

## **«Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt» – oder der Film zum Buch**

Geknebelt durch einen Vertrag mit amerikanischen Filmproduzenten stand die finanziell angeschlagene UFA mitten in den «Goldenen Zwanzigern» vor einem Scherbenhaufen. «Metropolis» von Fritz Lang hatte in der Produktion astronomische Summen verschlungen und fiel 1927 bei den Filmkritikern durch. Umso mehr verschärfte sich die pekuniäre Misere der UFA. Auf der andern Seite des Atlantiks feierte der Tonfilm mit dem «Jazz Singer» seinen Durchbruch und verhalf Warner Bros. aus dem finanziellen Ruin. Noch zeigte sich der UFA-Vorstand gegenüber der neuen Technik reserviert. Aber als das Publikum 1929 am ersten vollständigen Tonfilm der UFA, an der «Melodie des Herzens», Gefallen fand, musste ein rettender Welterfolg her. Es traf sich gut, dass Emil Jannings, der erste Schauspieler, der mit einem Oscar ausgezeichnet worden war, gerade aus Hollywood nach Deutschland zurückkehrte. Jetzt brauchte es nur noch die Nebensächlichkeiten einer Hauptrolle für ihn, einen Stoff und eine Regie. Gefunden wurden sie in der Figur des Professor Unrat im gleichnamigen Roman von Heinrich Mann und in Josef von Sternberg als Regisseur.

Ab da ranken sich Legenden um die Entstehung des Filmes «Der blaue Engel». Die eine geht so: Heinrich Mann traf in Berlin die aus dem Stummfilm und Kabarett bekannte Trude Hesterberg. Sie soll ihm, wie früher schon andere, die Verfilmung von «Unrat» ans Herz gelegt haben. Ihretwegen, so heisst es, habe Mann endlich das Einverständnis dazu gegeben. Zudem habe er ihr die Rolle der Barfusstänzerin Rosa Fröhlich versprochen, die nicht nur den milchbärtigen Gymnasiasten den Kopf verdreht, sondern auch ihrem Lehrer Rath, genannt «Professor Unrat». Allerdings wurde die Hesterberg dann nicht einmal zu Probeaufnahmen eingeladen. Regisseur Josef von Sternberg hatte Marlene Dietrich entdeckt und mit dem «Blauen Engel» war an der Film Premiere vom 1. April 1930 über Nacht ein Weltstar geboren.

Als Lola-Lola darf Marlene Dietrich, was ihrem literarischen Vorbild Rosa kaum zwischen den Zeilen gestattet ist: viel Bein zeigen. Wenn sie singt, sie sei «Von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt» und sie könne «halt nur lieben und sonst gar nichts», hängen die Besucher der Spelunke an ihren Lippen und Strapsen, hin und her gerissen zwischen der Faszination des Verruchten und verzückter Anbetung. Auch sonst nahmen sich die Drehbuchautoren – unter ihnen Carl Zuckmayer – etliche Freiheiten in der Bearbeitung der literarischen Vorlage. Der beissende Spott auf das wilhelminische Spiessertum löst sich in nichts auf. Die Geschichte einer Hörigkeit wird zum Melodram über einen quälteuflischen Lehrer, der angesichts der Mesalliance mit der aufreizenden Sängerin seine Reputation verliert und zum Schluss, der Lächerlichkeit preisgegeben und gehörnt, an gebrochenem Herzen stirbt. Heinrich Mann billigte seinerzeit nicht nur die Abweichungen von der Romanhandlung, sondern auch den Wechsel des Genres. Viel später einmal brachte er, darauf angesprochen, den Welterfolg des «Blauen Engels» auf folgenden Nenner: «Mein Kopf und die Beine von Marlene Dietrich.» – Unter urheberrechtlichen Gesichtspunkten entsteht bei einer derartigen Vermählung ein Werk zweiter Hand.

## **Das Wesen von Werken zweiter Hand**

Der Begriff «zweiter Hand» besagt es schon: das abgeleitete Werk hat eine doppelte Prägung. Zum einen handelt es sich um etwas Neues und Eigenständiges, was Voraussetzung für jeden urheberrechtlichen Schutz ist. Zum andern schimmert das Ursprungswerk in erkennbarer Weise durch. Es versteht sich von selbst, dass auch das als Vorlage benutzte Werk urheberrechtlichen Schutz geniessen muss, also eine geistige Schöpfung mit individuellem

Charakter ist, will heißen: das Werk ist Ausdruck gedanklicher Tätigkeit – mithin kein Zufallsprodukt –, es unterscheidet sich von Bestehendem und ist originell. (Vgl. Art. 2 und 3 URG.)

Kleinere, untergeordnete Änderungen eines vorbestehenden Werks führen nicht zu einem Werk zweiter Hand. Denn es fehlt letzterem an Individualität. Ganz anders verhält es sich bei der filmischen Umsetzung einer literarischen Vorlage: Der Film ist nur schon vom Medium her keine Verlängerung der Literatur, sondern eine eigenständige Kunstform – auch wenn wichtige Elemente des Originalwerks bestehen bleiben, wie der Handlungsstrang, die Protagonisten oder einzelne Dialoge. Für die Übernahme all dieser Komponenten braucht es die Zustimmung der Rechteinhaberin oder des Rechteinhabers des Ursprungswerks – entweder der Autorin oder des Autors, deren Erben, Nachlassverwaltung oder deren Verlag. Der Urheberrechtsschutz der literarischen Vorlage wird durch die Bearbeitung nämlich nicht aufgehoben. Er besteht fort. Gleichzeitig ist das neu entstandene Werk zweiter Hand, der Film, selbständig durch das Urheberrecht geschützt.

Dies bedeutet, dass für die filmische Umsetzung eines Werks der Literatur zunächst einmal das Bearbeitungsrecht einzuholen ist. Damit ist für die Filmproduktion noch nicht allzu viel gewonnen, beschränkt sich das Bearbeitungsrecht doch auf das Verfassen eines Drehbuchs und den Herstellungsprozess eines Films. Die Filmproduktion ist aber auf die Einräumung weiterer Rechte angewiesen, etwa des Vorführrechts im Kino, des Senderechts, der Befugnis der Herstellung und Verbreitung von Werkexemplaren auf Video oder irgendwelchen Bild-/Tonträgern, des Zugänglichmachens übers Internet. Meist liegt das ganze Bündel dieser Rechte beim Buchverlag, sind diesem für sämtliche Sprachversionen, weltweit, für die gesetzliche Dauer des Urheberrechts – also für 70 Jahre über den Tod der Autorin oder des Autors hinaus – abgetreten. Und dies exklusiv, was bedeutet, dass der Verlag ohne Rücksprache mit der Autorin oder dem Autor der literarischen Vorlage handeln kann – mit einer Ausnahme: das Recht, sich gegen eine entstellende Bearbeitung zu wehren, verbleibt bei den Autorinnen und Autoren, sofern diese nicht auf die Ausübung dieses Rechts verzichtet haben.

### **Der Schutz der Werkintegrität**

Im Gesetz ist festgehalten, dass sich die Urheber jeder Entstellung ihres Werks widersetzen dürfen. Vorausgesetzt, dieser Eingriff verletzt ihre Persönlichkeit (vgl. Art. 11 Abs. 2 URG). Diese Bestimmung schützt die besondere Beziehung, welche zwischen Autorinnen und Autoren und ihrem Werk besteht, oder anders ausgedrückt: deren Persönlichkeit, wie sie im Werk zum Ausdruck kommt. Deshalb ist es allein an den Autoren, Änderungen an ihrem Werk zu bewilligen oder allenfalls nachträglich zu genehmigen. Folglich kann es auch nicht darauf ankommen, ob die Bearbeiter eine Vorlage in ihren oder den Augen des Publikums verbessern oder verschönern.

Einzigartig und besonders eng ist die Beziehung der Urheberinnen und Urheber zu ihrem Text in einer Autobiografie. Da bleibt – bei aller künstlerischen Freiheit, welche bei der filmischen Umsetzung eines Stoffes auch zu anerkennen ist – nur wenig Raum für historische Abweichungen. So verletzt es auf jeden Fall das Persönlichkeitsrecht eines jüdischen Autors, welcher sich unter dem deutschen Nationalsozialismus mit dem Fälschen von Dokumenten im Untergrund durchgeschlagen und nicht nur sich selbst, sondern auch vielen anderen zur Flucht verholfen hatte, wenn dieser wahrheitswidrig so dargestellt wird, als ob er nur passiv in die Helferkreise geraten wäre, wenn ihm erfundener Unsinn angedichtet wird und die Schilderung

seiner Eltern zum plumpen Stereotyp über die Ostjuden verkommt. Solch halbe Wahrheiten sind eben doch eine ganze Lüge, die sich angesichts des persönlichkeitsrechtlichen Aspekts des Rechts am eigenen Lebensbild niemand gefallen lassen muss.

Ebenso wenig ist es – auch wenn es sich grosser Beliebtheit erfreut – in der Bearbeitung einer Biografie erlaubt, ein Techtelmechtel einzubauen, wo keines gewesen ist. Schon gar nicht, wenn die betreffende Person dadurch in ein schiefes Licht gerückt wird, wie etwa der schweizerische Flüchtlingshelfer, der während des Zweiten Weltkrieges in einer wirklichkeitsfremden Schilderung ein noch minderjähriges Mädchen aus dem Konzentrationslager in Deutschland geholt und auf der rettenden Reise per Bahn und zu Fuss durchs Unterholz in die Schweiz sexuell missbraucht haben soll. Zwar lebt dieser Flüchtlingshelfer schon lange nicht mehr, weshalb seine Persönlichkeit, die nach schweizerischem Recht mit dem Tode endet, gar nicht mehr verletzt werden kann. Doch haben dessen Angehörige noch immer ein Recht auf Pietätsschutz, als Ausfluss ihres eigenen Persönlichkeitsrechts, welches ihnen ein unversehrtes Andenken an den Verstorbenen garantiert, zumindest insofern es den Tatsachen entspricht. Dieses Recht können die Angehörigen unabhängig vom Verfasser der Biografie ausüben, gegenüber jedermann, also auch gegenüber den Drehbuchautoren und der Filmproduzentin. Letztere können also gezwungen werden, nochmals über die Bücher zu gehen, über ihre eigenen wie über die Vorlage. Denn auch der Verfasser der Biografie hat aufgrund seines Urheberpersönlichkeitsrechts einen Anspruch auf eine werkgetreue filmische Umsetzung, soweit wenigstens, wie sein Werk urheberrechtlichen Schutz genießt, wie es nicht nur eine naheliegende Zusammenstellung von historischen Tatsachen ist, sondern eigenständige Interpretationen und dramaturgische Zusammenhänge aufweist.

Umso mehr gilt dies für belletristische Werke. Eine tragische Szene ohne Erlaubnis in eine komische umzuwandeln, ist ein juristisch relevanter Verrat an der Literatur – mit Ausnahme der Parodie, welche im Interesse von Kunst und Politik erlaubt sein muss. Allerdings ist an den rechtlichen Begriff der Parodie ein enger Massstab anzulegen, welcher sich auf die humoristische Darstellung eines bestehenden Werks zum Zweck der Kritik beschränkt, zur Kritik am ursprünglichen Werk selbst oder an dessen Autorin oder Autor. – Doch die Parodie ist der Ausnahmefall. Häufig hat die filmische Bearbeitung die Konsistenz eines kommerziellen Weichspülers. Es ist zwar nachvollziehbar, dass der Film nicht den von den kopflastigen oder reflektierenden Teilen eines Romans lebt. Aber was beispielsweise von Michel Houellebecq's «Elementarteilchen» in der von Frankreich nach Deutschland verlagerten Handlung übrig bleibt, sind im Wesentlichen zwei biedere Liebesgeschichten. Von der zynischen, radikalen Schärfe der Vorlage keine Spur mehr. Der Regisseur Oskar Roehler hat die Rolle des Produzenten Bernd Eichinger, der bekanntlich jeweils aktiv an der Adaptation literarischer Vorlagen für den Film beteiligt war, gegenüber dem «Stern» sehr treffend formuliert: «Er schafft es ganz instinktiv, einen Roman wie «Elementarteilchen» auf die Film- und Bildersprache herunterzubrechen. » «Herunterbrechen» besagt alles oder vieles, auch wenn die Kritik den Film hochgejubelt hat und der Hauptdarsteller an der Berlinale 2006 ausgezeichnet worden ist. Ob Houellebecq an dieser Adaption Gefallen gefunden hat, ist nicht bekannt. Jedenfalls hat er sich im Jahr darauf selbst an die Verfilmung seines Romans «Die Möglichkeiten einer Insel» gemacht.

### **Sich anlehnen ist gratis und erlaubt**

Die freie Benutzung von Vorlagen ist zulässig, wenn der individuelle Charakter des Originalwerks nicht mehr erkennbar ist und letzteres lediglich der Inspiration gilt. Diesen

Grundsatz hat das Bundesgericht 1959 im Zusammenhang mit der Komödie «Dr. med. Hiob Prätorius» von Curt Goetz festgehalten (vgl. BGE 85 II 120 ff.). In zwei Bildern treten Sherlock Holmes und Dr. Watson auf. Der Sohn sah insbesondere durch die Verwendung dieser beiden Figuren die Urheberrechte des Schöpfers dieser zwei Figuren verletzt, seines Vaters Arthur Conan Doyle, der 1930 verstorben war. Die unveränderte Übernahme der beiden Namen sei erlaubt, meinte das Bundesgericht, weil diese nicht «originelles Ergebnis einer geistigen Tätigkeit» von Conan Doyle seien. Die Namen dieser beiden Kunstfiguren hätten die Angelsachsen schon geführt, bevor der Schriftsteller sich an seine Kriminalgeschichten machte. Des Weiteren befasste sich das Bundesgericht mit der Frage, ob Doyle Sherlock Holmes und Dr. Watson derart originell ausgestattet habe, dass sie eigenartige Schöpfungen im Sinne des Urheberrechts wären, ähnlich wie das Bild der Mickey-Mouse im kinematographischen Gesamtwerk oder die Figur des Professors Cekadete im Kabarett. Es verneinte diese Frage. Denn die Figur des überlegenen Meisterdetektivs gab es schon lange vor Doyle, etwa bei Edgar Allan Poe und Emile Gaboriau. Die im Prozess berufenen Sachverständigen kamen überdies zur Auffassung, dass sich Doyle selbst an diese literarischen Vorbilder angelehnt und es den Leserinnen und Lesern überlassen habe, Sherlock Holmes näher auszugestalten. Wörtlich befand das Bundesgericht: «Löst man die Gestalt des Sherlock Holmes von den Geschehnissen der einzelnen Erzählung los, so bleibt nur wenig, was sie kennzeichnet. [...] Anziehend an der Erzählungen DoYLES ist nicht die Person des Detektivs, sondern die detektivische Kunst, die er am einzelnen Kriminalfall zur Schau trägt, sowie die Spannung, die durch den Inhalt der einzelnen Geschichte und die Art ihrer Darstellung, Entwicklung und Aufklärung erzeugt wird.» Auch Dr. Watson entbehre der notwendigen Originalität für einen urheberrechtlichen Schutz. Denn Poe hatte schon den etwas begriffsstutzig Frage stellenden Begleiter des Detektivs eingeführt. Dr. Watson sei nur das Sprachrohr von Doyle und verblasse als Figur neben den detektivischen Leistungen des Sherlock Holmes völlig. Deshalb verletzte Goetz in seinem Bühnenstück keine Urheberrechte, «wie immer auch seine beiden Figuren denjenigen des Klägers nachgebildet sein mögen». Schliesslich habe auch das Benehmen der beiden Doyle-Figuren kein eigenständiges Gepräge. Das Gestaltungsmittel der Spannungserzeugung über das Zwiegespräch liege auf der Hand, «nicht nur, weil dem Freund [Watson] das deduktive Denken von Natur aus weniger liegt, sondern auch, weil der Leser oder Zuschauer zur Erzielung der Spannung erst nach und nach Einblick in die Gedankengänge des Detektivs erhalten darf.» Dieses und andere Mittel gehören nach dem Bundesgericht zum allgemeinen Handwerkszeug, «dessen sich jeder Verfasser von Kriminalgeschichten, Bühnenstücken oder anderen literarischen Werken bedienen darf». Das gilt selbstredend auch für die filmische Adaptation.

Diese Begründung zeichnet vor, wie etwa für eine freie Benutzung von literarischen Vorlagen zu argumentieren ist. Die Grenze zwischen Erlaubtem und Unerlaubtem verläuft aber auf einem schmalen Grat, der rechtliche Abgründe durchschneidet.

Darum wussten auch die Beteiligten an Fassbinders «Lola». Alle und allen voran Rainer Werner Maria Fassbinder wurden 1981 nicht müde zu betonen, dass dieser Film weder mit «Professor Unrat» noch mit dem «Blauen Engel» in Verbindung gebracht werden könne. Das wäre nicht möglich gewesen, weil die Rechte an beiden Vorlagen nicht frei waren. Zwar ist die Fassbinder-Lola auch eine Nachtclubsängerin mit zweifelhaftem Ruf, doch spielt die Geschichte nach dem Zweiten Weltkrieg, in den vergangenen fünfziger Jahren, in denen jedoch ähnlich hochgeschlossene Moralvorstellungen herrschten wie im wilhelminischen Deutschland. Lola verdreht keinem Gymnasiallehrer, sondern einem Baudezernenten den Kopf. Dennoch ist die Anlehnung an die erfolgsgekrönten Vorbilder spürbar und im geistigen Hintergrund spielt die Melodie «Ich bin von Kopf bis Fuss...».

Regula Bähler, Rechtsberaterin des AdS und Rechtsanwältin in Zürich

Quellen:

[www.filmportal.de](http://www.filmportal.de) – Suchwort «Der Blaue Engel»

«Der Blaue Engel der Adenauer-Zeit» – in: Der Spiegel Nr. 36/1981, S. 190ff.

Wolfgang Hübner: «Elementarteilchen – Blümchensex statt Swingerorgien» – in: «stern» vom 24.02.2006