

Systeme deutlich⁸³⁰. Diese erklären nicht zuletzt auch die Abweichungen des geschriebenen Rechts.

III) Beispiele für die positivrechtliche Umsetzung des Copyright-Ansatzes im CDPA

A) Schutzgegenstand und Werkbegriff im britischen Copyright

Schutzgegenstand des britischen Copyright sind Werke dreier Gattungen, wie sie in Sec. 1 (1) genannt werden⁸³¹. Der Werkbegriff beschränkt sich auf die Aufzählung der einzelnen Werkarten. Eine Formulierung wie in § 2 Abs. 2 UrhG, die auf besondere qualitative oder gar urheberbezogene Tatbestandsmerkmale hinweisen würde, findet sich im CDPA nicht.

Einzig Sec. 1 (1) (a) CDPA enthält eine Tatbestandsvoraussetzung, die an den deutschen Werkbegriff erinnert. Hiernach müssen geschützte Werke der Literatur, Musik oder Kunst „originell“ sein. Mit der in Kapitel 1 herausgearbeiteten Interpretation des deutschen Individualitätsbegriffs hat dieser Aspekt indes nichts gemein⁸³². Weder die Existenz individualrechtlicher Elemente wird hierdurch zum Schutzerfordernis erhoben noch eine besondere Schöpfungshöhe. Geschützt ist, was einerseits nicht bloß anderswo kopiert wurde, und andererseits, wessen Schöpfung einen gewissen Aufwand an „*labor, skill and judgment*“ erfordert hat⁸³³. Ein bestimmtes oder bestimmbares generelles Maß existiert nicht, doch besteht Einigkeit darüber, dass die Anforderungen an den Werkerstellungsaufwand sehr gering sind⁸³⁴. Wie im

830 Die Unterschiede der theoretischen Hintergründe und Regelungsansätze wurden bereits dargestellt, siehe oben, Kapitel 1, Kapitel 1, Punkt I.A).

831 Hier heißt es: „*Copyright is a property right which subsists in accordance with this Part in the following descriptions of work: a) original literary, dramatic, musical or artistic works, b) sound recordings, broadcasts or cable Programms, and c) the typographical arrangement of publishers editions.*“

832 Auch ist der englische Rechtsbegriff „*originality*“ nicht synonym mit dem Schutzzfähigkeitsmerkmal der „*Originalité*“ im französischen Urheberrecht. Hierbei handelt es sich wie im deutschen Recht um einen urheberbezogenen Aspekt. Nach französischem *Droit D'auteur* begreift man das Werk ebenfalls als schöpferischen Ausdruck der Persönlichkeit des Autors, vgl. *Schack*, Rdnr. 163. Zum Begriff im französischen Recht vgl. *Dreier* in Quellen, Bd. 2, Frankreich, S. 8.

833 *Copinger & Skone James*, Rdnr. 2-01.

834 *Copinger & Skone James*, Rdnr. 3-93, m. w. Nachw. führen aus: „*It is clear that the standard of originality required by the Copyright Acts is a low one.*“ Als ein Beispiel beschreibt *Leistner*, Dissertation, S. 6 f., m. w. Nachw. die Judikatur der englischen Gerichte in Bezug auf den Copyright-Schutz an Faktensammlungen. Es genügt hier, wenn bei der Schöpfung ein

deutschen Recht entscheiden die britischen Gerichte über die Schutzfähigkeit im Einzelfall⁸³⁵.

Originalität bemisst sich damit ausschließlich an objektiv feststellbaren werk- oder werkschöpfungsbezogenen Faktoren, ohne jeden idealisierenden oder romantisierenden Inhalt. In Ermangelung eines ergänzenden Wettbewerbs-⁸³⁶ oder Leistungsschutzes dient das Copyright als Auffangbecken für jegliche Form schützenswerter, also „investitionsträchtiger“ Immaterialgüter, die nicht anderen (gewerblichen) Schutzrechten wie dem Patent- oder dem Designschutz unterfallen.

Charakterisierend für die geringen Schutzanforderungen im englischen Copyright hat sich der folgende Ausspruch eines englischen Richters erhalten:

„What is worth copying is prima facie worth protecting.“⁸³⁷

Die Unterschiede zu den Schutzanforderungen im deutschen Urheberrecht werden, trotz der immer großzügigeren Handhabung des Schutzbereichs, schon angesichts der rechtlichen Grundlagen deutlich⁸³⁸.

Die Wesenverschiedenheit der Systeme zeigt sich weiterhin deutlich an der Gleichstellung von Werken und Leistungen durch den CDPA. Nach Sec. 1 (1) (b) und (c) werden z. B. auch Radiosendungen und Musikaufnahmen als „*copyright work*“ bezeichnet. Die in den *Droit D’Auteur*-Systemen als verwandte Schutzrechte oder Leistungsschutzrechte bezeichneten Rechtspositionen sind – soweit geschützt – Gegenstand des Copyrights⁸³⁹. Diese Tatsache ist durch den utilitaristischen und investitionsschutzrechtlich ausgerichteten Ansatz – auch des Kunst- und Literatur-schutzes – des Copyrights vorbestimmt und spricht im Umkehrschluss wiederum für das Fehlen persönlich-individueller Schutzanforderungen des Rechts.

Aufgrund dieser Ausrichtung ist das Schutzrecht sehr flexibel gegenüber der Einbeziehung neuer technischer oder sonstiger Werk- oder Verwertungsformen⁸⁴⁰, die aufgrund vermögensrechtlicher Erwägungen schützenswert sind, ohne hierdurch seine innere Logik zu gefährden. Das Copyright unterliegt insofern keinen rechtsphilosophisch basierten Restriktionen, als es sich nicht als Schutzrecht des Urhebers

geringes Maß an Aufwand erbracht wurde und es sich nicht um die bloße Kopie eines fremden Werks handelt. Ähnlich niedrig sind nach *Haedicke*, S. 11 f. auch die Schutzanforderungen im amerikanischen Recht. Hier spricht man von der sog. „*sweat-of-the-brow*-Doktrin“, die im Ergebnis dem *labor, skill and judgment* vergleichbar ist, vgl. hierzu auch *Leistner*, Dissertation, S. 9 f.

835 *Copinger & Skone James*, Rdnr. 3-93 und 25-67.

836 *Ellins*, S. 97 f.

837 Zit. nach *Strowel* in Dittrich (Hrsg.), S. 1 (8).

838 Siehe hierzu ausführlich oben in Kapitel 1.

839 *Copinger & Skone James*, Rdnr. 1-04.

840 So auch *Ellins*, S. 100.

und dessen individuellen Erzeugnissen versteht, sondern als Schutz der geleisteten Arbeit und Investition⁸⁴¹.

B) Inhaber des Urheberrechts

Im Grundsatz unterscheiden sich CDPA und Urheberrechtsgesetz bei der Frage der Urheberschaft nicht. Nach Sec. 11 (1) ist erster Inhaber des Urheberrechts („owner“) im Allgemeinen dessen Schöpfer („author“⁸⁴²). *authorship* und *ownership* fallen danach auch im Copyright regelmäßig zusammen, können aber dennoch – anders als im deutschen Urheberrecht – auseinander fallen. Im Gegensatz zum Urheberrechtsgesetz⁸⁴³ sieht der CDPA vom Schöpferprinzip (echte) Ausnahmen vor. Nach Sec. 11 (2) CDPA⁸⁴⁴ steht das Copyright an einem Werk der Literatur, Musik oder Kunst, das im Rahmen eines Anstellungsverhältnisses geschaffen wurde, originär dem Arbeitgeber zu, wenn nichts anderes vereinbart wurde („work-made-for-hire“)⁸⁴⁵.

Auch diese Unterscheidung zwischen Urheber- und Inhaberschaft basiert auf den unterschiedlichen Grundvorstellungen der beiden Schutzrechtssysteme. Während das Individualschutzrecht des Urhebers nur beim Schöpfer entstehen kann, wird das Copyright als Investitionsschutzrecht demjenigen zugerechnet, der das finanzielle Risiko trägt⁸⁴⁶.

841 *Copinger & Skone James*, Rdnr. 4.-04: „The framers of the 1988 Act had no ideological difficulty in describing such persons as authors“ (gemeint sind diejenigen, die bei der Herstellung von Tonaufnahmen, Filmen oder Radiosendungen das finanzielle Risiko tragen).

842 „Author“ ist nach Sec. 9 (1) CDPA die Person, die das Werk geschaffen hat.

843 Vgl. hierzu *Dietz* in Internationale Gesellschaft für Urheberrecht (INTERGU) (Hrsg.), Schutz von Kultur und geistigem Eigentum in der Informationsgesellschaft, S. 83 (88). Näheres zum Schöpferprinzip im deutschen Urheberrecht vgl. unten, Teil 3, Kapitel 2, Punkt I.A).

844 Hier heißt es: „Where a literary, dramatic, musical or artistic work is made by an employee in the course of his employment, his employer is the first owner of any copyright in the work subject to any agreement to the contrary.“

845 Auch im amerikanischen Recht existiert eine ähnliche Regelung (§ 201 (b) USCA). Die hier geregelte „work-made-for-hire-doctrine“ besagt, dass bei einem Auftragswerk der Arbeitgeber oder Auftraggeber „als Urheber im Sinne dieses Gesetzes gilt“. Die Vorschrift lautet: „In the case of a work made for hire, the employer or other person for whom the work was prepared is considered the author for purposes of this title, and, unless the parties have expressly agreed otherwise in a written instrument signed by them, owns all of the rights in the copyright.“ Eine deutsche Übersetzung findet sich in Quellen, Bd. 6, USA II. Anders als im englischen Recht fallen also *authorship* und *ownership* hier nicht auseinander, da der Arbeitgeber unmittelbar auch als *author* gilt. Im Ergebnis liegt hierin allerdings kein relevanter Unterschied. Entscheidend ist, dass beide Regelungen zu einem originären, gesetzlichen Urheberrechtserwerb des Arbeitgebers führen. Vgl. zum amerikanischen Recht *Braveman*, UFITA 82 (1978), S. 77 ff.

846 *Copinger & Skone James*, Rdnr. 4-04.

Diese Grundwertungen und deren positivrechtlichen Folgen realisieren sich auch im Bereich des angestellten Programmierers. Anders als im Rahmen des durch § 69 b Abs. 1 UrhG vorgesehenen derivativen Rechtserwerbs des Arbeitgebers ist ein vertragliches Abweichen vom originären Rechtserwerb des Investors bei *work-made-for-hire* nicht vorgesehen. Diese britische „*first ownership*-Regel“ ist nicht disponibel⁸⁴⁷. Während nach deutschem Recht also selbst der angestellte Programmierer sich zumindest theoretisch Sonderbedingungen aushandeln kann und ihm auch nach geltendem Recht das Urheber- und die Urheberpersönlichkeitsrechte belassen werden⁸⁴⁸, verbleibt dem englischen Arbeitnehmerurheber (und zwar unabhängig von der Art des Werkes) keine Rechtsposition.

Noch erheblicher ist der Unterschied der beiden Rechte in Bezug auf Schöpfungen angestellter Kreativer außerhalb des Softwareschutzes. Fehlt es an ausdrücklichen Abreden über die Verwertungsbefugnis kann sich der deutsche Arbeitnehmerurheber nach § 43 UrhG i.V.m. den Auslegungsregeln des Urhebervertragsrechts, insbesondere des Zweckübertragungsgrundsatzes in § 31 Abs. 5 UrhG, auf solche Rechtspositionen berufen, an denen der Arbeitgeber im Hinblick auf seine betrieblichen Zwecke keine berechtigten Interessen geltend machen kann⁸⁴⁹. Ist der Arbeitnehmer im Einzelfall durch arbeitsrechtliche Treuepflichten oder Wettbewerbsverbote an der Eigenvermarktung gehindert, kann er zumindest für Verwertungsformen, die nicht dem Betriebszweck des Arbeitgebers dienen, eine über das Arbeitsentgelt hinausgehende Vergütung fordern. So bleibt das Band zwischen angestelltem Urheber und Werk nach dem Urheberrecht auch in vermögensrechtlicher Hinsicht bestehen, während der *author* im Arbeitsverhältnis nach dem CDPA (und auch nach dem USCA) *ipso iure* rechtlos gestellt ist. Immerhin verbleibt dem Urheber damit eine Verhandlungsposition.

C) Einzelne Unterschiede hinsichtlich der Übertragbarkeit des Copyrights und des Urhebervertragsrechts

Das *copyright work* definiert sich als Handelsware, als ein vom Schöpfer losgelöstes, immaterielles Wirtschaftsgut⁸⁵⁰. Dies wiederum bedingt, dass durch die Ausgestaltung des Rechts eine möglichst ungehinderte Verkehrsfähigkeit gewährleistet werden muss. Vor diesem Hintergrund erklärt sich, dass das Copyright ohne Weiteres übertragbar ist (Sec 90 (1) CDPA)⁸⁵¹.

847 *Copinger & Skone James*, Rdnr. 4-02.

848 Diese sind nicht Gegenstand der *cessio legis* in § 69b Abs. 1 UrhG, vgl. *Möhring/Nicolini-Hoeren*, 2. Auflage, § 69b, Rdnr. 17.

849 So z. B. *Ulmer*, § 33 II.

850 So auch *Ellins*, S. 78.

851 Neben der Vollrechtsübertragung ist auch nach englischem Copyright die Einräumung von einfachen („*non-exclusive*“) und ausschließlichen („*exclusive*“) Lizenzen möglich (vgl. Sec. 92 CDPA).

Schon die grundsätzlichen Schutzgedanken sowie das Regelungsgefüge des *Common Law*, in dessen Licht der CDPA steht, bedingen, dass der Übertragbarkeit weder ideologisch noch praktisch begründete vertragsrechtliche Hürden entgegenstehen⁸⁵². Zum einen sind die *Moral Rights* – soweit überhaupt anerkannt – eigenständig und nicht monistisch mit den Copyrights verbunden, sodass sich hieraus keinen Hemmnisse für die Übertragung der vermögensrechtlichen Schutzpositionen ergeben. Zum anderen beherrschen in der *Common Law*-Tradition die Vertragsfreiheit und der freie Wettbewerb als oberste Maxime auch den Urheberrechtsschutz⁸⁵³. Als eine der wenigen Einschränkungen mag die in Sec. 90 (3) CDPA geregelte Schriftform angesehen werden. Diese dient – ähnlich wie im deutschen Zivilrecht –, neben der hiermit intendierten Beweisfunktion, dazu den Urheber vor allzu unüberlegten Dispositionen über sein Recht zum Nachdenken zu verleiten (Warnfunktion)⁸⁵⁴.

D) *Moral Rights* im Copyright

Trotz der gegenüber der Schöpferpersönlichkeit neutralen Ausgestaltung des Copyrights finden sich auch im CDPA Vorschriften über *Moral Rights*⁸⁵⁵. Deren Existenz ist maßgeblich auf den Beitritt zur RBÜ zurückzuführen, nach deren Art. 6^{bis} ein Mindestmaß an Persönlichkeitsrechtsschutz zu gewähren ist⁸⁵⁶. Diese Norm bedingt unter anderem das unabtretbare Recht, „die Urheberschaft am Werk für sich in Anspruch zu nehmen und sich jeder Entstellung, Verstümmelung, sonstiger Änderung

852 *Copinger & Skone James*, Rdnr. 4-04. Sehr anschaulich ist diesbezüglich das Zitat bei Reimer, GRUR Int. 1977, S. 85 (89): „Es gibt keinen besonderen gesetzlichen Status für Urheberrechtsverträge und auch keine gesetzlichen Vermutungen, die dazu bestimmt wären, einen Urheber vor den Folgen seiner eigenen Unvorsichtigkeit zu schützen. Ein Urheber kann sich der Urheberrechte an seinem Lebenswerk mit nur ein paar Worten entäußern: „Ich übertrage hiermit alle meine gegenwärtigen und künftigen Urheberrecht auf X.“ Vgl. auch Ellins, S. 165 f. zum Fehlen der Notwendigkeit einer Zweckübertragungslehre bei einer Vollrechtsübertragung nach englischem Copyright.

853 *Copinger & Skone James*, Rdnr. 4-04.

854 Vgl. Reimer, GRUR Int. 1977, S. 85 (87 f.).

855 Chapter IV CDPA: Secs. 77-79 („right to be identified as author or director“), Secs. 80-83 („right to object to derogatory treatment of work“), Sec. 84 (Schutz gegen „false attribution of work“), Sec. 85 („right to privacy of certain photographs and films“). Im amerikanischen Recht finden sich urheberpersönlichkeitsrechtliche Regelungen in § 106 A USCA 1976, die nach dem Beitritt der USA zur RBÜ am 1. März 1989 eingeführt wurden. Vgl. zu den Umständen Baumgarten/Meyer, GRUR Int. 1989, S. 620 ff.; Dreier, GRUR Int. 1985, S. 525 ff.; Strowel in Dittrich (Hrsg.), S. 1 (10).

856 Vgl. zur Entwicklung der *Moral Rights* im Vereinigten Königreich, *Copinger & Skone James*, Rdnr. 11-02. Siehe auch Baumgarten/Meyer, GRUR Int. 1989, S. 620 (622 f.).

oder Beeinträchtigung des Werkes zu widersetzen, die seiner Ehre oder seinem Ruf nachteilig sein könnten“, zu gewähren.

Umgesetzt wurden die Vorgaben im britischen Recht durch den CDPA von 1988⁸⁵⁷. Als eigentliche Urheberpersönlichkeitsrechte wurden in erster Linie ein Recht der *authors* von literarischen, dramatischen und musikalischen Werken sowie Werken der bildenden Kunst auf Anerkennung der Urheberschaft⁸⁵⁸ und ein Recht derselben auf Schutz gegen Beeinträchtigungen des Werkes⁸⁵⁹ implementiert⁸⁶⁰.

Der Gefahr systemfremder Eingriffe in das Copyright durch die Einführung von *Moral Rights* scheint der englische Gesetzgeber auf verschiedene Weise aus dem Weg gegangen zu sein. Konzeptionell wird dies von vornherein dadurch deutlich, dass die *Moral Rights*, obwohl im Copyright-Abschnitt des CDPA geregelt, nicht im eigentlichen Sinne Gegenstand des Copyrights sind⁸⁶¹. Es handelt sich um zwei unterschiedliche Rechte, die weit gehend unabhängig und nur zum Teil verbunden sind. Eine Beziehung zwischen Copyright und *moral right* wird dadurch hergestellt, dass Letztere nur an solchen Werken bestehen können, die auch Copyrightschutz genießen⁸⁶². Unabhängig sind dagegen die beiden Rechtspositionen im Hinblick auf deren Schicksal und zwar sowohl bei der Frage nach der Rechtsinhaberschaft⁸⁶³ als auch des Verbleibs. Hierin ähnelt das System des CDPA den dualistischen *Droit D’Auteur*-Konzeptionen.

857 Chapter IV – Moral Rights.

858 Sec. 77 CDPA.

859 Sec. 80 CDPA.

860 Zwei weitere Rechtspositionen wurden als *Moral Rights* in den CDPA aufgenommen. Bei dem Recht gegen *false attribution of work* („Recht auf falsche Zuschreibung“, Sec. 84.) handelt es sich lediglich um das Negativ des Namensnennungsrechts, das nicht dem Urheber, sondern gerade dem Nichturheber eines Werkes zusteht. Das „*Right to privacy of certain photographs and films* (Sec. 85 CDPA) ist lediglich ein negatives Abwehrrecht, das dem Urheber eines Films oder einer Fotografie Rechtsschutz gegen eine unerlaubte Veröffentlichung ermöglicht.

861 Dies wird als Umkehrschluss aus Sec. 103 (1) CDPA gefolgert, nach dem eine Verletzung der *Moral Rights* keine Verletzung des Copyrights darstellt, sondern die „*Verletzung einer gesetzlich auferlegten Pflicht*“, vgl. *Cornish*, GRUR Int. 1990, S. 500 (500). Sec. 103 (1) besagt: „*An infringement of a right conferred by chapter IV (Moral Rights) is actionable as a breach of statutory duty owned to the person entitled to the right.*“

862 *Copinger & Skone James*, Rdnr. 11-05. Dies bedingt z. B., dass auch die Schutzdauer der *Moral Rights* an die des Copyrights geknüpft ist, vgl. Sec. 86 (1). Eine Ausnahme zu diesem Grundsatz ergibt sich aus Sec. 86 (2) in Bezug auf das Recht, sich gegen die falsche Zuschreibung fremder Werke zu schützen. Dies währt 20 Jahre, ist aber auch kein Urheberpersönlichkeitsrecht im eigentlichen Sinne, da es unabhängig von jeglicher „*authorship*“ jedermann schützt (so auch *Copinger & Skone James*, Rdnr. 11-05).

863 Die *Moral Rights* stehen immer dem *author* zu, der nach dem oben, Punkt B) sowie Fn. 845 Gesagten, vom *owner* häufig personenverschieden sein wird, vgl. auch *Copinger & Skone James*, Rdnr. 11-05.

Auch inhaltlich wurde bei der Regelung der *Moral Rights* auf systematische Stringenz geachtet. So sind diese unter den verschiedenen denkbaren Rechtsinhabern eines Copyrights nur den Urhebern von literarischen, dramatischen und musikalischen Werken, also den klassischen WerkGattungen, zugänglich⁸⁶⁴. Hierdurch wird verdeutlicht, dass das *Moral Right* einem anderen Grundansatz, einer anderen Legitimationsgrundlage, unterliegt als das Copyright und nicht ein bloßer Unteraspekt des Copyright ist⁸⁶⁵.

Im Übrigen gehen die *Moral Rights* nicht allzu weit. Sie unterliegen, zur Stärkung der investitionsschutzrechtlichen Interessen des Copyrights, verschiedenen, z. T. erheblichen Beschränkungen⁸⁶⁶. So kann das Namensnennungsrecht nur geltend machen, wer sich dieses in bindender Weise schriftlich z. B. in einem Lizenzvertrag oder einer sonstigen Erklärung vorbehalten hat („*assertion*“)⁸⁶⁷. Gegenüber Rechtsnachfolgern ist eine Geltendmachung des Namensnennungsrechts nur im Falle einer vertraglichen Vereinbarung oder – im Falle eines anderweitig vereinbarten Vorbehalts – bei Kenntnis des Rechtsnachfolgers von einem solchen Vorbehalt möglich⁸⁶⁸. Das Namensnennungsrecht aus den Sec. 77 ff. CDPA ist damit kein dem deutschen Urheberpersönlichkeitsrecht vergleichbares, aus übergesetzlichen Erwägungen gewährtes „Natur- oder Menschenrecht“. Es entsteht nicht unabhängig von Formalien durch den Schöpfungsvorgang, was u. a. die Vereinbarkeit mit Art. 5 Abs. 2 der RBÜ in Frage stellt⁸⁶⁹.

864 Vgl. Sec. 77 (1) und 80 (1) CDPA. Daneben wirken die *Moral Rights* auch zu Gunsten von Filmregisseuren. Die Gründe für die Ausweitung der *Moral Rights* auf die Regisseure liegen darin, dass zum damaligen Zeitpunkt noch kein Copyright für Filmregisseure existierte. Die Einführung der *Moral Rights* förderte die Bestrebungen nach einem eigenen Copyright für diese Art Leistungen, vgl. *Cornish*, Rdnr. 12-69.

865 *Cornish*, Rdnr. 12-69.

866 Es finden sich aufgrund dieser schwachen Ausprägung Stimmen in der Literatur, die meinen, die englischen Urheber stünden im Hinblick auf die weit reichenden Schranken- und Ausnahmegesetze der *moral rights* schlechter als nach altem Common-Law-Schutz der Urheberpersönlichkeitsrechte, vgl. *Ginsburg*, GRUR Int. 1991, S. 593 (602).

867 Sec. 77 (1) 2. HS; Sec. 78 CDPA. Bei diesem Erfordernis der „*assertion*“ sind einige Aspekte unklar. Etwa ist zweifelhaft, ob der *author* sein Namensrecht auch nach einer Nichtnennung noch mit Rückwirkung geltend machen kann (vgl. *Ellins*, Harmonisierung, S. 203 f.). Angesichts der Tatsache, dass der Zweck des Erfordernisses der *assertion* nach Sec. 77, 78 CDPA darin liegt, dem Nutzer Rechtssicherheit über seine Stellung im Verhältnis zum Rechtsinhaber zu verschaffen (vgl. *Copinger & Skone James*, Rdnr. 11-18), wird hiervon wohl nicht ausgegangen werden können. Andernfalls könnte der Berechtigte nach einer Verwertungshandlung diese durch einseitige Handlung zur Rechtsverletzung erklären. Nach Sec. 78 (5) CDPA ist es sogar Pflicht des *authors*, seine *assertion* ohne verschuldete Verzögerung auszusprechen. Tut er dies nicht, wird die Verzögerung bei Verletzungsprozessen gegen den Rechtsinhaber verwendet (z. B. mit der Folge einer Minderung des Schadensersatzes, vgl. *Ellins*, S. 204).

868 Vgl. Sec. 78 (4) CDPA.

869 So auch *Cornish*, Rdnr. 12-70

Weitere Einschränkungen der *Moral Rights* finden sich in Sec. 79, nach der umfangreiche bereichs- und nutzungsspezifische Ausnahmen vom Namensrecht bestimmt werden⁸⁷⁰. Erheblich entkräftet wird die Schutzwirkung des Namensnennungsrechts schließlich dadurch, dass es möglich ist, sich dessen durch pauschalen, sogar formlos und im Voraus erklärbaren Globalverzicht zu entledigen⁸⁷¹. Ohne Rücksicht auf die im deutschen Recht so häufig hervorgehobene Verhandlungsdisparität des Urhebers oder die übliche Praxis von *buy-out*-Verträgen lässt sich der Schutz des Namensnennungsrechts sowie der anderen *Moral Rights* ohne Weiteres abbedingen.

Ähnlich stark eingeschränkt ist auch das Recht auf Werkintegrität. Wenn dessen Geltendmachung auch nicht auf Fälle des ausdrücklich erklärten Vorbehalts beschränkt ist, finden sich hier ebenfalls umfangreiche Ausnahmen⁸⁷².

Es besteht wohl weit gehend Einigkeit darüber, dass durch die umfangreichen gesetzlichen Ausnahmen und die Möglichkeiten vertraglicher Verzichtserklärungen der Schutz der *Moral Rights* nach englischem Recht sehr kurz greift⁸⁷³. Entgegen der augenscheinlichen Angleichung des englischen Copyrights an die kontinentaleuropäischen Systeme im Bereich des Urheberpersönlichkeitsrechts sind sich die Systeme in diesem Aspekt weiterhin sehr fern⁸⁷⁴.

Dies ist allerdings aus Sicht des englischen Schutzsystems nur konsequent. Die Unterschiede sind aufgrund der divergierenden Grundausrichtung der beiden Rechtsfamilien vorbestimmt. So sind einem Recht, das einzig dem Investitionsschutz und den partikulären und kollektiven wirtschaftlichen Interessen dienen soll,

870 So bei Computerprogrammen und typografischen Schriftzeichen, Arbeitnehmerwerken, Filmwerken, wenn das Copyright dem Produzenten zusteht etc.

871 Sec. 87 (1) und (2) CDPA. Vgl. hierzu *Cornish*, z. B. Rdnr. 12-71; *Ginsburg*, GRUR Int. 1991, S. 593 (603) mit Hinweis auf Sec. 87 (2); *Ellins*, S. 227. Somit können auch aus der Tatsache, dass nach Sec. 94 CDPA die *Moral Rights* nicht abtretbar sind, keine Schlüsse auf einen besonderen Schutz des Urhebers gezogen werden.

872 Sec. 80 (5 ff.) CDPA.

873 *Ginsburg*, GRUR Int. 1991, S. 593 (604) spricht von den urheberpersönlichkeitsrechtlichen Bestimmungen des CDPA als „zynisch oder zumindest halbherzig“. Es ist in der Tat zweifelhaft, ob diese Regelungen mit allen möglichen Ausnahmen und Beschränkungen überhaupt den (geringen) Anforderungen der RBÜ entsprechen, zu deren Umsetzung sie einzig implementiert wurden (so *Ellins*, S. 226 f.; *Ginsburg*, GRUR Int. 1991, S. 593 (604)). So heißt es in Art. 6bis RBÜ etwa, dass die Kernpositionen des Urheberpersönlichkeitsrechts auch nach einer Abtretung der vermögensrechtlichen Positionen noch dem Urheber verbleiben müssen. Damit ist die gesetzlich geschaffene Möglichkeit des Globalverzichts unvereinbar. In Art. 5 Abs. 2 RBÜ heißt es, dass der Genuss und die Ausübung der durch die RBÜ gewährten Rechte nicht an die Erfüllung von Förmlichkeiten gebunden sein dürfen. Dem steht wiederum das Erfordernis der *assertion* im Rahmen des Namensrechts entgegen (so auch *Cornish*, Rdnr. 12-70).

874 Dies räumt auch *Strowel* in *Dittrich* (Hrsg.) S. 1 (10) ein, der ansonsten – im Gegensatz zu *Ellins* – eher von einer engen Verwandtschaft beider Systeme ausgeht.

weit gehende werkart- und generell zugewiesene Urheberpersönlichkeitsrechte naturgemäß fremd. Solche Rechtspositionen wären angesichts der hiermit einhergehenden Hemmungswirkung für die wirtschaftlichen Belange am Werk nach dem englischen Verständnis von Urheberrecht kaum zu rechtfertigen. Eine rein individual-naturrechtliche Begründung findet mithin keine Grundlage im Rechtssystem.

In den Gründen, die *Moral Rights* auf die beschriebene Art zu regeln, spiegeln sich also deutlich die erheblichen wesensmäßigen Unterschiede zwischen Copyright und *Droit D'Auteur* wider. Wenn sich nicht das Grundverständnis von Funktion und Wesen in einer der beiden Rechtsfamilien elementar wandelt, steht nicht zu erwarten, dass die konzeptionellen und inhaltlichen Unterschiede egalisiert werden (können)⁸⁷⁵.

E) Schranken des Copyrights

Die Schranken-Systematik soll hier ausnahmsweise am amerikanischen Copyright verdeutlicht werden, da diese im Vergleich zur deutschen Konzeption in den §§ 45 ff. UrhG besonders prägnant ist⁸⁷⁶. In Sec. 107 USCA wird die „Mega-Schranke“ des *fair use* geregelt⁸⁷⁷. Die hierdurch erfassten Ausnahmetatbestände sind nicht abschließend aufgezählt. Zwar werden auch hier einige Zwecke genannt, die für die Annahme eines *fair use* sprechen können. Deren Aufzählung hat indes nur Bei-

875 Sehr aussagekräftig ist diesbezüglich das Zitat bei *Ginsburg*, GRUR Int. S. 593 (604) eines parlamentarischen Unterstaatssekretärs für Industrie- und Verbraucherfragen im Unterhaus, der sagte: „Wir beugen uns der Berner Übereinkunft soweit wir es müssen, um sie zu unterschreiben und dadurch angemessenen Schutz für unsere Werke und unsere geistigen und gewerblichen Eigentumsrechte in anderen Ländern zu bekommen...“

876 Im Gegensatz zu der amerikanischen Regelung ähnelt die Systematik der gesetzlichen Regelung des englischen „*fair dealing*“ eher der deutschen Konzeption. Es werden hier einzelne Ausnahmen zum Schutz bestimmter Belange der Allgemeinheit ausdrücklich geregelt (vgl. Chapter III, Sec. 28 – 76 CDPA). So erlaubt etwa Sec. 29 (1) CDPA einige Nutzungshandlungen zum Zwecke der Forschung und dem privaten Studium. Eine Schranke für Vervielfältigungen zu rein privaten (nicht Bildungs-) Zwecken existiert indes nicht. Im Rahmen der Umsetzung der EU-Richtlinie 2001/29/EG wurden diesbezüglich keine Änderungen oder Einschränkungen vorgenommen (vgl. *fipr* (Hrsg.), S. 121).

877 Hier heißt es: „*Notwithstanding the provisions of sections 106 and 106A, the fair use of a copyrighted work, including such use by reproduction in copies or phonorecords or by any other means specified by that section, for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching ... is not an infringement of copyright. In determining whether the use made of a work on any particular case is a fair use the factors to be considered shall include – (1) the purpose and character of the use, including whether such use is of a commercial nature or is for nonprofit educational purposes; (2) the nature of the copyrighted work; (3) the amount and substantially of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; and (4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work.*“

spielscharakter⁸⁷⁸. Stattdessen werden für die jeweilige Abwägung, ob ein privilegierter Gebrauch vorliegt, Indizien genannt, an denen die Nutzung gemessen werden muss⁸⁷⁹. Hierzu zählen das Ziel der Nutzung⁸⁸⁰, die Natur des Werkes⁸⁸¹, die Bedeutung des verwendeten Werkteils im Vergleich zum Gesamtwerk und die Auswirkung der Benutzung auf den Markt, auf dem das Werk verwertet wird.

Die *fair use doctrine* verkörpert damit ein wesentlich flexibleres Instrument bei der Berücksichtigung dem ausschließlichen Urheberrecht entgegenstehenden Interessen als die Regelung einzelner, zum Teil sehr spezieller Ausnahmen. Aus Sicht der Anpassungsfähigkeit der Rechtslage an den jeweiligen Einzelfall und die allgemeine technische und sonstige Entwicklung scheint eine solche Regelungsmethode – wie sie auch in § 1 a. F. bzw. § 3 n. F. UWG⁸⁸² gewählt wurde – gegenüber detaillierteren Regelungen vorzugswürdig. Nachteilig ist dieses *Common Law*-Modell indes in Bezug auf die Rechtssicherheit.

F) Schutzdauer

Die Schutzdauer ist im europäischen Raum mittlerweile aufgrund einer EU-Richtlinie harmonisiert. Dies hatte in Bezug auf die Urheberrechte für Deutschland keine weiter gehenden Konsequenzen, da die zentrale Vorschrift (Art. 1) der Richtlinie die deutsche Schutzdauerregelung von 1965⁸⁸³ zum Vorbild hatte⁸⁸⁴. Für Großbritannien bedeutete dies, dass die Schutzfristen des CDPA für „*artistic, literary, dramatic, musical and artistic works*“⁸⁸⁵ sowie Filme⁸⁸⁶ um 20 Jahre verlängert

878 Dies geht hervor aus der Formulierung „...including such use by...“ hervor.

879 Vgl. eingehend hierzu *Goldstein*, Vol. 2, S. 188 f.

880 V. a. wird unterschieden, ob die Nutzung kommerziellen oder nichtkommerziellen Zwecken dient.

881 In der Entscheidung des Court of Appeals *A&M Records et al vers. Napster Inc.* (CRi, 2001, S. 50 (51)) heißt es diesbezüglich: „*Works that are creative in nature are closer to the core of intended copyright protection than are more fact-based works.*“ Die Qualität eines Werkes, also v. a. die Charakterisierung desselben als kreatives oder funktionales Werk, ist hierbei bei der Interessenabwägung heranzuziehen. Dabei spricht eine höhere Qualität zunehmend gegen die Annahme eines *fair use* (vgl. *A&M Records et al vers. Napster Inc.*, CRi, 2001, S. 50 (51)).

882 Mit der Reform des UWG wurde der alte § 1 UWG durch die neuen §§ 3 und 4 UWG ersetzt. § 3 UWG n. F. enthält hierbei nach wie vor die Generalklausel, die allgemein unlauteren Wettbewerb verbietet. Diese wird in § 4 UWG n. F. durch einen Beispielskatalog präzisiert. Hiermit sollen der Rechtsprechung Hilfestellungen bei der Konkretisierung der Generalklausel gegeben werden (vgl. die Begründung im Regierungsentwurf zur Reform des UWG, BT-Drcks. 15/1487, S. 16).

883 § 64 UrhG.

884 Vgl. *Dietz*, UFITA 136, S. 5 (16)

885 Sec. 12 (1) und (2) CDPA.

mussten. Vereinheitlicht (Dauer: 50 Jahre) wurden auf diesem Wege auch die Fristenregelungen der Rechte der ausübenden Künstler (Art. 3, Abs. 1) und der Tonträger- (Art. 3, Abs. 2) sowie der Filmhersteller (Art. 3, Abs. 3)⁸⁸⁷ und der Sendeunternehmen (Art. 3, Abs. 4)⁸⁸⁸.

Die Schutzfristenregelungen von europäischem (englischem und irischem) Copyright und *Droit D'Auteur* sind folglich gleich. Dies gilt im Übrigen auch für das US-amerikanische Copyright, welches nach Sec. 302 (a) – grundsätzlich – ebenfalls für 70 Jahre p. m. a. geschützt wird⁸⁸⁹.

IV) Ergebnis des Exkurses

Auch ein kurzer Ausblick auf die beiden international konkurrierenden Urheberrechtssysteme verdeutlicht anschaulich, dass diese wesentlich voneinander abweichen. Insbesondere auf der Ebene der Rechtsgrundlagen lassen sich Unterschiede elementarer Natur verzeichnen⁸⁹⁰. Copyright und *Droit D'Auteur* folgen unterschiedlichen Wertungen, Begründungen und Zielvorstellungen. Durch Angleichungsmaßnahmen insbesondere auf europäischer, aber auch auf internationaler Ebene konnte zwar bislang ein gewisser Minimalkonsens gefunden werden. Zu einer systematischen Annäherung ist es jedoch bislang nicht gekommen. In den Bereichen, in denen es trotz der grundlegenden Unterschiede zu kohärenter Regulierung gekommen ist, wie etwa bei der Frage nach der Schutzuntergrenze⁸⁹¹ oder des

886 Sec. 13 b (2) CDPA.

887 Aufgrund dieser Vorschrift wurde im deutschen Recht eine Änderung bei der Berechnung der Schutzfrist von Filmwerken in § 65 Abs. 2 UrhG erforderlich. Dieses erlischt nun 70 Jahre nach dem Tod entweder des Hauptregisseurs, der Urheber des Drehbuchs, der Urheber der Dialoge oder des Komponisten der Filmmusik.

888 Änderungen wurden durch diese Vorgaben auch im deutschen UrhG nötig. Darüber hinaus werden durch die Richtlinie Schutzfristen für unveröffentlichte Werke (Art. 4), kritische und wissenschaftliche Ausgaben (Art. 5) und Fotografien (Art. 6) vorgesehen. Ausdrücklich vom Regelungsbereich der Richtlinie ausgenommen (siehe Art. 9) wurden einmal mehr die Urheberpersönlichkeitsrechte.

889 Von dieser Grundnorm, die nur für Werke gilt, die am oder nach dem 1.1.1978 geschaffen wurden werden in Chapter 3 (Sec. 301-305) diverse Ausnahmen gemacht. Interessant ist diesbezüglich die Ausnahme für „works made for hire“: diese genießen nach Sec. 302 (c) eine Schutzdauer von 95 Jahren ab Erstveröffentlichung oder 120 Jahren nach der Schöpfung, je nachdem, welche Frist zuerst abläuft. Hier zeigt sich einmal mehr die industriefreundliche Ausrichtung des USCA.

890 Zu diesem Ergebnis kommt auch *Ellins*, z. B. S. 357 ff.; a. A. *Strowel* in *Dittrich* (Hrsg.), S. 1 (1 f.), der es ablehnt bei Copyright und Urheberrecht in Dichotomien zu denken und meint, die Unterschiede seien weniger elementar als dies den Anschein hat.

891 Siehe oben zum Werkbegriff bei Computerprogrammen und Datenbanken, Kapitel 1, Punkt I.B.4.d).