

AMIT DATTA

Die angemessene Vergütung des Urhebers

*Geistiges Eigentum und
Wettbewerbsrecht*

Mohr Siebeck

Geistiges Eigentum und Wettbewerbsrecht

herausgegeben von

Peter Heermann, Diethelm Klippel,
Ansgar Ohly und Olaf Sosnitza

142



Amit Datta

Die angemessene Vergütung des Urhebers

Risiken und Grenzen des Buy-out Vertrages im Filmbereich

Mohr Siebeck

Amit Datta, geboren 1985; Studium der Rechtswissenschaft in Münster und Zaragoza (Spanien); Visiting Scholar an der University of California, Berkeley; Juristischer Vorbereitungsdienst in Berlin und London; 2016 Promotion; 2016–17 Post-Doctoral Researcher an der Humboldt-Universität zu Berlin (Lehrstuhl für Bürgerliches Recht und Immaterialgüterrecht, insb. Gewerblicher Rechtsschutz); seit 2017 Rechtsanwalt in Berlin.

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT.

ISBN 978-3-16-155295-3 / eISBN 978-3-16-156158-0

DOI 10.1628/978-3-16-156158-0

ISSN 1860-7306 / eISSN 2569-3956 (Geistiges Eigentum und Wettbewerbsrecht)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2018 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohrsiebeck.com

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die Verbreitung, Vervielfältigung, Übersetzung und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Gulde Druck in Tübingen aus der Times New Roman gesetzt, auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und von der Buchbinderei Spinner in Ottersweier gebunden.

Printed in Germany.

Meinen Eltern

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2016 von der Rechtswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin als Dissertation angenommen. Neuere Entwicklungen konnten bis Mai 2017 berücksichtigt werden, so insbesondere die 2017 in Kraft getretenen Gesetzesänderungen im Urhebervertragsrecht.

Besonders herzlich danke ich Prof. Dr. Axel Metzger, LL.M. für die hervorragende Unterstützung während der gesamten Dauer der Promotion. So lieferte er nicht nur in zahlreichen Gesprächen wichtige inhaltliche Impulse für diese Arbeit, sondern motivierte mich auch stets durch seine Begeisterung für das Thema meiner Untersuchung.

Prof. Dr. Eva Inés Oberfell danke ich herzlich für die rasche Erstellung des Zweitgutachtens, Prof. Dr. Artur-Axel Wandtke für die angenehme und freundliche Leitung der Prüfungskommission im Rahmen der Disputation, Prof. Dr. Michael Bohne dafür, dass er schon zu Beginn meines Studiums mein Interesse am Urheberrecht geweckt hat und mich auch während der Promotion stets tatkräftig unterstützt hat.

Den rechtsvergleichenden Teil meiner Arbeit habe ich als Visiting Scholar an der University of California, Berkeley, verfasst. Für die Betreuung meines Forschungsaufenthaltes bedanke ich mich bei Prof. Peter Menell, für den inhaltlichen Austausch bei Prof. Pamela Samuelson, Prof. Molly Van Houweling, Prof. Jennifer Rothman, Marshall Goldberg und Stephen Saltzman. Dem Deutschen Akademischen Austauschdienst sowie der GVL – insbesondere Dr. Tilo Gerlach – danke ich für die finanzielle Unterstützung meines Forschungsaufenthaltes.

Die VG Wort hat diese Arbeit durch ein Promotionsstipendium und die Vollfinanzierung der Drucklegung großzügig unterstützt, wofür ich sehr dankbar bin. Darüber hinaus bedanke ich mich für die Auszeichnung dieser Arbeit mit dem Karlheinz-Quack-Preis für die beste Promotion auf den Gebieten Gesellschaftsrecht, Kartellrecht und Gewerblicher Rechtsschutz durch die Juristische Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin.

Besonderer Dank gebührt Dr. Marc Scheufen für die fruchtbaren Diskussionen zu dem rechtsökonomischen Teil meiner Untersuchung, Ennid Roberts für das sorgfältige Korrekturlesen des Manuskriptes und Dr. Anton Hensen für die stete Gesprächsbereitschaft.

Von Herzen danke ich Lisa Quaas, die mich vor allem während der anstrengenden Phase der Fertigstellung der Arbeit mit ihrer positiven und aufmunternden Art unentwegt unterstützt hat, Arvind Datta, der mich während meiner gesamten Ausbildung brüderlich unterstützt hat, sowie meinen Eltern, Balram und Kamlesh Datta. Durch ihre liebevolle Art und ihren unermüdlichen Zuspruch haben meine Eltern das Fundament für diese Arbeit geschaffen. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Berlin, im Juni 2018

Amit Datta

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII
Einleitung	1
<i>A. Thema und Zielsetzung</i>	1
<i>B. Gang der Untersuchung</i>	6
Erster Teil – Die Grundlagen	9
Kapitel 1: Eine ökonomische Analyse der Urhebervertragsrechtsreform	11
<i>A. Vorüberlegungen</i>	11
<i>B. Schwerpunkt der Untersuchung</i>	12
<i>C. Die Rechtfertigung zwingenden Vertragsrechts aus ökonomischer Perspektive</i>	13
I. Grundsätze	14
II. Fallgruppen	16
1. Informationsasymmetrie	16
2. Externalitäten	17
3. Marktmacht	18
4. Beschränkte Rationalität	19
III. Grenzen des ökonomischen Ansatzes	21
IV. Ergebnis	22
<i>D. Die Analyse der Regulierungsziele aus verhaltensökonomischer Perspektive</i>	23
I. Gegenstand und Ansatz der Forschung	23
II. Die Regulierungsziele	26
1. Abkehr vom <i>Buy-out</i> Vertrag	26
2. Förderung kollektivvertraglicher Vereinbarungen	27
III. Die verhaltensökonomische Analyse der Regulierungsinstrumente	28
1. <i>Overoptimism</i> auf Urheberseite	28
2. <i>Hindsight bias</i> auf Seiten des Rechtsanwenders	29
3. Verlustaversion auf Verwerterseite	32
IV. Ergebnis	34

Kapitel 2: Der Markt und seine Akteure	37
<i>A. Die Filmproduktion</i>	37
I. Der Begriff des Filmwerkes und seine Abgrenzung	37
1. Filme, Filmwerke und Werke, die ähnlich wie Filmwerke geschaffen werden	37
2. Die Abgrenzung zu Laufbildern	38
3. Die Abgrenzung zu Lichtbildwerken und Lichtbildern	39
II. Die Phasen der Filmproduktion	40
1. Das <i>Packaging</i> und die Finanzierung	40
2. Die <i>Pre-production</i>	41
3. Die <i>Production</i>	42
4. Die <i>Post-production</i>	42
5. Auswertung und Marketing	43
<i>B. Die Urheber</i>	43
I. Das Verhältnis von Filmwerkurhebern und Urhebern vorbestehender Werke	43
1. Die Abgrenzung zwischen Filmwerk und vorbestehendem Werk	43
2. Die Urheberschaft am Filmwerk von Schöpfern filmbestimmter vorbestehender Werke	44
a. Das Schöpferprinzip und die Auslegungsregeln der §§ 88, 89	45
b. Die Voraussetzungen des § 8	46
c. Das Filmwerk als Bearbeitung gemäß §§ 3, 23?	48
d. Die Gesetzesbegründung	51
e. Verfassungsrechtliches Argument	52
f. Psychologisches Argument	52
g. Ergebnis	52
II. Die Urheber des Filmwerkes	53
1. Vorüberlegungen	53
a. Die Einzelfallmethode	53
b. Der Einfluss des § 65 II auf die Frage der Urheberschaft	54
c. Allgemeine Kriterien für die Bejahung der Urheberschaft	55
2. Die Urheberrechtsstellung der einzelnen Mitwirkenden	57
a. Der Regisseur	57
b. Der Kameramann	58
c. Der Cutter	59
d. Der Tonmeister	60
e. Der Chef-Beleuchter	62
f. Die Hauptdarsteller	62
g. Der Roman- und der Drehbuchautor	63
h. Der Filmkomponist	64
i. Sonstige	65
3. Die Rechtsbeziehungen der Miturheber untereinander	66
<i>C. Die ausübenden Künstler</i>	67
<i>D. Der Filmhersteller</i>	67
I. Definition und Rechtsstellung	67

1. Die Definition des Filmherstellers	67
a. Die wirtschaftliche Verantwortung	69
aa. Die Rolle bei Abschluss der Verträge	69
bb. Weitere Kriterien	71
b. Die organisatorische Verantwortung	71
c. Ergebnis	72
2. Die Rechtsstellung des Filmherstellers	73
3. Produzent = Filmhersteller?	75
II. Abgrenzung	76
1. <i>Producer</i>	77
2. <i>Executive Producer</i>	77
3. <i>Creative Producer</i>	78
4. Herstellungsleiter/Produktionsleiter/Aufnahmeleiter	78
III. Rechtliche Beurteilung der Mitwirkung an der Entstehung des Filmwerkes	79
1. Die generelle Möglichkeit eines Miturheberrechts des Produzenten	79
2. Die Phase der <i>Pre-production</i>	81
3. Die Dreharbeiten	82
4. Die Phase der <i>Post-production</i>	83
5. Gesamtschau der Einzelleistungen	85
E. Die <i>Verwerter</i>	85
I. Der Filmverleiher	86
II. Der Filmvertrieb	87
III. Das Sendeunternehmen	88
IV. Der Eigenvertrieb	88
F. <i>Zusammenfassung</i>	89
 Kapitel 3: Die vertraglichen Beziehungen	 91
A. <i>Das Verhältnis zwischen Urheber und Filmhersteller</i>	92
I. Vertrag mit Urhebern vorbestehender Werke	92
1. Die Nutzungsrechtseinräumung	93
a. Das Verfilmungsrecht	93
b. Die Auswertungsrechte	94
c. Die Auslegungsregeln der §§ 31 V, 88	95
aa. Das Verhältnis zwischen § 31 V und § 88	95
bb. Die Auslegungsregel des § 88	96
cc. Die Relevanz der Rechkataloge hinsichtlich § 32c	98
2. Die Vergütung	98
3. Die Rechtsnatur, Rechtsgarantien und Freistellungserklärungen	100
II. Vertrag mit Filmurhebern	101
1. Allgemeines	101
2. Die Nutzungsrechtseinräumung und § 89	101
3. Die Vergütung und Rechtsgarantien	103
III. Vertrag mit ausübenden Künstlern	104
1. Allgemeines	104

2. Die Nutzungsrechtseinräumung und § 92	105
3. Die Vergütung, Rechtsgarantien und Freistellungsvereinbarungen	106
IV. Fazit: Der <i>Buy-out</i> Vertrag als vorherrschende Vertragsform	107
B. Die vertraglichen Beziehungen auf Verwerterseite	108
I. Die Formen der Filmproduktion	109
1. Die freie Produktion	110
2. Die Eigenproduktion der Sendunternehmen	111
3. Die Auftragsproduktion	112
a. Die echte Auftragsproduktion	113
aa. Charakteristika	113
(1) Aufgabenverteilung und Einflussnahme	114
(2) Kostenübernahme und Vergütung	115
(3) Rechteübertragung	116
(4) Beteiligung des Produzenten an den Verwertungserlösen	119
(5) Garantie- und Freistellungsvereinbarungen	120
bb. Die Einstufung der Parteien als Filmhersteller	121
cc. Rechtsnatur	123
b. Die unechte Auftragsproduktion	123
4. Die Koproduktion	125
a. Die echte Koproduktion	126
aa. Auswirkungen bei Tätigwerden eines <i>Executive Producers</i>	129
bb. Die verschiedenen Auswertungsmodelle	133
(1) Gemeinsame Auswertung	133
(2) Territoriale Aufteilung der Lizenzen	134
(3) Territoriale Aufteilung der Lizenzen und Querverrechnung	136
cc. Abgrenzung zur Auftragsproduktion	136
b. Die unechte Koproduktion	137
aa. Charakteristika	137
bb. Rechtsnatur und Abgrenzung	139
cc. Die Gemeinschaftsproduktion	140
c. Zusammenfassung	143
II. Reine Verwertungsverträge	143
1. Der Filmverleihvertrag	144
a. Vorüberlegungen	144
b. Der reine Lizenzvertrag	146
aa. Essentialia	146
bb. Auswertungspflicht	149
cc. Rechtsgarantie	150
dd. Haftungsvereinbarungen hinsichtlich § 32a II 1	151
ee. Abgrenzung	152
2. Der Videolizenzvertrag	152
3. Der Sendelizenzvertrag	155
4. Der <i>Video-on-demand</i> Lizenzvertrag	158
5. Der Weltvertriebsvertrag	159
C. Zusammenfassung	160

Kapitel 4: Die Situation in den USA	163
A. Einleitung	163
B. Die Produktionslandschaft	164
C. Das US-amerikanische Urheberrecht	165
D. Die Guild Agreements	167
I. Die Vertragsparteien	167
1. Die <i>Guilds</i>	167
2. Die <i>Studios</i>	169
II. Der Inhalt	171
1. Einleitung	171
2. Die Hintergründe von <i>Residuals</i>	172
3. Das Vergütungssystem	175
III. <i>Residual</i> Zahlungen bei der Auswertung eines Kinofilms	177
IV. Die Verwaltung und Ausschüttung der <i>Residuals</i>	182
E. Die Faktoren für den Erfolg der Guild Agreements	183
I. Die Macht der <i>Guilds</i>	183
II. Aufgaben und Befugnisse	183
III. Verwaltung der <i>Residuals</i>	185
F. Fazit	185

Zweiter Teil – Rechtliche Risiken und Grenzen der Vertragspraxis

187

Kapitel 5: Die angemessene Vergütung, §§ 32, 36	189
A. Die jüngsten Reformentwicklungen	190
I. Die Vorschläge aus der Literatur und Praxis	191
II. Die Entwicklung in der Gesetzgebung	192
1. Der Referentenentwurf	192
2. Der Regierungsentwurf	193
3. Der verabschiedete Gesetzesentwurf	194
B. Bestehende Tarifverträge	195
I. Tarifverträge im privatrechtlichen Rundfunk	195
II. Tarifverträge im öffentlich-rechtlichen Rundfunk	196
III. Der Tarifvertrag für auf Produktionsdauer beschäftigte Film- und Fernseherschaffende	197
IV. Der Ergänzungstarifvertrag Erlösbeteiligung Kinofilm	198
1. Die wesentlichen inhaltlichen Bestimmungen	199
2. Kritische Analyse der Vereinbarung	203
V. Die praktische Bedeutung der Tarifverträge im Filmbereich	208
C. Gemeinsame Vergütungsregeln nach § 36	209
I. Gemeinsame Vergütungsregeln in der Praxis	211

1.	In der Filmbranche	211
a.	<i>VDD, ZDF und Produzentenallianz</i>	211
b.	<i>BVK und Constantin</i>	214
c.	<i>BVK und Bayerischer Rundfunk</i>	217
d.	Weitere Vergütungsregeln des <i>BVR</i>	218
aa.	Vergütungsregeln mit dem <i>ZDF</i>	218
bb.	Vergütungsregeln mit der <i>Produzentenallianz</i> für den Bereich fiktionaler Kinofilm	220
e.	Vergütungsregeln mit <i>ProSiebenSat1</i>	221
aa.	<i>BVR und ProSiebenSat1</i>	221
bb.	<i>BFFS und ProSiebenSat1</i>	224
cc.	<i>VDD und ProSiebenSat1</i>	226
f.	Weitere laufende Verfahren	228
g.	Reichweite ausländischer kollektiver Vereinbarungen	228
2.	In anderen Bereichen	229
3.	Zwischenergebnis	231
II.	Anwendbarkeit und rechtliche Folgen	232
1.	Die rechtliche Beurteilung niedrigerer Vergütungen	232
a.	Bei individualvertraglich vereinbarter geringerer Vergütung	232
b.	Bei geringfügigem Unterschreiten der Vorgaben gemeinsamer Vergütungsregeln	235
2.	Keine Notwendigkeit individualvertraglicher Bezugnahme auf gemeinsame Vergütungsregeln	236
3.	Reichweite gemeinsamer Vergütungsregeln	238
a.	Wirkung für zeitlich vorher geschlossene Verträge	239
b.	Wirkung für „Außenseiter“	239
c.	Wirkung für andere Berufsgruppen	241
d.	Wirkung für andere Branchen	244
4.	Konkurrenzfragen	244
a.	Im Falle mehrerer gemeinsamer Vergütungsregeln	244
b.	Bei Vorliegen von Tarifverträgen	246
5.	Indizwirkung von abgelehntem Einigungsvorschlag?	246
III.	Angemessenheit von <i>Buy-out</i> Vergütungen bei entgegenstehenden Vergütungsregeln?	248
IV.	Die Zulässigkeit einer Gesamtbetrachtung	251
V.	Praktische Schwierigkeiten	251
VI.	Ausgestaltung und praktische Vorteile gemeinsamer Vergütungsregeln	253
VII.	Die Reaktion des Gesetzgebers auf die Erfahrungen in der Praxis	254
1.	Die Aufstellung gemeinsamer Vergütungsregeln	254
2.	Die Durchsetzung gemeinsamer Vergütungsregeln	255
3.	Anreize zur Aufstellung gemeinsamer Vergütungsregeln	257
VIII.	Zwischenergebnis	258
D.	<i>Die Angemessenheitsdefinition in § 32 II 2</i>	260
I.	Die Konzeption der Vorschrift	261
II.	Der maßgebliche Zeitpunkt	261
III.	Generalisierende Betrachtung versus Einzelfallbetrachtung	264

IV. Das Kriterium der Üblichkeit und seine Bedeutung	266
V. Das Kriterium der Redlichkeit	268
1. Begriffsbestimmung	268
2. Die einzelnen Parameter	269
a. Im Geschäftsverkehr	269
b. Art und Umfang der eingeräumten Nutzungsmöglichkeit	269
aa. Art der Nutzungsmöglichkeit	270
bb. Umfang der Nutzungsmöglichkeit	270
cc. Dauer der Nutzung	271
dd. Zeitpunkt der Nutzung	273
ee. Häufigkeit der Nutzung	273
ff. Ausmaß der Nutzung	274
c. Unter Berücksichtigung aller Umstände	275
aa. Marktverhältnisse	276
bb. Investitionen, Kosten und Risikotragung	278
cc. Zahl der Werkstücke	279
dd. Bekanntheit und Renommee der Beteiligten	279
ee. Zu erzielende Einnahmen	280
ff. Bedeutung für das Gesamtwerk	281
gg. Grad der Individualität und Qualität des Werkes	281
hh. Kriterien aus § 36 I 2	283
VI. Ableitungen aus der Verwendung des Angemessenheitsbegriffes an anderer Stelle	285
1. § 22 II VerlG	285
2. Angemessene Vergütungen in anderen Berufsgruppen und Branchen	286
3. Vergütungsempfehlungen von Verbänden	287
4. Nicht einschlägige Vergütungsregeln und Tarifverträge und die Indizwirkung abgelehnter Einigungsvorschläge	288
5. Die Rechtsprechung zur Lizenzanalogie	289
6. Die gesetzlichen Vergütungsansprüche und Tarife/Verteilungspläne von Verwertungsgesellschaften	289
VII. Maßgeblichkeit einer objektiven Betrachtung	291
VIII. Vergütungsrahmen anstelle eines präzisen Betrages	293
IX. Keine teleologische Reduktion des § 32 II 2	294
X. Die Angemessenheit von <i>Buy-out</i> Vergütungen nach § 32 II 2	295
1. Das Argument der Quersubventionierung	295
2. Prognoseschwierigkeiten und hieraus resultierende Prozessrisiken	296
3. Berücksichtigung der Rechtsprechung	300
4. Heranziehung der Gesetzesmaterialien	302
5. Würdigung	306
<i>E. Fazit</i>	310

Kapitel 6: Die weitere Beteiligung des Urhebers, § 32a	313
<i>A. Unterschiede zur Vorgängervorschrift des § 36 a. F.</i>	314
<i>B. Der Anspruch aus § 32a I 1</i>	317
I. Voraussetzungen	317
1. Vereinbarte Gegenleistung	317
a. Aufteilung Werk-/Arbeitsleistung und Nutzungsrechtsübertragung	317
b. Vereinbarte oder angemessene Gegenleistung maßgeblich	318
aa. Argumente für ein Abstellen auf die angemessene Gegenleistung	318
bb. Kritische Würdigung und nach Anspruchsgegner differenzierende Betrachtung	322
c. Berücksichtigung von Ausschüttungen der Verwertungsgesellschaften	324
2. Erträge/Vorteile	325
a. Brutto- oder Nettoerträge	326
b. Werbeeinnahmen und Rundfunkgebühren	328
3. Auffälliges Missverhältnis	330
a. Die Berechnung des auffälligen Missverhältnisses	331
b. Konsequenzen für <i>Buy-out</i> Verträge im Filmbereich	335
4. Berücksichtigung der gesamten Beziehungen	337
a. Kosten und Aufwendungen des Filmherstellers	337
b. Spezifika der Produktion und Verwertung	340
c. Quersubventionierung	341
5. Kein Kausalitätserfordernis zwischen Werkbeitrag und Erträgen/ Vorteilen	342
6. Sonderfall der Miturheberschaft nach § 8?	346
7. Gegenleistung und Erträge/Vorteile vor 2002	349
II. Rechtsfolge	350
<i>C. Der Anspruch aus § 32a II</i>	353
I. Voraussetzungen	354
1. Übertragung/Einräumung von Nutzungsrechten an Dritten	354
2. Auffälliges Missverhältnis	355
a. Die Bezugsgrößen bei der Ermittlung des auffälligen Missverhältnisses	355
b. Addition der Erträge in der Lizenzkette	357
c. Die maßgeblichen Erträge	359
II. Rechtsfolge	359
1. Haftung des Dritten nach Maßgabe des Absatzes I	359
2. Berücksichtigung der vertraglichen Beziehungen in der Lizenzkette	360
3. § 32a II 2	363
III. Freistellungsklauseln	364
IV. Konsequenzen der <i>Buy-out</i> Vergütung für den Anspruch aus § 32a II	365
<i>D. Der vorbereitende Auskunftsanspruch</i>	366
<i>E. Kein Ausschluss nach § 32a IV</i>	370

<i>F. § 32a III</i>	372
<i>G. Abgrenzung und Unterschiede zu § 32</i>	372
<i>H. Die Bedeutung des § 32a für Buy-out Verträge im Filmbereich</i>	374
 Kapitel 7: Weitere Vorschriften	 379
<i>A. Der Beteiligungsgrundsatz, § 11 S. 2</i>	379
<i>B. Vergütung für später bekannte Nutzungsarten, § 32c</i>	382
I. Allgemeines	382
II. Die Stellung der ausübenden Künstler vor der jüngsten Gesetzesänderung	384
III. Die Stellung der ausübenden Künstler nach der jüngsten Gesetzesänderung	386
<i>C. Die Auslegungsregeln der §§ 31 V, 88f., 92</i>	387
<i>D. Bürgerlich-rechtliche Vorschriften</i>	389
I. §§ 305 ff. BGB	389
1. Überraschende Klauseln nach § 305c I BGB?	390
2. Die Auslegungsregeln der §§ 31 V, 88 f., 92	390
3. Der Beteiligungsgrundsatz, § 11 S. 2	394
4. Zusammenfassung	396
II. § 313 BGB	397
III. § 134 BGB	398
IV. § 138 BGB	398
V. § 242 BGB	400
VI. § 826 BGB	401
VII. § 314 BGB	401
<i>E. Zusammenfassung</i>	402
 Kapitel 8: Rechtliche Risiken für den nachgelagerten Verwerter	 405
<i>A. Das Verhältnis zwischen Urheber und nachgelagertem Verwerter</i>	405
I. § 32 I 3 analog	406
II. § 34 IV	408
III. § 32a II	410
1. Allgemeines	410
2. Die rechtliche Wirksamkeit von Freistellungsvereinbarungen	414
a. § 134 BGB – Verstoß gegen ein gesetzliches Verbot	414
b. § 138 BGB – Sittenwidrigkeit	414
c. §§ 305 ff. BGB – Unwirksamkeit bei Vereinbarung in AGB	416
d. § 32a II 2 (analog)	417
3. Zusammenfassung	418
<i>B. Das Verhältnis zwischen Filmhersteller und nachgelagertem Verwerter</i>	419
I. §§ 32 I 3, 32a I 1	419
II. § 313 BGB	419

III. Abwälzung der Ansprüche des Urhebers gegen den Filmhersteller auf den Verwerter	421
C. Zusammenfassung	423
Dritter Teil – Ergebnisse, Alternativmodelle und Reformvorschläge	425
Kapitel 9: Die Diskrepanz zwischen den verhaltensökonomischen Erwartungen und der Vertragspraxis	427
A. Der Buy-out Vertrag als vorherrschendes Vertragsmodell	427
B. Vereinzelte kollektivvertragliche Vereinbarungen	429
Kapitel 10: Modelle für gemeinsame Vergütungsregeln und Alternativen zum <i>Buy-out</i> Vertrag	433
A. Die Übertragung des US-amerikanischen Vergütungsmodells auf den deutschen Filmmarkt	433
I. Die praktische Umsetzung in Deutschland	435
1. Modell bei Auseinanderfallen von Produktion und Auswertung	435
2. Die Einbeziehung von Verwertungsgesellschaften	437
II. Konsequenzen und Vorteile	439
1. Keine Stigmatisierung	439
2. Rechtliche Folgen	440
3. Praktische Konsequenzen	443
4. Die Folgen der <i>Residuals</i>	445
III. Fazit	446
B. Die Erlösbeteiligung als Alternative zum <i>Buy-out</i> Vertrag	447
I. Wirtschaftliche und praktische Konsequenzen	449
II. Rechtliche Konsequenzen	450
1. Vorteile im Hinblick auf § 32 I 3	450
2. Vorteile im Hinblick auf § 32a	455
3. Vorteile des Filmherstellers gegenüber dem nachgelagerten Verwerter	458
4. Vorteile für den Lizenznehmer des Filmherstellers	460
III. Zusammenfassung	460
Kapitel 11: Weitere Reformvorschläge	461
A. Die Reaktion des Gesetzgebers	461
I. Das Problem des <i>Blacklisting</i>	462
II. Kollektivvertragliche Regelungen	463
B. Ausweitung der §§ 32 ff. auf den Filmhersteller	463

<i>Inhaltsverzeichnis</i>	XIX
<i>C. Gesetzliches Verbot von Freistellungsklauseln</i>	467
<i>D. Stärkere Einbindung von Vereinigungen in gerichtlichen Verfahren</i>	469
Kapitel 12: Gesamtbetrachtung und Ausblick	471
<i>A. Gesamtbetrachtung</i>	471
<i>B. Ausblick</i>	476
Literaturverzeichnis	479
Sachverzeichnis	495

Einleitung

A. Thema und Zielsetzung

Im Jahre 2002 wurde das „Gesetz zur Stärkung der vertraglichen Stellung von Urhebern und ausübenden Künstlern“¹ verabschiedet. Schon aus diesem Titel ergibt sich unmissverständlich die Zielsetzung der Reform. Die Rechte von Urhebern und ausübenden Künstlern sollten verbessert werden, um ihnen so in ihrer Position gegenüber den potentiellen Verwertern ihrer Werke gleichsam den Rücken zu stärken. So identifizierte der Gesetzgeber Missstände in der Vertragspraxis, denen wirkungsvoll begegnet werden sollte. Dies sollte vorrangig durch die – für das Gesetz namensgebende – Stärkung der vertraglichen Stellung der Urheber und ausübenden Künstler, insbesondere durch die Herstellung der Vertragsparität zwischen Kreativen und Verwertern erreicht werden.² Verschiedene Regelungen, die der Erreichung dieser Ziele dienten, wurden geschaffen beziehungsweise modifiziert. Über dieses – im Kern – urheberrechtliche Ziel hinaus ist das Gesetz aber auch von allgemeinem Interesse für die Zivilrechtsordnung, werden mit ihm doch an zentralen Stellen, etwa durch Einführung gemeinsamer Vergütungsregeln, Lösungsmodelle geschaffen, mit denen „juristisches Neuland“³ betreten wurde und deren Funktions- und Wirkungsweise teilweise als „Chance und Gefahr zugleich“⁴ begriffen wird.

Dem Anliegen der Reform und seiner Bedeutung für die betroffenen Rechtskreise entsprechend wurde das Gesetz von Beginn an außerordentlich kontrovers diskutiert.⁵ Während einige den eingeschlagenen Weg als „innovativ“ lobten⁶

¹ Gesetz zur Stärkung der vertraglichen Stellung von Urhebern und ausübenden Künstlern vom 22.03.2002, BGBl. I S. 1155 (2002).

² Beschlussempfehlung und Bericht des Rechtsausschusses vom 23.01.2002, BT-Drucks. 14/8058, S. 1 f.

³ Gesetzesentwurf vom 26.06.2001, BT-Drucks. 14/6433, S. 12.

⁴ *Obergfell* in: Zehn Jahre reformiertes Urhebervertragsrecht, 7 (17).

⁵ Siehe *Obergfell* in: Zehn Jahre reformiertes Urhebervertragsrecht, 7 (15 m. w. N.).

⁶ Siehe die Stellungnahme von *Frank Werneke* für die *Vereinte Dienstleistungsgewerkschaft (ver.di)* vom 3.05.2004 zum Fragenkatalog der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, abrufbar unter: <http://www.urheberrecht.org/UrhGE-2000/enquete/K-Drs-15-107.pdf>.

und das Gesetzesvorhaben als „fast schon revolutionär“ bezeichnet⁷, beschworen die Kritiker „katastrophale Auswirkungen“ für Verwerter⁸ beziehungsweise negierten einen derartigen gesetzgeberischen Handlungsbedarf⁹.

Nachdem nun seit Bekanntmachung des Gesetzes mehr als 15 Jahre vergangen sind und sich die Auswirkungen auf die Rechtspraxis insbesondere im Vergütungsbereich abzeichnen und nunmehr umfangreiche Judikatur hierzu vorliegt, erscheint eine ausführliche Analyse der gesetzlichen Bestimmungen reizvoll.¹⁰ Dies gilt umso mehr als mit dem „Gesetz zur verbesserten Durchsetzung des Anspruchs der Urheber und ausübenden Künstler auf angemessene Vergütung und zur Regelung der Verlegerbeteiligung“¹¹ das Urhebervertragsrecht erst jüngst erneut im Zentrum einer gesetzgeberischen Reform stand.¹² Im Vordergrund der vorliegenden Untersuchung stehen die zahlreichen Fragen, die sich hinsichtlich der Konsequenzen der Reformen für die Vertragspraxis der Beteiligten stellen, wobei sich die Arbeit auf den Bereich der Filmherstellung und -verwertung konzentriert. Diese Fokussierung erscheint aus verschiedenen Gründen sachgerecht.

So war auf dem Gebiet der Filmproduktion der so genannte *Buy-out* Vertrag traditionell weitverbreitet. Gerade dieser Vertragstyp wurde aber in den Gesetzgebungsmaterialien zur Urhebervertragsrechtsreform ausdrücklich als problematisch bewertet und kritisiert.¹³ Einen solchen Vertrag zeichnet aus, dass der Urheber seinem Vertragspartner sämtliche Nutzungsrechte uneingeschränkt einräumt und hierfür eine Pauschalvergütung erhält, ohne darüber hinaus an den Erlösen aus der Auswertung beteiligt zu werden. Zwangsläufig stellt sich

⁷ Nordemann, S. 56.

⁸ Stellungnahme des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels vom 21.01.2002 zur 2. Formulierungshilfe vom 14.01.2002, abrufbar unter: http://www.urheberrecht.org/UrhGE-2000/download/stellungnahmen/Stellgn_Form_Boersenverein.pdf.

⁹ Stellungnahme des *Westdeutschen Rundfunks (WDR)* vom 3.05.2004 zum Fragenkatalog der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, abrufbar unter: <http://www.urheberrecht.org/UrhGE-2000/enquete/K-Drs-15-103.pdf>.

¹⁰ Metzger in: Zehn Jahre reformiertes Urhebervertragsrecht, 37 (37 ff.) spricht sich zu Recht auch in diesem Bereich für eine stärkere Gesetzesfolgenabschätzung aus und betrachtet die Einkommenssituation der selbstständigen Kreativen.

¹¹ Gesetz zur verbesserten Durchsetzung des Anspruchs der Urheber und ausübenden Künstler auf angemessene Vergütung und zur Regelung von Fragen der Verlegerbeteiligung vom 20.12.2016, BGBl. I S. 3037 (2016).

¹² Wenn im Folgenden von der „Urhebervertragsrechtsreform“ oder der „Reform“ gesprochen wird, ist damit die Reform aus dem Jahre 2002 gemeint; beziehen sich Ausführungen hingegen auf die 2017 in Kraft getretenen Gesetzesänderungen, erfolgt an diesen Stellen ein gesonderter Hinweis.

¹³ Beschlussempfehlung und Bericht des Rechtsausschusses vom 23.01.2002, BT-Drucks. 14/8058, S. 1 f.

nun die Frage, inwiefern die Vertragspraxis in diesem Bereich auf die neu geschaffenen gesetzlichen Vorgaben reagiert hat.

Hier ist zunächst festzustellen, dass der *Buy-out* Vertrag nach wie vor den gängigen Vertragstypus unter den Filmschaffenden darstellt. Als Begründung hierfür wird von den Verwertern regelmäßig auf die Vielzahl der an der Herstellung des Filmwerkes Beteiligten verwiesen sowie auf die – infolge der hohen Investitionen – erforderliche Auswertung des Filmwerkes in unterschiedlichen Verwertungsformen. Dies mache es für den Filmhersteller notwendig, die Rechte aller Mitwirkenden rechtssicher und umfassend zu erhalten. Eine von der Pauschalzahlung abweichende Vergütungsform zöge einen schwer zu bewältigenden Verwaltungsaufwand nach sich und sei zudem hinsichtlich der von Verwerterseite übernommenen wirtschaftlichen Risiken nicht sachgerecht.

Diese Argumentation ist mit Blick auf den US-amerikanischen Filmmarkt in Zweifel zu ziehen. In den dort vorherrschenden Kollektivverträgen – den so genannten *Guild Agreements* – lassen sich vielmehr komplexe Erlösbeteiligungsmodelle finden, die ein Abrücken vom *Buy-out* Vertrag auch hierzulande möglich erscheinen lassen. Auch vor dem Hintergrund verhaltensökonomischer Überlegungen überrascht die Dominanz dieses Vertragstyps in der deutschen Filmproduktion. So würden gängige Verhaltensmuster vielmehr eine anderweitige Vertragsgestaltung vermuten lassen.

Nicht zuletzt aufgrund der deutlichen Kritik an dem *Buy-out* Vertrag im Rahmen der Urhebervertragsrechtsreform ist deshalb zu untersuchen, inwiefern dieses im Filmbereich vorherrschende Vertragsmodell den aktuellen gesetzlichen Vorgaben ausreichend Rechnung trägt. Im Zentrum dieser Überlegung steht die Frage, wie virulent die Gefahr einer Inanspruchnahme der Verwerter durch die Kreativen insbesondere über ihre Ansprüche aus den §§ 32, 32a Urheberrechtsgesetz¹⁴ ist.

Dies setzt eine eingehende Analyse der maßgeblichen §§ 32, 32a, 36 – unter Berücksichtigung der 2017 in Kraft getretenen Gesetzesänderungen – voraus, die eine Vielzahl verschiedener Kriterien und auslegungsbedürftiger Rechtsbegriffe enthalten. Für die Konkretisierung und Auslegung dieser Begriffe spielen die Charakteristika und Besonderheiten des Filmmarktes eine zentrale Rolle, wie etwa die Natur des Filmwerkes, seine komplexe Entstehungsweise und die ausdifferenzierten Verwertungsstrukturen. Diese Faktoren greifen an unterschiedlichen Stellen in das System der neuen gesetzlichen Regelungen ein, weshalb insoweit Spezifika der Reform zu beleuchten sind, die bei anderen Werk-

¹⁴ Urheberrechtsgesetz vom 9.09.1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Art. 1 des Gesetzes vom 1.09.2017 (BGBl. I S. 3346) geändert worden ist; alle nachfolgenden Paragraphen ohne Kennzeichnung sind solche des Urheberrechtsgesetzes.

arten keine oder eine bloß untergeordnete Rolle spielen. So begegnet man auf diesem Feld auch Fragestellungen, die bisher in der rechtswissenschaftlichen Literatur eher stiefmütterlich und in der Rechtsprechung mitunter noch gar nicht behandelt wurden.

Bereits im Rahmen der Herstellung des Filmwerkes kann problematisch sein, welche Mitwirkenden überhaupt als Urheber oder ausübende Künstler einzustufen sind und demzufolge potentiell Ansprüche aus den §§ 32, 32a geltend machen können. Während dies für einige Berufsgruppen eindeutig zu beantworten ist, setzt eine solche Feststellung bei anderen Berufsfeldern in der Filmbranche eine eingehende Betrachtung des jeweiligen Einzelfalles voraus. Dieser Umstand sowie die damit einhergehende Tatsache, dass es sich bei dem Filmwerk in aller Regel um ein Mehrurheberwerk handelt, werfen schwierige Fragen bei der Auslegung und der Anwendung der im Zentrum der Untersuchung stehenden Vorschriften auf.

Um das Risiko der Verwerter einschätzen zu können, ob sie bei Vereinbarung von *Buy-out* Verträgen gegebenenfalls mit einer Inanspruchnahme durch die Urheber und ausübenden Künstler rechnen müssen, ist nach der gesetzlichen Systematik der Fokus zunächst auf kollektivvertragliche Abreden in Gestalt von Tarifverträgen und gemeinsamen Vergütungsregeln zu legen. Im Filmbereich sind mittlerweile – im Gegensatz zu vielen anderen Bereichen kreativen Schaffens – erfolgreiche Abschlüsse hinsichtlich gemeinsamer Vergütungsregeln zu verzeichnen. Auch hier haben die filmspezifischen Umstände Eingang gefunden, etwa dergestalt, dass die besonderen Produktions- und Auswertungsstrukturen der Filmbranche in Form trilateraler Vereinbarungen berücksichtigt und einer Lösung zugeführt wurden. Zudem wurde versucht, den Interessen unterschiedlicher Urhebergruppen und der Verwerter gemeinsam und koordiniert in einem einzigen Vertragswerk Rechnung zu tragen. Diese Bemühungen mündeten in dem Abschluss des so genannten *Ergänzungstarifvertrages*, der nach wie vor Gegenstand hitzig geführter Kontroversen ist. Von der – im Gesetzgebungsverfahren geäußerten – Hoffnung auf eine flächendeckende Aufstellung gemeinsamer Vergütungsregeln ist man aber auch in diesem Bereich weit entfernt. Mit Blick auf die gesetzliche Konzeption stellt sich deshalb die Frage, warum es hier bisher nur zu singulären Erfolgen kam.

Die Analyse der maßgeblichen gesetzlichen Neuerungen zeigt, dass der *Buy-out* Vertrag im Filmbereich keineswegs als unproblematisch einzuschätzen ist, sondern die Gefahr einer Inanspruchnahme der Verwerter über die in den §§ 32, 32a normierten Ansprüche – nicht zuletzt infolge der Spezifika der Filmherstellung und -auswertung – zumindest in der Theorie hoch ist. So lässt sich etwa der wirtschaftliche Erfolg eines Werkes im Vorhinein nicht zuverlässig vorhersehen, was vor dem Hintergrund der hohen wirtschaftlichen Investitionen bei der

Filmherstellung und den damit korrelierenden potentiell hohen Gewinnen und Verlusten ausgesprochen schwer wiegt. Zugleich spielen der kommerzielle Erfolg und die hierzu getroffene Vorhersage im Bereich der gesetzlichen Neuregelungen eine zentrale Rolle. Anhaltspunkte für eine solche Einschätzung hinsichtlich des *Buy-out* Vertrages lassen sich auch in der hierzu ergangenen Judikatur finden. So hatten mit dem „*Fluch der Karibik*“-Urteil¹⁵ und dem „*Das Boot*“-Verfahren¹⁶ gleich zwei höchstrichterliche Entscheidungen filmrechtliche Streitigkeiten zum Gegenstand, die schwerpunktmäßig Fragen rund um den *Buy-out* Vertrag betrafen. Flankiert werden diese Urteile von zahlreichen unterinstanzlichen Entscheidungen, die sich mit unterschiedlichen Problemstellungen aus diesem Komplex befassen.

Schließlich ist eine Inanspruchnahme der Verwerter nach Maßgabe der §§ 32, 32a vor dem Hintergrund der Lizenzierungspraxis als problematisch anzusehen. Die mitunter langen und nicht selten verschachtelten Lizenzketten erschweren den Kreativen sowie den einzelnen Verwertern oft die Beurteilung, welcher Verwerter in welchem Ausmaß für angefallene Erträge in Anspruch genommen werden kann. In diesem Bereich existiert eine erhebliche Rechtsunsicherheit, die nicht nur die rechtliche Wirksamkeit der weitverbreiteten Freistellungsklauseln, sondern auch weitere in der Literatur umstrittene und gerichtlich ungeklärte Fragen der Anwendung und Auslegung der hier maßgeblichen Vorschriften betrifft.

Vor dem Hintergrund dieser Erkenntnisse überrascht es, dass der *Buy-out* Vertrag in der Filmindustrie das nach wie vor vorherrschende Vertragsmodell darstellt und Kreative nur in relativ wenigen Fällen ihre Ansprüche – notfalls gerichtlich – geltend machen. Die vorliegende Untersuchung geht auch hier den Ursachen für eine solch restriktive Wahrnehmung dieser Rechte nach und bietet verschiedene Lösungsmöglichkeiten an, um diesem Umstand entgegenzuwirken. Zudem werden Alternativmodelle zum *Buy-out* Vertrag vorgestellt und vor dem Hintergrund der aktuellen Gesetzeslage auf ihre Praxistauglichkeit untersucht.

Der gewählte Fokus sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass ein Großteil der angestregten Überlegungen sich nicht auf die Besonderheiten der Filmproduktion und -auswertung beschränkt, sondern darüber hinaus Gültigkeit für andere Bereiche kreativen Schaffens beansprucht. Sofern sich zudem Erkenntnisse aus anderen Kreativbranchen hilfreich zeigten, wurden diese aufgenommen.

¹⁵ BGH GRUR 2012, 1248 (1248 ff.) – „*Fluch der Karibik*“.

¹⁶ BGH GRUR 2012, 496 (496 ff.) – „*Das Boot*“.

B. Gang der Untersuchung

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen somit die Urhebervertragsrechtsreform – mitsamt der 2017 in Kraft getretenen Änderungen – und ihre Auswirkungen auf die Vertragsgestaltung im Bereich der Filmproduktion und -verwertung.

Der erste Teil widmet sich daher den grundlegenden Zielen der Reform sowie den Charakteristika und Strukturen des Marktes der Filmproduktion und -verwertung. Insoweit spielt die genaue Herausarbeitung der gesetzgeberischen Zielsetzung gleich zu Beginn dieser Untersuchung eine wichtige Rolle. So soll zunächst überprüft werden, ob ein solcher Eingriff aus rechtsökonomischer Perspektive zu rechtfertigen ist. Daran anschließend soll beurteilt werden, ob die vom Gesetzgeber gewählten Regulierungsinstrumente geeignet sind, die verfolgten Ziele zu erreichen. Dieser Fragestellung wird unter Heranziehung eines verhaltensökonomischen Modells nachgegangen.

Zum allgemeinen Verständnis des Marktes der Filmproduktion und -verwertung und um eine adäquate Grundlage für die weitere Untersuchung zu erhalten, ist es notwendig, sich sodann einen Überblick über die elementaren Begrifflichkeiten, den groben Ablauf der Produktion und der Auswertung sowie über die maßgeblich beteiligten Parteien zu verschaffen.

Da die Analyse der Vertragsstrukturen im Filmbereich den Schwerpunkt dieser Arbeit bildet, ist es unerlässlich, zunächst die vertraglichen Beziehungen detailliert herauszuarbeiten. Hierbei darf das Augenmerk nicht allein auf den Beziehungen zwischen dem Filmhersteller und den an der Produktion beteiligten Urhebern und ausübenden Künstlern liegen. Vielmehr ist darüber hinaus ebenso die Gestaltung der verschiedenen produktions- und verwertungsbezogenen Vertragsformen darzustellen, da dies zum besseren Verständnis der Situation des Filmherstellers beiträgt und diese Verträge mitunter Auswirkungen auf die Vertragsgestaltung zwischen Urheber und Filmhersteller haben können. Neben der konkreten vertraglichen Ausgestaltung hinsichtlich der Vergütung des Filmherstellers und der Rechtsverschaffung an den nachgelagerten Verwerter liegt in diesem Zusammenhang ein Fokus auf solchen Vereinbarungen, die es dem Verwerter ermöglichen, sich bei der Inanspruchnahme durch einen Urheber bei dem Filmhersteller schadlos zu halten.

Im Anschluss daran werden die Gegebenheiten der US-amerikanischen Filmproduktion und -verwertung genauer untersucht. Zusätzlich zu der überragenden wirtschaftlichen Bedeutung und dem nach wie vor erheblichen kulturellen und ökonomischen Einfluss auf den deutschen Markt scheint ein Blick auf die Vertragsstrukturen im US-amerikanischen Filmmarkt aus zwei weiteren Gründen geboten. Zum einen verwies schon der Gesetzgeber im Rahmen der

Urhebervertragsrechtsreform auf die US-amerikanischen *Guild Agreements*. Zum anderen werden von deutscher Produzentenseite teilweise Bedenken hinsichtlich einer flächendeckenden Beteiligung der Urheber und ausübenden Künstler geäußert, deren Validität unter Heranziehung der Gegebenheiten in den USA hinterfragt werden muss.

Der zweite Teil – zugleich der Schwerpunkt der Arbeit – widmet sich der rechtlichen Analyse der vertraglichen Beziehungen im Bereich der Filmproduktion und -verwertung. Der Fokus liegt auf der Beantwortung der Frage, welche rechtlichen Risiken und Grenzen aus den im Rahmen der Reformen eingeführten Neuerungen hinsichtlich der zwischen Urheber und Filmhersteller vorherrschenden Vertragsstrukturen resultieren. Neben den Einzelheiten im Rahmen der Anwendung der §§ 32, 32a werden insbesondere die Voraussetzungen und die Reichweite gemeinsamer Vergütungsregeln sowie die hieraus folgenden Vorteile detailliert herausgearbeitet.

Hieran anschließend wird die Situation der nachgelagerten Verwerter genauer untersucht. Dort liegt der Schwerpunkt auf den rechtlichen Risiken, die diesen aus der Vertragsgestaltung zwischen Urheber und Filmhersteller infolge des § 32a II 1 erwachsen. In diesem Zusammenhang stellt sich die aus praktischer und gesetzsistematischer Perspektive interessante Frage, inwiefern es dem Zweitverwerter möglich ist, die wirtschaftlichen Folgen einer solchen Inanspruchnahme auf den Filmhersteller durch die Vereinbarung von Freistellungsklauseln abzuwälzen.

Im dritten Teil der Arbeit werden schwerpunktmäßig Reformvorschläge einem kritischen Diskurs unterzogen. Unter Heranziehung der mit Blick auf die US-amerikanischen Vertragsstrukturen gewonnenen Erkenntnisse werden ein Transfer der *Guild Agreements* auf den deutschen Filmmarkt hinsichtlich dessen Praxistauglichkeit getestet und etwaige Modifikationen diskutiert. Zudem werden Alternativmodelle zu den vorherrschenden Vertragsformen und ihre wirtschaftlichen und rechtlichen Vorteile aufgezeigt. Aufgrund der im Rahmen der rechtlichen Analyse herausgearbeiteten Schwachstellen der geltenden Gesetzeslage findet schließlich eine Auseinandersetzung mit gesetzgeberischen Reformmöglichkeiten statt, wobei auch die jüngsten Gesetzesänderungen evaluiert werden, bevor die Arbeit mit einer Zusammenfassung der wesentlichen Ergebnisse und einem Ausblick auf die wünschenswerten und möglicherweise zu erwartenden Entwicklungen in der Praxis und in der Gesetzgebung abschließt.

Erster Teil

Die Grundlagen