



Specialeafhandling:

Rettighedsoverdragelse i spillefilmsproduktion

Fagområde: Entertainmentret
Problemformulering: Hvordan reguleres overdragelsen af ophavsrettigheder fra filmens ophavere til producenten inden for spillefilmsproduktion, hvilke styrkeforhold gør sig gældende mellem producenten og ophaverne, og hvilke retlige problemstillinger bør parterne være særligt opmærksomme på for henholdsvis at varetage producentens og ophavernes interesser?

Navn	KU-brugernavn
Frederik Arvid Fyhn-Jepsen	ctl741

Vejleder: Morten Rosenmeier	Antal tegn: 140.242
------------------------------------	----------------------------

Må benyttes på Det Kongelige Bibliotek (sæt kryds).	X
Må ikke benyttes på Det Kongelige Bibliotek (sæt kryds).	

Studerende på Cand. soc i jura (sæt kryds)	
Studerende på Cand. jur (sæt kryds)	X

Afleveringsdato: 1. Juni 2026	Karakter:
--------------------------------------	------------------

Indholdsfortegnelse

Abstract	5
1. Indledning.....	7
1.1. introduktion	7
1.2. Problemformulering	8
1.3. Afgrænsning og opbygning	8
1.4. Metode.....	10
1.5. Kort om terminologi	12
2. Film som ophavsretligt beskyttede værker	12
2.1. Ophavsrettens beskyttelse af spillefilm.....	12
2.1.1. Ophavsrettens formål og grundlæggende hensyn	12
2.1.2. Værksbegrebet i forhold til spillefilm	12
2.1.3. Fælles- og tveværker	13
2.1.4. Film som tveværk og fællesværk.....	14
2.1.4.1. Indledning	14
2.1.4.2. Films kvalificering som fælles- og tveværk.....	14
2.1.4.3. Fælles- og tveværker i filmen	15
2.1.5. Sammenfatning	15
2.2. Filmens ophavere.....	16
2.2.1. Ophavsrettens beskyttelsessubjekt	16
2.2.2. Hvornår beskyttes en indsats ophavsretligt	16
2.2.3. Beskyttelsen af øvrige ophaveres bidrag til filmværket	18
2.2.4. Den ophavsretlige eneret og forholdet til den øvrige formueret	18
3. Overdragelse af ophavsrettigheder	20
3.1. Rettighedsoverdragelsen	20
3.1.1 Indledning	20
3.1.2. Forskellene fra den klassiske overdragelse	21
3.1.2.1. Klassiske aftaler om overdragelse	21
3.1.2.2. Særligt om rettighedsoverdragelser indenfor filmproduktion.....	21
4. Overenskomster og standardkontrakter.....	22
4.1. Spillefilmsbranchens aktører.....	22
4.2. Særligt om selvstændigt erhvervsdrivende.....	23
4.3. Overenskomsternes retsvirkning	25
5. Filmværkets skabelsesfaser	26
6. Udviklingsfasen	26
6.1. Introduktion	26
6.2. Producenten	26
6.3. Det Danske Filminstitut.....	27
6.3.1. Støttevilkårenes indflydelse på rettighedsoverdragelsen mellem producenten og ophaverne.....	28

6.3.1.1. Støttevilkårenes generelle indflydelse på rettighedsoverdragelsesaftalerne	28
6.3.1.2. Producentens videreoverdragelse til DFI og tredjemænd	29
6.3.1.3. DFI's rettigheder til filmens materiale og udnyttelse	31
6.3.1.4. Konsekvenserne af DFI's støttevilkår for ophaverne	33
6.4. Manuskriptforfatteren	34
6.4.1. Indledning.....	34
6.4.2. Overenskomsten mellem Producentforeningen og Danske Dramatikeres Forbund	34
6.4.3. Den ophavsretlige beskyttelse af synopsis, treatment, udkast mv.	35
6.4.4. Manuskripter baseret på allerede eksisterende værker (adaptions)	36
6.4.4.1. klarering af det oprindelige værk	37
6.4.4.2. Producentens forhold til det oprindelige værks forfatter	37
6.4.4.3. Omfanget af klareringen	38
6.4.5. Indspilningsrettighedernes overdragelse til producenten	39
6.4.6. Udnyttelsesrettighedernes overdragelse til producenten	43
6.4.7. Producentens videreoverdragelse af udnyttelsesrettighederne til tredjemand	43
6.4.8. Producentens afledte udnyttelsesrettigheder.....	44
6.4.8.1 Remake- og spin-off rettigheder	45
6.4.8.4. Producentens mulighed for at videreoverdrage de afledte rettigheder til tredjemand	47
6.4.8.5. Bestemmelsernes samlede indflydelse på manuskriptforfatteren	48
6.4.9. Manuskriptforfatterens forhold til valget af instruktøren	52
6.5. Instruktøren	54
6.5.1. Indledning.....	54
6.5.2. Instruktørens beskyttelse som ophaver	54
6.5.3. Standardkontrakter mellem Producentforeningen og Danske Filminstruktører.....	55
6.5.4. Instruktørens overdragelse af udnyttelses- og indspilningsrettighederne til producenten	56
6.5.5. Producentens afledte udnyttelsesrettigheder.....	59
6.5.5.1. Anvendelsen af filmens elementer	59
6.5.5.2. Instruktørens rettigheder ved ændringer og udnyttelsesfrister	60
6.5.5.3. Sequel-, prequel-, spin-off-, remake- og øvrige rettigheder	61
6.5.6 Producentens videreoverdragelse af rettighederne til tredjemand	63
6.5.7. Instruktøren og producentens påtåleret	64
7. Præproduktionsfasen.....	65
7.1. Introduktion	65
7.2. Skuespillerne	65
7.2.1. Skuespillernes ophavsretlige beskyttelse	65
7.2.2. Overenskomsten mellem Producentforeningen og Dansk Skuespillerforbund	66
7.2.3. Skuespillernes overdragelse af udnyttelsesretten til producenten	66
7.2.4. Producentens muligheder for øvrig brug af klip- og billedmateriale	68
7.2.5. Tavshedspligten	69
7.2.5.2. Loyalitetspligten mellem producenten og skuespilleren	70
7.2.6. Producentens videreoverdragelse af rettighederne til tredjemand	71
7.3. Filmarbejderne	72
7.3.1. Filmarbejdernes rolle	72
7.3.2. Overenskomsten mellem Film- og TV-arbejderforeningen og Producentforeningen	72
7.3.3. Filmarbejdernes overdragelse af udnyttelsesretten til producenten	73
7.3.3.1. Særligt om stillfotografen	74
7.3.3.2. Ophavsretlig beskyttelse af stillfotografens fotomateriale	74
7.3.4. Producentens videreoverdragelse af rettighederne til tredjemand	75
8. Produktionsfasen	77

9. Post-produktionsfasen	77
9.1. <i>Introduktion</i>	77
9.2. <i>Filmens musik</i>	77
9.2.1. <i>KODA og NCB.....</i>	78
9.2.2. <i>Producenten og komponistens aftalegrundlag.....</i>	79
9.2.3. <i>Komponistens rolle i filmværket</i>	79
9.2.4. <i>Producentens udnyttelsesrettigheder</i>	80
9.2.4.1. <i>Omfanget af rettighedsoverdragelsen</i>	80
9.2.4.2. <i>Overdragelsen af musikkens afledte rettigheder.....</i>	81
9.2.4.3. <i>Særligt om soundtrackrettigheder.....</i>	82
9.2.5. <i>Udnyttelse som stadig kræver komponistens samtykke</i>	82
9.2.6. <i>Komponistens tilbagekaldelsesret.....</i>	83
9.2.7. <i>Producentens brug af allerede eksisterende musikværker.....</i>	84
10. Distributionsfasen	86
11. Diskussion	86
11.1. <i>Manglende ophavsretlig klassificering af filmværkets ophavere</i>	86
11.2. <i>Risikoen ved uensartet rettighedsoverdragelse</i>	88
11.3. <i>Det ulige styrkeforhold mellem producenten og ophaverne</i>	89
11.4. <i>Rettighedsoverdragelsens omfang</i>	90
12. Konklusion	92
13. Litteraturliste	94
13.1. <i>Bilag</i>	94
13.2. <i>Monografier og lærebøger.....</i>	94
13.3. <i>Artikler og tidsskriftsbidrag</i>	96
13.4. <i>Betænkninger</i>	97
13.5. <i>Lovforslag og parlamentariske materialer.....</i>	98
13.6. <i>Lovgivning</i>	98
13.7. <i>EU-direktiver</i>	99
13.8. <i>EU-Domstolens afgørelser</i>	99
13.9. <i>Dansk retspraksis</i>	100
13.10. <i>Udenlandsk retspraksis</i>	100
13.11. <i>Internetskilder og nyhedsartikler</i>	101
13.12. <i>Filmografiske referencer.....</i>	104

Abstract

This thesis examines the transfer of copyright from creators to producers within Danish feature film production, with particular focus on the contractual frameworks governing these transfers and the legal issues arising therefrom.

The thesis first establishes that the legal classification of film works entails considerable complexity. Feature films are generally categorised as joint works under the Danish Copyright Act, yet individual contributions may qualify as independent or composite works, complicating the producer's ability to obtain a consistent and comprehensive right of disposal over the film and increases the risk of incomplete rights transfers.

The analysis proceeds through the phases of film production, examining the contractual relationships between the producer and the key creators. For each party, the existing collective agreements and standard contracts are analysed, and the thesis identifies central legal issues relating to the scope of the rights transfer, derivative rights, the right of reclaim, the producers right to further transfer to third parties, and the duty of loyalty. It is then concluded that these are deficient in several aspects and cannot be applied without further adjustments, therefore requiring thorough revision to reflect contemporary conditions.

The producer's position as the stronger negotiating party is addressed throughout. The producer generally has the superior position of power but must simultaneously maintain a comprehensive overview of all rights to avoid incomplete transfers. The power imbalance is further moderated in practice by professional organisations and, at the legislative level, by the implementation of the Directive on Copyright in the Digital Single Market, introducing mandatory requirements on remuneration, transparency, contract adjustment and the right of reclaim. The thesis concludes, however, that the producer remains the clearly stronger party, and that the practical impact of these provisions is likely limited in the short term due to creators' unfamiliarity with the rules and the fear of being deprioritised by the industry.

The broad rights transfers to cover derivative works and future exploitation forms is identified as a central challenge, particularly given rapid technological development and the growing influence of streaming services. It is argued that industry stakeholders must assume greater responsibility for

developing improved regulatory solutions through collective negotiation. Despite these challenges, the thesis concludes that the Danish Copyright Act remains a cornerstone in protecting creators against the unequal distribution of power within the feature film industry.

1. Indledning

1.1. introduktion

Med opblomstringen af den digitale tidsalder, er spillefilmsbranchen ikke gået fri for at blive påvirket af nye måder at få adgang til spillefilm. Streamingtjenesterne har ændret branchen radikalt og er indtrådt som endnu en finansieringspartner for producenten, der således kan stille krav.¹ Hertil kommer, at en betydelig andel af befolkningen fortsat benytter sig af ulovlige streamingsites, hvilket yderligere påvirker branchens indtjeningsgrundlag.² I kraft af denne udvikling er producentens udnyttelse af spillefilm blevet ændret, og selvom interessen for at se danske spillefilm i biografen fortsat er til stede, har dette skift haft en mærkbar effekt på producenterne indtægter og nødvendiggjort en tilpasning til den nye digitale virkelighed.³

Selvom streamingtjenesternes dominans de seneste år har været delvist faldende, må de ændringer, de har medført, og deres fortsatte fremtrædende rolle ikke undervurderes.⁴ Producenterne går således en usikker fremtid i møde med lange ventetider på "greenlights" og usikre investeringer, hvorfor de særligt søger at beskytte deres indtægtskilder gennem rettighedsoverdragelsen med ophaverne.⁵

Ophavsretsloven (herefter "OHL") regulerer denne rettighedsoverdragelse, men har vist sig til tider at være utilstrækkelig for både producenten og ophaverne. Branchens aktører er derfor nødsaget til

¹ Benjamin Boe Rasmussen, Nikolaj Scherfig, Rasmus Kloster Bro m.fl.: *Tv- og filmbranchen i fælles nødråd: I den nye mediaaftale skal streamingtjenesterne forpligtes til at støtte danske film og serier*, Altinget Kultur, 17. marts 2023, sidst tilgået via <https://www.altinget.dk/kultur/artikel/tv-og-filmbranchen-i-faelles-noedraab-i-den-nye-mediaaftale-skal-streamingtjenesterne-forpligtes-til-at-stoette-danske-film-og-serier> den 28. maj 2026 (herefter "Benjamin Boe Rasmussen, Nikolaj Scherfig, Rasmus Kloster Bro m.fl.") og Det Danske Filminstitut: *Årsrapport 2024*, marts 2025, sidst tilgået via <https://www.dfi.dk> den 28. maj 2026., s. 12.

² Dansk Erhverv: *Danskernes tilgang til ulovlig streaming og download*, juli 2025, sidst tilgået via <https://www.danskerhverv.dk/siteassets/mediafolder/dokumenter/01-analyser/danskernes-tilgang-til-ulovlig-streaming-og-download.pdf> den 28. maj 2026, s. 4ff.

³ Benjamin Boe Rasmussen, Nikolaj Scherfig, Rasmus Kloster Bro m.fl. og Det Danske Filminstitut: *Årsrapport 2025*, marts 2026, sidst tilgået via <https://www.dfi.dk> den 28. maj 2026, s. 11ff.

⁴ Producentforeningen: *Tendenser på streaming markedet i Danmark*, opdateret 5. februar 2025, sidst tilgået via <https://pro-f.dk/aktuelt/tendenser-paa-streaming-markedet-i-danmark> den 28. maj 2026 og Jakob Plesner Mathiasen, Lasse Lau Nielsen (red.) m.fl., *Entertainmentretten*, 3. udgave, 2024, Karnov Group. (herefter "Plesner og Lau Nielsen m.fl."), s. 145.

⁵ Producentforeningen: *Investeringsanalyse: Usikre udsigter for dansk fiktion*, 5. marts 2026, sidst tilgået via <https://pro-f.dk/analyse/investeringsanalyse-usikre-udsigter-dansk-fiktion> den 28. maj 2026.

at supplere denne med konkrete kontraktindgåelser, der stiller betydelige krav til parternes branchemæssige viden og juridiske indsigt.

Da producenten er den part, der går på tværs af samtlige af branchens aktører, vil det typisk være denne, der står for den overordnede kontraktindgåelse og skal have overblikket over samtlige potentielle juridiske risici forbundet med overdragelsen og udnyttelsen af ophavernes rettigheder. Ophaverne befinder sig imidlertid oftest i et svagere styrkeforhold end producenten, hvilket forskyder magtbalancen, og begge parter skal være særligt opmærksomme på, hvilke rettigheder der konkret overdrages, og hvilke problemstillinger der kan opstå hertil.

1.2. Problemformulering

På baggrund af ovenstående overvejelser kan der formuleres følgende problemformulering:

Hvordan reguleres overdragelsen af ophavsrettigheder fra filmens ophavere til producenten inden for spillefilmsproduktion, hvilke styrkeforhold gør sig gældende mellem producenten og ophaverne, og hvilke retlige problemstillinger bør parterne være særligt opmærksomme på for henholdsvis at varetage producentens og ophavernes interesser?

1.3. Afgrænsning og opbygning

Specialet afgrænses til at behandle overdragelsen af ophavsrettigheder inden for dansk spillefilmsproduktion med løbende inddragelse af ophavsretlig lovgivning og grundprincipper som nødvendig kontekst. Afgrænsningen omfatter alene spillefilm, hvorfor øvrige audiovisuelle produktioner, særligt novellefilm og film produceret under New Danish Screen-ordningen ikke behandles.⁶ De behandlede ophavere og bidragsydere er afgrænset til manuskriptforfatteren, instruktøren, komponisten, skuespillerne og filmarbejderne, idet disse udgør de mest centrale ophavere og er genstand for de gældende overenskomster og standardkontrakter. De relevante fagorganisationer vil løbende blive introduceret. Hvad angår støtteinstitutioner og

⁶ Det Danske Filminstitut: *New Danish Screen*, sidst tilgået via <https://www.dfi.dk/stoette/new-danish-screen> den 14. maj 2026 og Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 141.

finansieringspartnere behandles alene Det Danske Filminstitut (herefter "DFI") som central aktør, mens øvrige institutioner ikke behandles selvstændigt.⁷

Specialet er afgrænset til dansk ret med inddragelse af EU-retlige regler, herunder særligt DSM-direktivet⁸ og dets implementering i ophavsretsloven. Arbejdsretlige spørgsmål inddrages begrænset i relation til sondringen mellem selvstændigt erhvervsdrivende og lønmodtagere.

Det bemærkes, at overenskomsterne forudsætter et egentligt ansættelsesforhold, ligesom standardkontrakter som udgangspunkt kun er bindende, såfremt de udtrykkeligt er vedtaget mellem parterne.⁹ De juridiske problemstillinger, der behandles med udgangspunkt heri, udgør ikke desto mindre de mest centrale forhold inden for spillefilmsproduktion, og analysens konklusioner vil derfor have tilsvarende relevans for aftaleforhold, der ikke er dækket heraf. Hvor en problemstilling behandles i tilknytning til en bestemt ophaver, afspejler dette alene, at de relevante overenskomster eller standardkontrakter har gjort det særligt nærliggende, og medmindre de konkrete omstændigheder taler imod det, må overvejelserne anses for at have tilsvarende relevans på tværs af branchens øvrige aktører.

Specialet er struktureret efter filmproduktionens skabelsesfaser og præsenterer de relevante ophavere og bidragsydere i den rækkefølge, de typisk tilknyttes en produktion, med henblik på at afspejle branchens praktiske arbejdsgang og gøre analysen så anvendelsesorienteret som mulig.

Specialet indledes med afsnit 2 og 3, der etablerer det ophavsretlige fundament angående filmværkers retlige klassificering, betingelserne for ophavsretlig beskyttelse samt de overordnede regler og principper som gælder ved rettighedsoverdragelser. Derefter behandler afsnit 4 overenskomsternes anvendelse.

⁷ Producentforeningen: *Det Danske Filminstitut og fremtidens filmstøtte*, opdateret 5. februar 2025, sidst tilgået via <https://pro-f.dk/projekter/det-danske-filminstitut-og-fremtidens-filmstoette> den 28. maj 2026. – DFI er derved ikke den eneste institution, der yder støtte til spillefilm, men udgør en af de mest centrale aktører inden for dansk spillefilmsproduktion. Da en udtømmende gennemgang af samtlige støtteinstitutioner, investorer, distributører og finansiere ville falde uden for dette speciales rammer, er fremstillingen afgrænset til DFI. Det bemærkes dog, at øvrige samarbejdspartnere ligeledes opstiller vilkår og betingelser for tildeling af støtte, der overordnet vil ligne dem, der gennemgås i afsnit 6.3., men som kan variere herfra.

⁸ EUROPA-PARLAMENTETS OG RÅDETS DIREKTIV (EU) 2019/790 af 17. april 2019 om ophavsret og beslægtede rettigheder på det digitale indre marked og om ændring af direktiv 96/9/EF og 2001/29/EF (herefter "DSM-direktivet")

⁹ Dette vil blive gennemgået i afsnit 4.

Afsnit 5 introducerer filmproduktionens skabelsesfaser, der danner rammen for den efterfølgende faseopdelte analyse i afsnit 6 og 7, der behandler udviklings- og præproduktionsfasen med fokus på producenten, DFI, manuskriptforfatteren, instruktøren, skuespillerne og filmarbejderne, samt afsnit 9, der behandler postproduktionsfasen med fokus på komponisten og filmmusikkens ophavsretlige stilling. Analysen for hver aktør vil have sit udgangspunkt i de relevante overenskomster og standardkontrakter.

Afsnit 11 indeholder en diskussion, hvori de fælles problemstillinger på tværs af aktørerne identificeres og analyseres samlet, for at vurdere retstilstanden og behovet for regulermæssige tiltag, hvorefter specialet afsluttes med en konklusion i afsnit 12, hvori problemformuleringen besvares og de centrale resultater sammenfattes.

1.4. Metode

Specialet besvarer problemformuleringen ved anvendelse af den retsdogmatiske metode, hvorefter de relevante retskilder analyseres systematisk med henblik på at fastlægge gældende ret inden for dansk ophavs- og kontraktsret på området for spillefilmsproduktion.¹⁰ Hertil benyttes en komparativ analyse, idet den tidligere retstilstand løbende sammenholdes med den nuværende, navnlig i relation til implementeringen af DSM-direktivet, som fortolkningsbidrag til belysning af gældende rets indhold og praktiske konsekvenser.¹¹ Specialet indeholder endvidere retspolitiske overvejelser, hvor den gældende retstilstands hensigtsmæssighed identificeres og vurderes.¹² Disse overvejelser kommer særligt til udtryk i specialets diskussionsafsnit, hvor de fælles problemstillinger på tværs af aktørerne analyseres med henblik på at pege på mulige forbedringer af den nuværende regulering.

Den primære retskilde i specialet er OHL, der danner det lovgivningsmæssige grundlag for analysen, men også aftaleretlige regler og obligationsretlige principper vil løbende inddrages, ligesom arbejds- og ansættelsesretlig lovgivning vil benyttes.¹³ Disse vil fortolkes i lyset af lovforarbejderne, for at belyse lovgivers intentioner bag de enkelte bestemmelser.¹⁴

¹⁰ Peter Blume, *Retssystemet og juridisk metode*, 4. udgave, 2020, Jurist- og Økonomforbundets Forlag (herefter "Blume"), s. 32 og 356ff og Thomas Riis og Jan Trzaskowski (red.), m.fl., *Skriftlig Jura*, 2. udgave, 2020, Ex Tuto Publishing (herefter "Riis og Trzaskowski m.fl."), s. 3 og 6-7.

¹¹ Riis og Trzaskowski m.fl., s. 4ff og 164.

¹² Riis og Trzaskowski m.fl., s. 7-8 og 139ff og Blume, s. 359.

¹³ Blume, s. 204ff.

¹⁴ Blume, s. 189-190 og 210ff.

Dansk retspraksis inddrages for at belyse de behandlede problemstillinger, herunder navnlig Højesterets og landsretternes afgørelser.¹⁵ Det bemærkes, at dansk retspraksis på visse områder er af ældre dato og må ses i lyset af den efterfølgende EU-harmonisering, hvilket særligt gør sig gældende i relation til originalitetskravet.

EU-retten tillægges central betydning i specialet, idet ophavsretten i vidt omfang er EU-harmoniseret, og national ret skal fortolkes EU-konformt.¹⁶ Der lægges særlig vægt på DSM-direktivets bestemmelser om ophavernes kontraktmæssige stilling implementeret i OHL, Infosoc-direktivet¹⁷ og EU-Domstolens praksis i det omfang disse bidrager til fortolkningen af national ret.

Overenskomsterne og standardkontrakterne inden for dansk spillefilmsproduktion udgør en central retskilde i specialet,¹⁸ da det i vidt omfang er disse som enten regulerer eller ligger til grund for rettighedsoverdragelsen mellem producenten og de enkelte ophavere. Analysen sigter ikke mod en udtømmende gennemgang, men behandler alene de klausuler, der er mest relevante for rettighedsoverdragelsen.

Den juridiske litteraturs retskildemæssige værdi har været omdiskuteret, men der er enighed om, at denne kan benyttes til at forstå og klarlægge gældende ret og inddrages derfor løbende som fortolkningsbidrag.¹⁹

Specialet suppleres af egne praktiske erfaringer med kontraktudarbejdelse inden for spillefilmsbranchen samt samtaler afholdt med branchefolk, herunder executive producer Line Winther Skyum Funch og Producentforeningen. Dette empiriske supplement anvendes ikke som selvstændig retskilde, men tjener til at kvalificere og kontekstualisere den retsdogmatiske analyse i forhold til branchens praktiske virkelighed.²⁰

¹⁵ Riis og Trzaskowski m.fl., s. 15ff og Blume, s. 362-363.

¹⁶ Blume, s. 277ff og Karsten Engsig Sørensen og Jens Hartig Danielsen, *EU-Retten*, 8. udgave, 2022, Djøf Forlag (Herefter ”Sørensen og Danielsen”), s. 163ff.

¹⁷ Europa-Parlamentets og Rådets direktiv 2001/29/EF af 22. maj 2001 om harmonisering af visse aspekter af ophavsret og beslægtede rettigheder i informationssamfundet (herefter ”Infosoc-direktivet”).

¹⁸ Blume, s. 255ff, Riis og Trzaskowski m.fl., s. 4ff og Jens Kristiansen, *Den kollektive arbejdsret*, 4. udgave, 2021, Djøf Forlag (herefter ”Kristiansen”). s. 254. For mere herom se afsnit 4.

¹⁹ Riis og Trzaskowski m.fl., s. 19 og Blume, s. 192-193.

²⁰ Disse samtaler er blevet afholdt uformelt, og de overvejelser, der er fremkommet i den forbindelse, vil derfor ikke blive gengivet med direkte og konkrete henvisninger.

1.5. Kort om terminologi

I dette speciale anvendes begrebet *producent* i overensstemmelse med de behandlede overenskomsters terminologi og henviser således til et produktionsselskab. Betegnelsen *ophaver* anvendes om personer, der nyder ophavsretlig beskyttelse efter OHL, mens *bidragsyder* anvendes om øvrige personer med tilknytning til filmen, som ikke er omfattet af en sådan beskyttelse.

2. Film som ophavsretligt beskyttede værker

2.1. Ophavsrettens beskyttelse af spillefilm

2.1.1. Ophavsrettens formål og grundlæggende hensyn

Ophavsretten tjener et dobbelt formål ved på én gang at fremme samfundets adgang til ophavernes kreative frembringelser og beskytte deres økonomiske og ideelle interesser.²¹ Mens den økonomiske dimension sikrer ophavernes mulighed for at drage fordel af deres værker og opretholder incitamentet til fortsat skabelse, afspejler den ideelle dimension det personlige bånd, som ophaveren har til sit værk. Ophavsretten fungerer således som et instrument til afvejning af disse to grundlæggende hensyn over for hinanden.²²

2.1.2. Værksbegrebet i forhold til spillefilm

I kernen af OHL ligger værkernes beskyttelse, jf. OHL § 1, stk. 1 som kan bestå af enten kunstneriske eller litterære værker, men OHL anerkender også andre fænomener, som kan have en ”naboretlig” beskyttelse.²³ For at opnå beskyttelse skal værket tillige opfylde originalitetskravet, jf. nærmere herom afsnit 2.2.2.²⁴

Film defineres bredt som ”optagelser på ethvert medium, der kan genere levende billeder”.²⁵ Det afgørende for, om et værk kvalificeres som et filmværk i lovens forstand, er derved tilstedeværelsen

²¹ Jens Schovsbo, Morten Rosenmeier og Clement Salung Petersen, *Immaterialret*, 7. udgave, 2024, Djøf Forlag. (herefter ”Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen”). s. 35 og Peter Schønning, *Ophavsretsloven med kommentarer*, 8. udgave, 2024, Karnov Group. (herefter ”Schønning”), s. 101-102.

²² Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen. s. 35 og Schønning, s. 101-102.

²³ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 68 og 70 – Den naboretlige beskyttelse vil ikke blive yderligere gennemgået her, men vil blive inddraget i det omfang den er relevant for dette speciale.

²⁴ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 70.

²⁵ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 141

af levende billeder i værket.²⁶ Spillefilm vil sædvanligvis opfylde originalitetskravets og henregnes til kategorien kunstneriske værker, idet de består af ”levende billeder” og indeholder tilstrækkelige kreative bidrag som vil opfylde originalitetskrævet. Der skal derfor ikke meget til, før en frembringelse anses for et filmværk og falder inden for OHL's anvendelsesområde.²⁷

2.1.3. Fælles- og tveværker

Når et værk frembringes, kan dette ske som en enkelt persons egen indsats, eller gennem flere personers samarbejdende indsats. Når et værk skabes af flere personers samarbejdende indsats, kan dette opdeles i to kategorier benævnt, fællesværker og tveværker.²⁸ Hertil kommer at ens indsats i forbindelse med frembringelsen af disse værker stadig skal opfylde originalitetskravet for at være ophavsretligt beskyttet.²⁹

Fællesværkers beskyttelse kan findes i OHL § 6, og er defineret ved, at disse ikke kan opdeles i selvstændige værker, hvor ophaverne til hver indsats kan identificeres, men skal set som én samlet enhed også kaldet et samlewerk. Dette betyder at det ikke præcist kan udledes, hvilke personer som har skabt de enkelte dele af værket.³⁰ Over for fællesværkerne findes tveværker, der kategoriseres som et sammensat værk. Definitionen på tveværker er nemlig at ophavernes selvstændige indsatser godt kan identificeres og udskilles af det samlede værk.³¹

Virkningen af at et værk kvalificeres som fællesværk, indebærer at ophaverne alene kan disponere over værket i fællesskab. Enhver disposition over værket kræver derved enstemmighed blandt samtlige ophavere.³² Ved tveværker er dette imidlertid ikke tilfældet, da hver ophavers selvstændige

²⁶ Schönning, s. 146 og Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 100-101 - De enkeltbilleder som et filmværk består af nyder selvstændig beskyttelse efter OHL § 70 og evt. § 1, hvilket tillige fremgår af U2007.280SH.

²⁷ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 141 – Der findes dog en nedre grænse for, hvornår noget vil kunne betegnes som et filmværk, hvilket indebærer at bl.a. overvågningsvideoer ikke vil opfylde originalitetskravet og være omfattet af OHL § 1, men der kræves ikke meget før selve optagelser kan blive påvirket af sådanne frie og kreative valg, at de vil være udtryk for ophaverens egen intellektuelle frembringelse og derved nyde beskyttelse efter OHL § 1. Dette illustreres af U2020.3122Ø, hvor optagelser af en fodboldkamp blev anset for ophavsretligt beskyttede.

²⁸ Schönning, s. 260 og 264, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 118-119

²⁹ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 119

³⁰ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 118 og Schönning, s. 260ff

³¹ Schönning, s. 258 og Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 118

³² Morten Rosenmeier, Thomas Riis, Jens Schovsbo og Henrik Udsen, *Festskrift til Jørgen Blomqvist*, 1. udgave, 2021, Ex Tuto Publishing (herefter ”Rosenmeier, Riis, Schovsbo og Udsen”), s. 296-297, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 119-120 og Schönning, s. 263.

værk kan udskilles fra det samlede værk, hvorfor ophaveren kan disponere frit over deres selvstændige del af tveværket, uden samtykke fra de øvrige ophavere.³³

2.1.4. Film som tveværk og fællesværk

2.1.4.1. Indledning

Film er bygget op af mange forskellige komponenter, bl.a. manuskriptet, som danner rammen om filmens handling og instruktørens visualiserende arbejde med manuskriptet, musik, redigering, lys, lyd, filmning osv. Samtlige bidragsydere vil ikke automatisk opnå en ophavsretlig beskyttelse af deres indsatser, og dem som opnår en beskyttelse, kan være beskyttet efter forskellige regelsæt.³⁴ Dertil kommer at visse indsatser i filmen er lette at udskille som selvstændige værker med en bestemt ophaver, mens andre indsatser kan være så integreret i filmværket at disse ikke kan udskilles eller den specifikke ophaver umuligt kan identificeres.

Disse forhold gør sig særligt gældende i filmproduktioner og skaber udfordringer for producenten, når denne skal sikre en korrekt og fyldestgørende rettighedsoverdragelse i de kontrakter, som skal indgås med ophaverne.

2.1.4.2. Films kvalificering som fælles- og tveværk

Filmværker defineres i den juridiske litteratur som fællesværker der beskyttes efter OHL § 6.³⁵ Konsekvensen af dette, ligesom ovenfor beskrevet, indebærer at ophaverne, som udgangspunkt, alene kan disponere over de ophavsretligt beskyttede dele af værket i fællesskab. Et filmværk vil sjældent kunne betragtes som et tveværk, eller et kunstnerisk værk efter OHL § 1, eftersom der skal foretages arbejde med lys, lyd, billede osv. Hvilket forudsætter at mange ophavere skal samarbejde, hvilket også er en naturlig del af filmskabelsesprocessen.

De værker der frembringes i forhold til filmværket, vil som udgangspunkt blive betragtet som en del af filmværket,³⁶ men klassificeringen af et filmværk og dets enkelte elementer som blot en samlet del af filmværket er imidlertid ikke fyldestgørende nok og der forekommer dertil kompleksiteter og bidrag i filmværker, som der ikke er taget højde for i denne klassificering. Et filmværks enkelte

³³ Schönning, s. 258 og 264 og Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 119.

³⁴ For mere om ”teknisk medhjælp”, som ikke er beskyttet, se afsnit 2.2.2. og for mere om særligt filmarbejderne og skuespillerne se afsnit 7.

³⁵ Erik Brockenhuus-Schack, *Filmrettigheder*, U.1998B.222 (tilgået via <https://www.karnovgroup.dk> den 14. maj 2026), s. 222ff og Plesner og Lau Nielsen m.fl. s. 142.

³⁶ Schönning, s. 146.

elementer kan således godt, for visse tilfælde, udskilles som et selvstændigt værk og have karakter af et tveværk, og for dette selvstændige værk vil reglerne efter OHL § 6 således ikke finde anvendelse.³⁷

Dette indebærer at producenten nøje må afdække den enkelte ophaveres konkrete indsats i forbindelse med rettighedsoverdragelsen. I mangel heraf risikerer producenten at opnå en ufuldstændig eller problematiseret overdragelse af de relevante ophavsrettigheder, hvis samtlige ophavere behandles som var de medophavere til et fællesværk.

2.1.4.3. Fælles- og tveværker i filmen

I de tilfælde, hvor den enkelte ophavers indsats ikke kan udskilles fra filmværket, jf. afsnit 2.1.3, vil indsatsen have karakter af et fællesværk. Dette gør sig eksempelvis gældende for filmarbejdernes samarbejdende indsats, der præger filmværket som helhed, såvel som i tilfælde hvor to komponister i fællesskab skaber underlægningsmusikken, uden at de enkelte bidrag kan henføres til den ene eller den anden særskilt. I begge situationer tilkommer ophavsretten samtlige ophavere i fællesskab.³⁸

Det må dertil pointeres, at det for den enkelte bidragsyder til filmværket må vurderes om dennes indsats kan opnå en ophavsretlig beskyttelse, eller om indsatsen blot kan sidestilles med arbejde af ren teknisk karakter.³⁹

Modsat fællesværket opstår et tveværk, når en ophavers indsats kan identificeres og udskilles selvstændigt fra det samlede filmværk. Et sådant tilfælde vil være manuskriptet, som manuskriptforfatteren har skabt og som tydeligt kan identificeres og udskilles fra det samlede værk.⁴⁰ I et sådant tilfælde har manuskriptforfatteren mulighed for at disponere selvstændigt over manuskriptet, da dette tydeligt kan identificeres og adskilles fra det samlede filmværk.

2.1.5. Sammenfatning

Det kan være vanskeligt at konkretisere, hvordan en indsats er stillet ophavsretligt i forhold til det samlede filmværk. Vurderingen må således foretages med udgangspunkt i den konkrete aktør, samt

³⁷ Schönning, s. 146 og 264 og for mere herom se bl.a. afsnit 9.2. angående filmens musik, der særskilt kan udtages fra filmen og være et selvstændigt værk, hvorfor dette kan være et tveværk.

³⁸ Peter Schönning, *TV-programmedarbejderes ophavsrettigheder*, 1. udgave, 1989, Akademisk Forlag. (herefter "Schönning 2") s. 25ff og Schönning, s. 264.

³⁹ Schönning, s. 152 og 263 og for mere herom se afsnit 2.2.2

⁴⁰ Schönning, s. 146. - Dette forudsætter, at manuskriptet er skabt af én enkelt forfatter. Har flere manuskriptforfattere bidraget til værket, vil det som udgangspunkt kunne kvalificere som et fællesværk efter OHL § 6, medmindre de enkelte afsnit og kapitler konkret kan henføres til den respektive forfatter.

hvordan det pågældendes bidrag har manifesteret sig i filmværket. Dette forhold har væsentlig betydning for producenten og dennes retlige stillingtagen hertil, da ophavernes råden over deres respektive indsatser vil blive reguleret forskelligt. Når de enkelte bidrag til værket er blevet identificeret og efterfølgende kategoriseret som henholdsvis et tve-, fælles- eller selvstændigt værk, er næste skridt at fastlægge, hvem der kan anses for at være den eller de konkrete ophavere til bidragene.

2.2. Filmens ophavere

2.2.1. Ophavsrettens beskyttelsessubjekt

Det skal indledningsvis bemærkes, at en ophavsretlig beskyttelse af et værk alene kan opstå hos fysiske personer, der præsterer en personlig, skabende indsats. Juridiske personer eller andre lignende enheder er dermed som udgangspunkt afskåret fra at opnå status som ophaver.⁴¹

Ophavsrettighederne efter OHL §§ 2 og 3 kan dermed ikke opstå hos producenten, selvom denne overordnet varetager koordineringen og realiseringen af det samlede filmværk fra begyndelsen til den endelige færdiggørelse.⁴² Producenten er i stedet nødsaget til at erhverve de relevante ophavsrettigheder til filmværket gennem aftaler med de involverede ophavere og øvrige fysiske bidragsydere, der deltager i skabelsen af filmværket. Det er imidlertid ikke alle indsatser der kvalificerer sig som ophavsretlig beskyttelse, hvorfor der må foretages en konkret vurdering af, hvorvidt den enkelte indsats kan kvalificeres som ophavsretligt beskyttet.

2.2.2. Hvornår beskyttes en indsats ophavsretligt

Efter dansk ret er det en betingelse for ophavsret, at ophaveren har ydet en "*personlig, skabende indsats*", hvilket betegnes som originalitetskravet.⁴³ Kravet udspringer af, at ophavsretten gælder litterære og kunstneriske "værker", og indebærer, at frembringelsen skal være udtryk for ophavernes

⁴¹ Schønning, s. 136 og 152 og Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 99 og se hertil den amerikanske dom *naruto v slater* 888 f 3d 418 (9th cir 2018) som handlede om en abes ophavsret til nogle selfies og hvor retten mente at "... the monkey lacked statutory standing because the Copyright Act does not expressly authorize animals to file copyright infringement suits".

⁴² Der kan imidlertid opstå en naboretlig beskyttelse direkte hos producenten for nogle elementer af filmværket efter OHL § 66 og 67, som henholdsvis giver fonogramproducenten en beskyttelse af lydoptagelser og film- eller videogramproducenten en beskyttelse af billedoptagelser, jf. bl.a. Schønning, s. 731ff og 747ff.

⁴³ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 99, Schønning, s. 136 og 150ff. I litteraturen defineres dette også bl.a. som "værkshøjde", "særpræg" og "individualitet". For mere herom se Morten Rosenmeier, *Værkslæren i ophavsretten*, 1. udgave, 2001, Jurist- og Økonomforbundets Forlag (herefter "Rosenmeier"), s. 118 ff.

egne frie, kreative valg.⁴⁴ Selvom kravet ikke er særligt strengt, har dansk ret tidligere haft en tendens til at opstille skærpede krav for visse værksarter, hvilket imidlertid har vist sig uforeneligt med EU-retten. Efter EU-harmoniseringen fastslås det, at et værk nyder beskyttelse, hvis det udgør ophaverens "*egen, intellektuelle frembringelse*", og der må ikke opstilles yderligere krav hertil, herunder krav om kvalitet.⁴⁵

Vurderingen må foretages konkret i relation til den enkelte, men har indsatsen rent teknisk karakter, vil indsatsen falde udenfor OHL's beskyttelsessfære. På en filmproduktion vil dette indebære at administrativt og teknisk personale bl.a. falder udenfor her, eftersom deres indsats bedre kan beskrives som "*teknisk medhjælp*".⁴⁶ En sådan status kan dog ændre sig, hvis bidragsyderen opnår reel kreativ indflydelse på filmværket. Eksempelvis kan en instruktørassistent opnå medophavsret, hvis denne bidrager med en filmfotografisk sceneopsætning, der inkorporeres i det endelige værk, ligesom en skuespiller, der i forvejen er beskyttet efter OHL § 65 for sin fremførelse, tillige kan opnå medophavsret til manuskriptet, hvis et ændringsforslag fra læseprøven efterfølgende indarbejdes heri, forudsat at disse bidrag opfylder originalitetskravet.⁴⁷ En sådan situation vil have væsentlig praktisk betydning for producenten og dertil instruktøren. Producenten må, i en sådan

⁴⁴ Schönning, s. 150-151 og Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 71-72

⁴⁵ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 72-74, Schönning, s. 152, EU-Domstolens dom af 16. juli 2009, sag C-5/08, *Infopaq International A/S mod Danske Dagblades Forening*, præmis 35-37, jf. præmis 33, EU-Domstolens dom af 1. december 2011, sag C-145/10, *Eva-Maria Painer mod Standard Verlags GmbH m.fl.*, præmis 87 ff, EU-Domstolens dom af 12. september 2019, sag C-683/17, *Cofemel — Sociedade de Vestuário SA mod G-Star Raw CV*, præmis 29 ff og EU-Domstolens dom af 29. juli 2019, sag C-469/17, *Funko Medien NRW GmbH mod Bundesrepublik Deutschland*, præmis 19 ff. – I litteraturen har man arbejdet med et "dobbelt-skabelseskriterium", hvorefter et værk ikke opfylder originalitetskravet, hvis det er sandsynligt, at to personer uafhængigt af hinanden ville nå frem til en identisk udformning. Kriteriet fungerer primært som en praktisk tommelfingerregel, men har tillige opnået en vis retlig legitimitet, idet det kom til udtryk i U1993.17H. Det må dog understreges, at denne dom er afsagt forud for EU-harmoniseringen af originalitetskravet, og det ville derfor være en fejlslutning at betragte kriteriet som et retligt bindende moment, der skal leves op til før originalitetskravet er opfyldt.

⁴⁶ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 119, Schönning, s. 152 og 262 og Schönning 2, s. 20ff og U2012.901H illustrerer, at bidrag af rent teknisk karakter ikke er tilstrækkeligt til at opnå medophavsret til et filmværk. I den pågældende sag havde en filmfotograf udelukkende udført tekniske bistands- og redigeringsopgaver i overensstemmelse med tilrettelæggerens anvisninger, hvilket ikke fandtes at opfylde betingelserne for medophavsret. Dette udelukker dog ikke, at en bidragsyder kan yde en indsats, der ender med at opfylde originalitetskravet, og i så fald vil en rettighedsoverdragelse være nødvendig for at undgå ophavsretskrænkelser. For en nærmere behandling af filmarbejdernes ophavsretlige beskyttelse henvises til afsnit 7.3.

⁴⁷ Plesner og Lau Nielsen m.fl. s. 142. - Det bemærkes, at instruktøren og producenten ofte yder et betydeligt arbejde i tilknytning til manuskriptet ved siden af manuskriptforfatteren, eksempelvis gennem gennemlæsning og kommentering. Dette er dog ikke i sig selv tilstrækkeligt til at begrunde medophavsret til manuskriptet, idet der hertil kræves en mere aktiv indsats i form af egentligt bidrag til selve skrivningen. Dette er imidlertid ikke modstridende med det anførte i afsnit 2.2.2.

situation, sikre sig de fornødne rettigheder til at råde over assistentens bidrag, ligesom instruktøren ikke længere kan anses for at være den eneste ophaver til det visuelle udtryk i filmværket.⁴⁸

Disse eksempler illustrerer, at en beskyttelsesværdig indsats kan opstå uforudsigeligt i løbet af filmskabelsesprocessen. Det vil derfor være hensigtsmæssigt for producenten at indsætte rettighedsoverdragelsesklausuler i samtlige kontrakter fra produktionens begyndelse. Undlader producenten dette, vil det ganske vist fortsat være muligt at indgå tillæg eller nye kontrakter, men dette er forbundet med betydelige juridiske risici, herunder vanskeligheder ved at fastslå, om indsatsen er ophavsretligt beskyttet, risikoen for at ophaveren nægter overdragelse eller kræver kompensation, samt muligheden for at producenten allerede har foretaget handlinger, der kan kvalificeres som en krænkelse af ophavsretten.

2.2.3. Beskyttelsen af øvrige ophaveres bidrag til filmværket

Ud over filmværkets egentlige ophavere i form af produktionsledelsen, manuskriptforfatteren, instruktøren og komponisten,⁴⁹ medvirker en række øvrige ophavere, hvis arbejde ligeledes nyder ophavsretlig beskyttelse. Eksempelvis findes der kostumedesigneren, rekvisitøren og scenografen, som ikke anses som ophavere til selve filmværket, men derimod stadig opnår beskyttelse efter OHL § 1 for deres respektive bidrag i form af kostumer, rekvisitter og kulisser. Når disse elementer filmes og konverteres til levende billeder, udgør dette en eksemplar fremstilling efter OHL § 2, stk. 1, ligesom en efterfølgende tilgængeliggørelse for almenheden kræver samtykke fra de pågældende ophavere, jf. OHL § 2, stk. 3, hvorfor producenten tillige må skaffe samtykke fra disse.⁵⁰

2.2.4. Den ophavsretlige eneret og forholdet til den øvrige formueret

Når et værk opnår beskyttelse efter OHL § 1, tildeles ophaveren økonomiske og ideelle rettigheder til værket, jf. OHL §§ 2-3.⁵¹ De økonomiske rettigheder efter OHL § 2 indebærer, at ophaveren som den eneste må fremstille eksemplarer af værket samt gøre det tilgængeligt for almenheden gennem spredning, visning eller fremførelse, uanset om værket foreligger i sin oprindelige eller bearbejdede skikkelse.⁵² Det er værkets indre form, der nyder beskyttelse, uden at dette omfatter de

⁴⁸ For mere om medophavsret ved fællesværker se afsnit 2.1.3.

⁴⁹ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 142 og Schønning, s. 262

⁵⁰ For en nærmere behandling af værkernes medieafhængighed henvises til afsnit 2.2.4.

⁵¹ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 135ff og 161ff, Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 16ff, Schønning, s. 183ff og 233ff og Henrik Udsen, *IT-RET*, 5. udgave, 2021, Ex Tuto Publishing. (herefter "Udsen"). s. 75ff.

⁵² For mere om bearbejdelser se afsnit 6.4.4.

tilgrundliggende ideer, hvorfor ophaveren tillige er beskyttet mod efterligninger.⁵³ Efter implementeringen af Infosoc-direktivets art. 2 i OHL § 2, stk. 2, omfatter eneretten enhver direkte eller indirekte, midlertidig eller permanent og hel eller delvis eksemplarfremsstilling på enhver måde og i enhver form, og samtykke kræves både til eksemplarfremsstilling og efterfølgende tilgængeliggørelse for almenheden.⁵⁴

De ideelle rettigheder efter OHL § 3 omfatter for det første faderskabsretten, hvorefter ophaveren har krav på at blive navngivet ved eksemplarfremsstilling og tilgængeliggørelse, jf. § 3, stk. 1, og for det andet respektretten, der giver ophaveren ret til at modsætte sig en benyttelse af værket, der krænker dennes kunstneriske eller litterære egenart, jf. § 3, stk. 2.⁵⁵ Ophaverens rettigheder begrænses dog af undtagelsesreglerne i OHL kapitel 2,⁵⁶ ligesom OHL kapitel 3-5 indeholder en række regler med særlig relevans for filmværker.⁵⁷

Ophavsrettigheder betragtes hertil som almindelige formuerettigheder, hvorfor obligationsrettens regler finder anvendelse på aftalers opfyldelse og misligholdelse.⁵⁸ Da OHL's regler om overdragelse alene regulerer området i begrænset omfang og er opbygget på princippet om aftalefrihed, finder de almindelige aftaleretlige regler ligeledes anvendelse, herunder reglerne om

⁵³ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 135ff og Schønning, s. 185 og s. 191ff og for mere om den manglende idebeskyttelse, se afsnit 6.4.3.

⁵⁴ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 135ff, Udsen, s. 51ff, Ophavsretsloven, LBKG 2023-08-20 nr. 1093, note 24 til § 2, stk. 2, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026 og Infosoc-direktivet, art. 2. - i U2019.2353V illustreres rettighedernes medieafhængighed, hvor et skærmpoint af en ophavers fotos blev anset for en krænkelse af ophaverens rettigheder.

⁵⁵ Schønning, s. 234ff og 239ff, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 161ff.

⁵⁶ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 194ff, Schønning, s. 186, Udsen, s. 77ff og Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 23ff

⁵⁷ heriblandt er OHL § 53 om *overdragelse af ophavsrettigheder og specialitetsgrundsætningen*, § 54 om *erhververens pligt til at udnytte overdragne ophavsrettigheder og ophaverens tilbagekaldelsesret*, §§ 55-55 d hvor især § 55 om *passende og forholdsmæssigt vederlag*, § 55 a om *gennemsigtighedsforpligtelsen* og § 55 b om *aftalejusteringsordning* skal fremhæves. Hertil kommer § 56 om *ændringer og videreoverdragelse*, § 57 om *afregning og kontrol*, § 58 om særlige bestemmelser om aftaler om indspilning af film, også kaldet for *filmformodningsreglen*, § 58 a om *uoverdrageligt vederlagskrav ved udlejning af billed- og lydoptagelser*, § 63 om *ophavsrettens gyldighedstid*, § 65 om *udøvende kunstnere* og hertil stk. 5 om *overdragelse af udlejningsretten* og til sidst § 66-67 om *producentbeskyttelsen af lyd- og billedoptagelser*. En stor andel af disse vil løbende blive inddraget, men herudover kan der læses yderligere om disse i Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 124ff, 692, 696ff, 701, 704ff, 707ff, 712, 716-717 og i DSM-direktivet afsnit 4, kapitel 3.

⁵⁸ Jørgen Blomqvist, *Overdragelse af ophavsrettigheder*, 1. udgave, 1987, Jurist- og Økonomforbundets Forlag (herefter "Blomqvist"), s. 69ff, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 690ff og 713, Mads Bryde Andersen, *Enkelte transaktioner*, 4. udgave, 2022, Gjellerup/Gads Forlag (herefter "Bryde Andersen"), s. 432ff og Torsten Iversen, *Obligationsret 1. del: på grundlag af Bernhard Gomard: Obligationsret*, 6. udgave, 2019, Jurist- og Økonomforbundets Forlag (Herefter "Iversen"), s. 22.

aftalefortolkning, ligesom købelovens regler kan benyttes vejledende inden for visse ophavsretlige områder.⁵⁹

3. Overdragelse af ophavsrettigheder

3.1. Rettighedsoverdragelsen

3.1.1 Indledning

Da ophaverne sjældent råder over de nødvendige ressourcer eller kompetencer til selv at producere og kommercielt udnytte et filmværk, er et samarbejde med en producent afgørende. Producenten samler de enkelte bidrag til et færdigt værk, der efterfølgende kan distribueres, men dette forudsætter, at parterne indgår aftale om overdragelse af ophavernes rettigheder.

Rettighedsoverdragelsen spiller en central rolle i ophavsretten, idet det er denne mekanisme, der giver ophaverens eneret efter OHL § 2 sin egentlige økonomiske værdi.⁶⁰ Muligheden for gyldigt at overdrage rettigheder til en producent skaber incitament hos ophaverne til at skabe værker, ligesom producenten ved at erhverve disse rettigheder får del i de økonomiske rettigheder, hvilket danner grundlag for at investere heri. Resultatet er, at samfundet får adgang til flere værker, end tilfældet ville være uden ophavsretlig beskyttelse.⁶¹

Dette betyder dog ikke, at ophaverne i alle situationer er forpligtet til at overdrage samtlige rettigheder til producenten, ligesom visse rettigheder ikke kan overdrages fuldt ud.⁶² Hovedreglen er imidlertid, at rettigheder kan overdrages i deres helhed, og at en overdragelse enten kan være fuldstændig eller partiel samt eksklusiv eller simpel.⁶³

⁵⁹ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 691, 702 og 713-715, Schønning, s. 618-619 og Jens Schovsbo, *Immaterialretsaftaler*, 1. udgave, 2001, Jurist- og Økonomforbundets Forlag (herefter "Schovsbo"), s. 64ff.

⁶⁰ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 687, Rosenmeier, Riis, Schovsbo og Udsen, s. 422 og Jens Schovsbo, *"Regulering af ophavsretsaftaler i dansk ophavsret efter DSM-direktivet: Mod en 'velfungerende markedsplads for ophavsret'!"*, Nordiskt Immaterialt Rättsskydd (NIR), 2022, nr. 4. (herefter "Schovsbo NIR"), s. 481 og Iversen, s. 22

⁶¹ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 687.

⁶² Schønning, s. 607ff og Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 687 – se hertil de uoverdragelige rettigheder i OHL § 3, stk. 3, retten til følgeretsvederlag ved erhvervsmæssigt videresalg af kunstværker, jf. OHL § 38, stk. 4 og retten til erhvervsmæssig udlejning af lyd- og billedoptagelser, jf. § 58 a.

⁶³ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 688-689 og Schønning, s. 612-613 – En fuldstændig overdragelse indebærer, at samtlige rettigheder overdrages til erhververen, mens en partiel overdragelse alene omfatter en afgrænset del heraf. En eksklusiv overdragelse giver erhververen en eneret til at udnytte værket inden for det overdragnes omfang, hvorimod en simpel overdragelse blot giver erhververen ret til at udnytte værket uden at afskære ophaveren fra at foretage en lignende overdragelse til andre.

3.1.2. Forskellene fra den klassiske overdragelse

3.1.2.1. Klassiske aftaler om overdragelse

Indenfor den danske obligationsret opstår der i kontraktforhold forpligtelser for skyldneren (også kaldet ”debitor”) som frivilligt skal opfylde denne og præstere den lovede ydelse overfor medkontrahenten, altså fordringshaveren (også kaldet ”kreditor”).⁶⁴

Sådanne skyldforhold karakteriseres som gensidigt bebyrdende, idet begge parter både pålægges pligter og tildeles rettigheder. I praksis kommer dette ofte til udtryk ved, at sælgeren leverer en vare, mens køber erlægger en købesum.⁶⁵ I filmproduktionsbranchen vil producenten indtage rollen som pengedebitor og realkreditor, mens ophaveren vil indtage rollen som realdebitor og pengekreditor.

3.1.2.2. Særligt om rettighedsoverdragelser indenfor filmproduktion

Filmkontrakter følger de samme obligationsretlige principper som øvrige kontraktforhold, men adskiller sig fra disse ved, at ophavsrettigheder ikke er lige så enkle at overdrage som fysiske formuerettigheder.⁶⁶ Eksempelvis overdrages alene ejendomsretten ved salg af et eksemplar af et filmværk, mens ophavsretten til selve filmværket forbliver hos ophaveren og producenten, jf. OHL § 53, stk. 2.⁶⁷ Retsforholdet kompliceres yderligere af, at visse rettigheder er uoverdragelige, herunder de ideelle rettigheder efter OHL § 3, ligesom ophaveren kan overdrage sine rettigheder til flere erhververe.⁶⁸

Da filmens distribution og visning sker gennem tredjeparter, er det sjældent tilstrækkeligt for producenten alene at samle rettighederne hos sig selv, producenten må tillige sikre sig retten til videreoverdragelse.⁶⁹ Foruden en aftale, er udgangspunktet efter OHL § 56, stk. 2, at erhververen som udgangspunkt ikke må videreoverdrage ophavsrettigheder, medmindre dette kan anses for sædvanligt eller åbenbart forudsat. Inden for filmbranchen vil videreoverdragelse med henblik på eksempelvis biografvisning sædvanligvis opfylde dette kriterium, men da ikke alle former for

⁶⁴ Iversen, s. 19.

⁶⁵ Iversen, s. 32.

⁶⁶ Iversen, s. 22, Blomqvist, s. 69ff, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 689-690 og Schönning, s. 618ff

⁶⁷ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 701 og Schönning, s. 606 – Princippet kan dog fraviges ved aftale, forudsat at denne indgås specifikt med den eller de ophavere eller juridiske personer, som har ophavsretten.

⁶⁸ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 687-689, Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 21-23 og se fodnote 63.

⁶⁹ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 147ff

videreoverdragelse vil kunne anses for sædvanlige eller åbenbart forudsatte, jf. OHL § 53, stk. 3, bør producenten i praksis altid sikre sig en udtrykkelig aftalehjemmel hertil.⁷⁰

Da filmværker kvalificeres som fællesværker, er det essentielt, at producenten anskaffer en fuldstændig og ubrudt rettighedskæde gennem samtlige aftaler med ophaverne. Er aftalerne ufuldstændige eller kun indgået med visse ophavere, risikerer de øvrige ophavere at bevare en forbudsret, der kan hindre filmværkets færdiggørelse eller distribution. Producenten bør derfor sikre, at aftalerne er ensartede og fri for modstridende klausuler eller uklare betingelser.⁷¹

De ovennævnte udfordringer har gjort det vanskeligt at regulere området lovgivningsmæssigt, hvorfor det i vidt omfang overlades til parternes indbyrdes aftaler, suppleret af branchens overenskomster og standardkontrakter.⁷² Dette indebærer imidlertid, at producenten ofte indtager en stærkere forhandlingsposition end ophaveren, dels grundet større økonomiske ressourcer og juridiske kompetencer, dels fordi producenten typisk kan vælge mellem flere ophavere til samme position. Hertil kommer, at mange ophavere prioriterer adgangen til et publikum frem for økonomisk indtjening, hvilket svækker deres forhandlingsposition yderligere og i praksis ofte resulterer i "take-it-or-leave-it"-tilbud snarere end egentlige forhandlinger.⁷³

4. Overenskomster og standardkontrakter

4.1. Spillefilmsbranchens aktører

Producenten er den centrale part med ansvar for at indsamle de nødvendige rettigheder fra ophaverne og udgør den fællesnævner, der går på tværs af områdets overenskomster og standardkontrakter. Danske spillefilmsproducenter er repræsenteret ved Producentforeningen

⁷⁰ Schönning, s. 639 og 660, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 708, Blomqvist, s. 161 og LBKG 2023-08-20 nr. 1093, note 549 til § 56, stk. 2, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026 - Det er således ikke givet, at producentens videreoverdragelse af rettigheder til samtlige co-producenter, investorer osv. altid vil anses for sædvanlig og åbenbart forudsat. Se hertil Forslag til lov om ophavsret, fremsat den 18. januar 1995 af kulturministeren (Jytte Hilden), LFF 1995-01-18 nr. 119, specielle bemærkninger til § 58, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026, hvori der rejses tvivl om retten tillige omfatter videoudlejning. For mere herom og om sammenhængen med OHL §§ 58 og 65, stk. 5 angående filmarbejdere og skuespillere, se afsnit 7.2. og 7.3.

⁷¹ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 144-146 og Schönning, s. 613 – Dette gælder særligt i relation til aftalerne med filmværkets centrale ophavere, herunder manuskriptforfatteren, instruktøren og komponisten, men også øvrige aktører, der kan tænkes at have en forbudsret i forlængelse af deres bidrag.

⁷² Schönning, s. 626, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 718 og Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 145.

⁷³ Schovsbo NIR, s. 480, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 694 og Betænkning nr. 1480/2006 om revision af ophavsretslovens kapitel 3, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026, s. 257ff.

(herefter "PF"), der fungerer som branche- og arbejdsgiverorganisation for danske indholdsproducenter.⁷⁴

Ophaverne er på deres side repræsenteret af egne organisationer, herunder Film- og tv-arbejderforeningen (herefter "FAF"),⁷⁵ Dansk Skuespillerforbund (herefter "DSF")⁷⁶ og Danske Dramatikere (herefter "DD"),⁷⁷ der alle har indgået overenskomster med PF inden for spillefilmsproduktion. Danske Filminstruktører (herefter "DF")⁷⁸ Komponistrettigheder i Danmark (herefter "KODA")⁷⁹ og Nordisk Copyright Bureau (herefter "NCB")⁸⁰ har derimod ingen gældende overenskomster med PF for spillefilm, men DF har udarbejdet en standardkontrakt, der kan tjene som vejledende udgangspunkt ved kontraktindgåelsen.⁸¹

Uanset den brede organisatoriske repræsentation indgås de konkrete aftaler fortsat mellem den enkelte producent og ophaver, der dog kan søge juridisk vejledning hos sin respektive organisation, som vil vejlede med udgangspunkt i de gældende overenskomster og standardkontrakter.⁸² Det bemærkes endvidere, at ophavere og bidragsydere inden for filmproduktion som udgangspunkt må karakteriseres som freelancere, idet de indgåede aftaler knytter sig til den konkrete filmproduktion, og arbejdsforholdet ophører, når begge parter forpligtelser er opfyldt.

4.2. Særligt om selvstændigt erhvervsdrivende

Overenskomstens anvendelsesområde forudsætter, at det udførte arbejde sker som led i et egentligt ansættelsesforhold, hvorfor selvstændigt erhvervsdrivende falder uden for overenskomstens

⁷⁴ For mere herom se: Producentforeningen: *Om Producentforeningen*, sidst tilgået via <https://pro-f.dk/om-producentforeningen> den 14. maj 2026..

⁷⁵ For mere herom se: Film- og TV-arbejdernes Forbund: *Om FAF*, sidst tilgået via <https://www.film-tv.dk/om-faf/praesentation/> den 14. maj 2026.

⁷⁶ For mere herom se: Dansk Skuespillerforbund: *Om Dansk Skuespillerforbund*, sidst tilgået via <https://skuespillerforbundet.dk/om-dansk-skuespillerforbund/> den 14. maj 2026.

⁷⁷ For mere herom se: Danske Dramatikere, *Vedtægter for Danske Dramatikere*, 2023, sidst tilgået via <https://dramatiker.dk/vedtaegter/> den 14. maj 2026.

⁷⁸ For mere herom se: Det Danske Filminstitut, *Danske Filminstruktører blev stiftet som interesseorganisation i 1956*, sidst tilgået via <https://filmdir.dk/hvem-er-vi/> den 14. maj 2026.

⁷⁹ For mere herom se: KODA: *Om KODA: Koda for et stærkere musikliv*, sidst tilgået via <https://koda.dk/om-koda> den 14. maj 2026.

⁸⁰ For mere herom se NCB: *About NCB*, sidst tilgået via <https://www.ncb.dk/index.php/about-ncb/> den 14. maj 2026.

⁸¹ Det bemærkes dog, at DF sammen med bl.a. PF har indgået overenskomster gældende for spillefilm, der opnår støtte gennem New Danish Screen og Novellefilm til TV, ligesom der foreligger en særlig overenskomst med DR. Disse vil imidlertid ikke blive behandlet nærmere, da de falder uden for dette speciales afgrænsning.

⁸² Og som dog ikke altid vil være bindende. Se mere herom afsnit 4.2. og 4.3.

dækningsområde.⁸³ Producenten kan frit vælge, om den ønsker at ansætte en lønmodtager eller en selvstændig, men parterne kan ikke selv bestemme, hvordan ansættelsesforholdet skal kvalificeres, og den afgørende vurdering beror derfor på en konkret vurdering af, om forholdet i realiteten udgør et selvstændigt kontraktforhold eller et egentligt ansættelsesforhold.⁸⁴

Dansk arbejdsret indeholder ingen almen definition af begrebet ”ansættelsesforhold”, men i ansættelsesbevislovens⁸⁵ § 2, stk. 1, nr. 1 defineres en lønmodtager som ” *En person, der modtager vederlag for personligt arbejde i tjenesteforhold.* ” og læner sig tæt op af definitionen i kildeskattelovens⁸⁶ § 43, stk. 1, som lyder ” *Til A-indkomst henregnes enhver form for vederlag ... for personligt arbejde i tjenesteforhold...* ”.⁸⁷ Det har således været hensigten at det arbejdsretlige lønmodtagerbegreb skulle være sammenfaldende med det skatteretlige, som en almindelig tommelfingerregel, men det understreges, at disse ikke altid fører til samme resultat, hvorfor der må foretages en selvstændig arbejdsretlig vurdering.⁸⁸

Ved vurderingen af ansættelsesforholdets karakter tages der dog udgangspunkt i de samme overordnede kriterier, som Skattestyrelsen anvender, hvorfor vurderingerne ofte vil falde ud til samme side.⁸⁹ Kriterierne er bl.a. om virksomheden har instruktions- og kontrolbeføjelser over for

⁸³ Kristiansen, s. 254 – Se hertil Kristiansen, s. 263ff. om overenskomsternes geografiske anvendelsesområde, hvorefter udgangspunktet er, at overenskomster alene finder anvendelse inden for overenskomstparternes geografiske virkefelt, medmindre overenskomsten selv indeholder bestemmelser herom. Dette spørgsmål falder dog uden for dette speciales afgrænsning, men er ikke desto mindre særdeles relevant i moderne spillefilmsproduktion, hvor filmarbejdere m.v. ofte arbejder på tværs af landegrænser som led i internationale co-produktioner.

⁸⁴ Kristiansen, s. 254 og 256 - Se hertil Arbejdsrettens domme af 19. maj 1969, sag 6361 (AT 1969/30) og af 18. oktober 1979, sag 8589 og 8620 (AT 1979/105), hvoraf det fremgår, at parterne ikke selvstændigt kan aftale sig til en ændring af ansættelsesforholdets karakter. En sådan ændring beror derimod på en konkret vurdering af, om der reelt er sket ændringer i arbejdstilrettelæggelsen, herunder om der er tale om en anden arbejdsform, og om den ansatte reelt indtager en anden stilling end ved ansættelsesforholdets etablering.

⁸⁵ Lov nr. 501 af 16. maj 2023 om ansættelsesbeviser og visse arbejdsvilkår.

⁸⁶ Lovbekendtgørelse nr. 460 af 3. maj 2024 kildeskatteloven.

⁸⁷ Kristiansen, s. 254

⁸⁸ Folketingstidende 1992-93, tillæg A, spalte 6325f, Kristiansen, s. 254 og Jens Kristiansen, *Ansættelsesret*, 2. udgave, 2023, Djøf Forlag, tilgået den 16. april 2026 via <https://www.karnovgroup.dk> kapitel 1, afsnit 2.

⁸⁹ Kristiansen, s. 255-256 - Se hertil Arbejdsrettens dom af 18. december 2015 (AR 2014.0596) og kendelse af 2. november 2020 (FV 2020-516), hvoraf det fremgår, at der skal meget til, før en selvstændig erhvervsdrivendes arbejde kan omdannes til et ansættelsesforhold, når den pågældende har skatteretlig status som selvstændig og udfører arbejdet med egne ansatte. Det påhviler tillige den part, der gør gældende, at der består et ansættelsesforhold at løfte bevisbyrden herfor. Se dertil Arbejdsrettens kendelse af 5. april 2021 (FV 2010.0015), hvoraf det fremgår, at freelancere, der hovedsageligt arbejder for en hvervgiver, fortsat vil kunne anses som selvstændige, såfremt de opererer med CVR-nummer, fakturerer med moms, frit kan vælge og afslå opgaver, arbejder for andre kunder og råder over eget arbejdsudstyr og lokaler.

arbejdstageren, om arbejdet udføres for arbejdstagerens egen regning og risiko, samt om arbejdstageren har mulighed for at lade arbejdet udføre af eget personale.⁹⁰

Sondringen hertil er central inden for spillefilmsproduktion, idet der ved selvstændige erhvervsdrivende gælder fuld aftalefrihed uden den minimumsbeskyttelse, som overenskomsterne sikrer lønmodtagere. Begge parter bør derfor udvise særlig omhu ved kontraktindgåelsen, og navnlig den selvstændige bør være påpasselig med ikke at acceptere ugunstige klausuler.

4.3. Overenskomsternes retsvirkning

Foreligger der ingen overenskomst mellem PF og den relevante organisation, er der fuld aftalefrihed ved kontraktindgåelsen. Parterne bør i sådanne tilfælde udvise særlig opmærksomhed over for de aftalte vilkår, herunder navnlig honorar samt rettighedsoverdragelsens indhold og omfang, idet de ikke kan støtte ret på de mindstekrav, en overenskomst ellers ville sikre. Aftalen skal dog fortsat indgås inden for rammerne af gældende lovgivning, herunder ophavsretslovens regler og aftalerettens principper.⁹¹ Dette indebærer bl.a., at urimelige vilkår kan tilsidesættes efter aftalelovens § 36, ligesom OHL § 55b giver ophaveren mulighed for at kræve yderligere vederlag, såfremt værket sælger bedre end forudsat.⁹²

Det bemærkes, at der sondres mellem områdeoverenskomster og medlemsoverenskomster. Områdeoverenskomsters mindsteregler finder anvendelse uanset, om den pågældende bidragsyder er medlem af den relevante organisation, hvilket er tilfældet for overenskomsterne mellem PF og henholdsvis DSF og FAF.⁹³ Medlemsoverenskomsters mindsteregler finder derimod alene anvendelse, hvor bidragsyderen faktisk er organiseret, hvilket gælder for overenskomsten mellem PF og DD.⁹⁴

⁹⁰ Kristiansen, s. 254-255 og Arbejdsrettens dom af 16. januar 2020 (AR 2016.0595), hvor det blev konkluderet at der var tale om et ansættelsesforhold med karakter af selvstændigt erhvervsdrivende.

⁹¹ Bryde Andersen, s. 230ff.

⁹² Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 699-700 – OHL § 55b er således en styrkelse i forhold til aftalelovens § 36, da der ikke er krav om at aftalen skal være ”uklar” eller ”urimelig”, men blot at det oprindeligt aftalte vederlag er uforholdsmæssigt lavt. For mere herom se afsnit 6.4.8.5.

⁹³ jf. overenskomsten mellem PF og DSF § 1, stk. 1 og overenskomsten mellem PF og FAF, § 1, stk. 1-2, sammenholdt med § 2, stk. 3 og Kristiansen, s. 225-226, 247 og 623 – områdeoverenskomsterne forpligter således alt arbejde under overenskomstens faglige anvendelsesområde. Det er hertil praksis at en overenskomst fortolkes som en områdeoverenskomst, medmindre det udtrykkeligt er angivet at overenskomsten eller visse bestemmelser taler mod dette udgangspunkt. Se hertil Arbejdsretten dom af 24. oktober 1963 i sag 5696 (AT 1963/104) hvor dette udgangspunkt blev fastslået.

⁹⁴ jf. overenskomsten mellem PF og DD § 1, stk. 1 og Kristiansen, s. 225.

5. Filmværkets skabelsesfaser

I praksis deles filmproduktioner traditionelt op i fem skabelsesfaser, som er udviklings-, præproduktions-, produktions-, postproduktions- og distributionsfasen. Inddelingen bidrager til skabe et overblik over, hvornår producenten skal rette sin opmærksomhed mod at kontrahere med relevante ophavere, investorer og andre samarbejdspartnerne eller bidragsydere, samt hvornår de nødvendige aftaler bør indgås i forhold til filmværkets aktuelle fase.⁹⁵

6. Udviklingsfasen

6.1. Introduktion

Under udviklingsfasen er producentens væsentligste opgaver at tilknytte en manuskriptforfatter, der kan videreudvikle idéen til et færdigt manuskript, samt en instruktør, der kan konceptualisere filmens scenografiske udtryk og senere instruere selve filmværket. Da udviklingsfasen udgør det første led i spillefilmsproduktionen, er den en hjørnesten i filmens tilblivelse, idet de grundlæggende filmelementer fastlægges her. Sideløbende er det nødvendigt for producenten at søge og tilvejebringe den fornødne finansiering. Inden for dansk spillefilmsproduktion sammensættes finansieringen typisk af en kombination af offentlig støtte og privat finansiering fra ind- og/eller udenlandske aktører,⁹⁶ ligesom producenten selv kan bidrage med en egen investering.

6.2. Producenten

Uanset producentens centrale rolle i forbindelse med finansiering, tilrettelæggelse, aftaleindgåelse og distribution af filmværket, er producenten ikke ophaver efter OHL § 1 og tildeles derfor ikke enerettigheder efter OHL § 2.⁹⁷ Producenten er derved henvist til at erhverve de nødvendige

⁹⁵ Valeria Richter og Lena Thiele, *Audience Design An Introduction*, 1. udgave, 2018, TorinoFilmLab (herefter "Richter og Thiele") s. 32ff, Kaare Schmidt, Mogens Svane Petersen, Nicolas Barbano, Peter Schepelern og Christian Jess Mark: *filmproduktion*, Lex, sidst tilgået via <https://lex.dk/filmproduktion> den 17. april 2026. og Mogens Svane Petersen og Kaare Schmidt, *Hvordan laves en dansk film? Sådan!*, Kosmorama, nr. 180, 1986, s. 26ff - Faserne kan opdeles i yderligere underkategorier, men dette speciale vil af praktiske årsager holde sig til de fem klassiske.

⁹⁶ Danmarks Statistik, *Økonomien i danske spillefilm 2021*, nr. 286, 21. august 2023, sidst tilgået via www.dst.dk/nyttudg/47564 den 14. maj 2026 og Danmarks Statistik, *Økonomien i danske spillefilm 2022/2023*, nr. 45, 25. februar 2025, sidst tilgået via www.dst.dk/nyttudg/51025 den 14. maj 2026.

⁹⁷ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 160 og Schønning, s. 730ff og 746ff - Producenten opnår dog en naboretlig beskyttelse af billed- og lydsiden af filmværket efter OHL §§ 66-67. Producentens eneret til eksemplarfremsættelse og tilgængeliggørelse for almenheden forudsætter dog, at producenten har erhvervet udnyttelsesrettighederne fra de ophavere, hvis bidrag er ophavsretligt beskyttet efter OHL § 1, og som fortsat kræver samtykke efter OHL § 2, hvorfor der foretages en rettighedsoverdragelse til producenten.

rettigheder gennem overdragelsesaftaler med de ophavere, der yder ophavsretligt beskyttede bidrag til produktionen. Uden sådanne aftaler vil producenten ikke have den fornødne råden over det færdige værk og dermed heller ikke mulighed for at skabe en indtægt herpå.

Da producenten typisk er den eneste aktør, der er involveret fra idéudvikling til færdig distribution, er det naturligt, at producenten har de bedste forudsætninger for at vide, hvilke aktører der løbende skal inddrages under de forskellige produktionsfaser, og indgå i aftaler med disse. Efter OHL § 58 gives producenten en ret til at råde over filmen, men bestemmelsen finder alene anvendelse på en begrænset kreds af ophavere og er deklaratorisk, jf. OHL § 53, stk. 4.⁹⁸ Bestemmelsen må endvidere anses for en ren legitimationsregel, idet den alene indebærer, at producenten over for omverdenen anses for legitimeret til at råde over de pågældende rettigheder, men uden at disse er overgået til producenten.⁹⁹ Det er således alene ophaverens forbudsret, der bortfalder og OHL § 58, må derfor i praksis tillægges begrænset praktisk betydning.

6.3. Det Danske Filminstitut

DFI er en kulturinstitution under Kulturministeriet, der har til formål at yde støtte til bl.a. manuskriptudarbejdelse, udvikling, lancering, forevisning og distribution af film samt at udbrede kendskabet til og sikre bevarelsen af dansk film, jf. filmlovens § 2, stk. 1, nr. 1-3.¹⁰⁰ Gennem sine forskellige støtteordninger bidrager DFI til at sikre en mangfoldig og vedvarende dansk filmproduktion, og finansieres primært via Filmaftalen, der indgås med staten som en del af finansloven.¹⁰¹ DFI er således en af de centrale aktører, som producenten må søge støtte hos i forbindelse med realiseringen af et filmværk.

⁹⁸ Bestemmelsen finder bl.a. ikke anvendelse på instruktøren, komponister der skaber musikværker til filmen, samt manuskriptforfattere der udarbejder filmens dialog, jf. OHL § 58, stk. 2, nr. 2-3.

⁹⁹ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 717, Schønning, s. 668 og LBKG 2023-08-20 nr. 1093, note 555 til § 58, stk. 1, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026 og Forslag til lov om ophavsret, fremsat den 18. januar 1995 af kulturministeren (Jytte Hilden), LFF 1995-01-18 nr. 119, specielle bemærkninger til § 58, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026.

¹⁰⁰ For mere herom se Det Danske Filminstitut: *Om Filminstituttet*, sidst tilgået via <https://www.dfi.dk/omdfi> den 14. maj 2026, Bekendtgørelse nr. 401 af 27. maj 2004 om vedtægt for Det Danske Filminstitut og Lovbekendtgørelse nr. 1354 af 4. september 2020 om film.

¹⁰¹ Kulturministeriet, *Filmaftale for 2024-2027: En stærk filmnation*, 15. november 2023, sidst tilgået via www.dfi.dk/omdfi/filmaftaler-og-okonomi/filmaftale-2024-2027 den 14. maj 2026.

De støtteordninger, der har særlig relevans for producenten er navnlig DFI's konsulent- og markedsordning.¹⁰² Det følger af § 6 i DFI's "*Vilkår for støtte til spillefilm*" af 1. maj med ændringer som følge af Filmaftale 2024-2027 (herefter "DFISV"), at denne sammen med "*Filminstituttets almindelige vilkår*" af 1. september 2022 (herefter "DFIAV") finder anvendelse på enhver støtte, der bevilges i henhold til støtteordningerne.¹⁰³

Opnår en producent støtte fra DFI, bindes producenten af de tilhørende støttevilkår, der får direkte indvirkning på produktionens økonomiske og ophavsretlige forhold. DFI præger dermed filmværkets ophavsretlige ramme indirekte og i kraft af støttetildelingene DFI yder, indtager DFI en central rolle på spillefilmsområdet, som producenten reelt ikke kan omgå uden at give afkald på støtten.

6.3.1. Støttevilkårenes indflydelse på rettighedsoverdragelsen mellem producenten og ophaverne

6.3.1.1. Støttevilkårenes generelle indflydelse på rettighedsoverdragelsesaftalerne

Det fremgår af DFIAV § 9.3, at det er en forudsætning for at modtage støtte, at producenten fuldt ud har oplyst alle rettighedsforhold vedrørende filmprojektet, samt at producenten besidder eller kan erhverve samtlige nødvendige rettigheder uden begrænsninger, således at projektet kan realiseres og distribueres i overensstemmelse med DFI's rettighedsudnyttelse og de gældende støttevilkår, støttetilsagn og øvrige aftaler. Ansøger producenten om udviklingsstøtte under konsulent- eller markedsordningen, følger det af DFISV § 2.5.1, jf. § 2.5.5, at producenten allerede på ansøgningstidspunktet skal kunne forelægge en aftale med en instruktør og/eller manuskriptforfatter. Det fremgår endvidere af DFIAV § 10.2, at DFI til enhver tid kan kræve dokumentation for, at producenten opfylder de gældende vilkår.

Misligholder producenten støttevilkårene eller øvrige aftaler, eller viser det sig, at filmen ikke lovligt kan forevises eller udgives i Danmark, bortfalder støttetilsagnet, og producenten er forpligtet til at tilbagebetale den udbetalte støtte, jf. DFIAV § 17.2. Opgiver eller afbryder producenten derimod projektet i utide uden at dette skyldes misligholdelse, følger det af DFIAV § 17.1, at

¹⁰² For mere herom se, Det Danske Filminstitut: *Spillefilm – Konsulentordningen*, sidst tilgået via <https://www.dfi.dk/stoette/spillefilm-konsulentordningen> den 14. maj 2026 og Det Danske Filminstitut: *Spillefilm – Markedsordningen*, sidst tilgået via <https://www.dfi.dk/stoette/spillefilm-markedsordningen> 14. maj 2026.

¹⁰³ DFISV og DFIAV er vedhæftet som henholdsvis bilag 1 og 2

allerede forbrugt og udbetalt støtte ligeledes skal tilbagebetales, mens ikke-udbetalte rater bortfalder.

Misligholdelse efter DFIAV § 17.2 påfører producenten en betydelig risiko, idet denne ikke alene kan miste muligheden for at færdiggøre og distribuere filmværket, og dermed miste den økonomiske udnyttelse heraf, men tillige er forpligtet til at tilbagebetale den modtaget støtte fra DFI, hvilket kan udgøre betydelige beløb. Dette skaber et stærkt incitament for producenten til at sikre, at rettighedsoverdragelsesaftalerne med ophaverne giver producenten en fuldstændig og korrekt råden over samtlige bidrag til filmværket, idet selv mindre forseelser kan få alvorlige økonomiske konsekvenser.

6.3.1.2. Producentens videreoverdragelse til DFI og tredjemænd

Støttevilkårene i DFIAV og DFISV forudsætter, at producenten har erhvervet ret til at videreoverdrage de tilegnede rettigheder til DFI. Udgangspunktet efter OHL § 56, stk. 2 er, at en videreoverdragelse kræver ophaverens samtykke, medmindre videreoverdragelsen kan anses for sædvanlig eller åbenbart forudsat. Som gennemgået i afsnit 3.1.2.2. er overdragelser til filmdistributører og biografvisning en del af denne undtagelse.¹⁰⁴ Videreoverdragelse til tredjemænd, som f.eks. DFI, med henblik på at skaffe finansiering og så DFI selvstændigt modtager en udnyttelsesret rækker imidlertid ud over OHL § 56, stk. 2's grænser, og vil ikke udgøre en sædvanlig eller åbenbar forudsætning for at filmen kan udnyttes og DFI kan derved ikke indfortolkes som at være dækket af denne bestemmelse.¹⁰⁵

Producenten må derfor sikre sig allerede på aftaletidspunktet med ophaverne, at denne ret er erhvervet, ligesom retten til videreoverdragelse udtrykkeligt skal fremgå af aftalen, før producenten reelt kan anses for at have erhvervet den, jf. OHL § 53, stk. 3.¹⁰⁶ Undlader producenten dette, risikerer denne at overdrage en bedre ret til DFI end producenten selv besidder. En sådan overdragelse vil være behæftet med en retlig mangel, idet DFI heller ikke uanset god tro vil kunne vinde ret gennem ekstinktion.¹⁰⁷ Særligt skal producenten være opmærksom for det tilfælde, at et

¹⁰⁴ Schønning, s. 660, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 708 og LBKG 2023-08-20 nr. 1093, note 549 til § 56, stk. 2, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026.

¹⁰⁵ Schønning, s. 659 og Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 707-708.

¹⁰⁶ Bryde Andersen, s. 435 og Schønning, s. 659 samt se dommen U.1955.171Ø hvor et forlag ikke var berettiget til at videreoverdrage de erhvervede rettigheder uden oversætterens samtykke, selvom de havde erhvervet "alle rettigheder".

¹⁰⁷ Schønning, s. 622, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 690-691 og 715 og se også Blomqvist, s. 76-77, som dog argumenterer for, at ekstinktion muligvis kan forekomme, hvor en bredt formuleret overdragelse til en første erhverver efterfølges af overdragelse af en begrænset ret til en kollektiv forvaltningsorganisation — særligt hvor

bidrag til filmværket vil have flere ophavere bag sig, som kan være svære at identificere.¹⁰⁸

Foretager producenten en mangelfuld overdragelse til DFI, kan dette medføre, at DFI begår en ophavsretskrænkelse, som kan få alvorlige konsekvenser for producenten. Det følger nemlig af DFIAV § 21.16, at producenten over for DFI indestår for, at tredjemandsrettigheder ikke krænkes, og at producenten skal holde DFI skadesløs for ethvert krav, som følger af en sådan krænkelse.

Ønsker producenten at videreoverdrage rettighederne til filmprojektet til tredjemand, følger det af DFIAV § 18.1, at en sådan overdragelse kræver skriftlig godkendelse fra DFI for at være gyldig. I den forbindelse må producenten sikre, at hverken ophavere eller øvrige finansieringspartnere kan modsætte sig DFI's medbestemmelsesret. Det følger desuden af DFIAV § 18.3, at DFI ikke må stilles ringere end, hvad der følger af DFI's støttevilkår, støttetilsagn samt øvrige aftaler med producenten, såfremt producenten overdrager rettigheder til projektet til tredjemand. Denne problemstilling er reguleret forskelligt i ophavernes overenskomster og standardkontrakter, hvilket kan få den konsekvens, at DFI, allerede hvis der blot foreligger en risiko for, at DFI's udnyttelse af deres rettigheder vanskeliggøres, kan afvise videreoverdragelsen eller stille særlige krav hertil. Dette kan i praksis besværliggøre eller i værste fald umuliggøre producentens mulighed for at videreoverdrage rettighederne med henblik på udnyttelse af filmværket.

Gennem DFIAV §§ 18.1 og 18.3 skaber DFI en konstruktion, der minder om den beskyttelse, OHL § 56, stk. 2 giver den oprindelige ophaver over for producenten, dog med en strengere regulering, idet producenten er afskåret fra enhver videreoverdragelse til tredjemand uden DFI's forudgående skriftlige samtykke, uanset om den pågældende disposition i øvrigt måtte anses for sædvanlig eller åbenbart forudsat.¹⁰⁹

Det bemærkes i denne forbindelse, at DFI efter § 21.11 i DFIAV selv er tillagt en ret til at videreoverdrage de erhvervede rettigheder til tredjemand med henblik på DFI's udnyttelse heraf. Dette indebærer, at DFI, i retsforholdet inter partes med producenten, er tillagt en videre adgang til videreoverdragelse end producenten, idet DFI, modsat producenten, ikke er underlagt et krav om

kollektiv forvaltning er blevet sædvanlig på området. Dette begrundes både i hensynet til ophaveren og bredere samfundsmæssige hensyn. Denne diskussion har dog ikke relevans her, da DFI ikke kan anses for en kollektiv forvaltningsorganisation og derfor ikke på dette grundlag vil kunne vinde ret.

¹⁰⁸ Schønning, s. 262 og Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 142-143.

¹⁰⁹ Schønning, s. 659ff, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 707ff – Det følger tillige af det obligationsretlige princip om at debitorskifte kræver kreditors samtykke.

forudgående godkendelse for at kunne foretage en overdragelse, således som det ellers følger af § 18.1 i DFIAV for producenten.¹¹⁰

6.3.1.3. DFI's rettigheder til filmens materiale og udnyttelse

Når DFI yder produktionsstøtte til et filmværk, erhverver DFI en række rettigheder, som producenten selv kun opnår gennem aftaler med ophaverne. Dette kommer blandt andet til udtryk i DFIAV § 21.5, første afsnit, hvorefter DFI har ret til at forevise filmen i ind- og udland som led i DFI's filmkulturelle virksomhed, herunder over for et betalende publikum. Retten begrænses dog af bestemmelsens andet afsnit, hvorefter forevisning alene må finde sted i enkeltstående arrangementer, så længe filmen fortsat vises i biografer i det samme geografiske område, hvor DFI ønsker at forevise den. Da biografdistributionsperioden må anses for tidsbegrænset, er denne indskrænkning imidlertid af beskeden praktisk betydning, idet begrænsningen bortfalder, når distributionsperioden er udløbet, hvorefter DFI's ret efter § 21.5 gælder uden denne begrænsning.

DFI erhverver desuden en bred ret til at forevise filmen på festivaler i ind- og udland, jf. DFIAV § 21.3, første afsnit. Hertil kommer, at de festivalkopier, der fremstilles i denne forbindelse, tilfalder DFI som ejendom, jf. § 21.4, første afsnit, ligesom det af bestemmelsens tredje afsnit følger, at DFI tillige opnår ret til at foretage eksemplar fremstillinger af såvel filmene som festivalkopierne.

Efter DFIAV § 21.6 opnår DFI endvidere ret til at anvende trailere, teasere, filmplakater, filmcitater, stillbilleder, dialogsekvenser mv. med henblik på at promovere filmen i ind- og udland. Denne ret omfatter tillige DFI's anvendelse af materialet i egne publikationer, herunder på internettet, i videoformater samt i festivals- og pressesammenhæng.

Det fremgår af DFIAV § 21.9, at de rettigheder DFI erhverver, er tidsbegrænsede. Efter § 21.8 er DFI desuden berettiget til uden begrænsning at fremstille eksemplarer af filmen og øvrigt materiale, jf. §§ 19 og 21.6, i det omfang det er nødvendigt for DFI's udnyttelse af de rettigheder, der følger af støttevilkårene. § 19.7 præciserer, at denne ret omfatter såvel DFI's bevaringsforpligtelser og filmkulturelle virksomhed samt DFI's udnyttelse af rettighederne i henhold til støttevilkårene i øvrigt. DFI opnår herved en bred og ubegrænset ret til eksemplar fremstilling, idet bestemmelsen skal ses i sammenhæng med de øvrige støttevilkår, herunder de ovenfor gennemgåede §'er, der alle

¹¹⁰ Dette indebærer, at producenten særligt skal være opmærksom på at sikre sig, at DFI erhverver den fornødne dispositionsret til videreoverdragelse, når producenten indgår aftaler med de oprindelige ophavere.

vil være omfattet heraf. Det skal dog fremhæves, at samtlige rettigheder, som DFI modtager gennem støttevilkårene, er ikke-eksklusive, jf. DFI AV § 21.13, andet afsnit. DFI lægger således ikke beslag på rettighederne i deres helhed, men sikrer sig ikke desto mindre en betydelig og bred ret til udnyttelse.

Når DFI erhverver så bred en udnyttelsesret til filmværket og dets øvrige materiale, skal producenten særligt have for øje, at OHL § 55 kræver, at ophaveren sikres et passende og forholdsmæssigt vederlag allerede fra aftalens indgåelse.¹¹¹ Ifølge lovforarbejderne anses et vederlag for "passende", hvis det svarer til niveauet inden for en relevant markedsnorm fastsat mellem ligeværdige parter, eksempelvis en overenskomst, men afgørende er i sidste ende ydelsens reelle økonomiske værdi. "Forholdsmæssigt" indebærer, at vederlaget afspejler værkets faktiske brug, indtjening og størrelsen af ophaverens bidrag og er udtryk for et krav om proportionalitet.¹¹²

Betragtning 73 til DSM-direktivet anfører, at et engangsbeløb under visse omstændigheder kan opfylde disse betingelser, herunder ved simple overdragelser, begrænsede udnyttelser eller udnyttelse af mindre væsentlige bidrag af filmværket m.v., men at engangsbeløb ikke bør være udgangspunktet, navnlig på områder med kollektiv rettighedsforvaltning. Der er således en formodning imod at engangsvederlag vil være forholdsmæssige, men vil i sidste ende bero på en konkret sektorspecifik vurdering.¹¹³

For DFI's vedkommende må udnyttelsen antages at have en beskeden kommerciel karakter, idet DFI's hovedformål er filmkulturel virksomhed i form af støtte til og fremme af dansk film og kommerciel udnyttelse må antages at være af begrænset betydning.¹¹⁴ Omvendt kan brugen af materiale til markedsføring og fremme af dansk film udgøre en mere betydelig del af DFI's virksomhed, og begge udnyttelsesformer kan generere indtægter, som en kollektiv

¹¹¹ For en nærmere gennemgang af DSM-direktivets bestemmelser, med fokus på OHL §§ 54, 55a og 55b, henvises til afsnit 6.4.5. og 6.8.4.5.

¹¹² Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 697-698, Schønning, s. 647-648, Schovsbo NIR, s. 490ff og DSM-direktivets, betragtning 73.

¹¹³ Schønning, s. 648, Schovsbo NIR, s. 490ff, DSM-direktivet, betragtning 73 og Forslag til lov om ændring af lov om ophavsret (Gennemførelse af dele af direktiv om ophavsret og beslægtede rettigheder på det digitale indre marked), fremsat den 3. maj 2023 af kulturministeren (Jakob Engel-Schmidt), LFF 2023-05-03 nr. 125, afsnit 2.9.1.3 tilgået via www.karnovgroup.dk den 16. maj 2026.

¹¹⁴ Det Danske Filminstitut: *Vedtægt for Det Danske Filminstitut*, sidst tilgået via www.dfi.dk/omdfi/filmaftaler-og-okonomi/vedtaegt-det-danske-filminstitut den 14. maj 2026, Bekendtgørelse nr. 401 af 27. maj 2004 om vedtægt for Det Danske Filminstitut og Lovbekendtgørelse nr. 1354 af 4. september 2020 om film.

forvaltningsorganisation ville kunne viderefordre til ophaverne. At overdragelsen til DFI er simpel er uden betydning for vurderingen af det vederlag, ophaveren skal modtage, idet dette alene vedrører aftaleforholdet mellem producenten og DFI og ikke den overdragelse, der finder sted mellem producenten og ophaveren, som må antages at være eksklusiv.¹¹⁵

Uanset dette skal producenten særligt påse, at ophaverens vederlag afspejler den samlede udnyttelse, som ophaveren skal tåle. Dette gælder navnlig i lyset af DFIAV §§ 21.12 og 21.13, der forpligter producenten til at indgå aftaler med ophaverne, således at DFI ikke skal betale særskilt vederlag for den ovenfor beskrevne udnyttelse, ligesom DFI afstår fra at betale direkte til ophaverne, hvilket er særligt kontroversielt i lyset af DSM-direktivets betragtning 73.¹¹⁶

6.3.1.4. Konsekvenserne af DFI's støttevilkår for ophaverne

Fra ophaverne perspektiv er de rettigheder, som DFI erhverver i henhold til støttevilkårene, byrdefulde. Det følger af DFIAV § 21.13, fjerde afsnit, at producenten ikke modtager yderligere vederlag for DFI's udnyttelse af værket. DFI kan dermed indirekte bidrage til at mindske filmens indtjening, og selvom DFI's udnyttelse som udgangspunkt ikke er af betydelig kommerciel karakter, kan den ikke desto mindre medføre reducerede royaltybetalinger m.v., idet DFI ikke erlægger vederlag til producenten for brugen. Det fremgår tillige af § 21.13, at DFI afstår fra at betale direkte til ophaverne eller underliggende rettighedshavere for udnyttelsen af filmen.

DFI's støtte er imidlertid af så afgørende betydning for, at filmværket overhovedet kan realiseres, at samtlige ophavere må acceptere DFI's udnyttelse. Det vil derfor være vanskeligt at forestille sig, at

¹¹⁵ Det bemærkes, at DSM-direktivets kapitel 3, afsnit 4, artikel 18 efter sin ordlyd alene tager sigte på eksklusive overdragelser, mens OHL § 55 yder en bredere beskyttelse, idet både hele og delvise overdragelser er omfattet. Schovsbo NIR, s. 491 og Yannis Paramythiotis anfører i Tatiani-Eleni Synodinou, Philippe Jougoux, Christiana Markou, Thalia Prastitou-Merdi, *EU Internet Law in the Digital Single Market*, 1. udgave, 2021, Springer Nature Switzerland AG, s. 80, at artikel 18's begrænsning til eksklusive overdragelser ikke er problematisk, idet ophaveren vil kunne opnå et rimeligt vederlag gennem yderligere aftaler når der er tale om simple overdragelser. Dette udgangspunkt kan tiltrædes, men kan for visse tilfælde indenfor spillefilmsproduktion anses for problematisk med hensyn til at ophaveren kan være afskåret fra at gøre brug af sådanne overdragelser henset til deres loyalitetspligt. For mere om dette se afsnit 6.4.5. og 6.4.8.5.

¹¹⁶ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 142-143 og spørgsmålet har særligt været kontroversielt i relation til streamingtjenesterne, herunder Netflix, Disney+, HBO Max og Prime Video, der særligt producerer spillefilm som "originals", hvori manuskriptforfattere, instruktører og skuespillere blev frikøbt mod et engangsbeløb uden efterfølgende royalties eller løbende vederlag. Praksissen har imidlertid ændret sig således at rettighederne bliver opkøbt for en periode på eksempelvis 10 år med mulighed for forlængelse. Om dette er foreneligt med OHL § 55 og DSM-direktivet må tiden vise, særligt henset til den lange periode, men da disse tjenester udbreder materiale med et betydeligt kommercielt fokus og en massiv rækkevidde, bør vederlagene særligt afspejle dette. I Danmark har streamingtjenesterne ført til etableringen af Create Denmark, der har mandat til på ophavernes vegne at forhandle med streamingtjenesterne om vederlag for udnyttelse gennem streaming.

ophaverne i deres aftaler med producenten kan opstille yderligere betingelser om vederlag for DFI's brug af filmværket eller dets materiale, end hvad de har krav på efter loven. Dette understøttes tillige af DFIAV § 21.12, hvorefter producenten er forpligtet til at indgå aftaler med ophaverne på en sådan måde, at DFI's mulighed for frit og uden begrænsninger at udnytte sine rettigheder til værket i overensstemmelse med støttevilkårene sikres.¹¹⁷ Derfor påhviler det i sidste ende producenten, at sørge for, at det vederlag som ophaverne oprindeligt modtager er foreneligt med OHL § 55.

6.4. Manuskriptforfatteren

6.4.1. Indledning

Manuskriptforfatteren er typisk en af de første ophavere tilknyttet et filmværk, idet manuskriptet udgør fundamentet for filmværkets fortælling. Et originalt udarbejdet manuskript vil altid opfylde originalitetskravet i OHL § 1, stk. 1, hvorved manuskriptforfatteren erhverver ophavsrettigheder i medfør af OHL § 2-3. Manuskriptet kan betragtes som et selvstændigt værk i forhold til det samlede filmværk, idet det kan udskilles herfra, og manuskriptforfatteren har fri dispositionsret hertil.¹¹⁸ Denne frie dispositionsret vil dog begrænses af den aftale, der indgås med producenten, ligesom loyalitetspligten kan sætte grænser for manuskriptforfatterens råden over manuskriptet.¹¹⁹

6.4.2. Overenskomsten mellem Producentforeningen og Danske Dramatikeres Forbund

DD og PF har indgået en medlemsoverenskomst gældende fra 1. januar 1996 (herefter ”DDPF”),¹²⁰ der fortsat er i kraft, og som regulerer ansættelsesforholdet mellem producenter og

¹¹⁷ Se afsnit 6.3.1.3. for mere om hvordan dette kan være uforeneligt med OHL § 55.

¹¹⁸ Dette forudsætter, at manuskriptet er udarbejdet af én manuskriptforfatter alene og ikke er resultatet af et samarbejde mellem flere forfattere. I sidstnævnte tilfælde må manuskriptet i stedet anses for et fællesværk, jf. OHL § 6 eller muligvis et tveværk. For en nærmere gennemgang af sondringen mellem fælles- og tveværker henvises til afsnit 2.

¹¹⁹ Schönning, s. 615 og 645, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 702, Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 119 og Morten Rosenmeier og Anders Sevel Johnsen, *Ophavsmandens loyalitetspligt*, Nordiskt Immateriellt Rättsskydd (NIR), 2021, nr. 1, s. 3-42 (herefter ”Rosenmeier og Johnsen NIR”). – Loyalitetspligten vil løbende inddrages i specialet.

¹²⁰ Denne vedlægges som bilag 3.

manuskriptforfattere.¹²¹ DDPF finder alene anvendelse på medlemmer af DD og gælder desuden kun for ansættelsesforhold, hvor manuskriptforfatteren har status som lønmodtager.¹²²

DDPF er overordnet struktureret efter den arbejdsproces, manuskriptforfatteren gennemgår ved udarbejdelsen af en spillefilmsproduktion, omfattende synopsis, treatment, første manusversion og endelig manusversion.

6.4.3. Den ophavsretlige beskyttelse af synopsis, treatment, udkast mv.

De enkeltdele, som manuskriptet består af, herunder synopsis og treatment, må antages at indeholde beskyttelsesværdigt materiale omfattet af OHL § 1. Manuskriptforfatteren vil derfor være at betragte som ophaver efter OHL § 1, stk. 1 og derved tildeles rettigheder efter OHL §§ 2-3 til det udarbejdede materiale, uanset om dette endnu kun foreligger i form af eksempelvis en synopsis, et treatment eller et udkast. Der stilles således ikke krav om, at værket er færdiggjort, men udkastet skal have manifesteret sig på en måde, der gør det muligt for andre at opleve det, ligesom originalitetskravet skal være opfyldt.¹²³

Når manuskriptet er endeligt færdiggjort, vil dette kunne betragtes som et selvstændigt værk efter OHL § 1. Såfremt en anden manuskriptforfatter efter udarbejdelsen af synopsis, treatment eller lignende attesteres til at færdiggøre den første manuskriptforfatters arbejde, vil dette udgøre en bearbejdelse efter OHL § 4, stk. 1. En bearbejdelse kan forholdsvis hurtigt komme til at krænke det oprindelige værk, men dette forudsætter, at det overtagne fra det første værk opfylder originalitetskravet og er tilstrækkeligt konkret til at udgøre mere end en ren idé. Hertil kommer, at det overtagne skal genfindes i det senere værk på en genkendelig og opfattelig måde, således at man

¹²¹ Selvom overenskomsten er af ældre dato, er den fortsat gældende, jf. Danske Dramatikere, *Spillefilmsoverenskomst*, sidst tilgået via www.dramatiker.dk/kontrakt-film den 14. maj 2026 og Producentforeningen: *Spillefilmsoverenskomst*, *Danske Dramatikere*, sidst tilgået via <https://pro-f.dk/medlemmer/spillefilmsoverenskomst-danske-dramatikere> den 14. maj 2026. - Det bemærkes dog, at sætterne i §§ 3, stk. 1, 4, stk. 1, 5, stk. 1 og 6, stk. 1 ikke længere er gældende. For opdaterede sætser henvises til de to indsatte links.

¹²² For en nærmere gennemgang heraf henvises til afsnit 4.

¹²³ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 69, Schønning, s. 161 og Rosenmeier, s. 59-61 og 182 – For en mere kritisk tilgang til spørgsmålet om, hvornår en synopsis kan anses for ophavsretligt beskyttet, se Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 150-151 samt den Østrigske Højesteretsdom 4 ob 112/23h. Sagen vedrørte en forfatter, der i 2011 havde offentliggjort en synopsis om en person, der opdager, at ingen kender til The Beatles, og som derfor begynder at udgive deres sange som sine egne. I 2019 udkom filmen "Yesterday" med et tilsvarende plot. Den østrigske højesteret fastslog, at ophavsretlig beskyttelse alene kan ydes for den konkrete udtryksform og ikke for idéer som sådan. Retten fandt endvidere, at der ikke forelå en krænkelse, idet grundidéen i synopsisen allerede var anvendt i to tidligere værker, idéen manglede originalitet, og handlingen i "Yesterday" i øvrigt afveg betydeligt fra forfatterens synopsis, hvorfor sagen i grunden mere handler om den manglende idebeskyttelse. For mere herom se længere nede i afsnit 6.4.3.

med rimelighed kan fastslå, at elementer fra det første værk går igen i det efterfølgende værk.¹²⁴ Er betingelserne opfyldt, vil den oprindelige manuskriptforfatters rettigheder efter OHL § 2, stk. 1 og § 3, stk. 2 være krænket, medmindre der foreligger samtykke til bearbejdelsen. Er betingelserne derimod ikke opfyldt, vil der være tale om lovlig fri benyttelse, jf. OHL § 4, stk. 2.

Det kan dog normalt ikke anses for fri benyttelse at gengive originalt og konkret indhold fra et tidligere værk i et nyt værk, selv hvis der tilføjes noget nyt og originalt.¹²⁵ Kravene for at statuere fri benyttelse er i realiteten at der må skabes et nyt og selvstændigt værk, før der kan være tale om fri benyttelse. I praksis betyder dette, at man vil have fjernet sig så langt fra det oprindelige værk, at alene en eller flere idéer fra det oprindelige værk er videreført. OHL § 4, stk. 2 må derfor anses som en henvisning til princippet om manglende idébeskyttelse, hvorefter det alene er værkets konkrete udtryksform og ikke den bagvedliggende idé eller grundtanke, der nyder beskyttelse. Bestemmelsen kan på denne baggrund betragtes som en overflødig bestemmelse uden selvstændigt indhold, der blot præciserer, hvad der i forvejen følger af lovens øvrige regler.¹²⁶

Da de enkelte delelementer i manuskriptudarbejdelsen, herunder synopsis, treatment og manuskriptudkast, indeholder ophavsretligt beskyttede elementer, er producenten derfor nødsaget til at sikre sig rettighederne til samtlige af disse. Ligesom det er tilfældet med det endelige manuskript, er erhvervelsen af disse rettigheder en forudsætning for, at producenten kan udnytte rettighederne til materialet og lave bearbejdelser heraf uden at foretage en ophavsretskrænkelser.

6.4.4. Manuskripter baseret på allerede eksisterende værker (adaptions)

Baseres en spillefilm på et eksisterende litterært værk, eksempelvis en roman, vil manuskriptet udgøre et afledt værk, også betegnet en adaption, og filmen vil i den forbindelse udgøre en bearbejdelse af romanen i medfør af OHL § 4, stk. 1.¹²⁷ Efter DDPF § 1, stk. 3 er både originale manuskripter og manuskripter udarbejdet på grundlag af et foreliggende litterært værk omfattet af DDPF. For så vidt angår adaptationer gælder der dog en vigtig undtagelse i § 1, stk. 3, hvorefter vederlaget til manuskriptforfatteren, medmindre andet er aftalt mellem parterne, alene udgør 3/5 af

¹²⁴ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 175ff og Schønning, s. 251ff

¹²⁵ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 179

¹²⁶ Jacob Linkis, *Dansk ophavsrets fleksibilitet*, 1. udgave, 2017, Jurist- og Økonomforbundets Forlag (herefter "Linkis"), s. 61-62, Schønning, s. 253-254 og Folketingstidende 1959-60, tillæg A, spalte 2696.

¹²⁷ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 142 og Schønning, s. 262 – det skal bemærkes, at den oprindelige romanforfatter ikke vil være at betragte som en af filmens egentlige ophavere.

det i DDPF fastsatte mindstevederlag, jf. §§ 3-6, samt af royaltyen, jf. § 18. Dette forhold bør manuskriptforfatteren klart have in mente ved kontraktindgåelsen for ikke at risikere en væsentlig reduktion af sit samlede vederlag.

6.4.4.1. klarering af det oprindelige værk

Bearbejdelsen nyder selvstændig ophavsretlig beskyttelse efter OHL § 4, stk. 1, men det er ikke muligt at råde over bearbejdelsen uden tilladelse fra ophaveren til originalværket.¹²⁸ Overdrages rettighederne til bearbejdelsen til producenten, medfører dette ikke, at producenten herved opnår ret til at råde over originalværket, idet en sådan råden vil krænke den oprindelige ophavers rettigheder. Det er derfor nødvendigt for både producenten og manuskriptforfatteren at sikre sig, at der gives samtykke fra den oprindelige forfatter til at udarbejde et manuskript med udgangspunkt i originalværket samt at anvende dette til den videre filmatisering og distribution.

DDPF § 19, stk. 7 regulerer manuskriptforfatterens ansvar i denne henseende, idet manuskriptforfatteren skal indestå for at have erhvervet ophavsretten til sit manuskript, således at tredjemand ikke kan gøre krav gældende mod udnyttelsen heraf. Manuskriptforfatteren er således den ansvarlige part og må forud for kontraktindgåelsen sikre, at dennes materiale ikke krænker tredjemands ophavsrettigheder. I praksis vil producenten ved adaptioner sædvanligvis foretage en rettighedsoverdragelse af bearbejdelsen fra manuskriptforfatteren til sig selv, ligesom producenten samtidig vil indgå en aftale med den oprindelige forfatter i form af en optionsaftale. Dette giver producenten mulighed for at udnytte originalværket ved at udarbejde et manuskript hertil med henblik på filmatisering og distribution, når den nødvendige finansiering er anskaffet.¹²⁹

6.4.4.2. Producentens forhold til det oprindelige værks forfatter

Ved produktion af en film baseret på et adapteret manuskript er det nødvendigt, at rettighederne til eksemplarfremsstilling og tilgængeliggørelse for almenheden er klareret med det oprindelige værks forfatter gennem den optionsaftale, der indgås med forfatteren eller dennes forlag. Da der ikke eksisterer en overenskomst mellem Dansk Forlag og PF, er der aftalefrihed på området.¹³⁰ Den oprindelige forfatter opnår ikke ophavsret til bearbejdelsen og har som udgangspunkt ikke ret til at

¹²⁸ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 105 og Schønning, s. 253

¹²⁹ Mads Bryde Andersen, *Praktisk aftaleret*, 5. udgave, 2019, Gjellerup/Gads Forlag (herefter ”Bryde Andersen 2”), s. 41 og Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 144

¹³⁰ Der findes imidlertid en vejledende aftale som Danske Forlag her udarbejdet. For mere herom se Danske Forlag: *Filmatisering*, sidst tilgået via <https://www.danskeforlag.dk/kontrakter-og-ressourcer-for-forlag/kontrakter/forlagskontrakter/filmatisering/> den 14. maj 2026.

stille betingelser til denne eller til den endelige films udformning, medmindre dette udtrykkeligt er aftalt. Producenten er efter OHL § 56, stk. 1 berettiget til at foretage sædvanlige eller åbenbart forudsatte ændringer i værket, herunder de tilpasninger, der naturligt følger af en romans filmatisering.¹³¹ Producenten er dog uanset overdragelsens omfang fortsat forpligtet til at iagttage forfatterens ideelle rettigheder efter OHL § 3, herunder kravene om kreditering samt forbud mod udnyttelse, der krænker det oprindelige værks litterære anseelse eller egenart, eksempelvis ved ændring af en romans grundtræk uden ophaverens samtykke.¹³²

6.4.4.3. Omfanget af klareringen

Som fremhævet i afsnit 6.4.3. beror det på en konkret vurdering, hvor meget indhold fra originalværket der kan anvendes i spillefilmen, før en klarering af rettighederne er påkrævet.¹³³ Anvendes alene samme pointe, tema, tidsperiode, genre eller andre generelle idéer, kræves samtykke som udgangspunkt ikke. Ligger filmen derimod så tæt på det andet værks konkrete opbygning, udtryksform eller handling, at der er tale om benyttelse af ophavsretligt beskyttede elementer, kræves den oprindelige ophavers samtykke.¹³⁴

Det kan overvejes, om overtaget materiale alligevel kan anvendes lovligt med hjemmel i citatreglen i OHL § 22, der forudsætter, at citering sker i overensstemmelse med god skik og i det omfang, formålet betinger. Det overtagne må dog alene udgøre en beskeden del af det citerede værk, ligesom EU-Domstolen har fastslået, at citatet kun må udgøre en beskeden del af det værk, der citeres i.¹³⁵ For en producent, der reelt ønsker at producere en spillefilm over et andet litterært værk, må disse krav antages ikke at være opfyldt.¹³⁶ OHL § 22 finder desuden ikke anvendelse på citering fra

¹³¹ LBKG 2023-08-20 nr. 1093, note 547 til § 56, stk. 1, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026. og Schønning, s. 658-659.

¹³² Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 161-162, Blomqvist, s. 128 og Schønning, s. 614 og 658-659 – En sådan ændring vil både være et kontraktbrud og en ophavsretskrænkelse efter OHL § 56, stk. 1 og OHL § 3, stk. 2.

¹³³ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 176ff og Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 13-14 og for mere herom og særligt sondringen om hvornår bearbejdelser kræver samtykke fra den oprindelige forfatter, jf. OHL § 4, stk. 1 eller blot er udtryk for fri benyttelse, jf. OHL § 4, stk. 2, se afsnit 6.4.3.

¹³⁴ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 176-177, Schønning, s. 199, Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 156-157 og LBKG 2023-08-20 nr. 1093, note 22 til § 2, stk. 1, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026. – Se også U.2014.888H, der befinder sig i grænselandet for, hvad der er foreneligt med princippet om manglende idébeskyttelse. Højesteret fandt i denne sag, at en række reklamefilm var blevet krænket af efterfølgende film som følge af brugen af den samme originale "komposition". Højesteret bemærkede hertil, at der efter en samlet vurdering alene forelå meget få og ubetydelige variationer i forhold til de tidligere film, hvilket indikerer, at tærsklen for at statuere en krænkelse fortsat er høj.

¹³⁵ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 240ff, Schønning, s. 422ff, Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 25 og EU-Domstolens dom af 29. juli 2019, sag C-516/17, *Spiegel Online GmbH mod Volker Beck*, præmis 78.

¹³⁶ Se også U.1951.725H, hvor en bogs oversatte titel blev anset for beskyttet, og det derfor udgjorde en krænkelse at udsende filmen under denne titel, samt U.1966.676Ø, hvor titlen "Nabo til Nordpolen" ligeledes blev tillagt

billeder, herunder anvendelse af en bogs illustrationer eller kunstværker i en film.¹³⁷ Endelig bemærkes, at lovlig citering efter § 22 forudsætter navn- og kildeangivelse i overensstemmelse med god skik, jf. § 11, stk. 2, ligesom citatet kun må ændres i beskedent omfang.¹³⁸

For at producenten kan udnytte spillefilmen fuldt ud, er det derfor nødvendigt at klarere samtlige rettigheder til anvendelse af det pågældende værk, uanset om det drejer sig om enkelte elementer eller det fulde værk.

6.4.5. Indspilningsrettighedernes overdragelse til producenten

Det følger af DDPF § 12, stk. 1, at indspilningsretten til manuskriptet overdrages for en periode på 5 år fra aftalens underskrift, medmindre parterne aftaler en længere periode. Retten indebærer en eksklusiv adgang for producenten til at optage filmen i alle formater og efter alle kendte samt fremtidigt kommende optagelsesmetoder. Manuskriptforfatteren bevarer herved alle øvrige rettigheder til værket, herunder retten til udnyttelse som bog, radioteater og scenedramatik, jf. DDPF § 19, stk. 1, dog med den betingelse at dette tidligst kan ske efter filmens premiere. Det kan tillige aftales, at manuskriptforfatterens øvrige udnyttelsesrettigheder gøres betinget af forudgående aftale med producenten. Overdragelsen af indspilningsrettighederne udgør en forudsætning for, at overdragelsen af udnyttelsesrettighederne reelt tillægges værdi for producenten.

I tilknytning til indspilningsrettens varighed på 5 år kan OHL § 54 fremhæves, der regulerer ophaverens tilbagekaldelsesret. Det følger heraf, at erhververen har pligt til at udnytte de erhvervede rettigheden inden for ”rimelig tid” og ellers kan ophaveren bringe aftalen til ophør med

ophavsretlig beskyttelse. Hertil kommer U.1993.180Ø, U.2010.60Ø og U.2012.2063H, der alle vedrører anvendelse af filmklip, og hvor der i samtlige sager blev statueret en krænkelse. Selvom disse domme omhandler brugen af filmklip, illustrerer de stadig, at der ikke skal meget til, før man befinder sig uden for OHL § 22's anvendelsesområde.

¹³⁷ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 242ff, Schönning, s. 421 og for mere herom se afsnit 7.3.3.2. – Udgangspunktet er således, at billeder ikke kan citeres efter ophavsretslovens § 22, da dette ville udhule beskyttelsen for fotografer og billedkunstnere, og være i strid med de almindelige principper for snæver fortolkning af undtagelser, ligesom det følger af tre-trins-testen i infosoc-direktivets art. 5, stk. 5, at man ikke må citere i et omfang, der strider mod den normale værksudnyttelse eller skader ophaverens legitime interesser. Der findes dog en ret til at citere fra billedkunstværker i § 23, som finder anvendelse i tre situationer: i tilknytning til kritiske eller videnskabelige sammenhænge, jf. stk. 1, ved omtale af dagsbegivenheder i aviser og tidsskrifter, jf. stk. 2, samt i aviser, tidsskrifter, film og fjernsyn, når ophaveren har overdraget eksemplarer af de udgivne kunstværker til andre, jf. stk. 3. Bestemmelsen giver ikke generel hjemmel til at benytte billedkunstværker gengivet i en bog i en film, ligesom stk. 3 forudsætter, at brugen er af underordnet og mere baggrundsmæssig karakter, jf. bl.a. Schönning, s. 437. Bestemmelsen har derfor begrænset praktisk betydning og vil ikke udgøre en anvendelig hjemmel i de situationer, der er omtalt ovenfor.

¹³⁸ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 244-245 og Schönning, s. 422

et varsel på 6 måneder efter det tidspunkt, hvor ophaveren har opfyldt sin del af aftalen. Hvad der forstås ved "rimelig tid" beror på en konkret vurdering.¹³⁹

OHL § 54, der regulerer ophaverens tilbagekaldelsesret, blev ændret fra den 7. juni 2023 med henblik på at implementere dele af DSM-direktivet.¹⁴⁰ Bestemmelsen finder nu alene anvendelse på eksklusive aftaler, ligesom det tidligere krav om en mindsteperiode på 3 år er erstattet af kriteriet "rimelig tid", og tidsfristerne er gjort delvist præceptive, idet de alene kan fraviges ved kollektive aftaler.¹⁴¹ Som følge af disse ændringer må der sondres mellem reglernes virkning før og efter lovændringen, idet de nye regler alene finder anvendelse på aftaler indgået efter lovens ikrafttræden den 7. juni 2023, mens de tidligere regler fortsat gælder for aftaler indgået forud for denne dato.¹⁴²

Ændringen af bestemmelsen, hvorved mindsteperioden på 3 år er erstattet af kriteriet "rimelig tid", er en umiddelbar styrkelse af bestemmelsen, men må ses i sammenhæng med dels DDPF § 12, stk. 1's indspilningsret på 5 år, dels OHL § 54, stk. 2, hvorefter stk. 1 kan fraviges, såfremt der er hjemmel hertil i en overenskomst, hvilket er tilfældet her og det er derfor DDPF's periode på 5 år, der er gældende. Det bemærkes hertil, DDPF § 12, stk. 1 tillige gør det muligt at aftale en endnu længere periode.

Hvis udgangspunktet om "rimelig tid" efter OHL § 54, stk. 1 fandt anvendelse, skal dette efter lovmotiverne fortolkes dynamisk i relation til den konkrete sektor, så der kan foretages en afvejning af branchespecifikke hensyn.¹⁴³ I spillefilmsbranchen vil dette i praksis indebære, at "rimelig tid" udgør en betydelig periode, henset til at udvikling og finansiering af en spillefilm erfaringsmæssigt tager mange år, hvilket vanskeliggør manuskriptforfatterens mulighed for at påberåbe sig tilbagekaldelsesretten. Dette afspejles i aftalepraksissen, hvorefter aftaler typisk regulerer, at der skal gå 5-7 år fra forfatterens aflevering af det endelige udkast, før tilbagekaldelsesretten tidligst

¹³⁹ Schønning, s. 644 og Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 704-705

¹⁴⁰ DSM-direktivet, afsnit 4, kapitel 3 og Lov nr. 680 af 6. juni 2023 om ændring af lov om ophavsret (Gennemførelse af dele af direktiv om ophavsret og beslægtede rettigheder på det digitale indre marked).

¹⁴¹ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 704-705 og Lov nr. 680 af 6. juni 2023 om ændring af lov om ophavsret (Gennemførelse af dele af direktiv om ophavsret og beslægtede rettigheder på det digitale indre marked). § 1, nr. 19, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026.

¹⁴² Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 705 - Det vil sige at for aftaler indgået fra 1. juli 2008 og frem til den 6. juni 2023 finder den OHL § 54 som gjaldt i denne periode anvendelse.

¹⁴³ Schønning, s. 644 og Forslag til lov om ændring af lov om ophavsret (Gennemførelse af dele af direktiv om ophavsret og beslægtede rettigheder på det digitale indre marked), fremsat den 3. maj 2023 af kulturministeren (Jakob Engel-Schmidt), LFF 2023-05-03 nr. 125, afsnit 2.9.5.3, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026.

kan gøres gældende.¹⁴⁴ Det bemærkes endvidere, at det efter udgangspunktet i OHL § 54, stk. 1 er tilstrækkeligt for erhververen for at bevare retten, at den aftalte udnyttelse er iværksat.

Tilbagekaldelsesretten kan således alene påberåbes, såfremt udnyttelsen aldrig er blevet påbegyndt, eller såfremt udnyttelsen er påbegyndt, men ikke fremmet.¹⁴⁵ Hertil kommer, at ophaveren ved påberåbelse af tilbagekaldelsesretten er forpligtet til at give erhververen et varsel på 6 måneder, jf. OHL § 54, stk. 1. Dette varsel giver erhververen en reel mulighed for at igangsætte og fremme den aftalte udnyttelse, og dermed afskære ophaveren fra at hæve aftalen, hvilket begrænser OHL § 54's praktiske anvendelse.¹⁴⁶

For aftaler indgået forud for den 7. juni 2023 kunne der argumenteres for, at en fravigelse til 5 år i forhold til den tidligere gældende 3-årsperiode i OHL § 54 måtte anses for særligt byrdefuld for manuskriptforfatteren, således at overenskomstens § 12, stk. 1 potentielt kunne tilsidesættes efter aftalelovens § 36. En eksklusiv periode på 5 år til udnyttelse af indspilningsrettighederne kunne potentielt anses for urimeligt lang i forhold til, hvad lovgiver havde taget stilling til. Såfremt produktionsprocessen trak ud, kunne der dermed gå lang tid, før manuskriptforfatteren ville kunne oppebære en eventuel fortjeneste i form af royalties. Et sådant argument kan imidlertid ikke længere opstilles efter udvidelsen af fristen til "rimelig tid", henset til at denne tidsfrist tillige kan tilsidesættes efter DDPF § 12, stk. 1, jf. OHL § 54, stk. 2. I praksis betyder dette, at manuskriptforfatteren må acceptere den mindsteperiode på 5 år, der følger af overenskomsten, ligesom der i praksis ofte vil være aftalt en endnu længere periode.¹⁴⁷

Skulle manuskriptforfatteren alligevel få sine rettigheder tilbage i medfør af OHL § 54, vil manuskriptforfatteren oftest være bebyrdet af, at det er almindeligt at opstille en klausul om, at den efterfølgende erhverver af manuskriptet skal tilbagebetale den oprindelige producents omkostninger i forbindelse med manuskriptudviklingen, hvilket tillige følger af DDPF § 12, stk. 3.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 161

¹⁴⁵ Schønning, s. 644

¹⁴⁶ Schønning, s. 644

¹⁴⁷ Det bemærkes, at fristerne i den tidligere gældende OHL § 54, stk. 1 var deklaratoriske efter bestemmelsens stk. 2, forudsat at parterne konkret havde taget stilling hertil i aftalen og ikke blot aftalt en generel fravigelse af udnyttelsespligten. Fristen på tre år ville derfor sjældent have fundet anvendelse i praksis. Hertil kommer, at de reale hensyn vedrørende udvikling og finansiering af spillefilm – der erfaringsmæssigt tager mange år – ligeledes ville gøre sig gældende under det tidligere regelsæt. Manuskriptforfatteren ville derfor næppe have kunnet påberåbe sig, at en periode på fem år måtte anses for urimelig i medfør af aftalelovens § 36, jf. Lovbekendtgørelse nr. 587 af 20. juni 2008 om ophavsret, historisk note 370 til § 54, stk. 2, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026 sammenholdt med Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 161.

¹⁴⁸ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 162.

Hertil kommer, at manuskriptforfatteren efter DDPF § 19, stk. 1 tillige er afskåret fra at gøre brug af sine øvrige rettigheder, indtil filmen som minimum har haft premiere. I denne periode kan manuskriptforfatteren således hverken oppebære indtjening på selve filmværket eller sælge udnyttelsesrettighederne til manuskriptet som eksempelvis en serie. I forlængelse hertil følger det tillige af den ulovbestemte loyalitetspligt, at manuskriptforfatteren skal optræde hensynsfuldt og loyalt over for producenten og derfor ikke må udnytte de ikke-overdragne dele af rettighederne, såfremt dette kan forringe den økonomiske værdi af erhververens ret.¹⁴⁹ Navnlig risikerer publikum at blive "mæt" af samme indhold og vælger enten filmen eller serien frem for begge, hvilket ville påvirke filmens indtjening.¹⁵⁰ I praksis aftales der derfor ofte klausuler om "frozen rights", der yderligere indskrænker manuskriptforfatterens mulighed for at udnytte sine øvrige rettigheder i en nærmere afgrænset periode efter filmens premiere.¹⁵¹

Samlet set har ændringen af OHL § 54 tilgodeset begge parter. Kriteriet "rimelig tid" er et mere fleksibelt udgangspunkt end den tidligere faste minimumsperiode og vil i praksis ofte give producenten en længere udnyttelsesfrist, mens den delvise præceptivitet som udgangspunkt afskærer producenten fra at aftale frister, der nærmer sig det urimelige. En vis beskyttelse af producentens interesser er sagligt begrundet, henset til at fuldfinansiering og færdigudvikling af et filmværk typisk strækker sig over adskillige år. Ikke desto mindre befinder producenten sig i en markant stærkere forhandlingsposition, idet producenten reelt kan kræve, at manuskriptforfatteren accepterer en lang indspilningsperiode og samtidig afstår fra at udnytte sine øvrige rettigheder frem til et nærmere fastsat tidspunkt efter premieren, alternativt kan producenten blot engagere en anden

¹⁴⁹ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 702-704, Schønning, s. 615, Blomqvist, s. 220, Bryde Andersen 2, s. 357-358 og Rosenmeier og Johnsen NIR, s. 7ff og se hertil dommen U1982.4H hvor ophaveren havde handlet i strid med sin loyalitetspligt overfor et forlag, ved senere at indgå i en anden forlagsaftale som derved påførte det oprindelige forlag "ubillig konkurrence".

¹⁵⁰ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 704, Schønning, s. 615, Rosenmeier og Johnsen NIR, s. 20ff – Loyalitetspligtens betydning kan i praksis medføre, at tilbagekaldelsesretten efter OHL § 54 fremstår illusorisk, såfremt ophaveren reelt er afskåret fra at udnytte de tilbageholdte rettigheder. Loyalitetspligten vil dog ikke være tilsidesat i alle tilfælde. I vurderingen heraf vil der blandt andet indgå en fortolkning af aftalen, sædvanlig branchepraksis, samarbejdets karakter og intensitet, hvorvidt erhververen har bestilt det konkrete værk, graden af lighed mellem filmværket og den øvrige udnyttelse, størrelsen på ophaverens vederlag samt en afvejning af parternes interesser og muligheder for alternativ udnyttelse. Det vil under alle omstændigheder være anbefalelsesværdigt, at parterne udtrykkeligt regulerer i aftalen, hvilke udnyttelsesformer ophaveren beholder og ønsker at gøre brug af hos tredjemand, med henblik på at forebygge unødige begrænsninger i ophaverens råden over de tilbageholdte rettigheder.

¹⁵¹ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 149

manuskriptforfatter. Dette magtforhold bør begge parter og deres repræsentanter særligt have for øje ved aftaleindgåelsen.

6.4.6. Udnyttelsesrettighedernes overdragelse til producenten

I DDPF § 13, stk. 1 hjemles producenten en bred overdragelse af udnyttelsesrettighederne, men da rettighedsoverdragelsen, som manuskriptforfatteren foretager til producenten, i vid udstrækning svarer til den overdragelse, instruktøren foretager, henvises til afsnit 6.5.4. for en nærmere gennemgang af de problemstillinger, der knytter sig til overdragelsen af udnyttelsesrettighederne.

6.4.7. Producentens videreoverdragelse af udnyttelsesrettighederne til tredjemand

Ud over udnyttelsesrettighederne efter DDPF § 13, stk. 1 følger det af § 13, stk. 2, at producenten tillige opnår ret til at videreoverdrage samtlige erhvervede rettigheder til tredjemand, med den forudsætning at tredjemand respekterer DDPF samt de aftaler, der er indgået mellem parterne. Producenten sikres herved mulighed for med frigørende virkning at indgå aftaler med distributører og samarbejdspartnere, hvilket kan være delvist modstridende med manuskriptforfatterens interesser, idet denne typisk vil have en personlig tilknytning til værket og ønsker indflydelse på dets distribution.¹⁵²

DDPF § 13, stk. 2 modificerer således udgangspunktet i OHL § 56, stk. 2, hvorefter videreoverdragelse alene må ske, hvis den er sædvanlig eller åbenbart forudsat. Eksempelvis vil det være sædvanligt og forudsat, at en producent, der har fået tilladelse til at filmatisere en bog, kan delvist overdrage rettighederne til filmdistributører med henblik på at filmen kan vises.¹⁵³ Som gennemgået i afsnit 3.1.2.2. og 6.3.1.2. kan der imidlertid herske en vis tvivl om, hvad der præcist ligger i begreberne "sædvanlig" og "åbenbart forudsat".¹⁵⁴ Såfremt DDPF § 13, stk. 2 ikke hjemlede denne brede videreoverdragelsesret, ville det derfor anbefales, at producenten og manuskriptforfatteren udtrykkeligt regulerer i aftalen, hvilke muligheder producenten har for at videreoverdrage udnyttelsesrettighederne.¹⁵⁵ Undlades dette, risikerer producenten at videreoverdrage rettigheder, som denne ikke selv besidder, jf. specialitetsprincippet i OHL § 53, stk.

¹⁵² Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 707

¹⁵³ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 708, Blomqvist, s. 40-41, Schønning, s. 660

¹⁵⁴ Se også hertil særligt fodnote 72 under afsnit 3.1.2.2.

¹⁵⁵ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 147, Blomqvist, s. 40-41

3, hvorefter erhververen ikke opnår ret til at udnytte værket på andre måder end de udtrykkeligt overdragede.¹⁵⁶

Det følger af DDPF § 13, stk. 2, at en forudsætning for videreoverdragelsen er, at tredjemand respekterer de aftaler, der er indgået mellem manuskriptforfatteren og producenten. Dette modificerer tillige udgangspunktet i OHL § 56, stk. 2, hvorefter den oprindelige erhverver vedbliver med at hæfte for opfyldelsen af aftalen med ophaveren.¹⁵⁷ Da OHL § 56 er deklaratorisk, jf. OHL § 53, stk. 4, opnår producenten en bedre retsstilling efter overenskomstens § 13, stk. 2, idet producenten med frigørende virkning kan videreoverdrage udnyttelsesrettighederne uden samtykke og det bliver den efterfølgende erhververs ansvar at overholde aftalerne med manuskriptforfatteren.

Det anbefales derfor, at manuskriptforfatteren får indskrevet en klausul om skriftlig underretning ved enhver videreoverdragelse, herunder oplysning om den nye erhververs identitet. Dette vil give manuskriptforfatteren mulighed for at rette eventuelle påkrav direkte til tredjemand og derved delvist afbøde den byrde, som den brede videreoverdragsret i § 13, stk. 2 pålægger sammenlignet med udgangspunktet i OHL § 56, stk. 2.

6.4.8. Producentens afledte udnyttelsesrettigheder

Blandt de afledte rettigheder, som producenten har interesse i, er retten til at producere remakes, prequels, sequels og merchandise samt retten til at benytte karakterer og enkeltelementer fra et univers i nye historier. Disse rettigheder kan være forbundet med betydelige økonomiske gevinster for begge parter, idet udnyttelsen af allerede eksisterende materiale ikke nødvendigvis kræver samme ressourcemæssige indsats som tilblivelsen af et originalt værk.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Bryde Andersen, s. 435 og Schønning, s. 659. - Se også U.1955.171Ø, hvor manglende regulering af videreoverdragelse førte til at erhververen ikke havde en sådan ret, selvom den oprindelige udnyttelsesret var formuleret bredt. Se også afsnit 6.3.1.2. for hvordan videreoverdragelse uden en ret hertil kan være en retlig mangel i aftalen med tredjemand.

¹⁵⁷ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 708, Bryde Andersen 2, s. 278, Bo von Eyben, Peter Mortensen og Ivan Sørensen, *Lærebog i obligationsret II*, 4. udgave, 2013, Karnov Group. s. 26-27 og Betænkning nr. 1197 af 1990 om revision af ophavsretslovgivningen, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026, s. 221 – Det samme udgangspunkt om videreoverdragelse følger af obligationsretten, hvorefter debitorskifte kræver kreditors samtykke.

¹⁵⁸ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 149 – Der findes yderligere afledte rettigheder med betydeligt økonomisk potentiale, herunder retten til at opsætte filmen som teaterstykke eller udgive den som bog. Da specialet alene behandler spillefilm, vil disse ikke blive gennemgået nærmere, men de betragtninger, der fremgår af afsnittene under 6.4.8., vil også kunne have relevans for disse rettigheder.

6.4.8.1 *Remake- og spin-off rettigheder*

Efter DDPF § 14, stk. 1 modtager producenten en ret til i 20 år efter filmens premiere at lave en genindspilning ("remake") på baggrund af manuskriptet, ligesom producenten efter § 14, stk. 2 på samme betingelser modtager en ret til at indspille en ny film med udgangspunkt i filmens hovedidé og persongalleri ("spin-off"). I begge tilfælde har manuskriptforfatteren krav på minimum 10% af det oprindeligt modtagne honorar.

Bestemmelserne overdrager dog alene en ret til genindspilning, men regulerer ikke udnyttelsesrettighederne hertil. Da et remake som udgangspunkt baseres på det oprindelige manuskript, skal udnyttelsesrettighederne hertil klareres hos manuskriptforfatteren, jf. OHL § 53, stk. 3.

For spin-offs gælder det tillige, at elementer der medtages i det nye værk fra det gamle værk kan nyde selvstændig ophavsretlig beskyttelse, såfremt de opfylder originalitetskravet og fremtræder tilpas konkret og detaljeret.¹⁵⁹ Der har i litteraturen hersket tvivl om, hvorvidt karakterer nyder ophavsretlig beskyttelse, idet dette historisk set har været anerkendt i bl.a. amerikansk ret, men ikke i de nordiske lande.¹⁶⁰ Denne opfattelse må dog ses i lyset af det EU-harmoniserede originalitetskrav, som indebærer, at der ikke kan stilles strengere krav til visse værker eller dele heraf.¹⁶¹ Karakterer må derfor kunne nyde ophavsretlig beskyttelse, for så vidt de er detaljeret beskrevet og veldefineret i allerede beskyttet materiale, og det vil yderligere trække i retning af, at kravet om værkshøjde er opfyldt, hvis karakteren tillige har optrådt i en spillefilm eller på anden vis er forbundet med et visuelt udtryk.¹⁶² Spørgsmålet har dog ikke været forelagt EU-Domstolen endnu, som må anses for rette instans til at træffe endelig afgørelse herom.

¹⁵⁹ For en nærmere gennemgang af sondringen mellem bearbejdelser af ophavsretligt beskyttede værker, der forudsætter den oprindelige ophavers samtykke, samt spørgsmålet om den manglende idébeskyttelse, henvises til afsnit 6.4.3. og 6.4.4.1.-6.4.4.3.

¹⁶⁰ Rosenmeier, s. 151-152, med henvisninger til den dér anførte litteratur, samt Schønning, s. 198, Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 17-18 og 151-152 og Leslie A. Kurtz, *The Independent Legal Lives of Fictional Characters*, 1986, Wisconsin Law Review (herefter "Leslie Kurtz") s. 429ff.

¹⁶¹ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 71ff og se afsnit 2.2.2. for mere herom.

¹⁶² Schønning, s. 162, Leslie Kurtz, s. 444 og Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 17-18 og 151-152, og se hertil den utrykte dom afsagt af Østre Landsret den 1. oktober 2018, hvori gengivelsen af figurer fra Asterix-tegneserien blev anset for at udgøre en ophavsretskrænkelser. Sø- og Handelsretten lagde i første instans navnlig vægt på hensynet til ophaverens kunstneriske anseelse, idet Obelix-figuren var blevet anvendt i en sammenhæng med alkohol og sex. I U1996.1093V kom Landsretten frem til at en legetøjsproducent, som havde produceret to bamser, havde krænket ophavsretten til DR's rettigheder til "kylling" fra "bamse og kylling". Den anden bamse, som nok var inspireret af "bamse", krænkede således ikke DR's rettigheder ud fra en helhedsbedømmelse, idet bamsedukken ikke adskilte sig fra andre bamsedukker. Se tillige dommen fra den tyske Forbundshøjesteret (Bundesgerichtshof), dom af 29. april 1999, I ZR 65/96, "Lara's

Uanset beskyttelsen af karakterer kan den oprindelige historie indeholde andre dele, som nyder ophavsretlig beskyttelse, der kræver klarering hos manuskriptforfatteren. Det anbefales derfor, at producenten får indskrevet i aftalen, at denne tillige modtager udnyttelsesrettighederne til genindspilningerne, uanset om der er tale om et remake eller en spin-off, for ikke at risikere at klausulerne fortolkes til ugunst for producenten.¹⁶³

6.4.8.2. prequel- og sequelrettigheder

Retten til at lave sequels er hjemlet i DDPF § 15, stk. 1, men er betinget af, at dette konkret aftales ved aftaleindgåelsen. DDPF regulerer alene sequels og ikke prequels, hvilket dog ikke afspejler en forskel i deres økonomiske betydning, selvom sequels generelt forekommer hyppigere i praksis.¹⁶⁴

Sequels og prequels adskiller sig fra remakes på samme måde som spin-offs, idet de ikke genanvender det oprindelige manuskript. De samme overvejelser om ophavsretligt beskyttet materiale, der er gennemgået ovenfor i afsnit 6.4.8.1. vedrørende spin-offs, gør sig tilsvarende gældende for sequels og prequels. Det anbefales derfor ligeledes, at producenten får indskrevet i

Tochter", der angik en uautoriseret fortsættelse af Boris Pasternaks roman "Doctor Zhivago". Retten fandt, at der forelå en krænkelse, idet den nye film indeholdt bearbejdnings af scener og væsentlige karakterer fra originalværket. Fra amerikansk ret kan endvidere nævnes Warner Bros. Pictures v. Columbia Broadcasting System, 216 F.2d 945, der omhandlede spørgsmålet om, hvorvidt forfatteren Dashiell Hammett efter overdragelsen af indspilningsrettighederne til romanen "The Maltese Falcon" til Warner Bros. fortsat kunne benytte karaktererne fra romanen i efterfølgende værker. Retten nåede frem til, at dette var muligt, da overdragelsen alene omfattede indspilningsretten og ikke rettighederne til karaktererne som sådanne.

¹⁶³ Det bemærkes endvidere, at dette er den sædvanlige praksis i branchen for klarering af rettigheder til enkeltelementer og tilhørende karakterer med henblik på afledte produktioner, jf. Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 18.

¹⁶⁴ Eksempelvis kan nævnes den oprindelige Star Wars-trilogi, der udkom i perioden 1977-1983 og omfatter episode IV, V og VI. Denne blev efterfulgt af en prequel-trilogi bestående af episode I, II og III, som havde biografpremiere i årene 1999-2005. Uanset de blandede anmeldelser trilogien modtog, opnåede den en betydelig kommerciel succes målt på Box Office. Tilsvarende udkom der i perioden 2015-2019 en sequel-trilogi bestående af episode VII, VIII og IX, der ligeledes, på trods af delte meninger om det kunstneriske udtryk, genererede en markant indtjening målt på Box Office. For de enkelte films estimerede biografindtjening henvises til:

IMDb: *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* (1999), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt0120915/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Star Wars: Episode II – Attack of the Clones* (2002), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt0121765/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith* (2005), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt0121766/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Star Wars: Episode VII – The Force Awakens* (2015), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt2488496/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Star Wars: Episode VIII – The Last Jedi* (2017), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt2527336/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Star Wars: Episode IX – The Rise of Skywalker* (2019), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt2527338/> den 30. maj 2026.

aftalen, at denne modtager både genindspilnings- og udnyttelsesrettighederne til sequels og prequels.

Modsat remake- og spin-off-rettighederne har manuskriptforfatteren intet krav på et minimumshonorar for overdragelse af sequel- og prequel rettigheder, og der er således aftalefrihed herom, hvilket manuskriptforfatteren bør have for øje ved aftaleindgåelsen.

6.4.8.3. Merchandiserettigheder

Efter DDPF § 16, stk. 1 erhverver producenten ret til at indgå aftale med tredjemand om udnyttelse af handling, univers, personer og figurer med baggrund i manuskriptet til salg af sekundære produkter, når manuskriptet er et originalt værk og betinget af manuskriptforfatterens accept. For de fleste filmprojekter vil merchandiserettigheder have begrænset betydning, men for visse spillefilm, særligt inden for børnesegmentet eller superhelteuniverser, kan rettighederne være forbundet med betydelige økonomiske gevinster. Manuskriptforfatteren har, ligesom for sequel- og prequel-rettigheder, intet krav på et minimumshonorar for overdragelsen, og der gælder således fuld aftalefrihed. Manuskriptforfatteren bør derfor sikre sig et nærmere angivet beløb eller en procentdel af merchandiseomsætningen for ikke at gå glip af en potentielt betydelig økonomisk fortjeneste.

6.4.8.4. Producentens mulighed for at videreoverdrage de afledte rettigheder til tredjemand

Spin-off-rettighederne efter DDPF § 14, stk. 2 kan frit overdrages til tredjemand, mens videreoverdragelse af remakerettighederne efter § 14, stk. 1 kræver særskilt aftale, jf. § 14, stk. 3, betinget af at manuskriptforfatteren modtager en nærmere angivet procentdel af salgsprisen. Dette afspejler, at der generelt er større kommerciel interesse i remakes end spin-offs, selv om begge kan have betydelig økonomisk værdi.¹⁶⁵

For sequel- og prequel-rettigheder er videreoverdragelse ikke særskilt reguleret i overenskomsten, hvorfor det almindelige udgangspunkt i OHL § 56, stk. 2 finder anvendelse. Producenten kan således som udgangspunkt ikke overdrage disse rettigheder til tredjemand uden udtrykkelig aftale

¹⁶⁵ Som eksempler på spin-offs kan nævnes Puss in Boots fra Shrek-universet, Hobbs & Shaw fra Fast & Furious-universet samt Rogue One fra Star Wars-universet, der udspiller sig i perioden mellem Episode III og IV. Star Wars-universet illustrerer særligt tydeligt det kommercielle potentiale i afledte værker, idet Disney efter erhvervelsen af rettighederne fra Lucasfilm har produceret talrige spin-offs, sequels og prequels. For de enkelte films indtjening ved box office se:

IMDb: *Hobbs & Shaw* (2019), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt6806448/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Puss in Boots* (2011), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt0448694/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Puss in Boots: The Last Wish* (2022), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt3915174/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Rogue One: A Star Wars Story* (2016), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt3748528/> den 30. maj 2026.

med manuskriptforfatteren, idet en sådan videreoverdragelse næppe kan anses for sædvanlig eller åbenbart forudsat i medfør af § 56, stk. 2.¹⁶⁶

Retten til at videreoverdrage kan have betydelig økonomisk værdi for samtlige af opfølgingsrettighederne.¹⁶⁷ Da ingen af parterne uden en udtrykkelig aftale kan videreoverdrage disse rettigheder uden at risikere at krænke den anden parts rettigheder, er det i begge parter interesse at tage stilling til en klausul herom i aftalen, betinget af at producenten betaler et nærmere angivet beløb til manuskriptforfatteren.

For så vidt angår merchandiserettigheder følger det af DDPF § 16, stk. 1, at producenten med manuskriptforfatterens accept kan indgå aftale med tredjemand om udnyttelse af manuskriptets handling, univers, personer og figurer til salg af sekundære produkter. Videreoverdragelse til tredjemand er således ikke blot tilladt, men en forudsætning for selve udnyttelsen af merchandiserettighederne, dog betinget af manuskriptforfatterens forudgående accept, der i denne sammenhæng fungerer som et beskyttelsesværn og mulighed for manuskriptforfatteren til at forhandle en pris herfor med producenten.

6.4.8.5. Bestemmelsernes samlede indflydelse på manuskriptforfatteren

For manuskriptforfatteren kan en overdragelse af samtlige afledte rettigheder anses for byrdefuld, idet manuskriptet, uanset om der er tale om remakes, spin-offs, sequels eller prequels, genbruges uden garanti for en tilstrækkelig betaling herfor.

En central udfordring er, at værdien af en ophavsret kan være vanskelig at fastslå på tidspunktet for aftaleindgåelsen.¹⁶⁸ Med implementeringen af DSM-direktivet i OHL §§ 55-55d, er der indført

¹⁶⁶ Schönning, s. 659ff og for mere om, hvad der er dækket af begreberne "sædvanlig" og "åbenbart forudsat", og hvorfor en sådan videreoverdragesret må fortolkes indskrænkende i lyset af OHL § 53, stk. 3, henvises til afsnit 3.1.2.2. og 6.3.1.2.

¹⁶⁷ Eksempelvis kan der fremhæves de to dansk spillefilm "speak no evil" og "den skyldige" som begge er blevet genindspillet og lavet til amerikanske versioner. For mere om disse se:

(DK) IMDb: *Den skyldige* (2018), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt6742252/> den 30. maj 2026.

(US) IMDb: *The Guilty* (2021), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt9421570/> den 30. maj 2026.

(DK) IMDb: *Speak No Evil* (2022), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt14253846/> den 30. maj 2026.

(US) IMDb: *Speak No Evil* (2024), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt27534307/> den 30. maj 2026.

¹⁶⁸ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 694-695 og Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 114ff - Se bl.a. U.2002.1224.H ("Tango Jalousie"), hvori det blandt andet blev fastslået, at en aftale om overdragelse af rettigheder efter sin karakter udgør en disposition over et værk, der kan vise sig at udløse en gevinst, som ikke kan påregnes på tidspunktet for aftalens indgåelse. I den konkrete sag blev visse dele af aftalen tilsidesat i medfør af aftalelovens § 36, men dette skyldtes ikke, at værket blev mere populært end forudsat, men derimod at der var tale om en egentlig bod. Dommen er således udtryk for, at der skal meget til, før en aftale med en lav værdiansættelse kan ændres eller

præceptive regler, jf. OHL § 55d, som søger at imødekomme denne udfordring. Som tidligere gennemgået skal ophaveren allerede fra aftalens indgåelse sikres et passende og forholdsmæssigt vederlag, jf. OHL § 55, men herunder vil særligt OHL §§ 55a og 55b blive gennemgået.¹⁶⁹

OHL § 55a pålægger den direkte erhverver og efterfølgende erhververe en gennemsigtighedsforpligtelse, der giver ophaveren ret til at modtage opdaterede, relevante og fyldestgørende oplysninger om udnyttelsen af værket, med henblik på at ophaveren kan vurdere værdien af sin ophavsret. Hvad disse oplysninger konkret indebærer beror på en konkret sektorspecifik vurdering, men kan eksempelvis være antal visninger, streams, transaktioner, erhververens genererede indtægter og skyldige vederlag.¹⁷⁰ Forpligtelsen er underlagt et proportionalitetsprincip, jf. DSM-direktivets art. 19, stk. 3, og begrænser sig til de oplysninger, der med rimelighed kan forventes.¹⁷¹ Underlicenstagere pålægges tillige en oplysningsforpligtelse, såfremt den direkte erhverver ikke selv kan opfylde denne, dog som udgangspunkt via den oprindelige erhverver, medmindre særlige grunde taler herfor, jf. § 55a, stk. 3-4.¹⁷²

Såfremt ophaveren kan godtgøre, at det aftalte vederlag er uforholdsmæssigt lavt i forhold til de efterfølgende indtægter, kan denne efter OHL § 55b kræve yderligere passende vederlag, medmindre der allerede foreligger en aftalejusteringsordning i en kollektivt forhandlet aftale. Bestemmelsen finder anvendelse i alle tilfælde, hvor værket klarer sig bedre end forudsat, og vurderingen er objektiv, idet der blandt andet tages hensyn til vederlagspraksis i de relevante indholdssektorer samt eventuelle merchandiseindtægter, jf. DSM-direktivets betragtning 78.¹⁷³ Bestemmelsen udgør en styrkelse af aftalelovens § 36, idet den finder anvendelse uafhængigt af, om aftalen er uklar eller urimelig. Aftalelovens § 36 finder dog fortsat anvendelse, men OHL § 55b må

tilsidesættes. I samme retning går U.2003.23H samt den utrykte østre landsrets dom af 3. juni 2013 ("Steeplechase"), der begge afviste at tilsidesætte eller ændre de oprindelige aftaler i overensstemmelse med de principper, der blev lagt til grund i "Tango Jalousie"-dommen. Samtlige af disse domme er afsagt forud for implementeringen af DSM-direktivet i OHL §§ 55-55d, hvorfor anvendelsesområdet for disse bestemmelser og samspillet med aftalelovens § 36 endnu er uafklaret i praksis. For mere herom se videre i afsnit 6.4.8.5.

¹⁶⁹ For en nærmere gennemgang af OHL § 55 se afsnit 6.3.1.3.

¹⁷⁰ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 699, Schønning, s. 650-651 og Schovsbo NIR, s. 493ff.

¹⁷¹ Schønning, s. 650, Schovsbo NIR, s. 495 og DSM-direktivet, afsnit 4, kapitel 3, artikel 19, stk. 3

¹⁷² Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 698, Schønning, s. 651 og Schovsbo NIR, s. 494

¹⁷³ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 699 og Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 117

betragtes som *lex specialis* hertil.¹⁷⁴ OHL §§ 55-55b's reelle betydning i praksis er endnu uafklaret, men de må anses som en styrkelse af ophavernes stilling ved aftaler om rettighedsoverdragelse.¹⁷⁵

Det kan tillige overvejes, om tilbagekaldelsesretten efter OHL § 54 finder anvendelse på de behandlede rettigheder.¹⁷⁶ De nye regler, der gælder for aftaler indgået fra den 7. juni 2023, medfører at tilbagekaldelsesrettens tidsfrister fraviges, når der er hjemmel hertil i en overenskomst, jf. OHL § 54, stk. 2. For remake- og spin-off rettighederne er der i overenskomsten fastsat en udnyttelsesfrist på 20 år fra filmens biografpremiere, hvorfor manuskriptforfatteren tidligst vil kunne påberåbe sig tilbagekaldelsesretten efter udløbet af denne periode, forudsat at producenten ikke har udnyttet rettighederne. For sequel-, prequel- og merchandiserettigheder er udnyttelsesfristen derimod ikke fastsat i overenskomsten, hvorfor udgangspunktet om "rimelig tid" efter OHL § 54, stk. 1 finder anvendelse.¹⁷⁷

Uanset om der er tale om en overenskomstfastsat frist eller kriteriet "rimelig tid", kan det overvejes, om de respektive frister kan tilsidesættes efter aftalelovens § 36. En remake inden for en kort tidshorisont på samme marked vil sjældent være eftertragtet, og de hensyn der er anført i afsnit 6.4.5. gør sig i vidt omfang gældende.¹⁷⁸ Er der derimod tale om en remake eller spin-off rettet mod et andet marked, vil det kunne anses for urimeligt, at manuskriptforfatteren er afskåret fra at udnytte sit manuskript, såfremt producenten ikke har taget skridt til videreudvikling hertil.¹⁷⁹ Lægger producenten sin "døde hånd" på rettighederne og forhindrer derved en reel udnyttelse, taler dette for, at tidsfristen kan tilsidesættes efter aftalelovens § 36.

For sequel-, prequel- og merchandiserettigheder forholder det sig anderledes, idet der for disse rettigheder må antages at være en betydeligt større efterspørgsel inden for en tæt tidshorisont i

¹⁷⁴ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 117 og Forslag til lov om ændring af lov om ophavsret (Gennemførelse af dele af direktiv om ophavsret og beslægtede rettigheder på det digitale indre marked), fremsat den 3. maj 2023 af kulturministeren (Jakob Engel-Schmidt), LFF 2023-05-03 nr. 125, afsnit 2.9.3.3 tilgået via www.karnovgroup.dk den 16. maj 2026.

¹⁷⁵ Der kan således også ses på om de overvejelser fra tidligere praksis, herunder dommene omtalt i fodnote 168 fortsat vil være gældende, jf. Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 117, men det må antages at de vil have en mere historisk betydning, eftersom OHL § 55-55d er *lex specialis* og EU-ret, hvorfor reglerne skal fortolkes EU-konformt, jf. Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 699 og Sørensen og Danielsen, s. 163ff.

¹⁷⁶ For en nærmere gennemgang af OHL § 54 før og efter DSM-direktivet, se afsnit 6.4.5.

¹⁷⁷ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 704-705 og Schønning, s. 646.

¹⁷⁸ herunder navnlig den tid det kræver at sikre finansiering, færdigudvikle projektet og sammensætte et filmhold.

¹⁷⁹ jf. eksempelvis de remakes der er omtalt i fodnote 165, hvor filmene oprindeligt var produceret til det danske marked og efterfølgende blev genindspillet til det amerikanske.

tilknytning til det oprindelige værk, idet disse trækker på den kommercielle og publikumsmæssige interesser, som det oprindelige filmværk har skabt. Kriteriet "rimelig tid" efter OHL § 54, stk. 1 må på denne baggrund anses for en afbalanceret løsning, der i tilstrækkeligt omfang tilgodeser manuskriptforfatterens interesser, og der er ikke i samme grad grundlag for at aftalelovens § 36 kan finde anvendelse hertil.

I praksis er påberåbelsen af OHL § 54 vanskelig, idet det er tilstrækkeligt for producenten at bevare sine rettigheder, at udnyttelsen blot er iværksat og søgt fremmet.¹⁸⁰ Tilbagekaldelsesretten kan således alene påberåbes, såfremt udnyttelsen aldrig er påbegyndt eller er gået i stå. Hertil kommer, at manuskriptforfatteren er forpligtet til at give producenten et varsel på 6 måneder, jf. OHL § 54, stk. 1, hvilket i praksis giver producenten en reel mulighed for at genoptage udnyttelsen og derved afskære manuskriptforfatteren fra at hæve aftalen, hvilket må anses for byrdefuldt, da ophaveren afskæres fra at kunne gøre brug af sin tilbagekaldelsesret.¹⁸¹

Udløber den kontraktuelle frist på 20 år og rettighederne falder tilbage til manuskriptforfatteren, kan denne fortsat være begrænset i udnyttelsen heraf som følge af sin loyalitetspligt over for producenten.¹⁸² Yderligere kan manuskriptforfatteren være afskåret fra at råde over rettighederne, når der allerede er skabt et værk på grundlag af disse, navnlig hvis det oprindelige værk har flere ophavere, jf. OHL § 6, ligesom producentens rettigheder efter §§ 66 og 67 kan indskrænke ophaverens muligheder.¹⁸³

Overenskomsten forholder sig ikke til, om overdragelsen af de afledte rettigheder er eksklusiv, og parterne bør derfor tage eksplicit stilling hertil. En producent vil sjældent acceptere en simpel overdragelse, da manuskriptforfatteren i så fald som udgangspunkt vil kunne videresælge rettighederne til tredjemand, omend loyalitetspligten kan begrænse denne mulighed, såfremt videresalget reelt forringer rettighedernes værdi.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Schönning, s. 644 og se hertil afsnit 6.4.5.

¹⁸¹ Schönning, s. 645 og se hertil afsnit 6.4.5.

¹⁸² Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 38-39, Schönning, s. 645 og Rosenmeier og Johnsen NIR, s. 6.

¹⁸³ Schönning, s. 645 og Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 39, og se tillige Betænkning nr. 1197 af 1990 om revision af ophavsretslovgivningen, tilgået via www.karnovgroup.dk den 18. maj 2026, s. 227, hvor der gøres opmærksom på, at ophaveren kan være afskåret fra at dramatisere en film til TV-brug, da dette vil konkurrere med det oprindelige værk. For mere om loyalitetspligten se afsnit 6.4.5.

¹⁸⁴ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 702, Rosenmeier og Johnsen NIR., s. 19-20 og se hertil afsnit 6.4.5. Vurderingen beror på en konkret vurdering af aftalens omstændigheder. Ved en simpel overdragelse er udgangspunktet dog, at ophaveren kan videresælge rettighederne til tredjemand, navnlig hvor dette er gjort klart ved aftaleindgåelsen,

Sequel-, prequel- og merchandiserettigheder skal forhandles konkret for hver enkelt aftale, jf. DDPF §§ 15 og 16. For manuskriptforfatteren kan det være ufordelagtigt at overdrage disse allerede ved den oprindelige aftaleindgåelse, idet værdien kan være vanskelig at fastslå på dette tidspunkt.¹⁸⁵ Sequelrettigheder skal dog aftales ved aftaleindgåelsen, jf. DDPF § 15, og producenten vil i praksis typisk tillige sikre sig merchandiserettigheder ved aftaleindgåelsen, såfremt disse kan være relevante for udnyttelsen.

Samlet set udgør de afledte rettigheder vigtige og potentielt værdifulde klausuler for begge parter. Producenten opnår mulighed for at videreudvikle et nyt projekt til en lavere omkostning end ved det oprindelige, og dette på trods af at det nye projekt sagtens kan generere en tilsvarende eller større indtjening. Manuskriptforfatteren bør derfor nøje overveje den økonomiske værdi af disse rettigheder ved aftaleindgåelsen og ikke ukritisk overdrage samtlige afledte rettigheder allerede fra begyndelsen. Samtidig har producenten en klar interesse i at tilbyde et rimeligt vederlag allerede fra starten, for derved at undgå risikoen for en efterfølgende aftalejustering.

6.4.9. Manuskriptforfatterens forhold til valget af instruktøren

Det følger af DDPF § 19, stk. 4, at producenten har eneret til at vælge instruktøren, medmindre parterne aftaler andet. Bestemmelsen har særlig betydning for manuskriptforfatteren, der som ophaver typisk vil have en naturlig interesse i at øve indflydelse på, hvem der skal instruere deres manuskript, ikke mindst henset til de etablerede professionelle samarbejder, der kendetegner branchen.¹⁸⁶

DDPF § 19, stk. 4 åbner for, at manuskriptforfatteren kan tillægges medbestemmelsesret, men producenten bør udvise forsigtighed hermed, da en sådan klausul i praksis kan forsinke eller blokere

eksempelvis til brug for et teaterstykke eller en bogudgivelse. Videresælger ophaveren derimod rettighederne til en konkurrerende spillefilmsproduktion, vil dette kunne forringe værdien af de oprindelige rettigheder væsentligt og dermed stride mod loyalitetspligten. Det samme må antages at gælde ved salg til en serieproduktion, sml. Med betragtningerne i afsnit 6.4.5. og fodnote 149.

¹⁸⁵ For mere herom se længere oppe i afsnit 6.4.8.5.

¹⁸⁶ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 707. Et eksempel angående etablerede samarbejdspartnere fra nyere skandinavisk filmhistorie er samarbejdet mellem den norske manuskriptforfatter Eskil Vogt og instruktøren Joachim Trier. De to har i alt arbejdet sammen om seks spillefilm, og deres seneste filmværk opnåede international anerkendelse med ni Oscar-nomineringer og vandt én for bedste internationale spillefilm.

produktionen ved uenighed. Indrømmes medbestemmelsesretten, bør aftalen derfor indeholde en tydelig bestemmelse om, at producenten ved uenighed har den endelige beslutningskompetence.

En tilsidesættelse af den aftalte medbestemmelsesret vil udgøre en misligholdelse, der kan mødes med de sædvanlige obligationsretlige misligholdelsesbeføjelser.¹⁸⁷ Der kan sondres mellem faktiske og retlige mangler, men ved overdragelser af immaterialrettigheder skal væsentligheden af omstændighederne konkret vurderes, da der ikke er grundlag for objektivt ansvar.¹⁸⁸

Ophævelse er den mest indgribende misligholdelsesbeføjelse, og betingelserne herfor er derfor strenge. Ved væsentlighedsvurderingen kan der blandt andet lægges vægt på den ulempe, manuskriptforfatteren har lidt ved ikke at kunne udøve sin medbestemmelsesret, sammenholdt med den ulempe, producenten vil lide ved en ophævelse.¹⁸⁹ Da medbestemmelsesretten er udtrykkeligt aftalt, manuskriptforfatteren har en væsentlig interesse i at medbestemme, og tilsidesættelsen heraf må have været forudseelig for producenten, taler overvejende hensyn for, at betingelserne for ophævelse vil være opfyldt, dog under forbehold for de konkrete omstændigheder. Selvom ophævelse vil medføre betydelige økonomiske konsekvenser for producenten, herunder at de overdragede rettigheder falder tilbage til manuskriptforfatteren, må dette argument vige for de øvrige hensyn. Derudover vil manuskriptforfatteren, såfremt de almindelige erstatningsbetingelser er opfyldt, tillige kunne kræve erstatning for et dokumenterbart tab.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 705 og 713ff, Schovsbo, s. 64ff, Schønning, s. 619, Birgit Linn, *Misligholdelse af Immaterialretsaftaler*, 1. udgave, 2009, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, s. 53 og U2011.115H.

¹⁸⁸ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 713-715, Schønning, s. 619, Schovsbo, s. 68. Torsten Iversen, *Obligationsret 2. del: på grundlag af Bernhard Gomard: Obligationsret*, 5. udgave, 2019, Jurist- og Økonomforbundets Forlag (Herefter "Iversen 2"), s. 140ff.

¹⁸⁹ Iversen 2, s. 142.

¹⁹⁰ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 705 og 714-715 og se tillige sagen U2011.115H hvor der som modifikation til eksemplet ovenfor dog var hjemlet en adgang til at hæve en samarbejdsaftale mellem en designer og en møbelproducent direkte i aftalen. Efter designeren ikke havde modtaget en specificeret opgørelse af royalty som denne var berettiget til og tillige rykkede adskillige gange herfor, kunne designeren ophæve aftalen, hvilket bevirkede at møbelproducenten blev forbudt fortsat at fremstille de møbler som designeren havde overdraget rettighederne til. Dommen viser således hvordan en misligholdelse og senere risiko for at ophæve en aftale kan have betydelige økonomiske konsekvenser forbundet med sig og det er derfor nødvendigt at være ekstra påpasselig for producenten angående hvem denne giver en potentiel medbestemmelsesret under filmproduktionen.

6.5. Instruktøren

6.5.1. Indledning

Instruktøren er, sammen med manuskriptforfatteren, en af de første parter, der tilknyttes et filmprojekt. Allerede i udviklingsfasen bidrager instruktøren til filmens kreative retning ved at fastlægge det visuelle og scenografiske udtryk. Under produktionsfasen påtager instruktøren sig ansvaret for at instruere skuespillerne og koordinere filmholdet, og i postproduktionen øver instruktøren stor indflydelse på redigeringen af både billed- og lydsiden. Gennem hele skabelsesprocessen, fra den første idé til det færdige værk, sætter instruktøren således sit præg på de øvrige aktørers arbejde og indtager en central rolle i filmens tilblivelse.¹⁹¹

6.5.2. Instruktørens beskyttelse som ophaver

Instruktørens arbejde med at lede en filmproduktion er ikke eksplicit reguleret i OHL, men sceneinstruktion antages at kunne beskyttes som en bearbejdelse efter OHL § 4, stk. 1. Derudover kan instruktøren opnå beskyttelse efter § 1, hvis denne yder kreative bidrag til eksempelvis manuskriptet i form af nye replikker.¹⁹²

Spørgsmålet om instruktørens ophavsretlige beskyttelse belyses af U.1965.394.H, der specifikt behandler sceneinstruktions beskyttelse efter OHL §§ 1 og 4. Retten tilkendte ikke den pågældende sceneinstruktion beskyttelse, idet originalitetskravet for sceneinstruktører blev fortolket særligt strengt og restriktivt, hvilket bl.a. skyldtes at dommen støttede sig op af en af folketingets motivudtalelser.¹⁹³

De dissenterende dommere Smith og E. Franck fandt, at Holger Bolands iscenesættelse af den omhandlende opera udviste tilstrækkelig selvstændighed og originalitet for ophavsretlig beskyttelse efter OHL § 1. Dommer Haastrup indtog derimod et restriktivt standpunkt og anførte, at en

¹⁹¹ Mogens Svane Petersen: *filminstruktør*, lex, senest ændret 23. maj 2016, sidst tilgået via <https://lex.dk/filminstruktør> den 18. maj 2026.

¹⁹² Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 108 og Schønning, s. 145 og 160-161. Sceneinstruktion kan tillige beskyttes efter § 65, jf. U.1978.42.H. Denne dom er dog ikke relevant for nærværende speciale, da den må anses for at vedrøre instruktørens præstation inden for scenekunst, herunder opera, teater og lignende, der forudsætter fysisk tilstedeværelse.

¹⁹³ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 108, Schønning, s. 160 og Folketingstidende 1959-60, tillæg A, spalte 2695.

iscenesættelse kun kan nyde beskyttelse, hvis den tilfører værket noget nyt og særpræget, der klart fremstår som udtryk for ophaverens personlige og skabende indsats.¹⁹⁴

Flertallet tilsluttede sig således dommer Haastrups synspunkt, men et skærpet originalitetskrav må i dag anses for uforeneligt med det EU-harmoniserede originalitetskrav. Resultatet ville derfor formentlig have været anderledes, hvis sagen var blevet behandlet under gældende ret, idet Smith og E. Francks dissens må antages at stemme overens med den nuværende EU-harmoniserede standard.¹⁹⁵

På denne baggrund må filminstruktørens arbejde med at skabe det visuelle udtryk, konceptualisere filmværket samt i langt de fleste tilfælde bidrage med konkrete elementer til manuskriptet, anses for ophavsretligt beskyttet efter OHL §§ 1 og 4. Dette understøttes tillige af § 58, stk. 2, nr. 3, hvorefter instruktøren udtrykkeligt er undtaget fra filmformodningsreglen, hvilket indebærer, at denne må betragtes som en "egentlig ophaver" til filmværket.¹⁹⁶

6.5.3. Standardkontrakter mellem Producentforeningen og Danske

Filminstruktører

Instruktøren en af de egentlige ophavere til filmværket med væsentlig indflydelse på dets kreative aspekter og endelige udformning. Det er derfor af stor betydning for producenten at anskaffe den rette instruktør.¹⁹⁷ Sammenlignet med øvrige ophavere på filmprojektet vil der som følge af det tætte samarbejde typisk være et mere jævnbyrdigt styrkeforhold mellem producenten og instruktøren.

Styrkeforholdet under kontraktforhandlingerne kompliceres dog af, at instruktøren og producenten ofte har forskellige visioner for det færdige værk, hvilket særligt kommer til udtryk i forhold til filmens "final cut".¹⁹⁸ Producenten vil typisk have filmens kommercielle potentiale for øje, mens

¹⁹⁴ U1965.394H og Schønning, s. 160.

¹⁹⁵ For mere herom se afsnit 2.2.2.

¹⁹⁶ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 142 og Schønning, s. 262 – Det nævnes tillige i Schønning, s. 262, at 1961-lovmotiverne til OHL § 1 anerkender instruktøren som en af de aktører der kan være medophaver til et filmværk, hvilket yderligere understøtter, at instruktøren kan nyde ophavsretlig beskyttelse efter § 1.

¹⁹⁷ Dette gælder særligt for etablerede instruktører, hvis navn kan styrke billetsalg, festivaldeltagelse og finansiering. Også mindre kendte instruktører præger dog filmværket kunstnerisk i betydelig grad og har derfor et mere jævnbyrdigt styrkeforhold til producenten, grundet deres tætte samarbejde, end øvrige parter på en filmproduktion.

¹⁹⁸ Schønning, s. 187 og Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 145. Se hertil U.2010.2487H, hvori et produktionsselskab gjorde gældende, at en instruktør igennem colorgrading havde gjort en spillefilm uforholdsmæssigt mørkt, og på denne

instruktøren prioriterer det kunstneriske, omend både en kompetent producent og instruktør ideelt vil kunne varetage begge hensyn. Uenigheder udspringer da oftere af parternes personlige erfaring og smag samt de hensyn, der skal tages til filmens finansieringspartnere.¹⁹⁹

Instruktørkontrakter inden for dansk spillefilm er kendetegnet ved fraværet af egentlige overenskomster mellem PF og DF og dette medfører aftalefrihed mellem parterne. Da filmens hovedinstruktør ikke er omfattet af filmformodningsreglen, jf. OHL § 58, stk. 2, nr. 3, skaber dette et yderligere behov for at producenten minutiøst regulerer aftalen med instruktøren og derved sikrer en korrekt og fyldestgørende rettighedsoverdragelse.

Ved forhandlingerne mellem producenten og instruktøren findes standardkontrakter udarbejdet af henholdsvis PF og DF.²⁰⁰ Disse er ikke bindende for parterne, medmindre de udtrykkeligt vedtages, men vil i det følgende blive anvendt som udgangspunkt for gennemgangen af de væsentligste aftalepunkter.

6.5.4. Instruktørens overdragelse af udnyttelses- og indspilningsrettighederne til producenten

PF's instruktøraftale (herefter "PIA") § 7.1-7.4 indeholder en bred og eksklusiv rettighedsoverdragelse fra instruktøren til producenten uden tidsmæssige, geografiske eller andre begrænsninger, omfattende retten til eksemplarfremsstilling og tilgængeliggørelse for almenheden i ethvert format og på ethvert medie. Bestemmelserne indeholder en ikke-udtømmende opregning af de rettigheder, der omfattes af overdragelsen. En tilsvarende regulering findes i DF's instruktøraftale (herefter "DIA") § 7, der ligeledes sikrer producenten en eksklusiv rettighedsoverdragelse.

De to aftaler adskiller sig dog på flere væsentlige punkter. PIA er markant mere detaljeret i sin opregning af rettigheder og tildeler producenten bredere beføjelser end DIA. PIA nævner eksplicit rettigheder til podcast, streaming, upload, download, VOD og EST, mens DIA kun berører disse i begrænset omfang. Hertil omtaler PIA Blu-ray og DVD, som slet ikke er nævnt i DIA. PIA giver desuden producenten en bred ret til at producere teasers, trailers og en "film om filmen", mens DIA

baggrund tilbageholdt en andel af instruktørens vederlag som afhjælpning af en mangel ved filmværket. Retten fandt ikke grundlag for denne tilbageholdelse berettiget (dissens).

¹⁹⁹ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s 144-145.

²⁰⁰ Disse vedlægges som bilag 4 og 5.

alene omtaler trailers kortfattet. Endelig giver PIA producenten ret til at anvende klip fra filmen i egne øvrige produktioner, dog med forbehold for instruktørens ideelle rettigheder efter OHL § 3. DIA kræver desuden forudgående skriftlig aftale med instruktøren i andre sammenhænge end de udtrykkeligt opregnede promoveringsmuligheder, hvilket begrænser producentens frie dispositionsret og tilsikrer instruktøren en vis medbestemmelsesret.

De to aftalers indhold afspejler således parternes divergerende interesser. Instruktøren har en interesse i en mere begrænset overdragelse med større indflydelse på udnyttelsen af filmværket, mens producenten søger størst mulig dispositionsret. Det må hertil anbefales, at parterne ved aftaleindgåelsen tager eksplicit stilling til de udnyttelsesmuligheder og begrænsninger, der på forhånd er kendskab til, da uklarheder i aftalen vil falde ud til fordel for instruktøren, idet producenten typisk er den konciperende part, jf. koncipistreglen og OHL § 53, stk. 3.²⁰¹ Såfremt instruktøren bevidst undlader at skrive visse vilkår ind i aftalen, vil dette imidlertid kunne begrænse OHL § 53, stk. 3's betydning, eftersom instruktøren i et sådan tilfælde vil handle i strid med sin loyalitetspligt, hvis der senere skulle være en tvist vedrørende omfanget af rettighedsoverdragelse.²⁰²

Selvom specialitetsprincippet i OHL § 53, stk. 3 er relativt enkel, har den stor betydning, idet den er udtryk for et princip om restriktiv fortolkning af overdragelsesaftaler til fordel for ophaveren.²⁰³ Princippet er dog ikke til hinder for, at der foretages en fuldstændig overdragelse af samtlige rettigheder, herunder fremtidige udnyttelsesformer, ligesom andre formueretlige fortolkningsprincipper kan føre til et resultat, der trækker i modsat retning af specialitetsprincippet. Spørgsmålet vil dog i sidste ende komme an på en konkret vurdering, hvori samtlige momenter ved

²⁰¹ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 691-692, Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 36 og se bl.a. Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 144ff hvor det beskrives hvordan producenten er den part der indgår aftaler på tværs af de forskellige aktører i en spillefilmsproduktion.

²⁰² Rosenmeier og Johnsen NIR., s. 7. Se hertil U.1964.221H, hvor et medicinalfirma var berettiget til at ophæve sin aftale med en forfatter om levering af tegninger til reklamebrug, idet forfatteren havde tilbageholdt oplysninger om en tilsvarende aftale med et konkurrerende medicinalfirma og forfatteren burde have indset oplysning herom var væsentlig for medkontrahenten. Se modsat U.1997.571S, hvor en opsigelse ikke blev anset for berettiget, da den opsigende part i et vist omfang var bekendt med, at medkontrahenten samarbejdede med andre lignende parter.

²⁰³ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 33, Schönning, s. 638, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 691 og Blomqvist, s. 168ff der dog er kritisk over for bestemmelsens anvendelse og funktion, men stadig anser den som udtryk for et generelt princip om restriktiv fortolkning og se hertil Betænkning nr. 1197 af 1990 om revision af ophavsretslovgivningen, tilgået via www.karnovgroup.dk den 18. maj 2026, s. 223.

aftalens indgåelse kan inddrages.²⁰⁴ Hvis vederlagsbestemmelserne i en aftale tillige tager hensyn til forskellige udnyttelsesformer, kan dette fortolkes til fordel for erhververen, da det belyser intentionen med rettighedsoverdragelsen. Det er dertil ikke usædvanligt at indgå gyldige klausuler om fuldstændige overdragelser med mulighed for efterfølgende anvendelse af endnu ukendte udnyttelsesformer, kombineret med en ikke-udtømmende opregning af rettigheder. Er aftalen derimod udformet som en udelukkende positiv opregning, der må anses for udtømmende, vil den kunne fortolkes som en endelig stillingtagen til samtlige overdragede udnyttelsesformer.²⁰⁵

En udelukkende bred rettighedsoverdragelse kan dog give anledning til tvivl om overdragelsens præcise omfang. Det anbefales derfor, at aftalen både indeholder en generel bred overdragelse og en specifik opregning af udnyttelsesformer, da dette mindsker risikoen for uklarheder og samtidig beskytter producenten mod en ugunstig anvendelse af OHL § 53, stk. 3. Ønsker producenten tillige at forbeholde sig retten til fremtidige udnyttelsesformer, bør dette fremgå udtrykkeligt af aftalen.

En instruktør bør dog rettidigt protestere mod uberettiget brug for ikke stiltiende at acceptere denne gennem sin passivitet. Specialitetsprincippet i § 53, stk. 3 udelukker ikke stiltiende accept, men tærsklen herfor er høj. Accept kan dog foreligge, såfremt produktionsselskabet loyalt og inden for rimelig tid underretter instruktøren om en påtænkt anvendelse, og instruktøren undlader at gøre indsigelse. Vurderingen heraf beror på de konkrete omstændigheder, herunder aftalens indhold, måden hvorpå meddelelse er givet, og den tid instruktøren har haft til at reagere.²⁰⁶

²⁰⁴ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 691ff, Bryde Andersen, s. 434ff, Schønning, s. 609-610 og Morten Rosenmeier og Jørgen Blomqvist, *Specialitetsgrundsætningen og musikforlagsaftaler*, Nordiskt Immaterielt Rättsskyd, 2023 (herefter "Blomqvist og Rosenmeier NIR"), s. 241ff. Se tillige U.1974.167/2H, hvor en forfatter i 1944 overdrog rettighederne til filmatisering af skuespillet "Brudstykker af et mønster" og i 1952 attesterede, at han én gang for alle havde overdraget fremføringsrettighederne i Danmark til producenten. Da filmatiseringen i 1971 blev vist på TV, protesterede forfatteren herimod. Retten fandt dog, at TV-visningsrettighederne ligeledes var overgået, henset til at TV var kendt i USA allerede i 1944, i England og Frankrig i 1947 og i Danmark i 1952. Uanset sagens konkrete udfald er dommen udtryk for en formodning om, at bredt formulerede udnyttelsesformer, der ikke var kendte på overdragelsestidspunktet, ikke uden videre anses for omfattet af overdragelsen, men dette beror i sidste ende på en konkret vurdering. Såfremt aftalen viser sig at være urimelig, åbner aftalelovens § 36 muligheden for at tilsidesætte den.

²⁰⁵ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 34ff, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 621-692, Schønning, s. 609-610 og Blomqvist og Rosenmeier NIR, s. 246ff. Se også særligt U.2022.2949H, hvor Højesteret fortolkede til fordel for erhververen, idet aftalens ordlyd indebar en fuldstændig og uindskrænket ret til forretningsmæssig udnyttelse, ligesom det ikke var usædvanligt at indgå denne type aftale og vederlagsbestemmelserne tog højde for forskellige udnyttelsesformer. Den positive opregning i aftalen ansås ikke for indskrænkende, da det fremgik, at denne ikke var udtømmende. Se for modsatte resultat Østre Landsrets utrykte dom af 15. februar 2007 (Dodo and the Dodos), hvor en positiv opregning måtte fortolkes som udtømmende og derfor til fordel for ophaveren.

²⁰⁶ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 35, Schønning, s. 640 og se hertil U.1971.61H, hvor der først blev anlagt en sag mange år efter en videreoverdragelse, som ophaveren havde fået kendskab til betydeligt tidligere, og hvor passiviteten blev anset som stiltiende accept. Se også U.2011.3021Ø, hvor erhververen på baggrund af parternes samarbejde og ophaverens adfærd ansås for berettiget til at udnytte tekststykker.

For områder omfattet af Infosoc-direktivet, herunder downloads og streaming, har EU-Domstolen anlagt en særligt restriktiv tilgang, hvorefter stiltiende samtykke kun kan anerkendes i særlige tilfælde. Udgangspunktet er et forudgående samtykke fra ophaveren, og stiltiende samtykke forudsætter, at ophaveren er informeret om den fremtidige anvendelse på et effektivt og individualiseret grundlag.²⁰⁷

6.5.5. *Producentens afledte udnyttelsesrettigheder*

Både PIA og DIA indeholder en bred og detaljeret overdragelse af de afledte udnyttelsesrettigheder, som producenten erhverver ved aftaleindgåelsen. De væsentligste, samt nogle af de tvister der kan opstå hertil, vil blive belyst i de følgende afsnit.

6.5.5.1. *Anvendelsen af filmens elementer*

Efter PIA § 7.2 er producenten berettiget til at anvende klips, drejebog/storyboard, frame-grabs, stillfotos, tegnede reproduktioner af scener samt elementer fra filmen, samt rekvisitter og kostumer til brug for lancering og omtale af filmen eller producentens virksomhed. Producenten er herudover berettiget til at anvende klip fra filmen i øvrige produktioner. En tilsvarende ret følger af DIA § 7, dog således at anvendelse ud over promovering af filmen og/eller producentens virksomhed kræver forudgående skriftlig aftale med instruktøren. Efter DIA § 12 erhverver producenten tillige retten til at lade producere og sælge lydspor, soundtracks og rekvisitter fra filmen.

De modsatrettede hensyn kommer her til udtryk. DIA præciserer ikke nærmere, hvad der skal forstås ved "producentens virksomhed" eller "andre sammenhænge", men det må fortolkes således, at materialet alene kan anvendes i direkte tilknytning til den specifikke film. Producenten vil således, modsat hvad der gælder efter PIA, ikke uden skriftlig aftale med instruktøren bl.a. kunne anvende klips fra filmen i andre produktioner.

Bestemmelserne i både PIA og DIA kan dog give anledning til en ufuldstændig rettighedsoverdragelse. Instruktørens bidrag til filmværket vil ofte have karakter af fællesværker, jf. OHL § 6, idet instruktøren typisk bidrager med overordnede idéer og instrukser, mens den konkrete

²⁰⁷ Schønning, s. 640f, Dan Stausholm Nielsen, *InfoSoc-direktivet og de danske ophavsretlige undtagelser*, 1. udgave, 2017, jurist- og økonomiforbundets forlag, s. 35ff, Blomqvist og Rosenmeier NIR, s. 245 og se hertil EU-Domstolens dom af 16. november 2016, *Marc Soulier og Sara Doke mod Ministre de la Culture et de la Communication*, sag C-301/15, præmis 33, 34, 38 og 43.

eksekvering, herunder rekvisitter og kostumer, varetages af andre ophavere. Ophavsretten til disse bidrag vil derfor tilkomme de pågældende ophavere, jf. OHL § 1, eller i fællesskab med instruktøren, jf. OHL § 6.²⁰⁸ Producenten må derfor identificere samtlige relevante ophavere for at sikre, at rettighedsoverdragelsen foretages korrekt.²⁰⁹

Ønsker producenten at anvende klip fra filmværket i øvrige værker, skal dette således klareres med instruktøren. Brugen kan imidlertid falde inden for OHL § 22, men da denne vurdering kan være vanskelig at foretage i praksis og en krænkende brug kan få betydelige konsekvenser, vil det altid anbefales at søge rettighederne klareret hos den oprindelige ophaver.²¹⁰ Hertil kommer, at der kan være yderligere ophavere knyttet til det pågældende klip, herunder fotografen, komponisten eller manuskriptforfatteren, hvis rettigheder ligeledes skal klareres individuelt.

6.5.5.2. Instruktørens rettigheder ved ændringer og udnyttelsesfrister

DIA § 8 indeholder en markant beskyttelse af instruktørens rettigheder i forbindelse med udnyttelsen af filmværket. Enhver ændring af filmen, herunder distribution i opdelt form, kan kun ske efter forudgående skriftlig aftale med instruktøren. Visning med reklameafbrydelser og stationslogoer samt teknisk betingede versioneringer, herunder pan-scanned og cropped versioner, må alene finde sted under iagttagelse af instruktørens rettigheder efter OHL § 3 og i det omfang, de er påkrævet af tekniske grunde på et givent territorium. Instruktøren skal i den forbindelse have ret til at forestå, supervisere eller godkende sådanne versioner. PIA § 7.5 anlægger en mere producentvenlig tilgang, idet kommercielt betingede versioneringer, herunder pan-scanned og cropped versioner, kan foretages under hensyntagen til OHL § 3 og god skik, uden krav om forudgående aftale med instruktøren.

Bestemmelserne konkretiserer OHL § 3, stk. 2 om krænkende brug af værket og har væsentlig betydning for mulighederne for udnyttelse af filmværket. Det er almindeligt antaget, at bl.a. visning med reklameafbrydelser og eftersynkronisering på fremmedsprog kræver samtykke fra instruktøren,

²⁰⁸ Dette forudsætter dog, at der ikke er tale om bidrag af rent teknisk karakter, jf. afsnit 2.2.2.

²⁰⁹ For mere om Filmarbejdernes overdragelse af rettigheder se afsnit 7.3.

²¹⁰ For mere om citatreglen henvises til afsnit 6.4.4.3. I litteraturen er der søgt udledt en tommelfingerregel for brugen af filmklip, hvorefter et enkelt klip ikke må udgøre mere end 5 % af det oprindelige program, og det samlede antal klip skal udgøre mindre end 20 % af det nye program, jf. Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 166 og Schønning s. 427-428, med henvisning til bl.a. U1991.744Ø, U1993.180Ø og U2010.60Ø. Det skal dog bemærkes, at samtlige domme vedrører TV-programmer og ikke spillefilm, hvorfor reglen må antages ikke at kunne anvendes analogt. For spillefilm må vurderingen antages at være strengere, idet disse har en større kommerciel karakter og et mindre oplysende formål end de programmer der var omtalt i U1991.744Ø og U1993.180Ø.

ligesom beskæring af filmen uden forudgående samtykke udgør en krænkelse af instruktørens rettigheder, jf. U1997.975Ø.²¹¹ Foretager producenten således formatbeskæringer eller viser værket med reklameafbrydelser uden instruktørens samtykke, vil dette udgøre en krænkende ændring efter OHL § 3, stk. 2.

Det skal dog understreges, at et frafald af ophaverens rettigheder efter OHL § 3, stk. 2 forudsætter, at frafaldet vedrører en efter art afgrænset brug af værket, jf. OHL § 3, stk. 3. Et generelt og ubestemt frafald vil derfor være ugyldigt, hvorfor aftalen konkret skal angive, hvilke former for ændringer producenten ønsker at foretage.²¹²

Både DIA § 7 og PIA § 7.7 søger at modificere tidsfristerne for tilbagekaldelsesretten i OHL § 54, stk. 1. Det er imidlertid ikke muligt at fravige kriteriet "rimelig tid" efter OHL § 54, stk. 2, medmindre dette følger af en kollektivt forhandlet aftale. Da en sådan aftale ikke findes på nærværende område, må de pågældende bestemmelser i DIA og PIA anses for ugyldige, uanset om parterne måtte aftale andre frister.²¹³

6.5.5.3. Sequel-, prequel-, spin-off-, remake- og øvrige rettigheder

Efter PIA § 9.3, jf. §§ 9.1 og 9.2, erhverver producenten en eksklusiv og geografisk ubegrænset ret i 20 år fra filmens biografpremiere til at udnytte opfølgningsretten. Denne omfatter genindspilning, sequels, prequels, remakes og spin-offs med udgangspunkt i filmens manuskript, handling, univers, personer og figurer, samt retten til at skabe litterære værker, teater- og radioopsætninger og soundtracks. Efter DIA § 11 erhverver producenten en eksklusiv ret i 20 år til at udnytte genindspilningsrettighederne, herunder remakes, spin-offs, prequels og sequels, dog med den betingelse at producenten tilbyder den oprindelige instruktør førsteprioritet til at instruere nye produktioner, der gennemføres som danske produktioner.

²¹¹ Det bemærkes, at Landsretten i U1997.975Ø nåede frem til, at instruktøren havde frafaldet sin ret i det konkrete tilfælde og samtykket til pan-scanning, idet dette var den i praksis anvendte metode og måtte anses for påregnelig for instruktøren, og dette uanset at billedkompositionen måtte betegnes som lemlæstet, detaljer var udgået, og der forelå uoverensstemmelse mellem billede og dialog. Se mere herom i Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 146, Schønning, s. 241-242 og 248, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 163ff og se hertil Högsta domstolen (Sverige), dom af 18. marts 2008, gengivet i Nordiskt Immaterialt Rättsskydd (NIR) 2008, s. 505 hvor reklameafbrydelser i en film blev anset som en krænkelse af instruktørens rettigheder.

²¹² Schønning, s. 247-248, Blomqvist, s. 122ff, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 165 og Henrik Udsen, *De informationsretlige grundsætninger*, 1. udgave, 2009, Jurist- og Økonomforbundets forlag, s. 415.

²¹³ For mere om tilbagekaldelsesretten efter § 54 og dens betydning for aftaler om overdragelse af ophavsrettigheder før og efter implementeringen af DSM-direktivet henvises til afsnit 6.4.5. og 6.4.8.5.

Der ses således en betydelig forskel på omfanget af den rettighedsoverdragelse, producenten opnår, afhængigt af om PIA eller DIA lægges til grund. Rettighederne har stor betydning for producenten, og det må anses for fordelagtigt, at de overdrages ved den oprindelige aftaleindgåelse. Selv om overdragelsen efter PIA's bestemmelser er bredere og mere gunstig for producenten, fremgår det af bl.a. §§ 9.1 og 9.2, at opregningen ikke er udtømmende. Producenten bør være opmærksom på, at overdragelsens omfang kan fortolkes indskrænkende efter OHL § 53, stk. 3.²¹⁴ Det vil derfor være mest fordelagtigt for producenten at specificere de overdragede rettigheder i aftalen, såfremt det allerede ved aftaleindgåelsen er påregneligt, at disse vil være relevante.

Efter PIA §§ 8.1 og 8.2 erhverver producenten tillige en eksklusiv ret til at indgå aftaler med tredjemand om udnyttelse af filmens handling, univers, personer og figurer til produktion og salg af sekundære og afledte produkter, i et omfang der tidsmæssigt og geografisk svarer til producentens øvrige udnyttelsesret. Efter DIA § 12 erhverver producenten en verdensomspændende ret til at udnytte filmens hovedidé, handling, persongalleri og konceptuering til produktion og salg af en udtømmende række af produkter, herunder lydspor, soundtracks, rekvisitter, merchandise, multimedieprodukter såsom computerspil, CD-rom, internet- og telefoniprodukter, bogudgivelser i enhver form samt alle former for live- og teateropførelser. Udnyttelsen er dog betinget af, at producenten og instruktøren indgår en separat aftale om vederlag til instruktøren. I praksis indebærer dette, at rettighederne ikke er endeligt overdraget, idet instruktøren, kan modsætte sig en sådan udnyttelse.²¹⁵

For instruktøren kan det være vanskeligt at foretage en korrekt værdiansættelse af rettighederne allerede ved den oprindelige aftaleindgåelse, hvorfor det kan være fordelagtigt at udsætte forhandlingen om vederlag. Viser filmen sig at blive en større succes end forventet, risikerer instruktøren derved at gå glip af et større vederlag. Vederlaget vil dog for et sådant tilfælde kunne justeres efter OHL § 55b.²¹⁶

²¹⁴ For mere herom se afsnit 6.5.4. og fodnote 205 og 206.

²¹⁵ For en nærmere gennemgang af, hvorledes producentens dispositionsret over rettighedsoverdragelsen kan være begrænset af tredjemandsophavsret, henvises til afsnit 6.5.5.1., og for mere om instruktørens loyalitetspligt henvises til afsnit 6.5.4.

²¹⁶ For mere om aftalejusteringsordningen i OHL § 55b og om vederlaget vil kunne anses for urimeligt i medfør af aftalelovens § 36 se afsnit 6.4.8.5. og fodnote 168 sammenholdt med betragtningerne i fodnote 175.

6.5.6 Producentens videreoverdragelse af rettighederne til tredjemand

Efter DIA § 18 og PIA § 16.3 kan producenten med frigørende virkning overdrage samtlige rettigheder i henhold til aftalen til tredjemand, forudsat at denne bekræfter at ville respektere instruktørens rettigheder. Herudover følger det af PIA § 16.2 og DIA § 7, at producenten tillige kan foretage intern koncernrelateret overdragelse samt overdragelse i forbindelse med co-produktioner. Sidstnævnte må anses for særligt nødvendigt at få fastslået aftalemæssigt, idet langt de fleste projekter i dag finansieres som co-produktioner, da de færreste produktionsselskaber selvstændigt kan fuldfinansiere en produktion, ligesom co-produktioner på tværs af landegrænser er et udbredt middel til at tilvejebringe finansiering uden for Danmark.²¹⁷

Betingelserne for videreoverdragelse adskiller sig imidlertid aftalerne imellem. Efter PIA er det tilstrækkeligt, at tredjemand alene bekræfter over for producenten at ville respektere instruktørens rettigheder, mens DIA tillige kræver, at tredjemand bekræfter dette direkte over for instruktøren. Hertil skal producenten efter DIA sikre sig skriftligt bevis for, at instruktøren har modtaget meddelelse om overdragelsen, idet instruktøren indtil da fortsat kan sende påkrav med bindende virkning til producenten.

Begge aftaler modificerer udgangspunktet i OHL § 56, stk. 2, hvorefter videreoverdragelse uden ophaverens samtykke alene må ske, hvis den er sædvanlig eller åbenbart forudsat. Da OHL § 56 er deklatorisk, jf. OHL § 53, stk. 4, kan aftalerne gyldigt fravige udgangspunktet, hvilket giver producenten en bedre retsstilling end lovens udgangspunkt. PIA er den mest producentvenlige, idet producenten kan videreoverdrage rettighederne med frigørende virkning uden instruktørens involvering. DIA giver producenten samme videreoverdragelsesret, men betinger denne af, at instruktøren underrettes om overdragelsen og identiteten på den nye erhverver, således at instruktøren kan rette påkrav mod denne. Herved sikres instruktøren en mere direkte og beskyttet retsstilling, og DIA's bestemmelser opvejer derved til dels instruktørens begrænsede indflydelse på valget af tredjemand ved at give instruktøren en klar adgang til at identificere og rette meddelelse til denne.²¹⁸

²¹⁷ Claus Bülow Christensen: *Produktionsrabatter i film- og tv-branchen – Hvidbog om ordningerne uden om Danmark*, udarbejdet for Copenhagen Film Fund, 16. november 2023, sidst tilgået via <https://pro-f.dk/sites/default/files/2024-03/Hvidbog%20om%20incitamentsordninger.pdf> den 30. maj 2026.

²¹⁸ For en nærmere gennemgang af videreoverdragelse af genindspilnings- og udnyttelsesrettigheder i relation til ophavsretslovens §§ 53 og 56 henvises til afsnit 6.4.7., og for så vidt angår de afledte udnyttelsesrettigheder henvises til

6.5.7. Instruktøren og producentens påtaleret

Internettets udbredelse har gjort det lettere for tredjemand at foretage ophavsretlige krænkelse og massesprede eksemplarer til skade for producentens og instruktørens indtægter, ligesom producentens mulighed for at kontrollere denne spredning og dermed bevare den fulde dispositionsret over værket er mindsket. Påtaleretten er derfor kun blevet mere relevant i takt med den teknologiske udvikling.²¹⁹

Både DIA § 18 og PIA § 16, stk. 4, fastslår, at tredjemandskrænkelser påtales af producenten, men med en vigtig sondring da Producenten efter PIA ”kan” påtale krænkelse, mens producenten efter DIA ”skal” gøre dette. PIA giver således producenten en ret, men ikke en pligt, hvorimod DIA pålægger producenten en pligt. Begge bestemmelser forpligter desuden parterne til at underrette hinanden, såfremt de bliver bekendt med en krænkelse.

Det følger af OHL § 81, stk. 1, at påtaleretten tilkommer den forurettede, og ved overdragelse af en eksklusiv ret vil erhververen tillige modtage forbudsretten og dermed påtaleretten.²²⁰

Produktionsselskaber vil derfor nærmest altid have denne ret, eftersom de oftest erhverver en eksklusiv ret ved aftalernes indgåelse. Dette er dog ikke til hinder for, at parterne aftaler en anden fordeling af påtaleretten, ligesom der kan foreligge parallel påtale, hvis tredjemands krænkelse omfattes af såvel ophaverens som erhververens forbudsret.²²¹

Det må dog antages at være mest fordelagtigt, at begge parter har mulighed for at påtale krænkelse. Hertil bemærkes, at ophaveren altid vil have påtaleretten i relation til krænkelse af de ideelle rettigheder, og således ikke kan afskæres herfra.²²² Formuleringen i DIA kan således virke

afsnit 6.4.8.4., og for en nærmere gennemgang af det juridiske indhold af §§ 53 og 56 og hvilke problemstillinger disse kan have i forhold til overdragelse af rettigheder henvises til afsnit 3.1.2.2. og 6.3.1.2.

²¹⁹ Dette ses bl.a. i form af de mange onlinefordelingstjenester, der er strømmet frem de seneste år, herunder Instagram, YouTube og Facebook. Disse tjenester er i udgangspunktet lovlige, men spredning af ophavsretligt beskyttet materiale via disse platforme forekommer ikke desto mindre i praksis. Ved siden af disse tjenester findes mere ”ondsindede” sider, der direkte har til hensigt at krænke ophavsretten og opfordrer til gratis spredning af indhold over internettet, hvoraf én af de mest kendte er ”The Pirate Bay”. Da disse ligger uden for dette speciales afgrænsning og derfor ikke vil blive omtalt yderligere henvises til bl.a. Plesner og Lau Nielsen m.fl., kapitel 10 og 11, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, kapitel 8 og Udsen, kapitel 16.

²²⁰ Schønning, s. 613 og Erik Mohr Mersing, *Nogle ophavsretlige bemærkninger i anledning af højesteretsdommen U. 1978.901 (U.1979B.161)*, s. 162.

²²¹ Schønning, s. 613 og hvilket også bl.a. fremgår af U.2014.2237V.

²²² Blomqvist, s. 124 og Schønning, s. 614.

modstridende med instruktørens påtaleret, idet den lægger op til, at producenten er den eneste påtaleberettigede ved samtlige krænkelser.

Det anbefales derfor, at parterne udtrykkeligt fastslår, at begge parter har adgang til at påtale krænkelser. Ligeledes anbefales det, at det er producenten der afholder udgifterne hertil, idet producenten har erhvervet de økonomiske rettigheder og tillige har det bedste økonomiske grundlag for at finansiere en eventuel retssag.

7. Præproduktionsfasen

7.1. Introduktion

I præproduktionsfasen afsluttes forberedelserne inden selve optagelserne begynder. Det er her filmarbejderne som skal være med til at lave filmen, bl.a. i form af kulisser, lyd, lys, rekvisitter, kostumer m.v. skal ansættes, ligesom casting af skuespillerne finder sted. I præproduktionsfasen er Producentens fokus derfor navnlig på indgåelsen af kontrakter med filmarbejdere og skuespillere.²²³

7.2. Skuespillerne

7.2.1. Skuespillernes ophavsretlige beskyttelse

Skuespillerne er de fysiske aktører, der udøver manuskriptet og spiller filmens roller. De opnår naboretlig beskyttelse efter OHL § 65, hvis værket, som fremførelsen bygger på, er beskyttet efter OHL § 1, og selve fremførelsen har præstationshøjde, hvilket der ikke stilles særligt høje krav til. Når en skuespiller fremfører sin rolle i et filmværk på baggrund af et ophavsretligt beskyttet manuskript, opnår skuespilleren således naboretlig beskyttelse efter OHL § 65.²²⁴ Skuespillerens

²²³ Richter og Thiele, s. 32ff, Kaare Schmidt, Mogens Svane Petersen, Nicolas Barbano, Peter Schepelehn og Christian Jess Mark: *filmproduktion*, Lex, sidst tilgået via <https://lex.dk/filmproduktion> den 17. april 2026 og Mogens Svane Petersen og Kaare Schmidt, *Hvordan laves en dansk film? Sådan!*, Kosmorama, nr. 180, 1986, s. 26ff.

²²⁴ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 107-108, Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 143, Schønning, s. 717ff og se hertil Norges Høyesterett, dom af 25. marts 2010, HR-2010-527-A (Rt. 2010 s. 366) (Gørild Mausest), præmis 35 kommenteret af Ole-Andreas Rognstad, *Vern for utøvende kunstnere. Kommentar til Høyesteretts dom av 25. mars 2010 (Rt. 2010 s. 366) (Gørild Mausest)*, Nordiskt Immaterialt Rättsskydd (NIR), 2011, s. 571-578. samt Peter Schønning, *Gengivelse af fragmenter af ophavsretligt beskyttede værker*, U.2013B.341, s. 344-345 hvor en skuespillers præstation på to sekunder blev beskyttet efter den norske bestemmelse der er tilsvarende den danske § 65. Det skal dog understreges at det lave krav ikke gør at alle kan nyde en sådan beskyttelse da f.eks. sportsfolk, mekanisk oplæsning af nyheder m.v. som udgangspunkt ikke beskyttes.

fremførelse må derfor ikke uden dennes samtykke optages på film eller anden indretning, der kan gengive den, eller gøres tilgængelig for almenheden, jf. OHL § 65, stk. 1, nr. 1-2.

7.2.2. Overenskomsten mellem Producentforeningen og Dansk Skuespillerforbund

Overenskomsten mellem DSF og PF (herefter "DSFPF") trådte i kraft den 1. august 2007 og er fortsat gældende, jf. DSFPF § 19, stk. 5.²²⁵ Det fremgår af DSFPF § 1, stk. 1, at overenskomsten omfatter alle skuespillere, der ansættes til filmproduktion af PF's medlemmer, uanset om de udøvende kunstnere selv er medlemmer af DSF. Det fremgår endvidere af DSFPF § 1, stk. 2, at overenskomsten ikke finder anvendelse på amatører, medvirkende under 18 år og statistere, ligesom sondringen mellem lønmodtagere og selvstændigt erhvervsdrivende fortsat er afgørende for, om skuespillerne er omfattet af overenskomstens minimumsregulering.²²⁶

7.2.3. Skuespillernes overdragelse af udnyttelsesretten til producenten

For så vidt angår filmværker begrænses skuespillerens rettigheder i OHL § 65, efter dennes stk. 5, idet retten til udlejning af filmen i mangel af modstridende aftale vil være materielt overdraget til producenten og skuespilleren kan ikke nedlægge forbud eller kræve vederlag herfor. Denne regel fungerer som mere end en legitimationsregel, hvilket adskiller den fra OHL § 58.²²⁷ Der er imidlertid tvivl i den juridiske litteratur om, hvad begrebet udlejning nærmere indebærer. Hvis man ser bestemmelsen i lyset af direktivet om udlejnings- og udlånsrettigheder af 19. november 1992, kan der anlægges en bred fortolkning hvorefter bestemmelsen dækker producentens erhvervelse af rettigheder til biografvisning, tv-udsendelser og tillige "anden offentlig fremførelse", idet direktivet fremhæver at producenten erhverver rettighederne til at "udnytte filmen".²²⁸ Hvis man derimod læser bestemmelsen i lyset af 1996b-lovmotiverne, må en sådan generel udvidelse af bestemmelsen imidlertid afvises.²²⁹

²²⁵ Denne vedlægges som bilag 6.

²²⁶ For mere om sondringen mellem områdeoverenskomst og medlemsoverenskomst henvises til afsnit 4.3., og for mere om hvornår en skuespiller anses for selvstændigt erhvervsdrivende og derved ikke er omfattet af DSFPF, henvises til afsnit 4.2.

²²⁷ Schönning, s. 726, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 718, Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 159

²²⁸ Dette er Anders Kildsgaards holdning i Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 159 hvor han tillige fremhæver at direktivet nævner at der "skal være en fravigelig formodning for, at kontrakter mellem udøvende kunstnere og filmproducenter indebærer, at filmproducenten erhverver rettigheder til at udnytte filmen" sammenholdt med Kulturministeriet, Notat om forslag til Rådets direktiv om udlejnings- og udlånsrettigheder samt om visse andre ophavsretsbeslægtede rettigheder i forbindelse med intellektuel ejendomsret, KOM (90)586 og Rådets direktiv 92/100/EØF af 19. november 1992 om udlejnings- og udlånsrettigheder samt om visse andre ophavsretsbeslægtede rettigheder i forbindelse med intellektuel ejendomsret.

²²⁹ Dette er Morten Rosenmeier og Peter Schønnings holdning, jf. Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 718 og Schönning, s. 726 og 667, idet Schönning særligt fremhæver at kulturministeriet til den daværende OHL § 65, stk. 4

For det tilfælde at anden offentlig fremførelse er omfattet af OHL § 65, stk. 5, rejser dette en selvstændig problemstilling, idet bestemmelsen vil være for upræcis til at fastlægge, hvilke former for offentlig fremførelse der konkret er overdraget, henset til specialitetsprincippet i OHL § 53, stk. 3. Hertil kommer, at en sådan fortolkning tillige ville udhule skuespillerens beskyttelse efter OHL § 53, stk. 3, idet skuespilleren kun begrænset ville kunne modsætte sig den vidtgående og lovfæstet materielle overdragelse producenten ville modtage. Det forekommer vanskeligt at antage, at dette skulle være den tilsigtede mening med OHL § 65, stk. 5, også henset til at bestemmelsens ordlyd alene vedrører udlejningsrettigheder. Den mest nærliggende fortolkning må derfor være, at offentlig fremførelse ikke er omfattet af OHL § 65, stk. 5, og det er således alene udlejning til brug for biografer og videoudlejning som overgår til producenten, mens overdragelsen af øvrige former for offentlig fremførelse kræver særskilt aftale.

Uanset hvilken fortolkning man måtte anlægge, må OHL § 65, stk. 5 ikke selvstændigt anses for tilstrækkelig til at sikre en fyldestgørende rettighedsoverdragelse. Det anbefales derfor klart, at der indgås en udtrykkelig aftale mellem producenten og skuespilleren, der fastlægger omfanget af den overdragne ret.

Efter DSFPF § 16, stk. 1 overdrager skuespilleren imidlertid en eneret til uden tidsbegrænsning at vise og distribuere filmen i hele verden, i alle filmformater og på alle fremføringsmåder og til at lade filmen tekste og eftersynkronisere på fremmede sprog, hvorfor overdragelsen i DSFPF er bredere end udgangspunktet efter OHL § 65, stk. 5.

DSFPF § 16, stk. 1 skal imidlertid læses i sammenhæng med stk. 2, hvorefter udnyttelse af lydsiden ikke medoverdrages, men skal kontraheres særskilt med skuespilleren. Efter OHL § 68, stk. 1 er der dog mulighed for at opnå tvangslicens, således at allerede udgivne lydoptagelser kan anvendes til radio- og fjernsynsudsendelse samt anden offentlig fremførelse mod betaling af vederlag til

(den nuværende § 65, stk. 5) afviser at lade den generelle formodningsregel som følger af OHL § 58 finde tilsvarende anvendelse på udøvende kunstnere og at en sådan udvidelse måtte komme an på udviklingen inden for EU og andre internationale sammenhænge, jf. Folketingstidende 1994-95, Tillæg A, spalte 1393ff og Forslag til lov om ophavsret, fremsat den 18. januar 1995 af kulturministeren (Jytte Hilden), LFF 1995-01-18 nr. 119, specielle bemærkninger, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026. I forbindelse med 2008a-loven blev denne udvidelse igen afvist af kulturministeriet i forhold til udøvende kunstnere, jf. Folketingsåret 2007-08, 2. samling, L58, bilag 3, *Notat om visse spørgsmål, som ikke behandles i ophavsretslovforslaget*, s. 16ff

Gramex, jf. OHL § 68, stk. 2.²³⁰ Det bemærkes dog, at OHL § 68, stk. 1, 2. pkt., sammenholdt med § 2, stk. 4, nr. 2, undtager tilrådighedsstillelse på individuelt valgt sted og tidspunkt for almenheden, dvs. VOD-rettigheider, fra tvangslicensens anvendelsesområde. Da VOD-rettigheider udgør nogle af de mest essentielle rettigheder for producenten, kan OHL § 68 ikke anses for at sikre en fyldestgørende rettighedsoverdragelse, og en selvstændig aftale om lydsiden med skuespilleren vil derfor fortsat være påkrævet.

Hertil begrænses rettighedsoverdragelsen yderligere af DSFPF § 16, stk. 4, hvorefter alle rettigheder til kendte eller fremtidige anvendelser af skuespillerens præstation og billede, som ikke er erhvervet i medfør af stk. 1 eller stk. 2, forbliver hos skuespilleren. Selvom stk. 1 umiddelbart fremstår som en bred og fyldestgørende overdragelse, medfører stk. 4, at det kan være uklart for begge parter, hvilke anvendelser der må anses for "kendte", ligesom bestemmelsen forudsætter, at parterne allerede ved aftaleindgåelsen har taget stilling til mulige fremtidige anvendelsesmåder. En bred og generel overdragelse vil næppe være gyldig og vil skulle fortolkes restriktivt i lyset af OHL § 53, stk. 3.²³¹ Det anbefales derfor, at producenten sikrer sig en udtrykkelig og præcis rettighedsoverdragelse i den konkrete aftale med skuespilleren, der giver producenten en fyldestgørende adgang til at udnytte filmværket.²³²

7.2.4. Producentens muligheder for øvrig brug af klip- og billedmateriale

Efter DSFPF § 17, stk. 5, jf. protokollat 5, erhverver producenten retten til vederlagsfrit at benytte fotos, tegnede gengivelser af skuespilleren samt klip fra filmen, samt at anvende skuespillerens navn i fortekster, plakater og anden reklame for filmen. Denne ret er dog begrænset, idet brugen skal følge god skik og brugen af den enkeltes billede ikke må være uforholdsmæssigt stor i forhold til rollen, ligesom anvendelsen ikke må være krænkende for skuespilleren.²³³ Hertil er det særligt præciseret, at producenten skal være tilbageholden med brugen af nøgenbilleder.

Efter DSFPF § 17, stk. 6 og 7 er producenten endvidere afskåret fra at benytte klip eller fraklip i andre film, ligesom dele af filmen ikke må indgå i reklamerelaterede sammenhænge, hvilket

²³⁰ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 130-131

²³¹ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 695

²³² for mere om den svære grænse med at lave en gyldig bred rettighedsoverdragelse for nutidige og mulige fremtidige udnyttelsesmåder, se afsnit 6.5.4.

²³³ At anvendelsen ikke må være krænkende følger endvidere af OHL § 65, stk. 6, hvorefter skuespilleren er tillagt de ideelle rettigheder, der følger af OHL § 3.

tilsvarende gælder for lydsiden. Endelig kræver offentlig fremførelse af optagelser fra prøvefilmning under castingprocessen skuespillerens samtykke, jf. DSFPF § 7, stk. 5.

Bestemmelserne illustrerer samlet, at DSFPF kan give et indtryk af en bredere rettighedsoverdragelse til producenten, end der reelt er tilfældet, idet overdragelsen er betinget. Hensynene bag OHL § 22 om lovligt citat genfindes i en vis udstrækning i DSFPF § 17, stk. 5, idet lovligt citat ligeledes kræver overensstemmelse med god skik og skal betinges af dets formål. Det er dog fast antaget, at OHL § 22 ikke finder anvendelse på billeder, herunder såkaldte "frame grabs" fra spillefilm.²³⁴ Producenten kan derved ikke forlade sig på OHL § 22 og skuespilleren nyder derved en ekstra beskyttelse mod producentens brug af dette materiale, hvilket producenten skal have for øje når den vil benytte disse især i markedsføringssammenhæng.

7.2.5. Tavshedspligten

En vigtig del af filmskabelsesprocessen er, at visse forhold skal holdes hemmelige for offentligheden og konkurrerende produktionsselskaber, indtil producenten vælger at offentliggøre dem. Dette begrundes bl.a. i hensynet til markedsføringsstrategier samt beskyttelsen af interne forhold over for konkurrenter.²³⁵ Det følger derfor af DSFPF § 14, at skuespilleren ikke uden producentens tilladelse må offentliggøre forhold vedrørende filmens manuskript eller udførelse.²³⁶

7.2.5.1. Den potentielle skade på filmens værdi

Offentliggør skuespilleren dele af filmens manuskript eller udførelse, kan dette skade producentens potentielle indtjening og derved mindske værdien af de erhvervede rettigheder. En konkurrent kunne eksempelvis tilegne sig et lækket manuskript og påbegynde produktion af en film med samme idé,²³⁷ hvilket kan intensivere konkurrencen og mætte publikum, såfremt lignende film udkommer tæt på hinanden, men det er intet krav at en konkurrent rent faktisk gør brug af

²³⁴ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 243-244 og Schønning, s. 420-421 og se dertil dommen U1984.881Ø hvor affotografering blev anset som omfattet af OHL § 22. Dette resultat beror dog på en retlig misforståelse og ville kunne føre til at beskyttelsen af enkeltbilleder ville være illusorisk, og i den nyere dom U2007.280SH blev resultatet også det modsatte hvor offentliggørelse af stillbilleder fra en spillefilm ikke var omfattet af citatretten efter OHL § 22. Se også hertil Betænkning nr. 1063 afgivet af Udvalget om billedrettigheder, København 1986, s. 67-68, tilgået via www.karnovgroup.dk den 21. maj 2026 og Betænkning nr. 1197 af 1990 om revision af ophavsretslovgivningen, tilgået via www.karnovgroup.dk den 18. maj 2026, s. 168-169. se også mere om lovligt citat i afsnit 6.4.4.3.

²³⁵ Bryde Andersen, s. 414

²³⁶ Se hertil overenskomsten mellem FAF og PF § 17, stk. 2 hvor filmarbejderne også er underlagt en tavshedspligt med en nærmest identisk ordlyd i forhold til den der fremgår af DSFPF. Det gælder generelt at samtlige ophavere normalt vil have en sådan tavshedspligt indskrevet i deres kontrakter på en spillefilmsproduktion hvorfor de overvejelser som gør sig gældende under afsnit 7.2.5. finder anvendelse på samtlige ophavere.

²³⁷ For mere om den manglende idebeskyttelse se afsnit 6.4.3.

oplysningen.²³⁸ Tavshedspligten kan således ses som en beskyttelse af producentens mulighed for at udnytte filmværket kommercielt.²³⁹

7.2.5.2. Loyalitetspligten mellem producenten og skuespilleren

Når aftaleparter kontraherer, pålægges de efter obligationsretten biforpligtelser, herunder en loyalitetspligt, uanset om denne er eksplicit aftalt. Dette gælder tillige ved aftaler om overdragelse af ophavsrettigheder.²⁴⁰ Loyalitetspligten indebærer bl.a., at rettighedsoverdrageren ikke må påføre erhververen konkurrence i relation til den overdragne udnyttelsesret, og mere generelt at parterne skal optræde hensynsfuldt og loyalt, således at ingen af dem modvirker den andens mulighed for at drage nytte af aftalen.²⁴¹ En udtrykkelig klausul herom giver ikke parterne en bedre ret end den, der allerede følger af det ulovbestemte princip, men det må anses for hensigtsmæssigt at indsætte en sådan i aftalen, hvilket delvist kommer til udtryk i DSFPF § 14.²⁴²

7.2.5.3. Krænkelser af ophavsretligt beskyttet materiale

Offentliggør skuespilleren materiale fra manuskriptet eller andre dele af filmens udførelse, vil dette kunne ske i strid med den oprindelige ophavsret og/eller producentens ophavsret til værket. Da tærsklen for ophavsretlig beskyttelse er lav, vil en lækage af filmrelateret materiale på eksempelvis internettet hurtigt kunne kvalificeres som eksemplarfremsstilling og overføring til almenheden af ophavsretligt beskyttet materiale, jf. OHL § 2, stk. 2 og § 2, stk. 4, nr. 2.

Der kan dog tænkes tilfælde, hvor skuespillerens deling af materiale falder inden for de minimis-princippet, hvorefter bagatelagtig eller rent underordnet værksudnyttelse er tilladt uden ophaverens samtykke.²⁴³ Over skuespilleren eksempelvis sine replikker på en offentlig vej, således at forbipasserende kan høre underordnede dele af manuskriptet, vil dette formentlig være af så

²³⁸ Bryde Andersen, s. 418-419.

²³⁹ Se hertil for mere om det økonomiske incitament bag rettighedsoverdragelsen af værksudnyttelse afsnit 2.1.1. og 3.1.1.

²⁴⁰ Rosenmeier og Johnsen NIR, s. 4-5 og s. 8, Schønning, s. 615 og Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 702.

²⁴¹ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 702, Rosenmeier og Johnsen NIR, s. 8-9 og se hertil dommen U1982.4H hvor ophaveren havde handlet i strid med sin loyalitetspligt over for et forlag, ved senere at indgå i en anden forlagsaftale som derved påførte det oprindelige forlag ”ubillig konkurrence”.

²⁴² For mere om loyalitetspligtens virkning på parternes aftaleforhold se afsnit 6.4.5.

²⁴³ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 256-257, Schønning, s. 295, Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 25, Jørgen Blomqvist og Morten Rosenmeier, *Kræver det tilladelse ifølge ophavsretsloven at bruge billeder af brugskunst i reklamer? Eller er brugen tilladt efter ulovbestemte ophavsretlige undtagelser?*, 2021, Nordiskt Immaterielt Rættsskydd, s. 512ff. Se hertil U2019.1109H, hvor afbildning af ophavsretligt beskyttet keramik i reklamer og på emballage var lovligt efter de minimis-princippet, idet afbildningen var af så underordnet betydning, at der ikke forelå en ophavsretskrænkelser. For en mere kritisk tilgang til princippet eksistens i dansk ret, se Linkis, s. 98ff., der dog er skrevet forud for U.2019.1109H, hvorfor hans udgangspunkt om fraværet af danske domme om de minimis-princippet ikke længere er gældende.

bagatelagtig karakter, at det falder inden for princippet rammer. Det skal dog understreges, at DSFPF § 14 udtrykkeligt regulerer og skærper beskyttelsen mod offentliggørelse af manuskriptet og filmens udførelse mellem parterne, hvorfor grænsen for overtrædelse er lav, og skuespilleren skal derfor udvise særlig påpasselighed i sit arbejde med filmen.

7.2.6. Producentens videreoverdragelse af rettighederne til tredjemand

Efter DSFPF § 17, stk. 1 erhverver producenten ret til at videresælge og overdrage rettighederne til filmen til tredjemand, dog betinget af at tredjemand skal respektere DSFPF's bestemmelser. Skuespilleren kan fortsat rette påkrav og meddelelser direkte til producenten med bindende virkning, indtil der er givet meddelelse til DSF om successionens gennemførelse med angivelse af successorens repræsentant.

DSFPF § 17, stk. 1 må sammenholdes med OHL § 56, stk. 2 og det obligationsretlige udgangspunkt om, at en debitor ikke kan sætte en ny skyldner i sit sted uden kreditors samtykke, selvom begge er deklatoriske og § 17, stk. 1 udgør en modificeret version heraf.²⁴⁴

Efter OHL § 56, stk. 2 må videreoverdragelse uden særskilt aftale alene ske, hvis den er sædvanlig eller åbenbart forudsat,²⁴⁵ ligesom den oprindelige debitor, her producenten, vedbliver at hæfte over for kreditor, her skuespilleren, indtil denne har samtykket til overdragelsen. DSFPF § 17, stk. 1 modificerer dette udgangspunkt, idet producenten kan frigøre sig fra sit skyldforhold til skuespilleren ved at opfylde sin underretningspligt og give meddelelse til DSF om, at en videreoverdragelse har fundet sted. Skuespilleren er således beskyttet, men i mindre grad end efter OHL § 56, stk. 2 og obligationsretten, idet producenten ikke kræver skuespillerens konkrete samtykke.²⁴⁶

²⁴⁴ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 708, Bryde Andersen, 2. s. 278 og for mere herom se afsnit 6.4.7.

²⁴⁵ For mere om hvornår dette kan siges at være tilfældet og hvorfor det er vigtigt for producenten at tage konkret stilling til at måtte videreoverdrage de erhvervede rettigheder se afsnit 3.1.2.2 og 6.3.1.2.

²⁴⁶ Reguleringen minder om den der gælder for instruktøren efter DIA og PIA, jf. afsnit 6.5.6., men adskiller sig på et væsentligt punkt. Efter DIA skal tredjemand bekræfte overdragelsen direkte over for instruktøren, og producenten skal sikre sig skriftligt bevis herfor, mens PIA alene kræver, at tredjemand bekræfter over for producenten at ville respektere instruktørens rettigheder. Efter DSFPF § 17, stk. 1 gives underretningen derimod til DSF som organisation og ikke direkte til skuespilleren selv, hvilket placerer beskyttelsesniveauet mellem DIA og PIA. Skuespilleren er således beskyttet, men i mindre grad end efter OHL § 56, stk. 2 og obligationsretten, idet producenten ikke kræver skuespillerens konkrete samtykke, men alene skal underrette DSF med de fornødne oplysninger for at kunne videreoverdrage med frigørende virkning.

7.3. Filmarbejderne

7.3.1. *Filmarbejdernes rolle*

FAF's område favner bredt og de varetager derved mange aktører indenfor spillefilmsbranchen som alle kan betegnes "filmarbejdere". En udtømmende opregning af de omfattede fremgår af overenskomsten mellem FAF og PF § 1, stk. 1, der bl.a. nævner produktionsleder, sound designer, VFX-supervisor, stillfotograf, indspilningsleder, locationmanager og caster.

Filmarbejdernes opgaver har typisk en mere teknisk karakter end de øvrige ophaveres bidrag. Dette udelukker imidlertid ikke, at filmarbejderne kan sætte et personligt præg på det endelige filmværk, der nyder ophavsretlig beskyttelse.²⁴⁷ Et eksempel herpå er klipperen, der arbejder tæt sammen med instruktøren og varetager udvælgelsen og sammensætningen af optagelser til den endelige spillefilm. Klipperen kan opnå status som ophaver, hvis udvælgelsen og sammensætningen er udtryk for egne frie og kreative valg. Dette gælder også, hvor klipperen arbejder under instruktørens eller producentens instruktion, idet udvælgelsen fortsat kan indebære tilstrækkeligt selvstændige kreative valg til at udgøre en egen intellektuel frembringelse, der nyder beskyttelse efter OHL § 1.

Da en spillefilmsproduktion involverer talrige filmarbejdere med vidt forskellige arbejdsopgaver, vil det være uforholdsmæssigt vanskeligt for producenten konkret at vurdere, hvilke filmarbejdere der kan skabe ophavsretligt beskyttede bidrag. Det er derfor under alle omstændigheder nødvendigt, at producenten ved aftaleindgåelsen sikrer sig en overdragelse af samtlige rettigheder, der måtte opstå hos filmarbejderne.

7.3.2. *Overenskomsten mellem Film- og TV-arbejderforeningen og*

Producentforeningen

Den gældende overenskomst for filmarbejdere og producenter inden for spillefilmsproduktion (herefter "FAFPF") blev indgået mellem FAF og PF og trådte i kraft den 3. marts 2025, jf. FAFPF § 26, stk. 1.²⁴⁸ FAFPF er en områdeoverenskomst, hvilket indebærer, at den finder anvendelse uanset om den pågældende filmarbejder er medlem af FAF, jf. § 1, stk. 1. Anvendeligheden af FAFPF

²⁴⁷ For mere herom se afsnit 2.2.2.

²⁴⁸ Denne vedlægges som bilag 7.

forudsætter dog, at filmarbejderne er lønmodtager og ikke selvstændigt erhvervsdrivende, jf. § 1, stk. 2.²⁴⁹

7.3.3. Filmarbejdernes overdragelse af udnyttelsesretten til producenten

Udgangspunktet for rettighedsoverdragelsen mellem producenten og filmarbejderne følger af OHL § 58, hvorefter producenten modtager en bred ret til eksemplar fremstilling, spredning, offentlig fremførelse og tekstning, jf. stk. 1, nr. 1-4.²⁵⁰ Bestemmelsen fungerer som et stiltiende samtykke til efterfølgende udnyttelse, men er alene en legitimationsregel, der afskaffer filmarbejdernes forbudsret, mens vederlagsretten forbliver hos filmarbejderne, ligesom at de stadig kan kræve erstatning for krænkelse.²⁵¹ Bestemmelsen er imidlertid begrænset, idet den efter stk. 2, nr. 1 og 2 ikke finder anvendelse på allerede eksisterende værker samt drejebøger, dialoger og musikværker frembragt med henblik på filmens fremstilling, ligesom rettighederne til brug i bl.a. opfølgingsværker, herunder remakes, og udnyttelse af de enkelte bidrag uden sammenhæng med filmen ikke er omfattet.²⁵² Selvom denne bestemmelse altså giver producenten en bredere ret, end udgangspunktet er for øvrige ophavere, er retten stadig begrænset. OHL § 58 har dog forrang for en række øvrige bestemmelser, herunder OHL § 53, stk. 3, når filmarbejdere har indgået aftale om at medvirke ved indspilningen, ligesom producenten uanset OHL § 56 kan foretage ændringer og videreoverdragelser i det omfang dette følger af OHL § 58.²⁵³ Da bestemmelsen er deklaratorisk, jf. OHL § 53, stk. 4, er det dog FAFPF's regelsæt der er udgangspunktet.

Efter FAFPF § 22, stk. 1 og 2 erhverver producenten uden tidsbegrænsning alle rettigheder til fiktionsproduktionen, både i sin helhed og i dele heraf, på alle formater og i enhver henseende uanset medie og teknik, herunder retten til eksemplar fremstilling og tilgængeliggørelse i form af visning, salg, udlæjning, udsendelse, biografvisning, institutionsbrug og on-demand

²⁴⁹ For mere om sondringen mellem områdeoverenskomst og medlemsoverenskomst henvises til afsnit 4.3., og for mere om hvornår en filmarbejder anses for selvstændigt erhvervsdrivende og derved ikke er omfattet af FAFPF, henvises til afsnit 4.2. Efter FAFPF § 1, stk. 1 finder den anvendelse på en udtømmende liste af freelancefunktioner. Betegnelsen "freelance" kan dog være misvisende i denne sammenhæng, idet filmarbejdere pr. definition er tidsbegrænset ansatte knyttet til et bestemt projekt og derfor fortsat har status som lønmodtagere efter overenskomsten. Betegnelsen er således uden betydning for sondringen mellem selvstændigt erhvervsdrivende og lønmodtagere, jf. afsnit 4.2.

²⁵⁰ Schønning, s. 669-670, Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 158-159 og Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen. s. 717.

²⁵¹ Schønning, s. 668, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen. s. 717, Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 158-159 – Bestemmelsen er således ikke udtryk for en materiel rettighedsoverdragelse.

²⁵² Schønning, s. 669

²⁵³ Schønning, s. 668, men til gengæld gælder reglerne om tilbagekaldsessret og afregning og kontrol stadigvæk efter OHL §§ 54 og 57.

tilrådighedsstillelse, i det omfang filmarbejderens bidrag nyder ophavsretlig beskyttelse.

Overdragelsen fremstår umiddelbart bred og fyldestgørende, men begrænses efter FAFPF § 22, stk. 4 på samme måde som for skuespilleren efter DSFPF § 16, stk. 4 i forhold til kendte og fremtidige anvendelser.²⁵⁴

Overdragelsen efter FAFPF er således stadig begrænset, og producenten risikerer en ufuldstændig rettighedsoverdragelse i lyset af OHL § 53, stk. 3, såfremt denne alene støtter ret herpå. Det er derfor afgørende, at producenten ved aftaleindgåelsen sikrer sig en klar og udtrykkelig rettighedsoverdragelse, der giver den fornødne adgang til at indspille og udnytte filmværket, eftersom hverken overenskomsten eller OHL § 58 selvstændigt udgør et tilstrækkeligt grundlag herfor.

7.3.3.1. Særligt om stillfotografen

Blandt de filmarbejdere der er dækket af overenskomsten findes stillfotografen, der tager enkeltbilleder under optagelsen af bl.a. skuespillere, scener, scenografi, kulisser, kostumer og make-up og har derved et tæt samarbejde med instruktøren og det øvrige produktionsteam. Billederne benyttes til at afspejle filmens stemning og udtryk, sikrer visuel konsistens mellem optagelserne og udgør tillige centralt markedsføringsmateriale, herunder som filmplakater og øvrigt reklamemateriale.

7.3.3.2. Ophavsretlig beskyttelse af stillfotografens fotomateriale

Stillfotografens output består af fotomateriale, hvilket gør denne til en af de filmarbejdere, der altid vil producere ophavsretligt beskyttet materiale, idet fotografier altid beskyttes efter den naboretlige regel i OHL § 70 og oftest tillige efter OHL § 1.²⁵⁵

Stillfotografen fremhæves særligt i FAFPF § 22, stk. 3, der indeholder en særskilt bestemmelse om vederlag for brug af stillfotografens fotomateriale. Det fremgår heraf, at VISDA's prislister for reproduktion og offentlig visning eller fremførelse på skærm af tidligere offentliggjorte billedkunstværker danner grundlag for stillfotografens vederlag, når materialet udnyttes på en måde

²⁵⁴ For så vidt angår filmarbejdernes bevarelse af rettigheder til kendte eller fremtidige anvendelser og den svære afgrænsning af ved dette indebærer henvises til afsnit 7.2.3. Se hertil særligt hvordan ordlyden i DSFPF § 16, stk. 4 som lyder "Alle rettigheder til i dag kendte eller fremtidige tilkommende anvendelser af den ansattes præstation og billede, som ikke i medfør af stk. 1 eller stk. 2 er erhvervet af producenten, tilhører den ansatte." er nærmest identisk med FAFPF § 22, stk. 4 som lyder "Alle rettigheder til i dag kendte eller fremtidige tilkommende anvendelser af det færdige produkt, som ikke i medfør af stk. 1, er erhvervet af producenten, tilhører medarbejderen."

²⁵⁵ Schønning, s. 146, 172-173, 748 og 772-773, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen. s. 96ff og 109.

der rækker ud over brugen i forbindelse med spillefilmens lancering og markedsføring. Hertil bemærkes, at producenten ikke med hjemmel i OHL § 22 kan undgå betaling for sådan yderligere brug, idet bestemmelsen ikke finder anvendelse på enkeltbilleder og særligt ikke hvis billedbrugen er omfattet af aftaletilbud fra Copydan-foreningerne eller VISDA, hvilket er tilfældet her.²⁵⁶

Da stillfotografens arbejde, klart kan udskilles fra det samlede filmværk og benyttes selvstændigt, letter bestemmelsen producentens adgang til dette materiale og sikrer samtidig stillfotografen et korrekt vederlag herfor. Dette er praktisk relevant både når producenten ønsker at anvende materialet ud over filmens lancering og markedsføring, og når materialet skal overdrages til DFI, der som tidligere gennemgået stiller krav herom i sine støttevilkår.²⁵⁷

Henvisningen til OHL § 3 i FAFPF § 22, stk. 3 pålægger ikke producenten forpligtelser ud over hvad der allerede følger af loven, og FAFPF § 18 hjemler alene stillfotografens kreditering i filmværkets rulletekster uden at regulere kreditering ved yderligere brug, som stillfotografen kan have krav på efter OHL § 3, stk. 2, såfremt dette følger af god skik.²⁵⁸ Ikke desto mindre har henvisningen til OHL § 3 en praktisk værdi, idet den gør opmærksom på stillfotografens rettigheder og giver denne en konkret aftalemæssig forankring at støtte ret på ved eventuelle tvister om krænkelse af de ideelle rettigheder.²⁵⁹

7.3.4. Producentens videreoverdragelse af rettighederne til tredjemand

FAFPF indeholder ingen udtrykkelig hjemmel til, at producenten kan videreoverdrage de erhvervede rettigheder til tredjemand. Selv hvis en sådan hjemmel skulle kunne indfortolkes i den rettighedsoverdragelse som producenten modtager med henblik på visning, salg, udlejning, udsendelse, biografvisning, institutionsbrug og tilrådighedsstillelse for almenheden, ville en fortolkning af FAFPF § 22 som en generel ret til at overdrage samtlige rettigheder til enhver form for distribution stride mod specialitetsprincippet i OHL § 53, stk. 3. En så bred rettighedsoverdragelse til tredjemand kan derfor ikke udledes alene af bestemmelsen.

²⁵⁶ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen. s. 244. For mere herom se afsnit 7.2.4. og særligt fodnote 235.

²⁵⁷ Se under afsnit 6.3.1.3. hvoraf det fremgår som en betingelse for støtte fra DFI at producenten bl.a. skal overdragen retten til at bruge stillbilleder til DFI.

²⁵⁸ Schønning, s. 235, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen. s. 161 ff.

²⁵⁹ For mere om OHL § 3, se afsnit 6.5.5.2. og 9.2.5.

Man kunne derefter henledes til at tro at udgangspunktet så måtte følge af OHL § 56, stk. 2, men OHL § 56 modificeres dog af OHL § 58, som har forrang for de øvrige aftaleregler i kapitel 3 i OHL og indebærer, at filmarbejdere ikke kan modsætte sig, at producenten råder over de udnyttelsesformer, der er opregnet i stk. 1, nr. 1-4, herunder gennem visse former for videreoverdragelse, såsom biografvisning og visning i TV.²⁶⁰ Som gennemgået i afsnit 7.3.3. er § 58 imidlertid alene en legitimationsregel, der fratager filmarbejderen forbudsretten uden at tilsidesætte øvrige beføjelser, herunder retten til vederlag og erstatning.²⁶¹ Filmarbejderne har dermed færre rettigheder efter OHL end de tidligere gennemgået ophavere, men denne indskrænkning skal ses i lyset af en bevidst lovgivningsmæssig afvejning om, at det ikke bør være muligt for den enkelte filmarbejder, at kunne blokere for udnyttelsen af filmen ved en påstand om krænkelse af egne rettigheder, da dette ville kunne medføre alvorlige økonomiske konsekvenser, ikke blot for producenten, men for samtlige af de øvrige filmarbejdere og ophavere.²⁶²

En videreoverdragelse af rettighederne til brug for genindspilnings- og opfølgingsværker er imidlertid ikke omfattet af OHL § 58 og kræver fortsat samtykke fra den oprindelige ophaver.²⁶³ Det følger endvidere af OHL § 56, stk. 2, at producenten, uanset § 58's forrang, fortsat hæfter for, at aftalerne med filmarbejderne overholdes, og kan dermed ikke overdrage sine forpligtelser med frigørende virkning.

Producenten skal tillige være opmærksom på, at OHL § 58 kan fraviges ved aftale, jf. OHL § 53, stk. 4 og at en sådan fravigelse ikke behøver at være udtrykkelig, men kan udledes af omstændighederne ved aftalens indgåelse.²⁶⁴ Producenten bør derfor ved aftaleindgåelsen sikre sig, at retten efter OHL § 58 ikke utilsigtet fraviges, så adgangen til bestemte former for videreoverdragelse begrænses.

²⁶⁰ Schønning, s. 668 og Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 158-159. Bestemmelsen skal tillige ses i sammenhæng med Forslag til lov om ophavsret, fremsat den 18. januar 1995 af kulturministeren (Jytte Hilden), LFF 1995-01-18 nr. 119, specielle bemærkninger til § 58, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026, hvoraf det fremgår, at bestemmelsens anvendelsesområde blev udvidet. Denne udvidelse fandt imidlertid sted forud for den digitale udvikling, og der bør derfor udvises forsigtighed med at indfortolke en ret for producenten til samtlige former for videreoverdragelse med henblik på spredning og offentlig fremførelse. Hertil kommer, som anført i afsnit 7.3.3., at en videreoverdragelse af rettigheder til brug for genindspilnings- og opfølgingsværker ikke vil være omfattet af OHL § 58, jf. Schønning, s. 669.

²⁶¹ Schønning, s. 668, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen. s. 717, Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 158-159.

²⁶² Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 159

²⁶³ Schønning, s. 669.

²⁶⁴ Schønning, s. 668

Samlet set er det på denne baggrund anbefalelsesværdigt, at producenten eksplicit regulerer spørgsmålet om videreoverdragelse i aftalen med filmarbejderen. En klar kontraktuel bestemmelse, der udtrykkeligt giver producenten ret til at videreoverdrage samtlige erhvervede rettigheder til eksempelvis co-producenter, salgsagenter, distributører, tv-selskaber, streamingplatforme og biografkæder, vil eliminere den usikkerhed, der ellers består, og forhindre, at filmarbejderen efterfølgende kan kræve erstatning som følge af sådanne videreoverdragelser.

8. Produktionsfasen

Produktionsfasen udgør selve indspilningsstadiet, hvor det forberedende arbejde omsættes til praksis, og filmværkets endelige udtryk materialiserer sig. Under instruktørens ledelse iscenesættes skuespillernes udførelse af manuskriptet, mens det visuelle udtryk formes gennem lysætning, kameragang samt placering af rekvisitter og dekorationer, alt i samarbejde med fotograf, lysmand, tonemester og scenograf. Da fasen ikke involverer nye aktører, vil den imidlertid ikke behandles yderligere.²⁶⁵

9. Post-produktionsfasen

9.1. Introduktion

Under postproduktionen videreføres samarbejdet mellem mange af de tidligere involverede aktører, herunder instruktøren og det øvrige filmhold, der vil bearbejde råmaterialet fra produktionsfasen. Størstedelen af disse aktører er allerede behandlet ovenfor, dog introduceres musikken som et nyt element med selvstændige ophavsretlige implikationer, der vil blive behandlet i det følgende.

9.2. Filmens musik

Langt størstedelen af alle film indeholder musik, hvad enten denne er komponeret direkte til filmværket eller stammer fra et allerede eksisterende musikværk. Musikværker nyder selvstændig ophavsretlig beskyttelse efter OHL § 1, såfremt originalitetskravet er opfyldt.²⁶⁶ Beskyttelsen

²⁶⁵ Richter og Thiele, s. 34, Kaare Schmidt, Mogens Svane Petersen, Nicolas Barbano, Peter Schepelern og Christian Jess Mark: *filmproduktion*, Lex, sidst tilgået via <https://lex.dk/filmproduktion> den 17. april 2026 og Mogens Svane Petersen og Kaare Schmidt, *Hvordan laves en dansk film? Sådan!*, Kosmorama, nr. 180, 1986, s. 26ff.

²⁶⁶ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 79ff, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen s. 98-99, Schønning, s. 159-160, og se hertil bl.a. dommen U2014.3428SH, hvor blot ét sekunds brug af en reklamesang blev anset som beskyttet og derved illustrerer at der ikke skal meget til, før et musikværk er beskyttet efter OHL. For mere om originalitetskravet se afsnit 2.2.2.

omfatter både selve kompositionen, herunder tone- og akkordforløb samt andre lydforløb såsom trommerytmer, og den tilknyttede sangtekst.²⁶⁷ Ophaverne bag musikværket er tekstforfatterne og komponisterne, der nyder beskyttelse efter OHL § 1, mens den udøvende kunstner, der fremfører værket, nyder naboretlig beskyttelse efter OHL § 65.²⁶⁸ Disse roller kan falde sammen i én og samme person, ligesom et musikværk kan have flere ophavere, hvorfor det enten kan beskyttes som et selvstændigt værk efter OHL § 1, et tveværk eller et fællesværk efter OHL § 6.²⁶⁹

9.2.1. KODA og NCB

De to vigtigste organisationer for tekstforfattere og komponister er KODA og NCB. KODA forvalter rettighederne til offentlig fremførelse på grundlag af fuldmagter afgivet af rettighedshaverne, herunder musikforlag, ved indmeldelse. Forvaltningen sker primært på et eneretsgrundlag, men på enkelte områder hviler den på et aftalelicensgrundlag.²⁷⁰ Gennem gensidighedsaftaler forvalter KODA tillige fremførelsesrettighederne for udenlandske komponister, tekstforfattere og musikforlag.²⁷¹

NCB er en fællesorganisation, der bl.a. har KODA som medlem. NCB forvalter synkroniserings- og mekaniseringsrettigheder, dvs. eksemplarfremsstilling og spredning, for komponister, tekstforfattere og musikforlag på grundlag af fuldmagter fra KODA. Ligesom KODA opererer NCB primært på et eneretsgrundlag, men er tillige en del af visse aftalelicenser.²⁷²

²⁶⁷ Schönning, s. 143-144, Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 79ff, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 98-99 og Morten Rosenmeier, *Ophavsretlig beskyttelse af musikværker*, 1. udgave, 1996, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, s. 15ff.

²⁶⁸ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 80, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen s. 107ff, 166ff og Schönning, s. 721ff. De udøvende kunstnere er derved ikke beskyttet efter OHL § 2, men nyder efter OHL § 65, stk. 1, nr. 1-2 en naboretlig beskyttelse, der hindrer andre i at optage deres fremførelser og gøre dem tilgængelige for almenheden.

²⁶⁹ For mere om tve- og fællesværker se afsnit 2.1.3.

²⁷⁰ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 58, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 129ff og Schönning, s. 110. Dette gælder f.eks. efter OHL § 30, stk. 1 og 3, som skal understreges ikke finder anvendelse på filmværker, men hvor der kan etableres aftalelicenser som gør det muligt for tv-stationer, heriblandt DR og TV2 at transmittere udgivne værker og efter OHL § 35, stk. 1, 4 og 5 kan der laves aftalelicenser, som gør det muligt at disponere over radio og tv-udsendelser som har været udsendt ved at videresende dem via kabel eller på internettet osv.

²⁷¹ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 58 og 80, Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 129ff og Schönning, s. 110 - Det fuldmagtsbaserede system er hensigtsmæssigt, idet det indebærer, at den der ønsker at gøre brug af en komponists rettigheder, alene skal henvende sig til KODA og NCB frem for den enkelte rettighedshaver. Dette forenkler klareringen betydeligt og reducerer risikoen for utilsigtede rettighedskrænkelser. Er rettighedshaveren derimod ikke medlem af KODA og NCB, skal henvendelse rettes direkte til denne.

²⁷² Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 59 og Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 130. Se hertil også den vigtige organisation Gramex som forvalter rettigheder for udøvende kunstnere og musikselskaber og fungerer på et tvangslicensgrundlag, hvilket betyder at man kan benytte disses beskyttede materiale uden tilladelse, men man skal betale for det. Gramex er imidlertid ikke af større betydning for de her behandlede problemstillinger og vil derfor ikke blive gennemgået yderligere.

9.2.2. Producenten og komponistens aftalegrundlag

Der eksisterer ikke en gældende overenskomst mellem KODA/NCB og PF for aftaler om bestillingsværker mellem producenten og komponisten, hvorfor OHL og den øvrige lovgivning sætter rammerne.²⁷³ Visse vederlag for klareringen af musikken administreres dog fortsat gennem KODA og NCB.²⁷⁴ Da det tidligere aftaleudkast udarbejdet af PF for nuværende er under revision og derfor ikke er tilgængeligt, tages der i det følgende udgangspunkt i friere overvejelser om de forhold, der er særligt relevante ved aftaleindgåelsen.

9.2.3. Komponistens rolle i filmværket

Aftalen med komponisten forpligter denne til at komponere musik til den pågældende film og indebærer sædvanligvis, at komponisten i dialog med producenten og instruktøren skal levere prøveversioner af musikken, således at parterne kan fastlægge musikkens stemning i tråd med filmens kunstneriske udtryk. Som følge heraf vil komponisten tillige typisk være involveret i klippefasen.²⁷⁵

De omfattende forpligtelser der pålægges komponisten indebærer, at producenten opnår en betydelig kontrol over skabelsesprocessen. I modsætning til komponistens sædvanlige arbejdsvilkår, hvor denne nyder en høj grad af kunstnerisk selvstændighed, må komponisten ved filmmusik i vidt omfang lade sit udtryk tilpasse filmværkets overordnede eksekvering og de instruktioner, der gives af producenten og instruktøren. Det samlede filmværk og dets kunstneriske helhed kommer således i første række.²⁷⁶

²⁷³ Sidste gang der var en overenskomst mellem NCB og PF var i 2010. Lone nyhuus: *Filmkomponister: Pas på pengene*, Brancheforeningen for Film- og Mediekomponister, 12. juli 2010, sidst tilgået via <https://filmkomponister.dk/2010/07/12/filmkomponister-pas-pa-pengene/> den 30. maj 2026.

²⁷⁴ KODA: *Musik i film og tv-produktioner*, KODA, sidst tilgået via <https://koda.dk/viden-og-hjaelp/musik-i-film-og-tv-produktioner> den 30. maj 2026 og KODA: *Synkronisering – sæt lyd og billede sammen*, KODA, sidst tilgået via <https://koda.dk/viden-og-hjaelp/rettigheder/selvforvaltning-af-dine-rettigheder/synkroniseringsrettigheder> den 30. maj 2026.

²⁷⁵ Filmværksted Danmark: *Komponist – Hvad laver de, og hvordan bliver man det?*, Filmværksted Danmark, sidst tilgået via <https://www.filmvaerksted.dk/jobbeskrivelser/komponist> den 30. maj 2026.

²⁷⁶ Filmværksted Danmark: *Komponist – Hvad laver de, og hvordan bliver man det?*, Filmværksted Danmark, sidst tilgået via <https://www.filmvaerksted.dk/jobbeskrivelser/komponist> den 30. maj 2026.

9.2.4. Producentens udnyttelsesrettigheder

9.2.4.1. Omfanget af rettighedsoverdragelsen

Producenten vil som udgangspunkt søge at erhverve en eksklusiv, tidsubegrænset og geografisk ubegrænset ret til at udnytte musikværket i videst muligt omfang, herunder ved eksemplar fremstilling, tilgængeliggørelse for almenheden og offentlig fremførelse på alle nuværende og fremtidige medier og metoder.²⁷⁷ En sådan bred overdragelse kan imidlertid række videre end hvad der er nødvendigt for selve udnyttelsen af filmværket, og komponisten bør derfor være opmærksom på ikke at overdrage rettigheder i et omfang der efterlader denne uden mulighed for selvstændig udnyttelse af sit værk.

Det er på denne baggrund, at bl.a. KODA rådgiver komponister om at indsætte et såkaldt "komponistforbehold" i aftaler om spillefilmsproduktioner. Forbeholdet indebærer, at producenten alene erhverver de rettigheder der er nødvendige for produktionen og distributionen af filmen, herunder retten til at synkronisere musikken med billedet, producere det færdige værk og licensere det til tv-selskaber, streamingplatforme og øvrige distributører, mens komponisten beholder retten til øvrig offentlig fremførelse og tilgængeliggørelse, ligesom de berettigede vederlagskrav tydeliggøres.²⁷⁸ Producenten vil dog sjældent acceptere et sådant forbehold for den afledte brug af rettighederne, idet disse kan indebære en betydelig indtjening, hvorfor omfanget af rettighedsoverdragelsen typisk er genstand for intensive forhandlinger.²⁷⁹

Komponisten vil derfor i praksis sjældent alene beholde de øvrige rettigheder til musikken, og aftalerne er på dette punkt ofte særligt byrdefulde for komponisterne.²⁸⁰

²⁷⁷ Som tidligere gennemgået er det i producentens interesse at udforme overdragelsen så vidtrækkende som muligt, samtidig med at de enkelte udnyttelsesmåder præciseres for at forebygge en indskrænkende fortolkning i medfør af OHL § 53, stk. 3. For en nærmere gennemgang heraf henvises til afsnit 6.5.4. og 7.2.3.

²⁷⁸ Den fulde ordlyd af det forbehold, som Koda anbefaler indsat i aftalen, er tilgængelig på Kodas hjemmeside via dette link: <https://koda.dk/udbetaling-for-din-musik/hvor-meget-faar-jeg-udbetalt/skriver-du-musik-til-film/kontrakter-om-brug-af-musik-i-en-film> (sidst besøgt den 30. maj 2026). Et tilsvarende forbehold indsættes endvidere i de øvrige ophaveers aftaler for de vederlag, der opkræves af Copydan, jf. Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 148.

²⁷⁹ Se mere om den brede overdragelse som producenten oftest ønsker at foretage i afsnit 6.5.4. og 7.2.3. og se hertil afsnit 9.2.5.3. angående soundtrackrettigheder.

²⁸⁰ Skulle producenten erhverve en bred ret til musikværket, skal komponisten modtage et passende og forholdsmæssigt vederlag herfor, jf. afsnit 6.3.1.3. Producenten vil i den forbindelse have svært ved at gennemføre en aftale baseret alene på et engangsvederlag, jf. betragtning 73 til DSM-direktivet. Viser det oprindelige vederlag sig efterfølgende ikke at være passende eller forholdsmæssigt, kan komponisten tillige påberåbe sig aftalejusteringsordningen i OHL § 55b, såfremt rettighederne sælger væsentligt bedre end forventet, jf. afsnit 6.4.8.5.

9.2.4.2. Overdragelsen af musikkens afledte rettigheder

I forlængelse af det ovenfor anførte vil producenten ofte tillige ønske at udnytte filmens musik løsrevet fra filmværket, herunder ved transmission over internettet, interaktive medier og transmissionsmetoder, i trailers, teasers og fysisk salg på dvd og Blu-ray samt i forbindelse med opfølgingsrettigheder til remakes, prequels, sequels, spin-offs og tilknyttet merchandise.

Da der ikke foreligger en overenskomst, vil de klausuler producenten opstiller ofte være mere byrdefulde for komponisten og ligger ofte udover hvad der er nødvendigt for udnyttelsen af musikken i det konkrete filmværk. Det kan derfor være hensigtsmæssigt for komponisten, at søge inspiration i de begrænsninger der gælder for overenskomstregulerede områder.²⁸¹ Efter FAFPF § 22, stk. 4 og DSFPF § 16, stk. 4 forbliver kendte eller fremtidige anvendelser, der ikke overdrages i medfør af overenskomsterne, fortsat hos filmarbejderen og skuespilleren.²⁸² og efter DDPF begrænses overdragelsen af spin-off-, opfølgings- og merchandiserettigheder, således at disse ikke overdrages til producenten uden særskilt aftale herom.²⁸³

For komponisten vil det mest hensigtsmæssige ofte være, at disse rettigheder ikke overdrages allerede ved aftaleindgåelsen, idet en præcis værdiansættelse på dette tidspunkt kan være vanskelig.²⁸⁴ Det kan imidlertid i praksis være svært at fastholde denne position, idet de afledte rettigheder kan have en betydelig økonomisk værdi, og producenten vil derfor søge at erhverve disse allerede ved den oprindelige aftaleindgåelse. Ønsker komponisten ikke at imødekomme dette, risikerer denne at producenten i stedet engagerer en anden komponist. Såfremt komponisten accepterer overdragelsen, skal vederlaget imidlertid afspejle dette, jf. OHL § 55. Er dette ikke tilfældet, kan komponisten påberåbe sig aftalejusteringsordningen i OHL § 55b, og det vil derfor

²⁸¹ Komponistforbeholdet, der blev behandlet i afsnit 9.2.4.1., er ligeledes relevant at inddrage igen, idet det begrænser producentens rettigheder til udelukkende at omfatte selve filmværket, hvorimod komponisten fortsat besidder retten til øvrig offentlig fremførelse og tilgængeliggørelse.

²⁸² For en nærmere gennemgang af disse begrænsninger og de vanskeligheder der knytter sig til fastlæggelsen af deres omfang uden en udtrykkelig regulering i den konkrete aftale, henvises til afsnit 7.2.3.

²⁸³ For mere herom se afsnit 6.4.8., hvor det også gennemgås at producenten sjældent i disse tilfælde vil forlade sig på ikke at få overdraget disse rettigheder allerede i den oprindelige aftale.

²⁸⁴ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 694-695 og Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 114ff og for mere om den svære vurdering der ligger i at skulle værdiansætte en ophavsrettighed allerede ved aftaleindgåelsen se afsnit 6.4.8.5.

tillige være i producentens interesse at aftale et passende vederlag fra begyndelsen for at undgå en uforudsigelig aftalejustering.²⁸⁵

9.2.4.3. Særligt om soundtrackrettigheder

I forlængelse af afsnit 9.2.4.2. vil retten til at udgive filmens musik som et selvstændigt soundtrack særligt være genstand for forhandling. I dette tilfælde udskilles musikken fra filmværket og betragtes ophavsretligt som et selvstændigt musikværk.²⁸⁶ Producenten vil i den brede rettighedsoverdragelse, jf. afsnit 9.2.4.1., typisk søge at inkludere soundtrackrettighederne, idet udgivelse af et soundtrack udgør en oplagt mulighed for ekstra indtjening, hvorfor producenten særligt vil søge at sikre sig en andel af masterrettighederne.²⁸⁷

Overdragelsen af soundtrackrettighederne vil være særligt byrdefuld for komponisten, idet en betydelig andel af musikkens indtægter kan ligge heri, og det vil sjældent lykkes denne at opnå et forbehold med mulighed for særskilt aftale om soundtrackrettighederne. I praksis vil komponistens primære forhandlingspunkt være reduceret til vederlaget for rettighedsoverdragelsen på samme måde som gennemgået ovenfor under afsnit 9.2.4.2, mens de øvrige betragtninger om komponistens forhandlingsposition i forhold til vederlagets oprindelige størrelse og potentielle aftalejustering efter OHL §§ 55 og 55b, som gennemgået i afsnit 9.2.4.2. vil finde tilsvarende anvendelse på soundtrackrettigheder.

9.2.5. Udnyttelse som stadig kræver komponistens samtykke

Uanset omfanget af den rettighedsoverdragelse der er foretaget til producenten, vil visse udnyttelsesformer fortsat kræve et særskilt samtykke fra komponisten. Dette gælder navnlig

²⁸⁵ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 699-700, Schønning, s. 647-648, Schovsbo NIR, s. 490ff og DSM-direktivets, betragtning 73 og for mere om ophavernes krav på at få et passende og forholdsmæssigt vederlag allerede ved aftaleindgåelse samt aftalejusteringsordningen se afsnit 6.3.1.3 og 6.4.8.5.

²⁸⁶ Retten til at udgive filmens musik som soundtrack kan være forbundet med væsentlige indtægter. Spotify udbetaler cirka kr. 10,6 per 1.000 streams, jf. KODA: *Hvor meget får jeg udbetalt? – Musikstreaming*, sidst tilgået via <https://koda.dk/udbetaling-for-din-musik/hvor-megget-faar-jeg-udbetalt/musikstreaming> den 30. maj 2026. og hertil kan nævnes soundtracket til filmen "Interstellar", som dog er et af de mest streamede filmsoundtracks nogensinde, har opnået over 1.000.000.000 streams på platformen alene. Dette svarer til en samlet indtægt på over kr. 10.600.000 udelukkende fra Spotify-streams, uden at medregne streams fra øvrige platforme eller salg af soundtracket i fysisk format.

²⁸⁷ Det bemærkes, at streamingplatformene selv beholder 30% af abonnementsindtægterne, mens KODA afregner 15% til komponisten for den offentlige fremførelse, og de resterende 55% tilfalder det selskab, der besidder masterrettighederne, jf. KODA: *Hvor meget får jeg udbetalt? – Musikstreaming*, sidst tilgået via <https://koda.dk/udbetaling-for-din-musik/hvor-megget-faar-jeg-udbetalt/musikstreaming> den 30. maj 2026.

tilfælde, hvor musikken synkroniseres med audiovisuelle produktioner af reklamemæssig, politisk eller pornografisk karakter.²⁸⁸

De ideelle rettigheder, som komponisten erhverver ved skabelsen af musikværket, omfatter faderskabsretten efter OHL § 3, stk. 1 og respektretten efter OHL § 3, stk. 2. Disse kan ikke generelt frafalde eller overdrages, jf. OHL § 3, stk. 3, og aftaler der generelt frasiger disse rettigheder vil være ugyldige.²⁸⁹ Der skal derfor tages konkret stilling til, hvilken afgrænset brug der tillades, eksempelvis brugen i en bestemt reklame eller specifikke ændringer af værket. En brug i reklamemæssig, politisk eller pornografisk kontekst vil som udgangspunkt udgøre en krænkelse af respektretten uden forudgående samtykke.²⁹⁰

Citatreglen i OHL § 22 kan ikke legitimere en sådan brug, idet denne forudsætter overensstemmelse med god skik og brugen skal betinges af formålet, ligesom citatet efter C-416/17, præmis 78, alene må udgøre en beskeden del af det værk, hvori der citeres.²⁹¹ En anvendelse i reklamemæssig, politisk eller pornografisk sammenhæng vil ikke være foreneligt hermed og kan dertil svække værkets integritet og forringe dets kommercielle værdi.²⁹² Producenten kan således ikke selvstændigt lade musikværket indgå i sådanne sammenhænge, og et konkret samtykke fra komponisten vil i disse tilfælde være påkrævet.

9.2.6. Komponistens tilbagekaldelsesret

I komponistaftalerne vil det typisk fremgå, at producenten erhverver rettigheder til endnu ukendte udnyttelsesformer. Producenten vil allerede i forlængelse af den brede rettighedsoverdragelse, jf. afsnit 9.2.4.1. og 9.2.4.3., søge at inkludere sådanne fremtidige og ukendte udnyttelsesformer, men det anbefales klart, at erhvervelsen tydeliggøres udtrykkeligt i aftalen, så denne ikke skal fortolkes imod producenten, jf. afsnit 6.5.4.

²⁸⁸ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 22 og 96, Schønning, s. 244ff og Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 164-165.

²⁸⁹ Schønning, s. 247ff og Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 165-166.

²⁹⁰ LBKG 2023-08-20 nr. 1093, note 36 til § 3, stk. 3, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026, Schønning, s. 240ff og Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 23 og se hertil dommen lige nedenfor i fodnote 290.

²⁹¹ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 95ff og for mere om citat se afsnit 6.4.4.3. og se hertil dommen U2000.2359Ø hvor der var tale om en krænkelse da brugen af "Tango Jalousie" i reklame var i strid med respektretten efter OHL § 3, stk. 2.

²⁹² Schønning, s. 245.

For aftaler indgået fra den 7. juni 2023 er tidsfristen i OHL § 54, stk. 1 gjort delvist præceptiv og kan alene fraviges ved kollektivt forhandlede aftaler.²⁹³ I stedet gælder den dynamiske sektorspecifikke vurdering af "rimelig tid", jf. afsnit 6.4.5. Overvejelserne der er anført, i dette afsnit vil dog ikke fuldt ud finde anvendelse her, i hvert fald ikke for rettigheder der ikke vedrører det konkrete filmværk, eksempelvis soundtrackrettigheder. Da musikværket allerede er skabt, må producenten antages at have forholdsvis kort tid til at iværksætte udnyttelsen af nye udnyttelsesformer. Komponistens påberåbelse af tilbagekaldelsesretten, jf. OHL § 54, stk. 1, forudsætter dog et varsel på 6 måneder, hvilket i de fleste tilfælde vil være tilstrækkelig tid for producenten til at iværksætte udnyttelsen, særligt for udnyttelsesformer der ikke kræver en større indsats at implementere.²⁹⁴ Komponisten kan derved i praksis være afskåret fra reelt at gøre brug af tilbagekaldelsesretten, hvilket må anses for særligt byrdefuldt.

For aftaler indgået før den 7. juni 2023 kunne tidsfristerne i OHL § 54 fraviges ved aftale, hvilket også oftest skete i praksis. For disse aftaler vil der i højere grad være mulighed for at tilsidesætte særligt lange udnyttelsesfrister efter aftalelovens § 36 som urimelige, navnlig hvor producenten ikke tager skridt til at udnytte rettighederne.

Uanset hvilket regelsæt der finder anvendelse, har producenten en vidtgående adgang til at fastholde rettigheder til fremtidige og ukendte udnyttelsesformer, hvilket er særligt byrdefuldt for komponisten, der går glip af mulig indtjening i den periode rettighederne ikke udnyttes. De nye regler i OHL § 54 har dog styrket komponistens retsstilling sammenlignet med den tidligere ordning, idet "rimelig tid" for visse udnyttelsesformer må antages at udgøre en væsentligt kortere periode for dette tilfælde, ligesom tidsfristerne nu er gjort delvist præceptive.

9.2.7. Producentens brug af allerede eksisterende musikværker

At sammenstille musik og billede betegnes synkronisering og udgør en eksemplar fremstilling, der kræver vederlag og tilladelse fra indehaverne af henholdsvis ophavsrettighederne hos de skabende kunstnere og masterrettighederne hos musikselskaberne.²⁹⁵ Generelt har de skabende kunstnere,

²⁹³ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen, s. 704-705 og Lov nr. 680 af 6. juni 2023 om ændring af lov om ophavsret (Gennemførelse af dele af direktiv om ophavsret og beslægtede rettigheder på det digitale indre marked).§ 1, nr. 19, tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026 og se mere herom i afsnit 6.4.5.

²⁹⁴ Schønning, s. 644 og for mere herom se afsnit 6.4.5.

²⁹⁵ For én sang er det således typisk bygget op at ophavsrettighederne efter OHL § 1 vil ligge hos komponisten og tekstforfatteren mens masterrettigheder til lydindspilningen efter OHL § 66, vil ligge hos musikselskabet der har

overdraget forvaltningen af synkronisering til KODA/NCB, mens musikselskaberne har overladt forvaltningen af visse synkroniseringsrettigheder til MPO.²⁹⁶ Imidlertid forvalter de skabende kunstnere og/eller deres musikforlag selv, licensering af musik til spillefilm.²⁹⁷

Ønsker producenten at benytte eksisterende musik, kræver dette tilladelse fra både komponisten/tekstforfatteren, der er indehaver af ophavsrettighederne efter OHL § 1 og musikselskabet, der har masterrettighederne efter OHL § 66, som typisk vil sikre det nødvendige samtykke fra de udøvende kunstnere.²⁹⁸ Skal nummeret derimod genindspilles, eksempelvis ved at en skuespiller fremfører sangen, er det alene ophavsrettighederne der skal klareres.²⁹⁹

Da klareringen af musikværker til spillefilm ikke sker gennem KODA/NCB og MPO, foreligger der aftalefrihed om licensprisen, der kan variere betydeligt afhængigt af bl.a. anvendelsesformål, spillefilmens budget og den konkrete sang/kunstner.³⁰⁰ Producenten vil typisk argumentere for, at brugen af sangen udgør en reklamemæssig gevinst for rettighedshaverne og derved søge at forhandle prisen ned, men både producenten og ophaverne bør have for øje, at klareringen ikke sker til en for lav pris, henset til OHL §§ 55 og 55b.³⁰¹ Efter klareringen skal producenten fortsat indberette musikforbruget til KODA/NCB, så de tilknyttede rettighedshavere modtager korrekte royalties og vederlag.³⁰²

indspillet sangen og så vil den udøvende kunstner der har fremført sangen have rettigheder til den enkelte indspilning efter OHL § 65, jf. Plesner og Lau Nielsen m.fl., 79ff og 103.

²⁹⁶ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 135

²⁹⁷ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 135 og KODA: *Musik i film og tv-produktioner*, KODA, sidst tilgået via <https://koda.dk/viden-og-hjaelp/musik-i-film-og-tv-produktioner> den 30. maj 2026, KODA: *Synkronisering – sæt lyd og billede sammen*, KODA, sidst tilgået via <https://koda.dk/viden-og-hjaelp/rettigheder/selvforvaltning-af-dine-rettigheder/synkroniseringsrettigheder> den 30. maj 2026 og NCB: *How to Clear Music for Film & TV – A Step-by-Step Guide*, NCB, sidst tilgået via <https://www.ncb.dk/pdf/music-clearance-step-by-step-guide.pdf> den 30. maj 2026.

²⁹⁸ Det vil i mange tilfælde være hensigtsmæssigt for producenten at strukturere aftalen med musikselskabet således, at selskabet påtager sig ansvaret for at indhente samtykke fra de(n) relevante udøvende kunstner(e). Aftalen bør herved betinges af, at der foreligger en fyldestgørende klarering, hvorved producenten fritages for det direkte ansvar over for udøvende kunstnere, der måtte gøre gældende, at deres rettigheder er krænket.

²⁹⁹ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 135-136 og KODA: *Musik i film og tv-produktioner*, KODA, sidst tilgået via <https://koda.dk/viden-og-hjaelp/musik-i-film-og-tv-produktioner> den 30. maj 2026. - Da det kan være meget forvirrende for producenten at finde frem til hvilken eller hvilke parter der skal kontaktes i forbindelse med klareringen og synkroniseringen af et musiknummer til brug for spillefilmen, kan producenten altid starte med at kontakte NCB som kan formidle kontakten med de relevante parter.

³⁰⁰ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 135ff.

³⁰¹ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 135ff og for mere om OHL §§ 55 og 55b se afsnit 6.3.1.3. og 6.4.8.5.

³⁰² KODA: *Musik i film og tv-produktioner*, KODA, sidst tilgået via <https://koda.dk/viden-og-hjaelp/musik-i-film-og-tv-produktioner> den 30. maj 2026 og KODA: *Udbetalinger fra NCB*, KODA, sidst tilgået via <https://koda.dk/udbetaling-for-din-musik/hvor-meget-faar-jeg-udbetalt/ovrigt-omraader/udbetalinger-fra-ncb> den 30. maj 2026.

10. Distributionsfasen

Under distributionsfasen præsenteres det færdige filmværk for offentligheden og filmens samlede aftalekompleks skal stå sin prøve. Filmen distribueres gennem forskellige kanaler, herunder biografer og streamingtjenester, hvor sidstnævnte i vid udstrækning har afløst den fysiske distribution i form af DVD og Blu-ray. Den udnyttelse der finder sted under distributionsfasen, udgør filmens primære indtægtsgrundlag og danner derved rammen for de royalties der tilfalder ophaverne på produktionen.

11. Diskussion

I de foregående afsnit har fokus været rettet mod de enkelte overenskomster og standardkontrakter samt de særlige problemstillinger, der knytter sig hertil. De enkelte ophaveres aftaleforhold med producenten er kendetegnet ved egne karaktertræk, og kontrakterne og overenskomsterne adskiller sig derfor også på flere punkter fra hinanden. I det følgende sættes der fokus på at skabe et samlet overblik over producentens ophavsretlige forhold til ophaverne, med henblik på at identificere og præcisere de fælles problemstillinger, der særligt går igen.

11.1. Manglende ophavsretlig klassificering af filmværkets ophavere

En central problemstilling i aftalerne mellem producenten og ophaverne er den manglende ophavsretlige klassificering af bidragene til filmværket. Som løbende påpeget kan der under en filmproduktion opstå uklarhed om, hvilke ophavere der står bag de konkrete bidrag, og som konsekvens heraf også om, hvem der besidder rettighederne hertil og dermed kan overdrage disse til producenten.³⁰³ En manglende identificering af ophaverne og deres respektive bidrag kan i værste fald medføre, at en ophaver fortsat sidder med rettigheder, der ikke er blevet overdraget til producenten, og derved vil kunne hindre den videre udnyttelse af filmværket gennem sin forbudsret.³⁰⁴ Producenten er derfor nødsaget til at forholde sig konkret til det enkelte bidrags ophavsretlige karakter, og kontrakterne kan således ikke udformes på baggrund af én fælles skabelon, men må tilpasses den individuelle ophavers særegne forhold og tilknytning til filmværket.

³⁰³ Schønning, s. 261-262, Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 142-143 og for mere herom se afsnit 2.

³⁰⁴ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 144-146 og Schønning, s. 613.

Dette udgangspunkt gælder på tværs af samtlige aftaler, men gør sig særligt gældende når et ophavsretligt beskyttet bidrag påvirkes af tredjemand og får karakter af et fælles- eller tveværk. Rettighedsoverdragelsen vil her være behæftet med en retlig mangel, såfremt den foretages uden samtykke fra den eller de øvrige ophavere.³⁰⁵ Overenskomsterne og standardkontrakterne tager generelt ikke yderligere stilling til den ophavsretlige karakter af de enkelte bidrag, og producenten kan derved risikere at modtage en ret, som ophaveren i visse tilfælde ikke egenrådigt kan overdrage.

For at imødegå denne risiko er det standard for producenter at indsætte garantibestemmelser i samtlige af ophavernes kontrakter, således at disse indestår for, at det leverede materiale alene er udarbejdet af dem selv og ikke krænker tredjemandsrettigheder.³⁰⁶ Selvom sådanne garantier er særligt byrdefulde for ophaverne, er de i lige så høj grad i producentens interesse, idet en ukendt ophaver til dele af filmværket vil kunne gøre sin forbudsret gældende og derved bringe filmværkets udnyttelse til ophør. Garantibestemmelserne fungerer på denne baggrund som en sikkerhedsstillelse for producenten og en påmindelse til ophaverne om, at det påhviler dem selv at sikre, at deres bidrag ikke er påvirket af en potentiel tredjemand, der kan bringe filmværkets færdiggørelse og udnyttelse i fare. Bærer en ophaver ansvaret for en retlig mangel i medfør af en sådan garantibestemmelse, vil dette tillige udgøre en misligholdelse af kontrakten med producenten, der kan være hævebegrundende, ligesom ophaveren vil ifalde erstatningsansvar herfor.³⁰⁷

En mulig løsning på den manglende ophavsretlige klassificering af bidragene kunne være at betinge ophavsretlig beskyttelse af den enkelte ophavers funktion i produktionen, således at ophavsret alene kan opnås inden for rammerne af den stilling, den pågældende varetager. En sådan tilgang er imidlertid ikke anbefalelsesværdig og tillige problematisk, idet den vil underminere ophavsrettens grundlæggende formål om at beskytte frembringelser, der er resultatet af frie og kreative valg, ligesom den ikke vil kunne forenes med EU-harmoniseringen af originalitetskravet.³⁰⁸

³⁰⁵ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen og s. 715, Iversen, s. 366-367.

³⁰⁶ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen og s. 715, Iversen, s. 366-367. – Hvorvidt producenten vil være berettiget til at hæve aftalen, vil som udgangspunkt bero på, om den pågældende mangel er væsentlig og et erstatningsansvar vil skulle bedømmes efter en culpavurdering, idet analogien til det objektive ansvar for vanhjemmel efter KBL § 59 ikke kan udstrækkes til tilfælde, hvor begrænsninger i ophavsrettigheder ikke er oplyst. Indsættes der garantibestemmelser i aftalen, skærpes dette udgangspunkt, idet ophaveren herved pådrager sig et objektivt ansvar ved misligholdelse af garantien.

³⁰⁷ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen og s. 715, Iversen, s. 366-367.

³⁰⁸ Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen. s. 35 og 72ff, Schønning, s. 101-102 og 152 og for mere herom se afsnit 2.1.1. og 2.2.2. samt særligt dommene nævnt i fodnote 45.

Da lovgivningsmæssige særregler, der griber ind i det ophavsretlige fundament, således må anses for både umulige og uhensigtsmæssige, vil det være mere hensigtsmæssigt, at producenterne som omdrejningspunkt for filmværkerne, gennem PF, sætter fokus på disse problemstillinger og indgår i nye kollektive aftaleforhandlinger med branchens øvrige parter. Herigennem vil de relevante aktører, der har det bedste kendskab til branchens udfordringer, have de bedste forudsætninger for at identificere og udvikle løsninger, der kan indarbejdes i de relevante aftaler for de enkelte grupper af ophavere.

11.2. Risikoen ved uensartet rettighedsoverdragelse

I forlængelse af det ovenfor anførte må producenterne tillige håndtere problematikken vedrørende en til tider uensartet rettighedsoverdragelse som følge af aftalerne med ophaverne. De mange forhold, der gør sig gældende for de enkelte ophavere, herunder overdragelse af afledte rettigheder og varierende tidsfrister for udnyttelsen heraf, er i sidste ende alle funderet i de ophavsretligt beskyttede elementer fra det oprindelige filmværk. Det er derfor essentielt for producenten at sikre en ensartet rettighedsoverdragelse for derved bedst muligt at kunne udnytte samtlige erhvervede rettigheder.

Såfremt visse rettigheder ikke er overdraget korrekt eller fyldestgørende i forbindelse med udnyttelsen af filmværket, risikerer producenten, at de pågældende rettigheder er uanvendelige og reelt værdiløse. Det forhold, at filmværket i sig selv udgør et fællesværk, og at dette tillige kan bestå af en række mindre tve- og fællesværker, komplicerer rettighedskonstruktionen yderligere og vanskeliggør processen med at opnå en korrekt og fyldestgørende råden over filmværket.³⁰⁹ Overenskomsterne og kontrakterne forholder sig ikke til den retlige karakter af bidragene, men giver blot producenten mulighed for at råde over rettighederne til videreoverdragelse og samtlige udnyttelsesformer. En sådan tilgang kan være misvisende, idet producenten herved risikerer at have betalt for ufuldstændige rettigheder, der i sidste ende ikke kan udnyttes.

En udvidelse fra lovgivers side af OHL §§ 58 og 65 for så vidt angår filmarbejdernes og skuespillernes rettigheder, suppleret med tilsvarende regler for øvrige ophavere, herunder instruktøren, manuskriptforfatteren og komponisten, ville kunne imødegå dette problem og skabe en mere konsistent rettighedsoverdragelse. En sådan løsning ville imidlertid være særligt indgribende

³⁰⁹ Schönning, s. 146 og 264 og for mere herom se afsnit 2.1.4.

og ikke anbefalelsesværdig, idet den ville gøre samtlige ophaveres egne rettigheder til filmproduktionen reelt værdiløse og dermed forrykke ophavernes økonomiske værdi af ophavsretten. Hertil kommer, at EU-Domstolen i C-277/10 har fastslået, at en lovfæstet materiel overdragelse af instruktørens udnyttelsesrettighederne til producenten vil være uforenelig med EU-retten.³¹⁰ Selv om denne afgørelse specifikt vedrører instruktøren, er der grund til at antage, at det samme vil gøre sig gældende for manuskriptforfatteren og komponisten, idet det netop er disse tre parter, der sammen med produktionsledelsen anses for filmværkets egentlige ophavere.³¹¹

11.3. Det ulige styrkeforhold mellem producenten og ophaverne

De fleste ophavere besidder ikke den forretningsmæssige indsigt, som kontraktforhandlinger forudsætter, hvilket medfører, at producenten typisk indtager en stærkere forhandlingsposition. Ophavernes primære interesse knytter sig til den kreative skabelsesproces frem for de forretningsmæssige aspekter, ligesom producenten ressourcemæssigt er bedre stillet, hvilket samlet præger styrkeforholdet i rettighedsoverdragelsesaftalerne.³¹²

Den heraf følgende uligevægt i aftalefriheden modvirkes i praksis gennem de faglige organisationer, der varetager ophavernes interesser ved at rådgive og forhandle overenskomster på deres vegne. Denne modpol til producenterne kommer særligt til udtryk i de aftaleudkast, som de respektive organisationer har udarbejdet, og hvori de modsatrettede interesser tydeligt afspejles i de enkelte klausuler.

Styrkeuligheden har tillige påkaldt sig opmærksomhed fra EU's side og er søgt imødegået gennem DSM-direktivets bestemmelser, implementeret i OHL §§ 54-55d. Herved er producenten underlagt materielle regler, der bl.a. sikrer ophaverne krav på passende og forholdsmæssigt vederlag, ret til opdaterede og fyldestgørende oplysninger om udnyttelsen samt mulighed for efterfølgende

³¹⁰ EU-Domstolens dom af 9. februar 2012, *Martin Luksan mod Petrus van der Let*, sag C-277/10.

³¹¹ Plesner og Lau Nielsen m.fl. s. 142, Schönning. s. 262, Rosenmeier og Salung Petersen. s. 717 og EU-Domstolens dom af 9. februar 2012, *Martin Luksan mod Petrus van der Let*, sag C-277/10. - Domstolen fastslog endvidere, at der dog godt kan opstilles formodningsregler for overdragelse af rettigheder, men at sådanne regler ikke må være uafkræftelige, idet instruktøren skal have mulighed for at fravige dem. En sådan formodningsregel vil i praksis være byrdefuld for instruktøren, men i kraft af dennes mere ligevægtige position over for producenten, ville der oftest forhandles herom ligesom tilfældet i forvejen og en sådan regel ville i vid udstrækning miste sin praktiske betydning. Domstolen nåede desuden frem til, at visse vederlag, som instruktøren er berettiget til, hverken endeligt eller ved formodning kan overdrages til producenten.

³¹² Schovsbo NIR. s. 480 og Schovsbo, Rosenmeier og Salung Petersen. s. 694.

vederlagsjustering, såfremt det oprindelige vederlag viser sig uforholdsmæssigt lavt.³¹³ I hvilken udstrækning reglerne vil få en mærkbar effekt, vil tiden vise. Det må dog antages, at der indledningsvis vil være en vis tilbageholdenhed med at påberåbe sig navnlig OHL § 55b, dels fordi mange ophavere har et begrænset kendskab til reglerne, dels fordi frykten for at blive nedprioriteret af branchens producenter og distributører kan virke afskrækkende.³¹⁴

Hertil kommer spørgsmålet om, hvorvidt streamingtjenesternes etablerede praksis med buy-outs af samtlige rettigheder er forenelig med OHL § 55, henset til at betragtning 73 til DSM-direktivet fastslår, at engangsvederlag som udgangspunkt ikke bør være normen. Streamingtjenesterne har de seneste år ændret deres oprindelige praksis og opkøber nu alene licensperioder på 10 år, med mulighed for forlængelse, men vederlaget herfor skal fortsat være overensstemmende med OHL § 55, hvorfor producenten skal nøje overveje vederlagets størrelse allerede fra starten.³¹⁵

En mulig løsning kunne være indførelse af kollektiv forvaltning af rettigheder til filmværker på streamingtjenester, særligt henset til Danmarks velfungerende kollektive forvaltningsstruktur.³¹⁶ Sådanne løsninger søges for nuværende blandt andet gennem Create Denmark, der har indgået en aftale om seriefiktion med Netflix. Aftalen er imidlertid omgivet af manglende gennemsigtighed, og dens praktiske relevans er begrænset, idet den alene vedrører serier med Netflix.³¹⁷ Der udestår således fortsat et betydeligt arbejde, før ophavernes streamingrettigheder kan siges at være fyldestgørende forvaltet på det danske marked.

11.4. Rettighedsoverdragelsens omfang

Endnu en problemstilling, der præger spillefilmsbranchen, er vanskeligheden ved at følge med den hastige teknologiske udvikling, der har medført en markant interesse fra producentens side i at

³¹³ For mere om OHL §§ 55-55b se afsnit 6.3.1.3 og 6.4.8.5.

³¹⁴ Stef J. van Gompel, P. Bernt Hugenholtz, Joost P. Poort, Luna D. Schumacher & Dirk J.G. Visser, *Evaluatie Wet Auteurscontractenrecht – Summary and conclusions*, Wetenschappelijk Onderzoek- en Documentatiecentrum, ministerie van Justitie & Veiligheid, 1. september 2020, s. 4-5.

³¹⁵ For mere herom se afsnit 6.3.1.3.

³¹⁶ Sådanne systemer anbefales også af Raquel Xalabarder, *The Principle of Appropriate and Proportionate Remuneration of Art. 18 Digital Single Market Directive: Some Thoughts for its National Implementation*, Universitat Oberta de Catalunya, august 2020, tilgængelig på <https://ssrn.com/abstract=3684375>, s. 24ff.

³¹⁷ Plesner og Lau Nielsen m.fl., s. 145 og se mere herom Frederik Hoff: *Ny hemmelig Netflix-aftale med Create Denmark*, Filmmagasinet Ekko, 17. juni 2025, sidst tilgået via <https://www.ekko.dk/artikler/ny-hemmelig-netflix-aftale-med-create-denmark/> den 30. maj 2026 og Create Denmark, *Netflix og de danske forbund indgår rettighedsaftale for danske dramaserier*, Create Denmark, 17. juni 2025, sidst tilgået via <https://createdenmark.dk/netflix-og-de-danske-forbund-indgaar-rettighedsaftale-for-danske-dramaserier/> den 30. maj 2026.

erhverve så bred en rettighedsoverdragelse som muligt, herunder gennem afledte rettigheder som opfølgings-, spin-off-, merchandise-, soundtrack- og øvrige afledte rettigheder.³¹⁸

Ophaverne har gennem OHL § 54 mulighed for at tilbagekalde rettigheder, der ikke udnyttes, og implementeringen af DSM-direktivet har styrket denne beskyttelse ved at gøre bestemmelsens tidsfrister delvist præceptive. Bestemmelsen er dog omgivet af en del usikkerhed, idet den sektorspecifikke vurdering af rimelig tid på visse punkter stadig er byrdefuld, herunder i relation til remakes, ligesom kravet om 6 måneders varsel ved tilbagekaldelse giver erhververen rig mulighed for at iværksætte en udnyttelse og derved afskære ophaveren fra at tilbagekalde sine rettigheder. Selv hvor ophaveren tilbagekalder eller fra begyndelsen beholder visse rettigheder, kan vedkommende fortsat være begrænset i sin udnyttelse heraf som følge af øvrige retlige principper.³¹⁹

Det kan anføres, at det er naturligt, at producenten erhverver disse rettigheder som den part, der har de bedste forudsætninger for at udfolde filmværkets potentiale gennem afledte produktioner. Udvidelsen af rettighedsoverdragelsen bør imidlertid afspejles i, at ophaverne tilsvarende får del i de indtægter, de afledte rettigheder genererer, hvilket historisk set ikke altid har været tilfældet.³²⁰ Tidligere var det kutyme at give instruktøren en royaltybetaling uden om producentens investering, men denne praksis blev allerede i begyndelsen til midten af 00'erne ændret, således at instruktørernes betaling blev gjort betinget af, at producenten og co-producenterne først havde hentet deres investering hjem. En tilsvarende udvikling er sket vedrørende instruktørens andel af indtægterne ved videresalg af genindspilningsrettigheder, og tilsvarende tendenser kan genfindes hos øvrige ophavere.³²¹

Med implementeringen af DSM-direktivet i OHL §§ 54-55d er disse problemstillinger delvist søgt imødegået, og udviklingen peger dermed i en mere ophavervenlig retning. Producenternes mulighed for fortsat at udnytte deres stærkere forhandlingsposition bør dog ikke undervurderes, og der udestår fortsat et betydeligt arbejde, før der kan siges at eksistere en reel ligevægt i forhandlingspositionerne inden for spillefilmsbranchen.

³¹⁸ Kulturministeriets Betænkning nr. 1480/2006, Revision af ophavsretslovens kapitel 3, s. 259.

³¹⁹ Se mere om loyalitetspligten løbende i specialet, men særligt under afsnit 6.4.5. og 7.2.5.2.

³²⁰ Kulturministeriets Betænkning nr. 1480/2006, Revision af ophavsretslovens kapitel 3, s. 259.

³²¹ Kulturministeriets Betænkning nr. 1480/2006, Revision af ophavsretslovens kapitel 3, s. 259-260.

12. Konklusion

Specialet har belyst de centrale problemstillinger, som parterne bør være opmærksomme på i forbindelse med skabelsen af et filmværk. Det er herved klarlagt, at den ophavsretlige definition af filmværkets karakter og dets enkelte elementer er forbundet med betydelig kompleksitet, hvilket tilsvarende gør sig gældende for ophavernes retsstilling i relation til rettighedsoverdragelsen til producenten.

Filmværkers retlige klassificering komplicerer rettighedskonstruktionen og vanskeliggør producentens mulighed for at opnå en ensartet og fyldestgørende råden over filmværket. De foreliggende overenskomster og standardkontrakter er analyseret med henblik på at identificere deres svagheder, og det kan konkluderes, at disse er mangelfulde og ikke kan anvendes uden justeringer i forhold til nutidens forhold. Der er derfor et stærkt behov for, at branchens aktører reviderer disse med henblik på at reducere risikoen for mangelfulde og uanvendelige rettighedsoverdragelser.

Producentens rolle som den stærkere forhandlingspart er ligeledes belyst. Producenten har generelt bedre mulighed for at opnå vidtgående rettighedsoverdragelser, men er samtidig nødsaget til at bevare et grundigt overblik over samtlige overdragelser for at undgå ufuldstændige rettigheder, der kan give ophaverne mulighed for at nedlægge forbud mod filmværkets udnyttelse. Producenten bør endvidere være særligt bevidst om sin stærke forhandlingsposition for ikke at presse aftaler igennem, der efterfølgende risikerer at blive tilsidesat eller justeret. Producentens position er søgt modvejet gennem nyere lovgivning, herunder implementeringen af DSM-direktivet, men effekten af DSM-direktivet er fortsat præget af en vis usikkerhed, hvorfor producenten fortsat må anses for den klart stærkere part.

Det kan på denne baggrund konkluderes, at en fyldestgørende navigering i branchens kontraktmæssige konstruktioner forudsætter et betydeligt branchekendskab samt en juridisk indsigt, der ligger langt over, hvad den gennemsnitlige ophaver besidder. Hertil kommer, at OHL's omfang er begrænset, og at man ofte må søge vejledning i øvrige regler og principper for at kunne vurdere konsekvenserne af en aftaleindgåelse. Da disse retskilder imidlertid ikke er udformet med ophavsretlige rettighedsoverdragelser for øje, er de ofte utilstrækkelige til at håndtere de særlige hensyn, der knytter sig til området.

Branchens aktører bør derfor, i kraft af deres kendskab til branchens særegne forhold, påtage sig et større ansvar for at skabe bedre regulering gennem forhandlinger og samarbejde på tværs af branchen. Den hastige teknologiske udvikling udfordrer yderligere OHL's evne til at følge med, og såvel producenterne som streamingtjenesterne har i særlig grad bidraget til at forskyde fokus i en mindre ophavervenlig retning. Dette har medført, at ophaverne ikke længere alene kan koncentrere sig om deres kreative arbejde, men tillige må påtage sig rollen som juridisk kompetente forhandlere for at varetage egne interesser.

På trods af de udfordringer, ophavsretten har måttet imødegå, udgør den fortsat en absolut hjørnesten i ophavernes beskyttelse mod branchens modstående parter. OHL har været og vil fortsat være uundværlig for ophaverne i forsvaret mod den ulige magtfordeling inden for spillefilmsbranchen, og dens betydning må på ingen måde undervurderes.

13. Litteraturliste

13.1. Bilag

Danske Filminstruktørers standardinstruktøraftale (DIA) – bilag 5.

Det Danske Filminstitut: Filminstituttets almindelige vilkår, 1. september 2022 (DFIAV) – bilag 2.

Det Danske Filminstitut: Vilkår for støtte til spillefilm, 1. maj 2024 (med ændringer som følge af Filmaftale 2024-2027) (DFISV) – bilag 1.

Overenskomst mellem Producentforeningen og Danske Dramatikere, gældende fra 1. januar 1996 (DDPF) – bilag 3.

Overenskomst mellem Producentforeningen og Dansk Skuespillerforbund af 1. august 2007 med ændringer af 1. januar 2011 (DSFPF) – bilag 6.

Overenskomst mellem Film- og TV-arbejdernes Forbund og Producentforeningen af 3. marts 2025 (FAFPF) – bilag 7.

Producentforeningens standardinstruktøraftale (PIA) – bilag 4.

13.2. Monografier og lærebøger

Birgit Linn: *Misligholdelse af Immaterialretsaftaler*, 1. udgave, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, 2009.

Bo Von Eyben, Peter Mortensen og Ivan Sørensen: *Lærebog i obligationsret II*, 4. udgave, Karnov Group, 2013.

Dan Stausholm Nielsen: *InfoSoc-direktivet og de danske ophavsretlige undtagelser*, 1. udgave, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, 2017.

Henrik Udsen: *De informationsretlige grundsætninger*, 1. udgave, Jurist- og Økonomforbundets forlag, 2009.

Henrik Udsen: *IT-RET*, 5. udgave, Ex Tuto Publishing, 2021.

Jacob Linkis: *Dansk ophavsrets fleksibilitet*, 1. udgave, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, 2017.

Jakob Plesner Mathiasen, Lasse Lau Nielsen (red.) m.fl.: *Entertainmentretten*, 3. udgave, Karnov Group, 2024.

Jens Kristiansen: *Den kollektive arbejdsret*, 4. udgave, Djøf Forlag, 2021.

Jens Kristiansen: *Ansættelsesret*, 2. udgave, Djøf Forlag, 2023.

Jens Schovsbo: *Immaterialretsaftaler*, 1. udgave, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, 2001.

Jens Schovsbo, Morten Rosenmeier og Clement Salung Petersen: *Immaterialret*, 7. udgave, Djøf Forlag, 2024.

Jørgen Blomqvist: *Overdragelse af ophavsrettigheder*, 1. udgave, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, 1987.

Karsten Engsig Sørensen og Jens Hartig Danielsen: *EU-Retten*, 8. udgave, Djøf Forlag, 2022.

Mads Bryde Andersen: *Enkelte transaktioner*, 4. udgave, Gjellerup/Gads Forlag, 2022.

Mads Bryde Andersen: *Praktisk aftaleret*, 5. udgave, Gjellerup/Gads Forlag, 2019.

Morten Rosenmeier: *Ophavsretlig beskyttelse af musikværker*, 1. udgave, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, 1996.

Morten Rosenmeier: *Værkslæren i ophavsretten*, 1. udgave, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, 2001.

Morten Rosenmeier, Thomas Riis, Jens Schovsbo og Henrik Udsen (red.): *Festskrift til Jørgen Blomqvist*, 1. udgave, Ex Tuto Publishing, 2021.

Peter Blume: *Retssystemet og juridisk metode*, 4. udgave, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, 2020.

Peter Schønning: *Ophavsretsloven med kommentarer*, 8. udgave, Karnov Group, 2024.

Peter Schønning: *TV-programmedarbejderes ophavsrettigheder*, 1. udgave, Akademisk Forlag, 1989.

Thomas Riis og Jan Trzaskowski (red.) m.fl.: *Skriftlig Jura*, 2. udgave, Ex Tuto Publishing, 2020.

Torsten Iversen: *Obligationsret 1. del: på grundlag af Bernhard Gomard: Obligationsret*, 6. udgave, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, 2019.

Torsten Iversen: *Obligationsret 2. del: på grundlag af Bernhard Gomard: Obligationsret*, 5. udgave, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, 2019.

Valeria Richter og Lena Thiele: *Audience Design: An Introduction*, 1. udgave, TorinoFilmLab, 2018.

13.3. Artikler og tidsskriftsbidrag

Erik Brockenhuus-Schack: *Filmrettigheder*, Ugeskrift for Retsvæsen, 1998, s. 222ff (U.1998B.222).

Erik Mohr Mersing: *Nogle ophavsretlige bemærkninger i anledning af højesteretsdommen U. 1978.901*, Ugeskrift for Retsvæsen, 1979, s. 161ff (U.1979B.161).

Jens Schovsbo: *Regulering af ophavsretsaftaler i dansk ophavsret efter DSM-direktivet: Mod en 'velfungerende markedsplads for ophavsret'!*, Nordiskt Immateriellt Rättsskydd (NIR), 2022, nr. 4, s. 481ff.

Jørgen Blomqvist og Morten Rosenmeier: *Specialitetsgrundsætningen og musikforlagsaftaler*, Nordiskt Immateriellt Rättsskydd (NIR), 2023, s. 241ff.

Jørgen Blomqvist og Morten Rosenmeier: *Kræver det tilladelse ifølge ophavsretsloven at bruge billeder af brugskunst i reklamer? Eller er brugen tilladt efter ulovbestemte ophavsretlige undtagelser?*, Nordiskt Immateriellt Rättsskydd (NIR), 2021, s. 512ff.

Leslie A. Kurtz: *The Independent Legal Lives of Fictional Characters*, Wisconsin Law Review, 1986, s. 429ff.

Mogens Svane Petersen og Kaare Schmidt: *Hvordan laves en dansk film? Sådan!*, Kosmorama, nr. 180, 1986, s. 26ff.

Morten Rosenmeier og Anders Sevel Johnsen: *Ophavsmandens loyalitetspligt*, Nordiskt Immaterialt Rättsskydd (NIR), 2021, nr. 1, s. 3-42.

Ole-Andreas Rognstad: *Vern for utøvende kunstnere. Kommentar til Høyesteretts dom av 25. mars 2010 (Rt. 2010 s. 366) (Gørild Mausest)*, Nordiskt Immaterialt Rättsskydd (NIR), 2011, s. 571-578.

Peter Schønning: *Gengivelse af fragmenter af ophavsretligt beskyttede værker*, Ugeskrift for Retsvæsen, 2013, s. 341ff (U.2013B.341).

Raquel Xalabarder: *The Principle of Appropriate and Proportionate Remuneration of Art. 18 Digital Single Market Directive: Some Thoughts for its National Implementation*, Universitat Oberta de Catalunya, august 2020, tilgængelig på <https://ssrn.com/abstract=3684375> (sidst besøgt 30. maj 2026).

Stef J. Van Gompel, P. Bernt Hugenholtz, Joost P. Poort, Luna D. Schumacher og Dirk J.G. Visser: *Evaluatie Wet Auteurscontractenrecht – Summary and conclusions*, Wetenschappelijk Onderzoek- en Documentatiecentrum, ministerie van Justitie & Veiligheid, 1. september 2020.

Yannos Paramythiotis: bidrag i Synodinou, Tatiani-Eleni, Philippe Jougoux, Christiana Markou og Thalia Prastitou-Merdi (red.): *EU Internet Law in the Digital Single Market*, 1. udgave, Springer Nature Switzerland AG, 2021.

13.4. Betænkninger

Betænkning nr. 1197 af 1990 om revision af ophavsretslovgivningen, sidst tilgået via www.karnovgroup.dk den 18. maj 2026.

Kulturministeriets Betænkning nr. 1480/2006, Revision af ophavsretslovens kapitel 3, sidst tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026.

Betænkning nr. 1063 afgivet af Udvalget om billedrettigheder, København, 1986, sidst tilgået via www.karnovgroup.dk den 21. maj 2026.

13.5. Lovforslag og parlamentariske materialer

Forslag til lov om ophavsret, fremsat den 18. januar 1995 af kulturministeren (Jytte Hilden), LFF 1995-01-18 nr. 119, sidst tilgået via www.karnovgroup.dk den 14. maj 2026.

Forslag til lov om ændring af lov om ophavsret (Gennemførelse af dele af direktiv om ophavsret og beslægtede rettigheder på det digitale indre marked), fremsat den 3. maj 2023 af kulturministeren (Jakob Engel-Schmidt), LFF 2023-05-03 nr. 125, sidst tilgået via www.karnovgroup.dk den 16. maj 2026.

Folketingstidende 1959-60, tillæg A, spalte 2695-2696.

Folketingstidende 1992-93, tillæg A, spalte 6325f.

Folketingsåret 2007-08, 2. samling, L58, bilag 3, Notat om visse spørgsmål, som ikke behandles i ophavsretslovforslaget.

13.6. Lovgivning

Lovbekendtgørelse nr. 1093 af 20. august 2023 om ophavsret (Ophavsretsloven).

Lovbekendtgørelse nr. 1354 af 4. september 2020 om film (Filmloven).

Lovbekendtgørelse nr. 587 af 20. juni 2008 om ophavsret (historisk).

Lovbekendtgørelse nr. 460 af 3. maj 2024 kildeskatteloven. (Kildeskatteloven)

Lov nr. 680 af 6. juni 2023 om ændring af lov om ophavsret (Gennemførelse af dele af direktiv om ophavsret og beslægtede rettigheder på det digitale indre marked).

Lov nr. 501 af 16. maj 2023 om ansættelsesbeviser og visse arbejdsvilkår (Ansættelsesbevisloven)

Bekendtgørelse nr. 401 af 27. maj 2004 om vedtægt for Det Danske Filminstitut.

13.7. EU-direktiver

Europa-Parlamentets og Rådets direktiv (EU) 2019/790 af 17. april 2019 om ophavsret og beslægtede rettigheder på det digitale indre marked og om ændring af direktiv 96/9/EF og 2001/29/EF (DSM-direktivet).

Europa-Parlamentets og Rådets direktiv 2001/29/EF af 22. maj 2001 om harmonisering af visse aspekter af ophavsret og beslægtede rettigheder i informationssamfundet (Infosoc-direktivet).

Rådets direktiv 92/100/EØF af 19. november 1992 om udlejnings- og udlånsrettigheder samt om visse andre ophavsretsbeslægtede rettigheder i forbindelse med intellektuel ejendomsret (Udlejningsdirektivet).

13.8. EU-Domstolens afgørelser

EU-Domstolens dom af 16. juli 2009, sag C-5/08, *Infopaq International A/S mod Danske Dagblades Forening*, ECLI:EU:C:2009:465.

EU-Domstolens dom af 1. december 2011, sag C-145/10, *Eva-Maria Painer mod Standard Verlags GmbH m.fl.*, ECLI:EU:C:2011:798.

EU-Domstolens dom af 9. februar 2012, sag C-277/10, *Martin Luksan mod Petrus van der Let*, ECLI:EU:C:2012:65.

EU-Domstolens dom af 16. november 2016, sag C-301/15, *Marc Soulier og Sara Doke mod Ministre de la Culture et de la Communication*, ECLI:EU:C:2016:878.

EU-Domstolens dom af 29. juli 2019, sag C-469/17, *Funke Medien NRW GmbH mod Bundesrepublik Deutschland*, ECLI:EU:C:2019:623.

EU-Domstolens dom af 29. juli 2019, sag C-516/17, *Spiegel Online GmbH mod Volker Beck*, ECLI:EU:C:2019:625.

EU-Domstolens dom af 12. september 2019, sag C-683/17, *Cofemel — Sociedade de Vestuário SA mod G-Star Raw CV*, ECLI:EU:C:2019:721.

13.9. Dansk retspraksis

U.1951.725H · U.1955.171Ø · U.1964.221H · U.1965.394H · U.1966.676Ø · U.1971.61H · U.1974.167/2H · U.1978.42H · U.1982.4H · U.1984.881Ø · U.1993.17H · U.1993.180Ø · U.1996.1093V · U.1997.571S · U.1997.975Ø · U.2002.1224H · U.2003.23H · U.2007.280SH · U.2010.60Ø · U.2010.2487H · U.2011.115H · U.2011.3021Ø · U.2012.901H · U.2012.2063H · U.2014.888H · U.2014.2237V · U.2014.3428SH · U.2019.1109H · U.2019.2353V · U.2020.3122Ø · U.2022.2949H

Arbejdsrettens dom af 19. maj 1969, sag 6361 (AT 1969/30).

Arbejdsrettens dom af 18. oktober 1979, sag 8589 og 8620 (AT 1979/105).

Arbejdsrettens dom af 24. oktober 1963, sag 5696 (AT 1963/104).

Arbejdsrettens dom af 16. januar 2020 (AR 2016.0595).

Arbejdsrettens dom af 18. december 2015 (AR 2014.0596).

Faglig Voldgiftskendelse af 2. november 2020 (FV 2020-516).

Faglig Voldgiftskendelse af 5. april 2010 (FV 2010.0015).

Østre Landsret, utrykt dom af 15. februar 2007 (*Dodo and the Dodos*).

Østre Landsret, utrykt dom af 3. juni 2013 (*Steeplechase*).

Østre Landsret, utrykt dom af 1. oktober 2018 (*Asterix*).

13.10. Udenlandsk retspraksis

Naruto v. Slater, 888 F.3d 418 (9th Cir. 2018) (USA).

Warner Bros. Pictures v. Columbia Broadcasting System, 216 F.2d 945 (USA).

Bundesgerichtshof, dom af 29. april 1999, I ZR 65/96, *Lara's Tochter* (Tyskland).

Norges Høyesterett, dom af 25. marts 2010, HR-2010-527-A, Rt. 2010 s. 366 (*Gørild Mausest*) (Norge).

Högsta domstolen (Sverige), dom af 18. marts 2008, *NIR* 2008, s. 505 (Sverige).

Østrigske Højesteret, dom 4 Ob 112/23h (*Yesterday*-sagen) (Østrig).

13.11. Internetkilder og nyhedsartikler

Benjamin Boe Rasmussen, Nikolaj Scherfig, Rasmus Kloster Bro m.fl.: *Tv- og filmbranchen i fælles nødråd: I den nye mediaaftale skal streamingtjenesterne forpligtes til at støtte danske film og serier*, *Altinget Kultur*, 17. marts 2023, sidst tilgået via <https://www.altinget.dk/kultur/artikel/tv-og-filmbranchen-i-faelles-noedraab-i-den-nye-mediaaftale-skal-streamingtjenesterne-forpligtes-til-at-stoette-danske-film-og-serier> den 28. maj 2026.

Claus Bülow Christensen: *Produktionsrabatter i film- og tv-branchen – Hvidbog om ordningerne uden om Danmark*, udarbejdet for Copenhagen Film Fund, 16. november 2023, sidst tilgået via <https://pro-f.dk/sites/default/files/2024-03/Hvidbog%20om%20incitamentsordninger.pdf> den 30. maj 2026.

Create Denmark: *Netflix og de danske forbund indgår rettighedsaftale for danske dramaserier*, Create Denmark, 17. juni 2025, sidst tilgået via <https://createdenmark.dk/netflix-og-de-danske-forbund-indgaar-rettighedsaftale-for-danske-dramaserier/> den 30. maj 2026.

Danmarks Statistik: *Økonomien i danske spillefilm 2021*, nr. 286, 21. august 2023, sidst tilgået via www.dst.dk/nytudg/47564 den 14. maj 2026.

Danmarks Statistik: *Økonomien i danske spillefilm 2022/2023*, nr. 45, 25. februar 2025, sidst tilgået via www.dst.dk/nytudg/51025 den 14. maj 2026.

Dansk Erhverv: *Danskernes tilgang til ulovlig streaming og download*, juli 2025, sidst tilgået via <https://www.danskerhverv.dk/siteassets/mediafolder/dokumenter/01-analyser/danskernes-tilgang-til-ulovlig-streaming-og-download.pdf> den 28. maj 2026.

Danske Dramatikere: *Spillefilmsoverenskomst*, sidst tilgået via <https://dramatiker.dk/kontrakt-film/> den 14. maj 2026.

Danske Dramatikere: *Vedtægter for Danske Dramatikere*, 2023, sidst tilgået via <https://dramatiker.dk/vedtaegter/> den 14. maj 2026.

Danske Filminstruktører: *Danske Filminstruktører blev stiftet som interesseorganisation i 1956*, sidst tilgået via <https://filmdir.dk/hvem-er-vi/> den 14. maj 2026.

Danske Forlag: *Filmatisering*, sidst tilgået via <https://www.danskeforlag.dk/kontrakter-og-ressourcer-for-forlag/kontrakter/forlagskontrakter/filmatisering/> den 14. maj 2026.

Dansk Skuespillerforbund: *Om Dansk Skuespillerforbund*, sidst tilgået via <https://skuespillerforbundet.dk/om-dansk-skuespillerforbund/> den 14. maj 2026.

Det Danske Filminstitut: *New Danish Screen*, sidst tilgået via <https://www.dfi.dk/stoette/new-danish-screen> den 14. maj 2026.

Det Danske Filminstitut: *Om Filminstituttet*, sidst tilgået via <https://www.dfi.dk/omdfi> den 14. maj 2026.

Det Danske Filminstitut: *Spillefilm – Konsulentordningen*, sidst tilgået via <https://www.dfi.dk/stoette/spillefilm-konsulentordningen> den 14. maj 2026.

Det Danske Filminstitut: *Spillefilm – Markedsordningen*, sidst tilgået via <https://www.dfi.dk/stoette/spillefilm-markedsordning> den 14. maj 2026.

Det Danske Filminstitut: *Vedtægt for Det Danske Filminstitut*, sidst tilgået via www.dfi.dk/omdfi/filmaftaler-og-okonomi/vedtaegt-det-danske-filminstitut den 14. maj 2026.

Det Danske Filminstitut: *Årsrapport 2024*, marts 2025, sidst tilgået via <https://www.dfi.dk> den 28. maj 2026.

Det Danske Filminstitut: *Årsrapport 2025*, marts 2026, sidst tilgået via <https://www.dfi.dk> den 28. maj 2026.

Film- og TV-arbejdernes Forbund: *Om FAF*, sidst tilgået via <https://www.filmtv.dk/om-faf/praesentation/> den 14. maj 2026.

Filmværksted Danmark: *Komponist – Hvad laver de, og hvordan bliver man det?*, Filmværksted Danmark, sidst tilgået via <https://www.filmvaerksted.dk/jobbeskrivelser/komponist> den 30. maj 2026.

Frederik Hoff: *Ny hemmelig Netflix-aftale med Create Denmark*, Filmmagasinet Ekko, 17. juni 2025, sidst tilgået via <https://www.ekkofilm.dk/artikler/ny-hemmelig-netflix-aftale-med-create-denmark/> den 30. maj 2026.

Kaare Schmidt, Mogens Svane Petersen, Nicolas Barbano, Peter Schepelern og Christian Jess Mark: *filmproduktion*, Lex, sidst tilgået via <https://lex.dk/filmproduktion> den 17. april 2026.

KODA: *Hvor meget får jeg udbetalt? – Musikstreaming*, sidst tilgået via <https://koda.dk/udbetaling-for-din-musik/hvor-meget-faar-jeg-udbetalt/musikstreaming> den 30. maj 2026.

KODA: *Musik i film og tv-produktioner*, KODA, sidst tilgået via <https://koda.dk/viden-og-hjaelp/musik-i-film-og-tv-produktioner> den 30. maj 2026.

KODA: *Om KODA: Koda for et stærkere musikliv*, sidst tilgået via <https://koda.dk/om-koda> den 14. maj 2026.

KODA: *Synkronisering – sæt lyd og billede sammen*, KODA, sidst tilgået via <https://koda.dk/viden-og-hjaelp/rettigheder/selvforvaltning-af-dine-rettigheder/synkroniseringsrettigheder> den 30. maj 2026.

KODA: *Udbetalinger fra NCB*, KODA, sidst tilgået via <https://koda.dk/udbetaling-for-din-musik/hvor-meget-faar-jeg-udbetalt/oevrige-omraader/udbetalinger-fra-ncb> den 30. maj 2026.

Kulturministeriet: *Filmaftale for 2024-2027: En stærk filmnation*, 15. november 2023, sidst tilgået via www.dfi.dk/omdfi/filmaftaler-og-okonomi/filmaftale-2024-2027 den 14. maj 2026.

Lone Nyhuus: *Filmkomponister: Pas på pengene*, Brancheforeningen for Film- og Mediekomponister, 12. juli 2010, sidst tilgået via <https://filmkomponister.dk/2010/07/12/filmkomponister-pas-pa-pengene/> den 30. maj 2026.

Mogens Svane Petersen: *filminstruktør*, lex, senest ændret 23. maj 2016, sidst tilgået via <https://lex.dk/filminstruktør> den 18. maj 2026.

NCB: *About NCB*, sidst tilgået via <https://www.ncb.dk/index.php/about-ncb/> den 14. maj 2026.

NCB: *How to Clear Music for Film & TV – A Step-by-Step Guide*, NCB, sidst tilgået via <https://www.ncb.dk/pdf/music-clearance-step-by-step-guide.pdf> den 30. maj 2026.

Producentforeningen: *Det Danske Filminstitut og fremtidens filmstøtte*, opdateret 5. februar 2025, sidst tilgået via <https://pro-f.dk/projekter/det-danske-filminstitut-og-fremtidens-filmstoette> den 28. maj 2026.

Producentforeningen: *Investeringsanalyse: Usikre udsigter for dansk fiktion*, 5. marts 2026, sidst tilgået via <https://pro-f.dk/analyse/investeringsanalyse-usikre-udsigter-dansk-fiktion> den 28. maj 2026.

Producentforeningen: *Om Producentforeningen*, sidst tilgået via <https://pro-f.dk/om-producentforeningen> den 14. maj 2026.

Producentforeningen: *Spillefilmoverenskomst, Danske Dramatikere*, sidst tilgået via <https://pro-f.dk/medlemmer/spillefilmoverenskomst-danske-dramatikere> den 14. maj 2026.

Producentforeningen: *Tendenser på streaming markedet i Danmark*, opdateret 5. februar 2025, sidst tilgået via <https://pro-f.dk/aktuelt/tendenser-paa-streaming-markedet-i-danmark> den 28. maj 2026.

13.12. Filmografiske referencer

IMDb: *Den skyldige* (2018), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt6742252/> den 30. maj 2026.

IMDb: *The Guilty* (2021), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt9421570/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Hobbs & Shaw* (2019), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt6806448/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Puss in Boots* (2011), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt0448694/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Puss in Boots: The Last Wish* (2022), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt3915174/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Rogue One: A Star Wars Story* (2016), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt3748528/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Speak No Evil* (2022), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt14253846/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Speak No Evil* (2024), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt27534307/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* (1999), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt0120915/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Star Wars: Episode II – Attack of the Clones* (2002), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt0121765/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith* (2005), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt0121766/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Star Wars: Episode VII – The Force Awakens* (2015), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt2488496/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Star Wars: Episode VIII – The Last Jedi* (2017), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt2527336/> den 30. maj 2026.

IMDb: *Star Wars: Episode IX – The Rise of Skywalker* (2019), sidst tilgået via <https://www.imdb.com/title/tt2527338/> den 30. maj 2026.