.

The clients of _____ shall have access, from any location, to the contents for which they purchased access to in the Spanish territory.

ELEVENTH: TERMINATION

This contract can be terminated if THE GRANTOR wishes to do so, in case any of these circumstances happen:

_____ doesn't pay the due amounts in the! terms described in the Fourth clause.

_____ carries out any of the activities described in this contract in a non-authorized territory.

_____ fails to fulfill any of the obligations described in this contract, provided that such lack of fulfillment cannot be remedied or _____ fails to provide a remedy within FIFTEEN (15) days of the reception of the written notification from THE GRANTOR to communicate said lack of fulfillment.

If any circumstance provided in the insolvency legislation happens.

All these events are grounds for automatic termination, and it's enough to send notification by any legally binding means, without any further formalities. If such notification were rejected or returned, the automatic termination shall be in effect all the same, provided that the notification were sent to the address designated by the addressee. The termination shall be carried out by the reversion of all rights, after the settlement of any due amount.

This contract can be terminated if _____ wishes to do so, in case any of these circumstances happen:

THE GRANTOR is declared bankrupt or equivalent situation.

THE GRANTOR fails to fulfill any of the obligations described in this contract, provided that such lack of fulfillment cannot be remedied or THE GRANTOR fails to provide a remedy within FIFTEEN (15) days of the reception of the written notification from _____ to communicate said lack of fulfillment.

THE GRANTOR finds itself unable to carry out the commercialization defined in this contract pursuant to a final court judgment.

In any case, THE GRANTOR and _____ shall be empowered to claim for damages derived from such a situation, as well as withhold any due amounts as part of the reparation for damages.

TWELFTH: APPLICABLE LEGISLATION

This contract is governed by its own clauses or, failing these, the applicable Spanish legislation. In the event of a dispute regarding the fulfillment or interpretation of the contract, the parties waive their own jurisdiction that may correspond to them by virtue of their location. Any conflict or dispute shall be submitted to the Courts of the city of Barcelona.

In witness whereof and in recognition of the terms set forth in this contract and any attachments integrated in it, both parties hereby sign in duplicate this document, on the date first above written.



ATTACHMENT I

OF THE CONTRACT OF COMMERCIALIZATION THROUGH INTERNET
SIGNED BETWEEN _____ AND _____

Date: _____, 20__

DESCRIPTION OF THE CONTENTS, VALIDITY AND FORMS OF COMMERCIAL OPERATION
TRANSFERED

TITLE	VALIDITY STARTS ON	VALIDITY ENDS ON	SVOD	TVOD

TERRITORY

Territory SPAIN



In witness whereof, both parties hereby sign in duplicate this Attachment, which is included in the contract referenced above.

Place, date

Eine Publikation
der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle

