

Philipp Theisohn

Plagiat

Eine unoriginelle
Literaturgeschichte



Kröner



Literarische Plagiate handeln vom Verhältnis zweier Texte und ihrer Besitzer. Scharfzüngig zeichnet Philipp Theisohn den Weg der Literatur als ökonomisches, juristisches und ästhetisches Streitobjekt nach und erzählt dabei eine neue Literaturgeschichte, die dem Wesen der Literatur ungewöhnlich nahe kommt.

Philipp Theisohn

Plagiat

Eine unoriginelle Literaturgeschichte

Mit 20 Abbildungen

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

Philipp Theisohn
Plagiat
Eine unoriginelle Literaturgeschichte
Stuttgart: Kröner 2009
(Kröners Taschenausgabe; Band 351)
ISBN Druck: 978-3-520-35101-2
ISBN E-Book: 978-3-520-35191-3

Informationen zu weiteren Titeln und zum Verlag
erhalten Sie unter www.kroener-verlag.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwendung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2009 by Alfred Kröner Verlag Stuttgart
Datenkonvertierung E-Book: Alfred Kröner Verlag Stuttgart

Für Bu und Mindra

Das Originalgenie

Nie nahm er etwas aus zweiter Hand
und hielt sich bloß an die Originale,
und wo er nur etwas Gutes fand,
dort stahl er es stets zum ersten Male.

Als Knabe, sagt man, war weltvergessen
versunken er gern im Waldesweben.
Da sei er oft an der Quelle gesessen,
und habe sie niemals angegeben.

Inhalt

Vorwort	XI
I. Eine unoriginelle Literaturgeschichte	I
Ein Mann von dreißig Jahren	I
Drei Thesen	3
Der Ozean der Literatur und seine Bewohner	3
Die Plagiatserzählung	14
Die ›Persönlichkeit‹ des Textes	18
Zur Dynamik und Dimensionierung des Plagiarismus	26
Die ›unoriginelle Literaturgeschichte‹ als Widerspruch	31
II. Wettkampf, Wolken und Wahrheit (<i>Griechenland</i>)	35
Éris – die Gottheit des Plagiats	35
Die Komödie als Geburtsort des Plagiats	40
Klopé – das Gedächtnis des Plagiats	49
Die philosophische Wurzel des Plagiats	54
Die Literatur als Ursünde des Plagiats	59
Die unsichtbare Bibliothek der Plagiate	62
III. Sklaven und Bienen (<i>Rom</i>)	66
Die ungleichen Brüder	66
Die Herren, die Sklaven, die Freien	71
Die imitatio als Beruhigung des plagiatorischen Gewissens	79
Von Mann zu Frau zum Mann – gestohlene Libido	89
Die Geschichtsschreibung als Krisengebiet der imitatio	94
IV. In Ketten (<i>Spätantike und Mittelalter</i>)	98
Nichts Neues	98
Literatur als Kette – die Poetologie des Kommentars	105
Wiedererzählen: Stofferoberer und Geschichtenjäger	III

	Die unauflösbare Fremdheit: Provokateure und Tönediebe	122
V.	Der Druck, die Person – und Literatur als Geschäft (<i>Das 15. und das 16. Jahrhundert</i>)	131
	Ein Wort kehrt zurück	131
	Universalität und Veräußerung der Person – zur Dialektik des Drucks	139
	Meuterei	149
	Luther und das Paradoxon gestohlener Arbeit	156
	Die gestohlene Seele der Reformation	162
VI.	Die Ökonomie der literarischen Seelen. Drei Lektüren (<i>Das 17. Jahrhundert</i>)	166
	Psychagogie	166
	Die Zauberer	172
	Der Arm des Cid	188
	Das Plagiat als Kriegskind	204
VII.	Wem das Wissen gehört (<i>Aufklärung</i>)	222
	Frei und verkauft	222
	Scharlatane	227
	Zedler und die Töchter der Mnemosyne	35
VIII.	Die Eroberer (<i>Geniezeit</i>)	250
	Ein Schreiben	250
	Der Nachdruck als Staatsaffäre: Reich gegen Trattner	253
	Wieland oder Der Nachdrucker als Advokat des Autors	259
	Vom Grundstoff der Literatur	264
	Das Original und die Vertauschung der Zeiten	272
	Das fremde Feuer – Prometheus, der Dieb	278
	Das große Wollen und seine Opfer	283
	Plagiarismus und Melancholie	289
IX.	Schattenwirtschaft (<i>Romantik</i>)	295
	Kredit	295
	»Sym« oder die Poesie als ökonomisches System	304
	Ausgerissenes Papier I: Jean Paul	311

Ausgerissenes Papier II: E.T.A. Hoffmann	319
Der höllische Eigentümer	323
 X. Die Erben (<i>Das 19. Jahrhundert</i>)	333
Markt und Gesetz	333
Verstehen und Missverstehen	341
Ein Grenzfall	350
Die Verspäteten	354
Der Plagiator als Depositär	363
Der Realismus und die Abschilderung gelesener Wirklichkeiten – vom Plagiat zum Zitat	368
 XI. Irregehen (<i>Moderne</i>)	377
Muther: Einführung in die Logik plagiarischer Eskalation	377
Ein Fall für den Arzt	385
Der Recitator Reichmann	399
Plagiatorische Paranoia	407
Fließ und die gestohlene Bisexualität	412
 XII. Geschichten aus der Produktion (<i>Zwischen den Kriegen</i>)	425
Der Superdelinquent	425
Material	432
Die Gründe der Reinlichkeit	439
Die Firma	446
 XIII. Verantwortlichkeiten: Postmoderne, Opfer, Täter (<i>Von 1945 bis heute</i>)	460
Mister White	461
Person als Text, Text ohne Person	469
Unpersönliche Texttheorie	475
Wilkomirski oder Die Enteignung der Opfer	481
»meine Geschichte«	491
Die Auslöschung der Zeugen oder die Lyrik als antiplagiarisches Sprechen	501

XIV. Copy/Paste: Das Plagiat als digitaler Schatten	
<i>(Heute und morgen)</i>	518
Die Verteidigung des Körpers	518
Das Plagiat als Effekt medialer Interferenz	525
»Es gibt keine Software«	529
Die Oberfläche	532
Was uns nicht zu nehmen ist	536
Literatur	541
Abbildungsverzeichnis	569
Register	571

Vorwort

»Plagiat« – ein großes Wort für ein Buch, *zu groß*, möchte man meinen. Das Wort macht verdächtig: nicht nur diejenigen, auf die es gemünzt wird, sondern auch diejenigen, die es im Munde führen. In diesem Falle also den Verfasser, der sich insgeheim einem Verdacht ausgesetzt sieht, welcher bereits vor mehr als einem Vierteljahrhundert ausgesprochen wurde: »Gelehrte betrügen«, so heißt es in Georg Paul Hönn's erstmals 1720 erschienenem *Betrugs-Lexicon*, »wenn sie den Büchern grosse und prächtige Titul geben, deren Inhalt und *Rubrum* gleichwohl nicht mit dem *Nigro* correspondiret.«¹ Übersetzt: Es gehört zum Handwerkszeug des akademischen Scharlatans, durch reißerische Begriffswahl falsche Erwartungen zu schüren, um auf diese Weise das Publikum zum Bücherkauf zu verleiten. Falls es sich bei dem nun aufgeschlagenen Exemplar um kein Ansichtsstück handelt, wäre der Betrug also bereits geschehen, was mir nicht wirklich leid tut. Immerhin verschafft mir die nun auch geschäftlich abgeschlossene Täuschung die Gelegenheit, einmal die Wahrheit über dieses Buch zu sagen.

Wahr ist: Das Buch beschäftigt sich mit Plagiaten. Insofern ist der Titel ganz gut gewählt, man könnte auch sagen: Er passt. Er wird allerdings von einem süßlichen, leicht ordinären Duft begleitet, den er niemals loswerden konnte – vom Duft der Enthüllung, einem doch eher billigen Parfum, das schon so manch seriösen Auftritt ruiniert hat. Seriosität ist aber eben nicht alles und macht auch nur selten Spaß, so dass diese Literaturgeschichte sich letztlich bereitwillig dazu entschlossen hat, mit diesem Duft zu leben; zumal dieser der Aufmerksamkeit, die ein Buch auf sich ziehen kann, sicherlich nicht abträglich sein dürfte. Im Gegenteil: Der Eros der Enthüllung versagt eigentlich nie, denn die Enthüllung macht große

1 Hönn: *Betrugs-Lexicon*, 185f.

Geister kleiner und kleine Geister größer. Dass jemand uns in seiner poetischen Leistungsfähigkeit bewusst hinters Licht geführt hat und nun vor aller Augen demaskiert wird, ja: dass man sogar eine ganze Literaturgeschichte demaskieren könnte, das ist doch eine sehr ergötzliche Vorstellung, mit der man auch bei vielen gesellschaftlichen Anlässen eine einigermaßen formidable Konversation hinbekommt.

Nun sind die ersten Seiten aufgeschlagen, der Duft verflohen und die Dame ungeschminkt. Und ich muss zugeben: Dieses Buch hat gar nicht die Absicht, etwas zu enthüllen. Natürlich wird es viele Geschichten erzählen, Fälle aufrollen, Zeugen befragen und Texte sprechen lassen. Sein Augenmerk gilt dabei aber nicht primär den sogenannten »wahren Verhältnissen«, sondern den Denkmustern, aus denen die wahren Verhältnisse – der Dieb und der Bestohlene, das Delikt und das Eigentum – jeweils erst hervorgehen. Um es ungeschützt zu formulieren: Die Geschichte des literarischen Plagiats ist eine Mentalitätsgeschichte. Sie enthüllt nicht, sondern beobachtet vielmehr, wie sich Enthüllungen und Verhüllungen von Textvergehen im Laufe der Jahrhunderte entwickeln. Sie wird dabei selbstverständlich immer die Fakten prüfen und oftmals auch die verschlungenen Wege gestohlener Texte nachskizzieren müssen. Sie wird zugleich aber immer auch fragen, warum uns diese Dinge eigentlich interessieren und was sie mit unserem Verständnis von Literatur zu tun haben.

Dementsprechend besitzt die vorliegende Literaturgeschichte auch keinen Vollständigkeitsanspruch. Vieles fehlt; und der ein oder andere wird zu Recht einwenden, dass gerade dasjenige fehlt, über das er gerne einmal Näheres zu erfahren hoffte. Die zahllosen Gespräche, die ich im Laufe der vergangenen Monate über dieses Buch führen durfte, haben immer wieder solche Einwände zutage gefördert. Nicht selten ging daraus auch ein kleines Unterkapitel oder sogar die Neubewertung einer epochalen Gesamtsituation hervor. Nichtsdestotrotz war es mir von vornherein nicht um eine möglichst große Datensammlung, sondern um das Paradigma

zu tun: Ich wollte wissen, in welcher Weise, unter welchen Umständen, zu welcher Zeit und mit welchen Folgen der Mensch auf die Vorstellung des Plagiats verfällt. Ein besonderes Anliegen war es mir dabei, nicht nur *über* Literatur, sondern vor allem auch *mit* der Literatur zu reden. Nichts und niemand weiß mehr über das Wesen des Plagiats als ein Text, der stiehlt oder sich als gestohlen betrachtet – wer daran zweifelt, darf gerne einmal bei Don Quijote nachfragen. Die Bildwelten, in denen sich die Vorstellung von der gestohlenen Literatur aufhält und bewegt, kommen aus der Literatur selbst, und wer eine Geschichte des Plagiats schreiben will, der muss sie dementsprechend aus der Literatur heraus erzählen.

Nicht jede dieser Erzählungen ist so amüsant, wie man vermuten würde; es gibt da mitunter ganz grässliche Momente. Auch stehen triviale und hochreflexive Episoden bisweilen unmittelbar nebeneinander, und wo im einen Fall das Ende der Geschichte von Anfang an absehbar ist, da muss man im anderen Fall schon einmal einige Umwege in Kauf nehmen, um überhaupt zum Ziel zu gelangen. Gerade in diesen offensichtlichen Inkohärenzen nimmt das Plagiat aber erst seine historische Gestalt an, wird es als Triebkraft historischer wie kultureller Entwicklungen überhaupt sichtbar. Wer über diese Zusammenhänge mehr erfahren möchte, der sollte in diesem Buch auf seine Kosten kommen – und mir den kleinen Betrug als Kavaliersdelikt nachsehen.

(Und bevor sich noch eine weitere Straftat unversehens hinzugesellt: Das Eingangsgedicht hat leider nicht der Verfasser, sondern Karl Kraus geschrieben.² Außerdem – Brecht wirft seine Schatten voraus – ist dies ein guter Ort, um festzuhalten, dass dort, wo ich auf Übersetzungen zurückgegriffen habe, der Übersetzer auch genannt wurde, was im Umkehrschluss heißt: Wo kein Übersetzer genannt wird, bin ich es selbst gewesen.)

2 Zu finden ist es in der *Fackel* vom 25. Oktober 1917, 16.

Bücher wie dieses entstehen nicht am Schreibtisch, sondern im Gespräch. Viele Menschen waren am Gespräch über das Plagiat beteiligt, haben Hinweise gegeben, Kritik geübt, gegengelesen. Besonders zu danken ist diesbezüglich Matthias Bickenbach, Francesca Broggi-Wüthrich, Myriam Burkhard, Eva Edelmann, Bernhard Greiner, Sabrina Habel, Nicola Kaminski, Sandra Linden, Jörg Marquardt, Volker Mergenthaler, Maria Moog-Grünwald, Steffen Schneider, Dietmar Till, Lorenz Wesemann und nicht zuletzt Andreas Kilcher, der nicht nur oft mit guten Anregungen zur Stelle war, sondern dessen Kulanz es mir auch überhaupt erst ermöglicht hat, mein Vorhaben in Angriff zu nehmen. Nicht vergessen werden dürfen schließlich Julia Aparicio Vogl, meine Lektorin, sowie Alfred und Wilhelm Klemm vom Kröner Verlag, ohne die diese Literaturgeschichte niemals geschrieben worden wäre.

Die größte Dankbarkeit verdienen naturgemäß die Personen, die mit dem Autor ihr tägliches Leben verbringen müssen oder zumindest verbringen wollen: meine Frau und meine Tochter. Ihnen sei dieses Buch gewidmet.

Zürich, den 15.3.2009

Philipp Theisohn

I. Eine unoriginelle Literaturgeschichte

Ein Mann von dreißig Jahren

Ja, dieses Plagiat überhaupt! – Wohin ich blicke – und bei meiner zunehmenden Lektur wird das immer schlimmer! – sehe ich Zug um Zug solche ›Benützer‹; ›Bearbeiter‹; ›Fortsetzer‹; ja, sogar schlechtweg: ›Diebe‹! Und, wie Sie schon bemerkten: das *Furchtbarste* dabei ist: nicht etwa auf die untersten Schichten der Schmierer beschränkt; auf den Bodensatz der Literatur – bei deren geistiger Armut es allenfalls noch verständlich, und also in gewissem Sinne verzeihlich wäre – nein!: Gerade die begabtesten Gestalten der ›Hochliteratur‹ sind es, die unbekümmert und freisamlich, in das geistige Eigentum ihrer Vorgänger hineingreifen! – Und, was fast *noch* grausamer ist: ohne diese Vorgänger irgend zu nennen!!¹

Der dreißigjährige Herr aus Arno Schmidts Dialog *Die Meisterdiebe* (1957) ist in seinem Furor kaum zu bändigen. Dabei hat sich eigentlich gar nichts Besonderes ereignet. Er ist lediglich bei der Lektüre einer Fürstenchronik aus dem 16. Jahrhundert über eine Textpassage gestolpert, die er als zentrales Handlungselement in Edgar Allan Poes Erzählung *Hop-Frog* (1849) wiederzuerkennen vermeint. Eine Ungeheuerlichkeit, gewiss – eine Ungeheuerlichkeit aber nur für denjenigen, der sich unversehens aus einer Literaturgeschichte herausgerissen sieht, die ihre Wertekategorien ganz auf dem Kriterium der Originalität aufgebaut hat. Urplötzlich findet sich der Poe-Liebhaber in einer Textwelt wieder, die bei ›zunehmender Lektur‹ nur noch Vorlagen und Einflüsse kennt – in einer unoriginellen Literaturgeschichte. Er ist in dieser Welt nicht zuhause, er kennt sich in ihr nicht aus, und so verwundert es nicht, dass ihm hier im ersten Moment des Schocks doch vieles durcheinander gerät. ›Benützen‹, ›Bearbeiten‹, ›Fortsetzen‹,

1 Schmidt: *Die Meisterdiebe*, 338.

›Stehlen‹ – letztlich ist dem um das Original Betroffenen alles eins und lautet auf den gleichen Namen: Plagiat.

Das ist nun freilich keine sonderlich systematische, aber doch eine sehr selbstsicher vorgehende Begriffsbildung. Im Grunde ist sie gerade deswegen durchaus symptomatisch für die Problemlage, in deren Horizont sich eine Geschichte des literarischen Plagiats bewegen muss: Auf der einen Seite glaubt man doch sehr gut zu wissen, was das eigentlich sei, ein ›Plagiat‹; auf der anderen Seite endet jeder Versuch einer näheren Definition in einer begrifflichen Diffusion. Dabei gehen wir gemeinhin davon aus, dass sich die vermeintliche Gewissheit hinsichtlich des Wesens des Plagiats dem Rechtsdenken verdankt, die offensichtliche Ungewissheit hingegen einer Realität literarischer Praxis. Für den Literaturwissenschaftler sind in dieser Frage die Sympathien natürlich eindeutig verteilt. Ob ihm Sympathiebezeugungen im Angesicht des Phänomens allerdings weiterhelfen, darf bezweifelt werden. Womöglich wäre es besser, sich zunächst darüber klar zu werden, worin Recht und Literatur hier übereinkommen, als vorschnell festzuschreiben, was sie trennt.

Der Gegenstand, der das Recht an die Literatur und die Literatur an das Recht fesselt, ist ein ominöser Gegenstand. Er ist somit vielleicht nicht einmal ein Gegenstand, sondern vielmehr eine Vorstellung; genauer: eine Vorstellung der Beschaffenheit von Literatur. Im Schatten des Plagiats wird Literatur – das ist die Ausgangsüberlegung dieses Buches – zum Testfeld des Rechtes, das der Mensch an sich selbst hat. Je nach Bestimmung ist das ein sehr eng oder sehr weit gefasstes Recht, was natürlich vor allem auch davon abhängt, als was für ein Wesen sich der Mensch begreift. In jedem Fall aber lässt sich dieses Wesen literarisieren und in seiner literarisierten Form einem fremden Dienstherrn unterwerfen. Das nennt man dann ein Plagiat. Wenn man so will, könnte man das Plagiat deswegen auch als das Refugium einer ›Metaphysik der Literatur‹ bezeichnen, denn wer vom Plagiat spricht, der unterstellt immer, dass sich Wesenheiten (also: ontologische Substrate) im Verborgenen durch die Welt der Texte be-

wegen und bewegen lassen – eine Vorstellung, die so fundamental ist, dass sie weder diejenigen leugnen würden, die Plagiate grundsätzlich für Rechtsdelikte halten, noch diejenigen, die sie als gesteigerte Kunstform betrachten. Und doch ist es zugleich die Dunkelheit dieser Vorstellung, die eine adäquate Auseinandersetzung beider Auffassungen bisher verhindert hat.

Drei Thesen

Das ist nun für den Anfang bereits viel zu viel. Tatsächlich genügt es fürs Erste, sich dem Plagiat fußgängerisch zu nähern. Zur Orientierung dienen uns dabei drei Fragen: Welche Erscheinungsform hat ein Plagiat? In welcher Form werden Plagiate diskutiert? Und schließlich eben: Was macht das Plagiat mit der Literatur? Drei Fragen, auf die es drei Antworten gibt:

1. Zu einem Plagiat gehören immer drei Beteiligte: ein Plagierter, ein Plagiator und die Öffentlichkeit.
2. Plagiate entstehen dadurch, dass man sich von ihnen erzählt.
3. Plagiate verhandeln grundsätzlich ein ›inneres‹ Verhältnis von Text und Autor.

Der Ozean der Literatur und seine Bewohner

Beginnen wir bei der ersten These: *Zu einem Plagiat gehören immer drei Beteiligte: ein Plagierter, ein Plagiator und die Öffentlichkeit.* Die Annahme, dass die bloße Doppelperscheinung eines Textes unter verschiedenen Autorennamen bereits ein Plagiat darstellt, geht fehl: Ein Plagiat, das niemand bemerkt, ist keines. Der Begriff ›Plagiat‹ beschreibt niemals das bloße Verhältnis zweier Texte, sondern er rückt diese zwei Texte in ein Verhältnis zu einer urteilenden dritten Instanz. In der historischen Perspektive empfiehlt sich hier der Begriff der ›Öf-

fentlichkeit«, da sich in ihm auch ein politisch-funktionaler Wandel des Plagiats verorten lässt.

Das Plagiat instrumentalisiert Öffentlichkeit – und wird zugleich von der Öffentlichkeit instrumentalisiert: Gehen wir nämlich davon aus, dass die literarische Öffentlichkeit spätestens ab dem 18. Jahrhundert zu einem machtvollen Gegenspieler der politischen Autorität avanciert,² dann ist beispielsweise damit zu rechnen, dass sich über Plagiatsdebatten Vorstellungen auf dem Gebiet des Eigentumsrechts etablieren, die geltendes Recht infrage stellen, bisweilen außer Kraft setzen oder auch zu einem geeigneten Zeitpunkt selbst in die Sphäre des Staates und seiner Justiz vordringen können. Das sichtbarste Resultat eines solchen Vordringens ist dann letztlich das Urheberrecht gewesen.

Umgekehrt ist aber auch das Plagiat von Anfang an öffentliche Aktion und ohne Öffentlichkeit nicht zu denken. Es geht dabei ja eben nicht nur um die Feststellung, dass sich zwei Texte etwas, sehr oder völlig ähneln, sondern diese Feststellung ist letztlich nur der Ausgangspunkt eines kriminalistischen Manövers. Um aus dem Verhältnis zweier Texte ein Plagiat zu machen, bedarf es stets einer Intention, denn der Begriff übersetzt sich nicht schlichtweg als ›Ähnlichkeit‹ oder ›Gleichheit‹, sondern er involviert immer Rechtsempfinden. Wer ›Plagiat!‹ ruft, der greift also in irgendeiner Weise auf Vorstellungen von Eigentum und Strafbarkeit zurück, und er benutzt diese Vorstellungen, um mit ihnen eine bestimmte öffentliche Wirkung zu erzielen. Es ist dabei völlig unerheblich, ob der Plagiatsbefund einer perfiden Strategie oder einer ehrlichen Entrüstung entspringt und ob aus ihm schließlich ein ästhetisches, moralisches oder tatsächlich ein juristisches Urteil erwächst. Grundsätzlich gibt es keine ›neutralen‹ Entdeckungen von Plagiaten, sondern es handelt sich stets um Gesten im öffentlichen Raum, die mit Blick auf den Plagiator einen herabwürdigenden, mit Blick auf die Öffentlichkeit

2 Vgl. Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 116–121.

aber einen appellativen Charakter besitzen. Letzteres tritt besonders in jenen Fällen zutage, in denen derjenige, der das Plagiat entdeckt hat, selbst der Plagiierte sein will. In der Gegenwart häuft sich dieses Phänomen gewohnheitsmäßig dort, wo die Literatur ihren Eigentumswert unverhohlen ausstellt und eintreibt: in der von Philologen eher unbehelligten ›Bestseller‹-Branche.

Der Ablauf ist dabei meist derselbe: Ein dem literarischen Betrieb eher unbekannter Autor wird darauf aufmerksam, dass ein kommerziell erfolgreicher Buchtitel mehr oder weniger deutliche Anleihen beim eigenen Werk genommen hat. Als jüngeres Beispiel mag die Strafanzeige dienen, die der Hamburger Meeresbiologe Thomas Orthmann 2005 gegen den Kölner Schriftsteller Frank Schätzing erstattete, nachdem dieser in seinem preisgekrönten und hunderttausendfach verkauften Ökothriller *Der Schwarm* (2004) vielfach Auszüge aus Forschungsreportagen, die auf Orthmanns Webseite veröffentlicht worden waren, ohne Genehmigung übernommen und in seinem Roman verarbeitet hatte. Exemplarisch sei hier eines der Indizien aufgeführt, von denen Orthmann seinem Strafantrag etliche beigelegt hat. So heißt es in dem von Orthmann publizierten Artikel *Sauger für die Säuger* (zur Orientierung: es geht in diesem Artikel um einen Lösungsansatz für die Befestigung von Sendern an Walen und Delfinen):

Bei den Robben ist die Sache einfacher. Sie können je nach Art in großer Anzahl auf ihren Ruheplätzen gefangen und schließlich ausgerüstet werden. Ihr Fell erlaubt es, die Fahrtenschreiber und Sender mit wasserfesten, schnelltrocknenden Klebstoffen einfach zu befestigen. Die Geräte lösen sich erst wieder durch einen eingebauten Auslösemechanismus, und die Klebstoffreste verschwinden spätestens beim alljährlichen Fellwechsel.³

3 <http://www.ozeane.de/news/archive/telewal.htm> (letzte Aktualisierung 30.1.2004).

Bei Schätzing findet sich nun – in den Einschlafgedanken des indianischen Walforschers Leon Anawaks, der mit den Mitteln der Tier telemetrie einer Reihe mysteriöser Orca-Attacken auf den Grund gehen will – folgende Passage:

Seehunde und Robben ließen sich problemlos auf ihren Ruheplätzen fangen. Der biologisch abbaubare Kleber, mit dem die Sender befestigt wurden, haftete im Fell, trocknete schnell und löste sich irgendwann durch einen integrierten Auslösemechanismus. Spätestens beim alljährlichen Fellwechsel verschwanden auch die Klebstoffreste.⁴

Man muss hier sicherlich nicht um den heißen Brei herumreden. Die Analogie der Diktion ist in diesem Falle bereits so weit ausgeformt, dass im direkten Vergleich die syntaktischen Abweichungen Schätzings sogar noch verdächtiger erscheinen als die Übereinstimmungen.⁵ Gestritten wird also nicht nur um ein *stoffliches* Patent (das dürfte im Falle des *Schwarms* dann auch eher bei Karel Čapeks 1936 erschienenem Roman *Der Krieg mit den Molchen* liegen), sondern sogar um ein *wörtliches*. Auf den ersten Blick scheint die Situation damit eindeutig zu sein, zumal der des Plagiats Beschuldigte auf Nachfrage auch einräumt, Orthmanns Quellen bei der Recherche für seinen Roman benutzt zu haben.⁶ Die Fülle an ähnlich analog verlaufenden Belegstellen verschafft dem öffentlichen Beobachter schließlich die Gewissheit, dass wir es mit einem echten Plagiat zu tun zu haben und nun endlich wissen, wovon wir eigentlich sprechen.

Glaubt man. Das anhängige Ermittlungsverfahren wegen einer gewerbsmäßigen, unerlaubten Verwertung urheberrechtlich geschützter Werke wurde am 29. September 2005 von der Kölner Staatsanwaltschaft mangels hinreichenden

4 Schätzing: *Der Schwarm*, 229.

5 Gerade das ist im Horizont des Schmidt'schen Dialogs »das wahre Kennzeichen des Plagiators: daß er noch ein ganz kleines bißchen Scham hat«.
(Schmidt: *Die Meisterdiebe*, 355)

6 Schätzing: *Kann denn Recherche Sünde sein?*

Tatverdachts (und ohne ausführliche Begründung) eingestellt. Obwohl es sich bei Schätzings Roman also nach rein formalen Gesichtspunkten zweifellos um eine nicht markierte Fremdtextnutzung handelt, so ist diese juristisch, d. h. als Urheberrechtsverstoß, nicht fassbar. Die Gesetzgebung nimmt nämlich (in Gestalt von § 24 I UrhG, der die Schaffung selbständiger Werke durch die ›freie Benutzung‹ anderer Werke regelt⁷⁾) ausdrücklich und zu Recht darauf Rücksicht, dass Literatur einen Textdiebstahl meist nicht einfach *begeht*, sondern ihn auch *inszeniert*; dass sie ihr Diebesgut in poetische Konzepte einbindet, arrangiert, kurzum: dass der plagiatorische Akt selbst wiederum einen literarischen Wert besitzen kann. Was sich in der Rechtsprechung das ›Tatbestandserfordernis‹ der ›Verblassung‹ eines entlehnten Textes nennt, ermöglicht der Literatur demnach bis zu einem gewissen Grad die Integration fremden Gedankenguts – selbst noch im Wortlaut. Im Gegensatz zum wissenschaftlichen Plagiat zeichnet sich das literarische Plagiat nämlich dadurch aus, dass es sich dem Aussagehorizont, dem ›Pragma‹ des geraubten Textes nicht verpflichtet, sondern diesen einer ganz anderen, eben einer *literarischen* Wirklichkeit zuordnet. Mit anderen Worten: Ein längerer unausgewiesener Auszug aus Thomas Orthmanns Erforschungen wildlebender Meeres-säuger in einer ozeanografischen Dissertation ist justitiabel. Derselbe Auszug als Reflexion einer Romanfigur wie Leon Anawak ist es eben noch lange nicht.

Man kann diese Ohnmacht der Rechtsprechung im Angesicht solcher Raubzüge den originalgläubigen Klägern nun hämisch vorhalten. Tatsächlich ist abzusehen, dass das Phänomen des literarischen Plagiats mit den urheberrechtlichen Maßstäben der Justiz nicht in Übereinstimmung zu bringen ist, wir uns von dorthier also keine Definitionshilfe erwarten dürfen – wie dann ja auch das ›Plagiat‹ überhaupt keinen

7 Zur unterschiedlichen Auslegung von § 24 I UrhG vgl. Fischer: *Das Literaturplagiat*, 90–107.

Rechtsbegriff darstellt.⁸ Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass der Literaturbetrieb für diejenigen, die Literatur ernsthaft zu einer Sache der Staatsanwälte machen wollen, nur Spott und Verachtung übrig hat. Als Beispiel sei hier die Presseerklärung des Verlegers Lutz Schulenburg angeführt, dessen Verlagshaus sich einem Plagiatsvorwurf des Münchner Journalisten Peter Leuschner gegen Andrea Maria Schenkels Erfolgskrimi *Tannöd* (2006)⁹ ausgesetzt sah:

Plagiatsvorwürfe, einmal abgesehen von ihrem moralisierenden Beigeschmack und der eventuellen Absicht, üble Nachrede in Umlauf zu bringen, sind eine Freude für Juristen, die in der Metaphysik des Urheberrechts zu Hause sind. Da kann man sogar als Verleger wenig ausrichten, sind doch nur Juristen in der Lage, alle Präzedenzen, Fallstricke, Gründe und Abgründe zu kennen und die Wirrnisse zu ent- oder verwirren. Darüber hingegen, was ein literarisches Werk ist, gibt natürlich nur das Schaffen der Künstler selbst Auskunft.¹⁰

Aus der Perspektive der institutionalisierten Literaturproduktion ist der Fall somit klar: Geistiges Eigentum ist ein Trugbild, eine »metaphysische« Chimäre, die mit der angemessenen Beurteilung literarischer Leistungen und Wertschöpfungen nichts zu tun hat. Namhafte Bürgen vom Schlage Goethes, Heines, Brechts oder Manns stehen im Bedarfsfall (und so auch bei Schulenburg) zur Untermauerung dieser These bereitwillig zur Verfügung – und wenn die es schon behaupten, dann kann es ja gar nicht falsch sein. (Dass all diese »Plagiatsapologeten« freilich einen ihnen jeweils eigenen Ar-

8 Wenn dieser Feststellung im juristischen Kontext noch eine gewisse Bescheidenheit anmutet (Ulmer: *Urheber- und Verlagsrecht*, 273), so erscheint sie in der ostentativen Häufung zu Beginn literaturwissenschaftlicher Handbuchartikel eher als Bemächtigungsrhetorik, mit deren Hilfe man das Feld des Plagiats ohne Rücksichtnahme auf Rechtshintergründe ganz alleine bestellen kann.

9 Vgl. Sippell: *Eine wirkliche Schauergeschichte*, 60.

10 Schulenburg: *Erklärung*. Das anhängige Verfahren wurde im Übrigen eingestellt.

gumentationshorizont besitzen, den man sich selbst erst erarbeiten müsste, übergeht man dabei geflissentlich.) So sieht sich das Urheberrecht mitsamt seinen doch beschränkten Bestimmungsinstrumenten einem Literaturverständnis gegenüber, das geistige Besitzansprüche als einen Anachronismus betrachtet und den geistigen Diebstahl nicht zur strafbaren Ausnahme, sondern zum straflosen Regelfall erklärt. Das ist ja im Grunde auch ganz einfach zu verstehen, wenn man sich nicht – wie eben Thomas Orthmann – nur »in den Kabeljauarealen der Weltmeere« auskennt, sondern auch weiß,

wie in der (Post-)Moderne literarische Texte entstehen [...]. Alle schreiben von allen ab, auch Thomas Mann von Adorno, eignen sich anderer Leute Gedankengut an und formen daraus neue feine Sätze.¹¹

Hier sind wir dann im Grunde wieder bei Arno Schmidts jungem Mann und seinem Zornesausbruch angekommen: Die Literaturgeschichte ist und war schon immer ein einziger Plagiatsfall, und kein Gericht der Welt kann dagegen etwas unternehmen. Wie sollte es auch? Die Rechtsnorm muss ja die Realität literarischer Produktion nahezu zwingend verfehlen, denn um die Literatur »unter das Recht« zu bringen, muss man sie zuerst wieder auf Begrifflichkeiten verpflichten, die ihrem Selbstverständnis auf wundersame Weise abhanden gekommen sind: Autor, Werk, Verantwortung, Intention. All diese Begriffe braucht man, wenn man Literatur rechtlich fassen will. Und dementsprechend kann es auf dieser Ebene gar keine Verständigung mit einem Denken geben, das keine Werke, sondern nur noch »Textur«, und keine Autoren, sondern nur noch »Medien« kennt.

Die Versuchung liegt nahe, als Konsequenz aus diesem Dilemma eine der beiden Parteien zu ignorieren, die Plagiatsgeschichte also entweder nur vom Standpunkt der literarischen Verrechtlichung aus zu schreiben (und damit wider besseres Wissen davon auszugehen, dass Plagiate sich tatsächlich ge-

11 Moritz: *Alle schreiben von allen ab*.

setzunglich objektivieren lassen) oder ganz in den Bereich der literarischen Selbstreflexion zu verlegen (von dem aus gesehen das Plagiat immer als ein ideologisches Relikt erscheinen muss). Sinnvoll und angemessen scheint indessen nur eine Perspektivierung des Plagiats zu sein, die beide Standpunkte zu integrieren vermag, indem sie auf jeder Seite die berechtigten Argumente von ihrer ideologischen Verzerrung zu trennen beginnt. So könnte man in der Tat das stets wiederkehrende Lamento der ›Textbesitzer‹ in einem literaturhistorischen Kontext ungehört verklingen lassen, gäbe es nicht ernstzunehmende Anzeichen dafür, dass ›Eigentum‹ sehr wohl auch als eine literarisch *produktive* Größe verstanden wird. Der spanische Romancier Javier Marías etwa beschwört in einer im Januar 2008 verfassten Kolumne für *El País* die Gemeinschaft der Literaten als ›Eigentumsgemeinschaft‹, ergo: als eine Gemeinschaft, die ohne Eigentum zu existieren aufhört.

Meinen Sie etwa, dass wir uns so viel Mühe geben würden, wenn unsere Werke sofort zum Gemeineigentum werden würden, wenn unser geistiges Eigentum sofort aufhören würde unser zu sein und wir aus unseren Erfindungen keinen Euro bekommen würden? Ich, ehrlich gesagt, würde keine Zeile schreiben. Genauer gesagt, ich würde keine Zeile veröffentlichen. Wie Salinger würde auch ich meine Texte in einer Schublade aufbewahren, bis respektvollere, weniger ›ausplünderische Zeiten‹ kämen.¹²

Tiempos saqueadores – ›ausplünderische Zeiten‹, es ist ein Kreuz. Tatsächlich lässt sich aber an dieser Einlassung sehr gut ablesen, wohin sich die Diskussion mittlerweile verlagert hat: Schreiben, um zu besitzen – besitzen dürfen, um schreiben zu können. Dies ist letztendlich die komprimierte Poetologie des modernen Urheberrechts und es empfiehlt sich, diese ernst zu nehmen: Eine Literatur, die um den Willen zum Besitz entsteht, verinnerlicht diesen Willen, gestaltet ihn und

12 Marías: *Tiempos saqueadores*; Übersetzung Guillermo Aparicio.

bringt ihn zum Sprechen. Und was für den Willen zum Besitz gilt, das gilt in gleichem Maße natürlich auch für die Angst vor der Besitzlosigkeit, vor der ›Ausplünderung‹. Das literarhistorische Profil des Plagiats ist demnach auch und gerade von der Seite zu entziffern, die es zur Fahndung ausschreibt und zu bekämpfen sucht. (Selbst, wenn sich dieser Versuch, wie im Falle von Marías, darauf beschränkt, das Urheberrecht für geistige Schöpfungen zu entfristen.)

Auf der anderen Seite ist aber auch der Logik einer außer-gesetzlichen Literatur durchaus etwas abzugewinnen – und wenn es zunächst vielleicht auch nur die Bilder sein mögen, in denen sie ihren Gegner beschreibt. So erscheint einer in Plagiatsfragen erfahrenen und gerichtlich erprobten Autorin wie Kathy Acker¹³ das Urheberrecht nur mehr als Weg der Literatur in die Prostitution:

Wir verdienen unser Geld mit diesem blöden Gesetz, aber wir hassen es, weil wir wissen, daß es Schwindel ist. Das ist einer der fundamentalen Widersprüche des Lebens im Kapitalismus. Ich verkaufe mein Urheberrecht, damit verdiene ich mein Geld.

Du verkaufst dein Urheberrecht?

Damit verdienen Schriftsteller ihr Geld. Nicht ihre Arbeit ist ihr Eigentum, sondern das Urheberrecht. Es wird zweimal für je 26 Jahre erneuert. Mit 52 Jahre altem Material kann

- 13 Acker hat ihre Theorie des plagiaristischen Textspiels tatsächlich in die Praxis umgesetzt und es sich geradezu zum Arbeitsprinzip gemacht, fremde Texte – das reicht von *Don Quijote* (1605/15) über Dickens' *Great Expectations* (1861) und Mark Twains *Huckleberry Finn* (1884) bis hin zu William Gibsons *Neuromancer* (1984) – auszugsweise in das eigene Schreiben zu importieren, neu zu arrangieren oder zu dekontextualisieren. 1978 kommt sie dabei ernsthaft mit dem Gesetz in Konflikt, weil ein Journalist vier Seiten aus Harold Robbins' Bestsellerroman *The Pirate* (1974) in Ackers Erzählung *Adult Life of Toulouse Lautrec* (1978) nicht nur wiederentdeckt, sondern auch – Ackers Spezialität – pornografisch überzeichnet vorgefunden hatte. Robbins und seine Verlegerschaft reden von ›Plagiat‹ und Ackers eigene Verlegerin fordert von ihrer Klientin eine öffentliche Entschuldigung gegenüber Robbins – die Acker, die sich keiner Schuld bewusst ist, natürlich ablehnt.

ich alles tun, was ich will. Was ist also Eigentum? Eigentum stirbt nach 52 Jahren?¹⁴

Die Literatur des Urheberrechts ist also eine Zuhälterin. Sie verkauft nichts – außer dem zeitlich befristeten Recht an der Person. Umgekehrt wächst in dieser Perspektive das Plagiat zu einer emanzipatorischen und freiheitlichen Kunstform heran: »Ich benutze deine Arbeit, du benutzt meine Arbeit, wir benutzen die Arbeit von allen. Mir gefällt diese Vorstellung unheimlich gut, als wenn man tanzen könnte ...«¹⁵ Was hier so leichtfüßig daherkommt, hat seine Voraussetzungen natürlich in der Entdeckung, »daß es keine individuellen Besitztümer der Sprache gibt, und daß deshalb PLAGIARISMUS Stoff der Literatur ist, oder wie jemand mal gesagt hat: PLAGIARISMUS ist nicht nur zugelassen, er ist angeraten.«¹⁶ Raymond Federman, von dem diese Merksätze stammen, rekurriert natürlich seinerseits wieder auf das Ideologem einer umfassenden »Diskursivierung« der Sprache, die es unmöglich macht, zu schreiben, zu sprechen oder zu denken, ohne sich bereits an fremdem Material zu vergreifen. Die Konsequenz für die Literatur liegt in diesem Fall dann darin, dass sie sich vom Gedanken des Originals verabschiedet und erkennt, dass sie immer nur dabei ist, an einem gigantischen »Prä-Text« zu arbeiten, der nie vollendet werden wird, sondern sich nur von Plagiat zu Plagiat wiederholt, variiert, verschiebt.

Diese Einsichten muss und darf man nicht vorbehaltlos übernehmen oder gar zur Grundlage einer Historisierung des Plagiatsgedankens machen. Dennoch artikuliert sich in ihnen auch eine Wahrheit, über die nicht naiv hinweggesehen werden kann: Die Literatur besitzt ein unendliches Potential zum Plagiat. Alles lässt sich in ihr verbinden, alles lässt sich auf alles zurückführen, wenn man nur möchte. Die Entdeckung ist gut, allein es kommt auf die Differenzierung der aus ihr folgenden Konsequenzen an. Nur weil Plagiate sich überall und

14 *Mythen schaffen*, XVII.

15 Ebd.

16 Federman: *Kritikfiktion*, 90.

jederzeit konstruieren lassen, heißt das noch lange nicht, dass sie prinzipiell substanzlos sind, keine Referenz jenseits des Textes finden, überhaupt nicht verantwortet werden können. An dieser Stelle – und nicht vorher – muss eine Kritik des postmodernen Plagiatsdenkens einsetzen: ›Verantwortung‹. Nicht erst seit Foucault hat die literaturtheoretische Reflexion massiv zur Verflüchtigung von Verantwortlichkeiten aus dem Raum der Literatur beigetragen. Im Horizont zeitgenössischer Theoriebildung lassen sich Texte weder stehen noch überhaupt besitzen, denn sie ›fließen‹: Die Literatur ist ein einziger Ozean, in dem alles mit allem verwoben ist und dessen Rhythmus von den Gezeiten bestimmt wird. Den naiven Leser lockt das Faszinosum der Meerestiefe; er geht davon aus, dass es dort unten irgendwo Leben gibt, dass sich dort schöne, seltene Exemplare finden lassen, ebenso wohl Schwärme, die von jeder Strömung getrieben werden. Und Räuber gibt es dort sicher auch. Den literaturtheoretisch geschulten Leser und Schreiber kümmert all das indes nicht. Das Meer ist ihm kein Lebensraum, sondern allenfalls eine ›Struktur‹, »der Archetypus aller glatten Räume«. ¹⁷ Der Dichter erscheint ihm dementsprechend auch nicht als ein in der Literatur in irgendeiner Weise fortlebendes Wesen, sondern als ein Oberflächenphänomen, als eine sich im ›Strom der Welt‹ schäumend überbeugende Welle, in der sich der Sonnenglanz bricht, wie man mit Goethes Tasso sagen möchte. ¹⁸ Die Frage, woher ein Text kommt und wem er denn gehöre, erscheint ihm aus dieser Perspektive notgedrungen etwa genau-

17 Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, 665.

18 »Ich scheine nur die sturmbewegte Welle. / Allein bedenke, und überhebe nicht / Dich deiner Kraft! Die mächtige Natur, / Die diesen Felsen gründete, hat auch / Der Welle die Beweglichkeit gegeben. / Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht / Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend über. / In dieser Woge spiegelte so schön / Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne / An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte.« (Goethe: *Torquato Tasso* [1780–89], 166f. = vv. 3435–3444) Ausführlich zu dieser Passage und zu ihrer Verankerung in Goethes Wellenpoetologie vgl. Bickenbach: *Der Dichter als Welle*.

so sinnvoll wie die Frage, welche Meereswelle denn zuerst da war und ob es nicht vielleicht sogar immer dieselbe Welle ist. Im Ozean der Literaturtheorie jagt man vergebens nach Ursprüngen und Eigentümern. Da hilft dann auch keine Tiertelemetrie mehr.

Nun hatten wir ja aber ausdrücklich die ›Integration‹ der Perspektiven in Aussicht gestellt und immer noch ist nichts davon zu sehen. Statt dessen stehen wir immer noch vor der monströsen Wahl zwischen der Skylla des Urheberrechts und der Charybdis postmoderner Literaturreflexion, was bedeuten würde, dass dieses Buch schon zuende wäre, bevor es überhaupt angefangen hat. Denn wie will man eine Literaturgeschichte des Plagiats schreiben, wenn man davon ausgehen muss, dass es im Grunde gar keine literarischen Eigentumsinstanzen mehr gibt? Auf der anderen Seite sieht es aber auch nicht besser aus: Wenn das Plagiat eine Vorstellung wäre, die dem Rechtsdenken entspringt und der die ›literarische Basis‹ fehlt – wie könnte man dann noch von einer ›Literaturgeschichte‹ des Plagiats sprechen? Nun ja: vielleicht deswegen, *weil das Plagiat eben selbst Literatur ist* – was uns zu unserer zweiten Feststellung führt.

Die Plagiatserzählung

Plagiate entstehen dadurch, dass man sich von ihnen erzählt. Sie erscheinen uns ausschließlich in Erzählungen; Erzählungen, die manchen ›unvermeidbar‹ scheinen, weil sie sich grundsätzlich auf jeden Text beziehen könnten,¹⁹ Erzählun-

19 Vgl. Schwartz: *The Culture of the Copy*, 313, der zugleich mit einem schönen Vergleichsbeispiel aufwartet: ›Inevitable, because, like déjà vu, plagiarism is recursive, unsolicited, irrepressible. Inevitable as a recipe constantly resurfacing, such that Aunt Anne's scrumptious spongecake may be the economical 1934 spongecake of the Cook County Hospital Ladies' Auxiliary may be the 1896 spongecake measured out by Fannie Farmer may be the spongecake reported by Mrs. Mary Cole who in 1788, ›like the sages of the law,‹ struggled to cite her sources ›where the receipt is not original,‹ as hardly ever it was ...‹.

gen, die uns aber eben von Fall zu Fall mehr oder weniger überzeugen. Was uns an Plagiatsfällen interessiert, ist demnach weniger das reine Faktum einer Textkopie, sondern die Geschichte, die man sich von ihr erzählt: Das, was wir ›Plagiat‹ nennen, wird immer erst auf der Folie einer Plagiatserzählung sichtbar, und zu dieser Plagiatserzählung steht es in einer seltsam anmutenden Beziehung, denn einerseits bringt die Erzählung das Plagiat hervor: ›Hier, dieser Text hat doch sehr starke Ähnlichkeiten mit einer meiner Novellen – und ich weiß auch, woher diese Ähnlichkeiten kommen, nämlich daher, dass der Mensch, der ihn geschrieben hat, der Bekannte einer guten Freundin von mir ist, der ich einmal ein Manuskript ausgeborgt hatte und die es dann seltsamerweise zwei Monate lang nicht mehr finden konnte, weswegen sie mit im Boot sitzt, ohnehin hatte ich seit letztem Jahr den Eindruck, als ob sie sich wegen dieser einen Sache damals an mir rächen wollte, und dann kommt dieser Bekannte nun hinzu – es passt alles.‹ Jetzt erst reden wir von einem Plagiat, und zwar deswegen, weil es sich erzählen lässt. Andererseits aber verfolgt diese Erzählung natürlich nur ein Ziel: nämlich das Plagiat durch die Erzählung wieder aufzulösen: ›Ihr habt die Geschichte gehört, der Fall ist ganz klar, mein Text ist das Original, der andere ein Plagiat – und das Plagiat muss verschwinden.‹ Wenn wir also das eigentümliche Verhältnis zwischen dem Plagiat und der Plagiatserzählung auf eine Formel bringen wollten, dann kämen wir in etwa auf folgendes Paradoxon: Die Plagiatserzählung *erzeugt* das Plagiat – indem sie es *aufzulösen* versucht.

Nun erzählt sich solch ein Plagiat nicht von alleine, sondern es ist ja eben nur dort als ein solches zu erkennen, wo man die Kulisse der falschen Wirklichkeit mit ihren falschen Autoren und falschen Eigentumsverhältnissen rücksichtslos über den Haufen geworfen hat. Zueigen ist der Plagiatserzählung von dorthier ein gerüttelt Maß an Indiskretion: Sie begnügt sich weder mit juristischen Haarspaltereien noch mit einem nonchalanten Hinweis auf eine diskursive Eigendynamik, sondern verlangt nach Namen, Orten, Daten, Motiven, nach

»Lebenserfahrung«.²⁰ Sie wühlt im Privaten, in den Biografien, den Lese- und Schreibgewohnheiten, im Bekanntenkreis und in der Psyche der Beteiligten. Die Plagiatserzählung hat eine Tendenz zur Kriminalerzählung, dementsprechend kann sie sowohl be- als auch entlasten. Oft hält sich dies die Waage, mit dem Effekt, dass niemand wirklich für das angezeigte Verbrechen haftbar gemacht werden kann, aber alle irgendwie doch verdächtig bleiben.

Manche dieser Erzählungen beginnen recht harmlos. Zum Beispiel so: Ein türkisches Mädchen lässt in den fünfziger Jahren die erdrückenden Sittenvorstellungen der anatolischen Dorfgemeinschaft hinter sich, zieht mit ihrer Familie zunächst nach Istanbul, findet dort einen Mann, heiratet ihn, bekommt ein Kind und beginnt schließlich in Deutschland eine neue Existenz als Gastarbeiterin. Das ist sicherlich kein unbeschwerter und komplikationsfreier Lebensweg, gegangen sind ihn freilich einst Abertausende türkischer Frauen, unter ihnen auch die Mutter des Schriftstellers Feridun Zaimoğlu. Ihre Geschichte hat der Sohn in seinem von der Kritik mit Lob überhäuften Roman *Leyla* (2006) verarbeitet. Auf den zweiten Blick fiel einer Germanistin nun allerdings auf, dass es solch einen Roman bereits einmal gegeben hatte. Sie erinnerte sich an einen Text, der nicht einmal an abseitiger Stelle publiziert worden war, sondern sogar im gleichen Verlag wie Zaimoğlus Werk, einen Text, der seiner Verfasserin immerhin 1991 noch den Bachmann-Preis eingebracht hatte.²¹ (Mit anderen Worten: ein Text, an den auch die Buchkritik sich hätte erinnern können, wäre sie nur im Besitze des bei Arno Schmidt eingeforderten »gusseisernen Gedächtnisses« gewesen.) Emine Sevgi Özdamars Roman *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging*

20 Riedel: *Der Schutz des Urheberrechts*, 76.

21 Vgl. Güntner: *Der schwerste Vorwurf*; Weidemann: *Streit um den Roman »Leyla«*, 37; Spiegel: *Zaimoglu gegen Özdamar*, 41. Den Bachmann-Preis hatte Özdamar für einen Auszug aus Ihrem Roman bekommen, der vorab veröffentlicht worden war.

ich raus (1992) fikionalisiert nun natürlich nicht die Jugend von Zaimoğlu Mutter, sondern die seiner Verfasserin. Dass sich die beiden Lebensläufe ähnlich ausnehmen, mag sehr gut möglich, ja, mag sogar wahrscheinlich sein. Dass beide Romane ähnliche Handlungsstrukturen ausbilden, ließe sich vor diesem Hintergrund sodann der Gleichförmigkeit der geschilderten Schicksale zuschreiben. Verdächtig wird die Beziehung beider Texte erst in jenem Moment, in dem sich die Analogien auch in Handlungsdetails und Metaphorik fortsetzen – und das tun sie.

An diesem Punkt bricht die Diskussion wie von selbst aus der innerliterarischen Reflexion aus, denn nun steht der Plagiatsvorwurf im Raum, also eine ganz andere Erzählung. In deren Zentrum rückt nun nicht vorrangig – wie zu erwarten wäre – die Frage nach der Originalität und nach dem kreativen Primat (in etwa: Verdient Zaimoğlu so viel Anerkennung für einen Roman, den es in gewisser Weise schon gibt?), es geht da auch weitaus weniger um Neid und Missgunst, als man erwarten dürfte. Der Schock über die verdoppelte Geschichte sitzt tiefer. Nahezu instinktiv rekurren die beiden Beteiligten gerade auf dasjenige, was sich – anders als Zitate und auffällige Ähnlichkeiten – einer objektiven Messbarkeit verweigert: das ›Persönliche‹. Sowohl Özdamar als auch Zaimoğlu begreifen ihre Texte nicht allein als Ware, über deren Wert und Besitz zu verhandeln wäre, sondern sie verstehen Literatur als eine Inkarnation der eigenen ›Persönlichkeit‹. Als Özdamar zum ersten Mal das Ausmaß der Analogiebildungen in Zaimoglus Roman überblickt, findet sie für ihren Gefühlszustand einen nur auf den ersten Blick pathetischen, tatsächlich aber doch recht zutreffenden Ausdruck: »Sie fürchtet, ihre Lebensgeschichte sei ihr gestohlen worden«.²² Zaimoğlu seinerseits sieht sich dazu genötigt, seinen Text auf genau dieser Ebene zu verteidigen: Er verwahrt sich gegen die Rufschädigung, denn die ›Persönlichkeit‹ des Romans gehöre

22 Weidermann: *Abgeschrieben?*, 37.

ihm als rechtmäßiger Erbteil. Er besitzt diesen Erbteil – zumindest sagt er das – auf Tonbändern, die ihm seine Mutter besprochen habe und die er zum Beweis der Identität von außerliterarischer und literarischer ›Persönlichkeit‹ im erforderlichen Fall der Öffentlichkeit vorlegen will. (Eine eidesstattliche Versicherung hinsichtlich der ›Authentizität‹ von *Leyla* haben sowohl Zaimoğlu als auch seine Mutter bei einem Anwalt hinterlegt.²³)

Die ›Persönlichkeit‹ des Textes

Man sollte meinen, dass spätestens hier das Feld des Philologen verlassen ist: biografische Bekundungen, ›authentisches Schreiben‹, ›Beweise‹ – das klingt alles nicht nach einem zeitgemäßen Literaturverständnis. Zu einem zeitgemäßen Plagiatsverständnis vermag der obige Fall allerdings einiges beizutragen, denn jene ›Verhaftung‹ der ›Person‹ im Text mag sich in der Auseinandersetzung um *Leyla* zwar in besonderer Weise bemerkbar machen; sie ist indessen als ein konstitutives Element des Plagiatsbegriffes zu verstehen. Und so lautet unsere dritte Feststellung: *Plagiate verhandeln grundsätzlich ein ›inneres Verhältnis‹ von Text und Autor.* Dies zielt nun weniger auf die auktorial-biografische Komponente, die die Plagiats-erzählung der Literatur immer wieder zuspricht. Bezeichnet ist damit vielmehr der Umstand, dass Plagiatsdenken dem Schreiben eine Physiognomie unterstellt, die als Signatur des Verfassers gewertet und wiedererkannt werden kann, sobald sie in einem fremden Text auftaucht. Was die Kontroverse zwischen Özdamar und Zaimoğlu zutage fördert, ist demnach nichts weiter als der Grundgedanke des Plagiats: Der gestohlene oder als gestohlen bezeichnete Text ist kein wie auch immer geartetes ›Objekt‹, zu dem sich Plagiator und Plagii-ter auf diese oder jene Weise verhalten können. Es geht da um mehr. Es geht um das eigene Leben.

23 Güntner: *Der schwerste Vorwurf*.

Wenn Martial in der oft berufenen Gründungsszene des Plagiats den Dichter Fidentinus, der ausgiebig aus Martials Büchern zitiert, einen *plagiarius* nennt,²⁴ dann ist das im ersten Jahrhundert nach Christus ein wohlbedachtes Wort. Anders als noch bei Seneca steht der Begriff bei Martial nicht mehr für einen ordinären Plünderer. Das Diebesgut des Fidentinus ist weder Gut noch Geld, sondern es handelt sich um Sklaven, die von ihrem Dienstherrn – Martial – in die Freiheit entlassen wurden. Die Formulierung *plagiarius* setzt in diesem Zusammenhang eine nicht ganz einfach zu fassende Vorstellung voraus. Tatsächlich können Sklaven, die man aus dem Dienstverhältnis entlassen hat, ja nicht wirklich ›geraubt‹ werden (denn dazu müssten sie ja noch jemand anderem gehören). Wenn man denjenigen, der die Freigelassenen nun erneut versklavt, aber einen *plagiarius* nennt, dann heißt das nichts weniger, als dass die Sklaven immer noch etwas mit sich führen, was ihrem einstigen Besitzer gehört.

Hier sind wir nun am entscheidenden Punkt angelangt: In der Vorstellungswelt des Plagiats ist Literatur nicht nur eine Ware, sondern eine Sklavin, deren Identität ganz und gar durch den Dienst am Urheber bestimmt wird. Wird Literatur öffentlich, lässt man sie also frei, dann ergibt sich daher ein kleines Problem, denn wie bei allen Herr-Knecht-Verhältnissen ist die Abhängigkeit reziprok (das ist die alte Hegel'sche Pointe). In verständlicher Übersetzung: Quittiert die Literatur den Dienst an ihrem Schöpfer, dann läuft in ihr auch dessen Identität ungeschützt in der Weltgeschichte herum – »esse

24 Martial: *Epigramme* [80 n. Chr.] I, 52. Man muss an dieser Stelle darauf aufmerksam machen, dass die landläufige Übersetzung des *plagiarius* als ›Kinderräuber‹ philologisch nicht wirklich gedeckt ist, durch die betreffende Martial-Stelle zumindest auf keinen Fall, auch durch ältere Textzeugen wie Cicero (*Epistulae ad Quintum fratrem* [60–54 v. Chr.] I, 2, 2) oder Seneca (*De tranquillitate animi* [um 60 n. Chr.] VIII, 4) nicht. Die ideelle Transposition, die aus Sklaven und Herren Kinder und Eltern macht, ist nachvollziehbar, gleichwohl aber selbst wiederum historisch kodiert und interpretationsbedürftig.

meos manuque missos«²⁵ – »sie sind mein und von meiner Hand geschickt«, soll Quintianus seinem Freund Fidentinus von Martial ausrichten. Freigelassene Sklaven führen demnach zwar ein eigenes Leben und verkehren, mit wem sie wollen. Gleichzeitig bleiben sie aber immer auch ein Teil der Geschichte ihrer Urheber, ein Stück des eigenen Lebens. Tatsächlich – ziehen wir den historischen Kontext hinzu – unterstehen sie sogar immer noch rechtlichen Bindungen an ihren Dienstherrn.²⁶ Wenn jemand sie »raubt« und erneut zu Sklaven macht, dann trifft er damit folglich den Vorbesitzer in der Integrität seiner »Person«. (Weswegen auch die Frage, ob das Urheberrecht ein Eigentums- oder ein Personenrecht sei, unter den Juristen des 19. Jahrhunderts zum echten Streitpunkt geworden ist.²⁷)

Der Grund, warum man die »Person« und das »Persönliche« in diesem Zusammenhang permanent in Anführungszeichen setzt, liegt darin, dass es sich hierbei um keine austauschbaren oder schlecht gewählten Ausdrücke für ein wie auch immer geartetes Subjektempfinden handelt. Es handelt sich um Rechtsbegriffe, die seit Martials Zeiten mit der Urheber-

25 Das Epigramm im Ganzen: »Commendo tibi, Quintiane, nostros – / nostros dicere si tamen libellos / possum, quos recitat tuus poeta: / si de servitio gravi queruntur, / assertor venias satisque praestes, / et, cum se dominum vocabit ille, / dicas esse meos manuque missos. / hoc si terque quaterque clamitaris, / impones plagiaro pudorem.« – »Dir, Quintianus, anempfehle ich meine / – so ich sie noch meine Büchlein nennen / kann, so lange sie einer deiner Dichter im Munde führt: / wenn sie sich ob ihres schweren Sklavenloses beklagen, / tritt als Verteidiger ihrer Freiheit hervor und leiste ihnen zur Genüge Beistand / und sollte sich jener zu ihrem Herren ernennen, / sag sie sind mein und von meiner Hand geschickt. / Wenn du dies drei- oder viermal ausrufst, wirst du den Plagiator mit Scham beladen.« (Martial: *Epigramme* I, 52)

26 Vgl. Schumacher: *Sklaverei in der Antike*, 291ff.; ausführlicher zu diesen Konstellationen aber Kapitel II, S. 35ff.

27 Vgl. dazu Kapitel X, S. 333ff.

rechtsfrage verknüpft sind²⁸ und die sich in deren Umfeld bis heute erhalten haben. So geht auch die heutige Rechtsprechung immer noch davon aus, dass ein literarisches Werk über »eigenpersönlich geprägte Bestandteile« verfügt,²⁹ die ihrerseits dem Urheberrechtsschutz unterstehen. Ließe sich also eindeutig zwischen der Übernahme eines frei verfügbaren, etwa eines historischen Stoffes und der Übernahme eines durch einen Verfasser vorgeprägten Stoffes unterscheiden, so wäre Erstere legal, Letztere aber ein Rechtsfall. Die Klagen derjenigen, die sich um ihren Text gebracht sehen – das gilt beispielsweise für die oben erwähnten Herren Orthmann und Leuschner –, zielen folgerichtig auf ebenjenen zweiten Aspekt der widerrechtlichen Aneignung »eigenpersönlich geprägter Stoffe«. Wenn es auch – eben mangels objektiv nachvollziehbarer Trennschärfe zwischen »freiem« und »eigenpersönlichem« Anteil – um die Erfolgsaussichten solcher Plagiatsklagen eher schlecht bestellt ist,³⁰ so wurzelt die Intention der Rechtsbestimmungen doch zweifelsfrei in einem Bewusstsein von der ›Textpersönlichkeit‹. Dieses Bewusstsein prägt und steuert das Plagiatsnarrativ von Grund auf, unabhängig davon, ob dieses letztlich gerichtlich vorstellig wird oder nicht.

Zugleich muss im Horizont der ›Textpersönlichkeit‹ eine Kategorisierung aufgegeben werden, die heutzutage leider nahezu alle literaturwissenschaftlichen Lexika durchzieht: die

28 Zum Zusammenhang von Urheberrecht und Persönlichkeitsrecht (und insbesondere zu dessen Wurzel im römischen Recht) vgl. Möller: *Die Unübertragbarkeit des Urheberrechts*, 95–118.

29 Siehe Urteil des BGH I ZR 65/96 vom 29.4.1999.

30 Die nationale und internationale Rechtsgeschichte kennt Verurteilungen auf dieser Rechtsgrundlage bezeichnenderweise vor allem in jenem Textmilieu, in dem der direkte Bezug auf Fremdtext nicht erst gesucht werden muss, sondern zum Programm gehört: bei den Weitererzählungen. (So etwa im Falle von Alexander Mollins unter dem Titel *Laras Tochter* 1994 erschienener Bearbeitung von Pasternaks *Doktor Schiwago* (1957) oder von Alice Randalls 1992 veröffentlichter und 2001 verbotener Umarbeitung von Margaret Mitchells Bürgerkriegsepos *Gone With the Wind* (1936); vgl. Ostwald: *Plagiat oder kritische Neuinterpretation?*

polare Entgegensetzung von ›Plagiat‹ und ›Fälschung‹. Die landläufige Definition besagt, dass unter einem ›Plagiat‹ das Ausgeben einer fremden Schöpfung für eine eigene, unter einer ›Fälschung‹ hingegen das Ausgeben einer eigenen Schöpfung für eine fremde zu verstehen sei. Tatsächlich ist der Unterschied zwischen beiden Phänomenen kein ontologischer, sondern bestenfalls ein gradueller. Oder anders formuliert: Kein Plagiat ohne Fälschung, keine Fälschung ohne Plagiat. Dies ist erst dann einzusehen, wenn man sich verdeutlicht, dass die sich an der Richtung auktorialer Zuschreibungen orientierende Unterscheidung von Plagiat und Fälschung in der Regel mit einer perspektivischen Verschiebung einhergeht: Reden wir von einem Plagiat, so reden wir von den Lebenden und ihrer Selbstsucht, ihrem Geltungsdrang, wir denken – wie gerade gelesen – an Strafprozesse und Verdächtigungen. Der Fälschung haftet dagegen immer ein Moment der Generosität an; sie erscheint weitaus harmloser und vor allem selbstloser, denn sie vergrößert das Werk eines anderen ja nur mit eigener Arbeit. Zudem sind wir hier in der Regel bei den Toten, denen, die nicht mehr über die Abgeschlossenheit und Integrität ihres eigenen Werkes befinden können und denen man daher so viel literarische Verantwortung aufladen kann, wie man nur möchte.³¹ Spontan kommen uns bei der Fälschung James MacPhersons *Ossian*-

31 Symptomatisch etwa Grafton: *Fälscher und Kritiker*, 51: »Die Palette des Fälschers weist, heute wie vor zwei Jahrtausenden, eine relativ begrenzte Anzahl Farben auf. Schließlich stellen sich ihm nur einige wenige Aufgaben, und die haben sich über die Zeiten nicht sehr verändert. Er muß seinem Text das Erscheinungsbild – das sprachliche Erscheinungsbild als Text und das materielle Erscheinungsbild als Dokument – einer Epoche verleihen, die erheblich älter ist als seine eigene und von dieser sehr verschieden. Er muß sich, mit anderen Worten, zwei Dinge vorstellen: Wie hätte dieser Text ausgesehen, als er geschrieben wurde, und wie müßte er jetzt, da er ihn gefunden hat, aussehen. Zwei Arten von Phantasie sollten zu zwei getrennten, komplementären Schritten im Fälschungsprozeß führen: Er muß einen Text produzieren, der entfernt scheint vom heutigen Tag, und einen Gegenstand, der entfernt scheint von seiner angeblichen Entstehungszeit.«

Dichtungen (1762/63), William Irelands wundersame Shakespeare-Funde (1794) oder auch Kujaus Hitler-Tagebücher (1983) in den Sinn, und bis zu einem gewissen Grad bewundern wir den Fälscher immer ob seines hermeneutischen Genius oder zumindest ob seiner kunstfertigen Selbstlosigkeit (die natürlich üblicherweise in Wahrheit Selbstsucht ist, die sich bloß vom ›Stolz des Erfinders‹ auf den ›Stolz des Finders‹ verlagert hat). Orientieren wir uns an den genannten Beispielen, dann funktioniert die Logik der Opposition von Plagiat und Fälschung also wunderbar; das sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Logik vor allem deswegen trägt, weil sie die Gefälschten nicht befragt und deren Anklagerhetorik daher vollkommen ausblendet. Orientieren wir uns hingegen am Problem der ›Textpersönlichkeit‹, so wird schnell offensichtlich, dass die Grenzen von Plagiat und Fälschung fließend sind und sich die Fälschung nur in bestimmten Fällen wirklich vom Tatbestand des Persönlichkeitsdiebstahls abgrenzen lässt. Wendet man sich nämlich literarhistorischen Situationen zu, in denen die Opfer von Fälschungen noch am Leben sind und zu Wort kommen, so lässt sich bald feststellen, dass sowohl die Aneignung einer fremden Identität als auch die eigenhändige Erweiterung eines Textes oder Korpus nicht minder als Raub und als schwerer Eingriff in die personale Kodierung von Literatur verstanden werden. Das gilt zum einen etwa für die Frühzeit des Buchdrucks mit ihrer besonderen Problematik der illegalen Nachdrucke und Varianten.³² Zum anderen aber betrifft dies eben Fälschungen, deren Vergehen zweifelsohne in der illegitimen Aneignung von Persönlichkeit lokalisiert wird: Das Skandalon der gefälschten Holocaust-Biografie des Bruno Dössekker resp. Binjamin Wilkomirski (1995) ist nicht die wundersame Vermehrung einer Autorschaft, sondern die abermalige Unterwerfung einer aus der Sklaverei befreiten Existenz (nämlich der des überlebenden KZ-Opfers) und de-

32 Vgl. hierzu Kapitel V, S. 131ff.

ren marktträchtige Verschleppung in die Autobiografie eines Thurgauer Klarinettenlehrers.³³ Das Skandalon ist das Plagiat – und es spielt dabei nicht einmal eine Rolle, dass der plagierte Text in diesem Fall niemals geschrieben oder gedruckt, sondern »nur« gelebt wurde.

Die Vorstellung von der Textpersönlichkeit übersteigt demnach das hierarchische Verhältnis von Text und Paratext, von Autor, Titel und Werk. Bei Licht besehen erstreckt sie sich über das literarische Arrangement hinaus – das ist ja gerade so verhängnisvoll. Jede mutwillige Veränderung, jede Inanspruchnahme des literarischen Arrangements vonseiten Dritter erscheint als eine Versklavung der sich in ihm artikulierenden »Person«, die eben *nicht nur* Literatur ist. Um die Geschichte dieser Versklavungen und ihrer Erzählungen soll es in diesem Buch gehen – und das kann mitunter eben auch Befunde einschließen, die nach der skizzierten ontologischen Differenzierung von Plagiat und Fälschung in den Bereich der Fälschung fallen würden. Allein der Umstand, dass Fälscher in der großen Mehrzahl der Fälle ihre Opfer nicht mehr zu Lebzeiten antreffen und es somit nur selten zur Opferrede kommt, hat die stärkere Ausbreitung der Versklavungsmetaphorik auf diesem Sektor verhindert. Es handelt sich somit um eine verborgene Diskussion, die aber dort, wo sie offen geführt wird, letztlich in der Plagiatstheorie ihren Platz finden muss und wird. Einen *Ossian* betrifft diese notwendige Ausweitung deswegen natürlich trotzdem nicht, handelt es sich dabei doch um eine Textpersönlichkeit, die erst im Akt ihrer Fälschung entsteht.

Um es kurz zu machen: Da das Plagiat eben auf ein inneres Verhältnis von Text und Autor zurückführt, kommen wir ihm nicht näher, wenn wir es darauf reduzieren, dass etwas »anderes« als »eigenes« ausgegeben wird. Die diskurshistorische Erfassung des Phänomens macht einen erweiterten Plagiatsbegriff, der sich wirklich am Wortsinn, am *plagium*, orientiert

33 Dieser Frage werden wir uns eingehend in Kapitel XIII, S. 460ff. zuwenden.

und folglich die Einspannung einer literarisierten Person zu einem fremden Zweck zum Inhalt hat, unumgänglich. Unerheblich ist hingegen, ob ich einen Namen oder das unter diesem Namen in die Welt gesetzte Werk stehle – in beiden Fällen kann es zur Plagiatserzählung kommen.

Fragen wir schließlich nach der Bedeutung dieser Vorstellung von einer ›Textpersönlichkeit‹ für ein spezifisches Verständnis von Literatur überhaupt, so kommt zu den bisherigen Bestimmungen noch etwas anderes hinzu: Die Aufklärung, der sich die Plagiatserzählung verschrieben hat, erfüllt letztlich auch eine hermeneutische Funktion. Wer immer sich seines Textes beraubt sieht und dieses Unrecht zur Sprache bringt, der sagt zugleich auch, dass es einen wesentlichen Unterschied macht, *wer* für ein Stück Literatur *verantwortlich* zeichnet, wer also sein *Urheber* ist, und macht dieses Wissen zur Grundlage einer ›verständigen‹ Lektüre. Plagiatserzählungen transportieren demnach immer – was man auf dem Feld der Literatur kaum mehr für möglich hält – einen Wahrheitsanspruch. Sie zielen darauf, die ›historische Wahrheit‹ eines Textes wieder sichtbar werden zu lassen,³⁴ die durch dessen falsche Zuordnung verstellt wurde. Man mag dieses Verharren bei einem verfügbaren und eben auch entwendbaren Sinn von Literatur als ideologisch abtun. (Und die Feierstunde des Plagiats in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sicherlich etwas mit dieser Ideologiekritik zu tun.) Um das Plagiat als historisches Phänomen wirklich verstehen zu können, muss man indessen die enge Verbindung von geistigem Eigentum und literarischer Wahrheit als kulturgeschichtlichen Tatbestand anerkennen und sezieren.

34 »Si suol dire che il male del plagio sta nel frodare altrui del merito che gli spetta. Ma che cosa è nascondere il merito altrui se non, proprio, alterare la verità storica?« (»Man pflegt zu sagen, dass das Übel des Plagiats darin bestehe, einen anderen um den Verdienst zu betrügen, den er erwartet? Aber was heißt es, den Verdienst eines anderen zu verbergen, wenn nicht gerade das: die historische Wahrheit zu verfälschen?«; Croce: *Il plagio*, 70)

Zur Dynamik und Dimensionierung des Plagiarismus

Ganz zweifellos bildet das Plagiat somit einen, wenn nicht *den* Prüfstein für die Verortung und Bewertung von Literatur im Rahmen gesamtgesellschaftlicher Ordnungsentwürfe. In ihm verschränken sich alle Systeme kultureller Machtausübung – neben dem Recht etwa die Ökonomie und die Moral. Sobald man sich also dazu entschlossen hat, das Plagiat zu denken, hat man die Literatur bereits zum Schauplatz juristischer, ökonomischer und moralischer Machtkämpfe um den Anspruch auf die ›Person‹ erklärt. Das Patent, das Kapital, die Ehre – all das existiert *als Literatur* in jenem Moment, in dem vom Plagiat gesprochen wird. Dies bedeutet allerdings keineswegs, dass eine Plagiatsgeschichte lediglich die permanente Unterwerfung der Dichtung unter ihr fremde Ordnungskonzepte abbildet. Vielmehr verhält es sich gerade umgekehrt: Texte, die im Diebstahlsdiskurs auftauchen, führen in der Regel die Eigentumsvorstellung, nach der sie beurteilt werden, mit sich. Das können beispielsweise Vorstellungen vom Waren- oder Arbeitswert sein; es kann sich aber auch um psychologische Konzeptionen von Eigen- und Fremdanteilen des Bewusstseins handeln, um (theologische oder philosophische) Hermeneutikmodelle, für die der Wahrheitsaspekt natürlich besondere Bedeutung hat, oder auch um medientechnische Reflexionen, die das Verhältnis der Veräußerung der ›Person‹ im Akt der Verschriftlichung, des Drucks, der Digitalisierung etc. zu fassen versuchen. All das bewegt sich im historischen Vorstellungsraum der Plagiatork – und dort hinein gelangt es wiederum nur durch Poetisierung, über Bildlichkeit, über Metaphern. Plagiatsgeschichte – das ist folglich immer und vor allem auch Metapherngeschichte. (Und tatsächlich wird man sich immer erst um das metaphorische Feld kümmern müssen, das die jeweilige Plagiatsvorstellung bestimmt, bevor man sich den sogenannten ›Fällen‹ zuwenden kann.)

Was aber treibt diese Geschichte eigentlich an? ›Geschichte‹ setzt ja voraus, dass hier etwas ›geschieht‹, es sich mithin nicht immer um dasselbe Funktionsmodell handelt, sondern es zu

erzählbaren Entwicklungen kommt. Warum, unter welchen Bedingungen und auf welche Weise verändert sich also die Vorstellung vom Plagiat? Und was bedeutet das wiederum für die Konzeption seiner Geschichte?

Zum Ersten: Die Geschichte des literarischen Plagiats ist eine Geschichte literarischer Kriege. Grundsätzlich geht es in diesen Kriegen um die Verteilung der geistigen Güter, um die Trennung der geistig Armen von den geistig Vermögenden. Wer stehlen muss, hat Mangel; wer Literatur stiehlt, dem fehlt es an den Produktionsmöglichkeiten, diese selbst herzustellen: an Bildung, an Inspiration, an Ausdrucksvermögen, an der Gunst der Epoche. Der Plagiator ist also nicht nur verschlagen, hintertrieben, ohne Skrupel. Er ist vor allem mittellos. Mit diesem Befund beginnen alle öffentlichen Plagiats-schlachten – und treten damit in eine Verhandlung über die Grundregeln der geistigen Ökonomie ein (die sich von Kulturgemeinschaft zu Kulturgemeinschaft verändern). Der Plagierte fragt, woher der vermeintliche Besitz des Plagiators eigentlich stammt; der Plagiator aber fragt danach, wem die Literatur überhaupt gehört und wer diesen Besitz verteilen darf. Er denkt demnach nicht innerhalb des literarischen Rechtssystems, sondern stellt diesem alternative Eigentumsregelungen gegenüber. Diese müssen nicht zwangsläufig anarchischen Charakter haben und auf ein »wer kann, der darf« zu reduzieren sein. Nicht selten zielt die plagiatorische Argumentation vielmehr auf eine Neubewertung der ›Zugriffsbe-rechtigung‹ auf Fremdtext. Also etwa: »Wer kann, der darf« – aber es können eben nicht alle.³⁵

Die Regeln und Maßstäbe, nach denen eine Gesellschaft ihr literarisches Gut organisiert sehen will, treten also in je-

35 Wer etwa nach dem literarischen Eigentum des Genies fragt, der wird immer zu hören bekommen, dass das Genie überhaupt keine Zugriffsbeschränkungen kennt. Das gilt aber nur deshalb, weil das Genie eben mehr kann als andere, weil es die von ihm plagierte Texte veredelt und dann wieder der Gemeinschaft stiftet. (Vgl. hierzu ausführlich Kapitel VIII, S. 250ff.)

nem Moment offen zutage, in dem sie in der öffentlichen Plagiatsdebatte – in der Ankläger und Beschuldigter ihre jeweilige Auffassung von ›geistigem Eigentum‹ kundtun und zu begründen versuchen – infrage gestellt werden. Der Streit um das Recht am Text gibt somit immer auch Anlass, die Auslegung dieser Regeln und Maßstäbe zu modifizieren und deren Zielsetzungen zu überdenken. Was muss geschützt werden? Und warum? Gibt es paradigmatische Veränderungen innerhalb des eigenen Kulturverständnisses, die das Vergehen des Plagiators, seine Angriffe auf die tradierten Besitzstände, in Teilen gerechtfertigt erscheinen lassen? In solchen Momenten der wechselseitigen Befragung aber vollzieht sich *der historische Wandel des Plagiats*, und so sehr diese Momente nach außen hin kriegerische Züge annehmen, so sehr lassen sie sich aus einer anderen Perspektive als ein Innehalten, eine Besinnung, ein Raisonnement betrachten.

In der Konsequenz muss eine Geschichte des literarischen Plagiats immer auch die Theoreme, Strategien und Praktiken mitverhandeln, die dazu dienen, plagiatisches Vorgehen zu sanktionieren und zu rechtfertigen. Oder, um es deutlich auszusprechen: Die Geschichte des literarischen Plagiats ist immer auch eine Geschichte des ›Noch-Erlaubten‹ und ›Nicht-mehr-Verbotenen‹, eine Geschichte all jener Konzepte, deren Sinn und Aufgabe vorrangig darin besteht, eine legitime von einer illegitimen Fremdtextnutzung abzugrenzen und zu begründen. Dazu zählt der Begriff der *imitatio* genauso wie die Vorstellung des Genies oder die Forderung nach ›Produktionskollektiven‹, der wir sowohl in der Romantik als auch in der marxistischen Moderne begegnen. All diese Konzepte lassen sich letztlich als eine Abfolge von Grenzverschiebungen lesen, in deren Verlauf der Raum des Plagiats einmal kleiner, einmal größer zu werden scheint und das, was eben noch ein Diebstahl gewesen war, auf einmal gerade die ästhetische Norm erfüllt – und umgekehrt.

Zum Zweiten: Die Geschichte des literarischen Plagiats ist eine multidimensionale Geschichte; sie muss nicht nur das Plagiat als Praxis wie als poetologische Vorstellung beleuch-

ten, sondern auch die mit ihm verknüpften Wissensdiskurse nachverfolgen. Fallsammlungen – wie etwa Paul Englishs *Meister des Plagiats* (1933)³⁶ – sind ehrenwert und für den suchmaschinenbewehrten Oberflächenforscher der Gegenwart unverzichtbar – sie erklären allerdings nichts. Kein Plagiatsfall ereignet sich in einem gesellschaftlichen Vakuum, vielmehr beweist er ja gerade, dass das hehre Terrain der Kunst durchaus seine merkantilen Nischen und Boulevards hat. Die Kriterien, nach denen sich der Eigentumswert von Literatur bemisst, werden eben nicht in der Literatur allein geschaffen, und auch die Frage, was geistiges Gemeingut (und somit ›frei benutzbar‹) ist und was nicht, bedarf der historischen Kontextualisierung. So mag es tatsächlich Kulturformationen geben, innerhalb derer jede Form der Aneignung von Text diskreditiert ist und zwischen ›Benutzen‹, ›Bearbeiten‹, ›Fortsetzen‹ und ›Stehlen‹ – um Arno Schmidts jungen Mann ein letztes Mal in Erinnerung zu rufen – in der Tat nicht differenziert wird. Das aber wäre die Ausnahme. Die historische Physiognomie des literarischen Plagiats ist indes eine andere, weitaus stärker ausdifferenzierte. Die gesellschaftlichen Regeln für die Nutzung geistigen Eigentums verändern sich unentwegt, sie können sehr rigide ausfallen, sie können in Ausnahmesituationen – etwa in Zeiten literarischer Dürre – das Plagiat aber auch forcieren (wie man es etwa in den frühneuzeitlichen Poetiken trefflich beobachten kann). Sie erlauben außerdem eine Unterscheidung zwischen ›freier‹ und ›geschützter‹ Literatur und können diese nicht nur personell zuordnen (z. B. durch Privilegien), sondern die Unterscheidung eben auch personell ganz aufheben (indem man etwa die besondere – göttliche – Befähigung eines Delinquenten anerkennt und ihm zum Wohl der Gemeinschaft einen uneingeschränkten Nutzungszugang zum Textarchiv einräumt).

All dies gilt es zu berücksichtigen, und der Ausschnitt, in dem der Entwicklungsprozess der Plagiatskultur beobachtet

36 English: *Meister des Plagiats*, 1933.

werden sollte, kann somit im Grunde gar nicht groß genug sein, wobei die Multidimensionalität dieser Literaturgeschichte ihrer Multinationalität entspricht. Der literarische Diebstahl überschreitet nicht nur die Grenzen der Nationalphilologien, er verspricht sich von dieser Grenzflucht sogar Straffreiheit. So ist die Adaption fremdsprachiger Texte eine der niveauvollsten Plagiatsoptionen, denn sie verlangt dem Plagiator zum einen selbst einiges an Gestaltungsarbeit ab, zum anderen fordert sie von ihrem Leser einen doch ambitionierten Bildungsstandard ein, ohne den das Plagiat als solches gar nicht erkannt werden kann. Schnell erlangt sie zudem eine gewisse Eigenständigkeit und nicht selten verteidigen Nationalphilologien die »Umsetzungen« fremdsprachiger Werke in die eigene Literatur als angemessen und kongenial. (Das wird sich insbesondere an den politisch aufgeladenen Debatten über den Nachdruck erweisen.³⁷) Nicht zuletzt zeigt sich in diesem Bereich die ganze kulturelle Produktivität des Plagiarismus, denn oft genug hängt die transnationale Popularität von Texten, ihre »weltliterarische Größe«, von eben-diesen Adaptionsprozessen ab.³⁸

Eine akkurate Plagiatsforschung würde dementsprechend den radikalen Verzicht auf jegliche Fachgrenzen verlangen – ein Anspruch, den die vorliegende Literaturgeschichte nur rudimentär erfüllen kann und soll. Die Entscheidung für eine »kleine« Literaturgeschichte, deren Akzent mehr oder weniger deutlich auf der deutschsprachigen Literatur liegt, gründet zu einem guten Teil natürlich in der begrenzten Kompetenz des Verfassers. Sachlich rechtfertigen lässt sie sich durch den Umstand, dass die angrenzenden Philologien bereits über thematisch einschlägige Literaturgeschichten verfügen, auf die an

37 Vgl. Kapitel VIII, S. 250ff.

38 Man mag diesbezüglich etwa an die zahllosen *Tristram Shandy*-Ableger denken, in denen der ungeheure Einfluss Sternes auf die gesamte europäische Literatur des 18. und 19. Jh. überhaupt erst Gestalt gewinnt – auch ohne dass dabei stets Autor und Werk genannt werden.

dieser Stelle verwiesen sei.³⁹ Gemildert wird die Verengung der Darstellung schließlich durch die Konzession, dass sich der Fokus immer wieder exemplarisch auf national übergreifende Problemstellungen weiten wird: sei es in der poetologischen Diskussion, sei es am Beispiel rechtshistorischer Umbrüche, ganz abgesehen natürlich von Antike und Mittelalter, Entwicklungsstufen des Plagiats, die sich ohnehin nur gesamteuropäisch diskutieren lassen.

Die ›unoriginelle Literaturgeschichte‹ als Widerspruch

Die Herausforderung einer ›unoriginellen Literaturgeschichte‹ liegt natürlich vor allem darin, dass es sich dabei um eine Literaturgeschichte am Rande der Selbstaufgabe handelt. Im Detail entbehrt sie nicht einer gewissen Komik, im Gesamtentwurf kommt ihr eine gewisse Tragik zu. Denn was kann solch eine Literaturgeschichte noch zeigen? Womöglich nur eines: den Widerspruch innerhalb einer Vorstellung von Literatur, die ständig das Echte, Neue, eben ›Originelle‹ zu konstruieren versucht, indem sie dieses stets ausgerechnet dort aufspürt, wo es seine Ursprünglichkeit und Authentizität offenbar schon verloren hat. Oder umgekehrt: den Widerspruch innerhalb einer Vorstellung von Literatur, die alles für beeinflusst, entlehnt und gestohlen hält und darüber vergisst,

39 Auf dem anglistischen Sektor sind hier insbesondere zu erwähnen: Lindsey: *Plagiarism and originality*; Mallon: *Stolen words*; in jüngster Zeit – und in seiner rechtshistorischen Beschlagenheit durchaus nicht ohne Charme – auch Posner: *The little book of Plagiarism*. In der französischsprachigen Literaturwissenschaft lassen sich vor allem die Arbeiten von Maurel-Indart hervorheben (*Plagiats; Le plagiat littéraire*), ferner das von de Chaudenay erstellte *Dictionnaire des plagiaires*. Auf dem germanistischen Sektor geben einen problemorientierten historischen Abriss mit Schwerpunkt auf Phänomenen des 19. und 20. Jh. mittlerweile Reulecke (*Ohne Anführungszeichen*) und Schütz (*Aneigentümlichkeiten*). Zur Reflexion des Plagiats (auch) in der deutschen Literatur der jüngeren Gegenwart vgl. des Weiteren Ackermann: *Fälschung und Plagiat*. Im Weiteren lässt sich natürlich auf diverse Handbuchartikel verweisen, etwa die von Ackermann oder Kanzog.

dass alles, was gestohlen ist, erst einmal jemandem gehört haben muss.⁴⁰ Die kleine Kunst einer ›unoriginellen Literaturgeschichte‹ besteht eben darin, jene Widersprüche auszuhalten: sich eben nicht aufzugeben und die historische Entwicklung durch diskursive Zeitschnitte zu ersetzen,⁴¹ sich aber auch nicht so zu verhalten, als ob die permanente Hintertreibung des ›Originals‹ den Literaturhistoriker kalt lassen könnte. Eine Geschichtsschreibung, die nur aus Gegenständen besteht, deren Zugehörigkeit und Verortung fragwürdig ist, bekommt zwangsläufig Probleme mit ihrer Statik. Man muss deswegen nicht gleich das ganze Haus der Literaturgeschichte einreißen (denn es hat ja hier und dort noch ganz schöne und brauchbare Ecken). Man sollte sich in seinen Räumlichkeiten allerdings nur mit äußerster Vorsicht bewegen – denn dass die Konstruktion eigentlich nicht trägt und jeder Versuch, dicke Nägel einzuschlagen (an denen sich dann wieder die alten Bilderrahmen mit den Portraits der ›Originalschriftsteller‹ oder auch die schönen Epochengemälde aufhängen lassen), unweigerlich zum Einstürzen des Gebäudes führen wird, ist ein offenes Geheimnis.

40 Was im Zweifel dazu führt, dass man das Eigentum eben aus dem Diebstahl erklären muss, wie Lacan das so schön ausbuchstabiert: »Il n'y a pas de propriété intellectuelle, par exemple, cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de vol. C'est même comme ça qu'elle commence, la propriété.« (Lacan: *Marché du Savoir*, 40: »Es gibt kein geistiges Eigentum, zum Beispiel, was nicht heißt, dass es keinen Diebstahl gibt. Gerade durch ihn beginnt überhaupt erst das Eigentum.«)

41 Diese Segmentierung der Geschichtsschreibung begegnet insbesondere im Umfeld Stephen Greenblatts und des ›New Historicism‹, als herausragendes Beispiel hierfür kann etwa die von Denis Hollier herausgegebene *New History of French Literature* (Cambridge [MA]/London 1989) gelten, die sich nach mehr oder weniger willkürlich ausgewählten Daten strukturiert und diese Zeitsegmente in einzelnen Essays ausfaltet. Nach analogem Prinzip entstanden in der Folge innerhalb der unterschiedlichen Philologien eine ganze Reihe kulturwissenschaftlicher Arbeiten; hervorzuheben ist darunter die jüngst erschienene *Neue Geschichte der deutschen Literatur* (Köln 2007).

Einen Mann um die Dreißig mag der längere Aufenthalt in solch einem Haus noch in Panik versetzen. Sein nochmals dreißig Jahre älterer und in diesen Dingen bereits routinierter Gesprächspartner hat seine Skrupel gegenüber dem Plagiat indes längst abgelegt. Gelassen breitet er sein »gußeisernes Gedächtnis«⁴² aus, souverän rekonstruiert er Abhängigkeiten, Entlehnungen, Diebstähle durch die Zeiten, Genres und Literaturen hindurch, klassifiziert sie und bringt somit etwas Klarheit in den »Wust von Menschlich=Allzumenschlichem [...] aus ehrlichem Wettbewerbsgeist, verständlicher Anregung, Erschöpfung und Armut, [...] Frechheit und Tücke.«⁴³

Was lässt sich also noch gewinnen, was kann man aus dieser Geschichte »lernen? Vielleicht dies: Eine Literaturgeschichte sollte nicht in erster Linie eine Geschichte der Literatur sein, sondern eine Geschichte der Vorstellungen, die wir uns von Literatur machen. Das Plagiat hat im Reigen dieser Vorstellungen eine vitale Funktion: Mit seiner meist raunenden, bisweilen lauten, stets aber aufdringlichen Erzählstimme spricht es offen aus, was wir uns von der Literatur erhoffen, und enthüllt zugleich, was wir unterdessen aus der Literatur haben werden lassen. Das unentwegte Auseinandertreten von literarischem Ideal und literarischer Realität durchzieht die Erzählungen des Plagiats, bis diese schließlich in eine Gegenwart münden, die einerseits vom Traum der gemeinsam an einem universalen Textgeflecht webenden digitalen Urgesellschaft angetrieben wird, die zum anderen aber keine größeren Sorgen kennt als die Sicherung von Copyrights und Persönlichkeitsrechten. Am Beginn unserer Betrachtungen werden wir dagegen – in genauer Verkehrung – eine literarische Kultur vorfinden, in welcher der Text als »Besitz« emphatisch propagiert und eingefordert wird, während man sich in der poetischen Praxis doch wie selbstverständlich aus »Textpools« bedient. Literarisches Ideal und literarische Realität verändern

42 Schmidt: *Die Meisterdiebe*, 339.

43 Ebd., 357.

sich also nicht nur in ihren Beziehungen zueinander, sie vertauschen sich bisweilen sogar.⁴⁴

Das Ziel dieser Literaturgeschichte ist demnach nicht die Skandalchronik. Vielmehr ist es ihr Anliegen, einen erweiterten historischen Zugang zu jenen Kategorien zu ermöglichen, die unsere Begriffe von literarischer Produktion und Rezeption bis zum heutigen Tage und darüber hinaus bestimmen. Sie muss sich deswegen keinesfalls den theoretischen Innovationen des 20. Jahrhunderts verschließen; sie ist nicht zwangsläufig dazu verdammt, der Literatur mit dem Strafenkatalog und überholter Terminologie hinterherzueilen. Ohne Weiteres kann sie auch mit postmodernen Theoremen, also etwa mit dem Postulat der Autorlosigkeit und mit dem transzendentalen Subjekt des Textes, leben. Sie behält sich nur vor, diese Theoreme selbst wiederum einer größeren, sie übersteigenden Erzählung zuzuordnen: der Geschichte der Obsession, mit der die Literatur unentwegt ihr eigenes Besessen- und Gestohlen-Werden umkreist.

44 Foucault hat diesen Vorgang als eine chiasmatische Entwicklung der Autorfunktion verstanden, die von einer zwanghaften Personalisierung wissenschaftlicher Texte bei einer gleichzeitig selbstverständlichen Anonymisierung literarischer Produktionen im Mittelalter ausgehe und schließlich – mit dem Umschlagpunkt im 17./18. Jh. – bei einer Anonymisierung der Wissenschaft und einer zwanghaften Personalisierung literarischer Texte anlange. (Foucault: *Was ist ein Autor?* [1969], 246f.) Diese Beobachtung mag auf den ersten Blick zutreffend sein, sie schematisiert freilich sehr stark und übergeht die Brechungen, die sich im epochalen Querschnitt hinsichtlich der jeweils unterschiedlichen (juristischen, poetologischen, psychologischen etc.) Konzeption von Autorschaft ergeben. Zur Kritik an Foucaults »teleologischer« Interpretation der Geschichte des Autors vgl. exemplarisch Jannidis/Lauer/Martinez/Winko: *Rede über den Autor*, 3–35.

II. Wettkampf, Wolken und Wahrheit

éris – die Gottheit des Plagiats

Das Plagiat kann nur dort gedeihen, wo nicht von vornherein feststeht, wer sich im Recht befindet. Es setzt also die Möglichkeit zur Verunklärung der Eigentumsverhältnisse voraus. Umgekehrt sieht derjenige, der ein Plagiat als Plagiat aufdeckt, seine Aufgabe darin, diese Unklarheit wieder zu beseitigen. Am Ende einer Plagiatserzählung wissen wir nicht mit Sicherheit, aber eben doch mit Wahrscheinlichkeit, wer von wem abgeschrieben hat, welcher Text zuerst entstanden ist und auf welchem Wege er den Besitzer gewechselt hat. All dies beruht auf einem fundamentalen Zweifel: dem Fehlen einer eindeutigen und unmissverständlichen Urhebererschaft. Durchdenken wir diese Bedingung, so wird verständlich, warum wir uns dem mächtigen Traditionsstrang der jüdischen Literatur gegenüber etwas respektlos verhalten und unsere Geschichte in Griechenland beginnen müssen. Im Horizont des *Tanachs*, also jenes Schriftenkomplexes, den die christliche Theologie als ›Altes Testament‹ bezeichnet, lässt sich das Plagiat nicht denken. Die literarische Ordnung, die der biblische Kanon entwirft, kennt keine Unentschiedenheit und keinen anderen Besitzanspruch als den göttlichen.

Natürlich weist uns die Textkritik darauf hin, dass es mit der organischen Prophetenreihe, die man sich in einer Jahrhunderte andauernden Redaktionsarbeit zusammenkanonisiert hat, nicht allzu weit her ist. Seit Abraham Ibn Ezras Pentateuch-Kommentar aus dem 12. Jahrhundert ist uns bekannt, dass wir es oft mit verschiedenen Textschichten unterschiedlichster Provenienz zu tun haben. So wissen wir etwa, dass sich innerhalb des Mose zugesprochenen *Fünfbuches* insgesamt vier Quellenschriften nachweisen lassen: die jahwistische, die elohistische, das Deuteronomium und die Priesterschrift – vier Autoren mit einem jeweils eigenen Be-

griffs- und Deutungsprofil,¹ deren Überblendung als ein verwickelter und langwieriger Prozess vorzustellen ist. Ähnliches gilt auch vom *Buch Jesaja*, das die Forschung längst in Jesaja, Deutero-Jesaja und Trito-Jesaja aufgegliedert hat. Weiterhin haben wir gelernt, dass im Zuge der biblischen Kanonbildung ganz offensichtlich zusammenhängende Textkomplexe aufgeteilt wurden. So lässt sich das, was in der Bibel unter den Namen Josuas und Samuels auf der einen, unter den Namen Nehemias und Esras auf der anderen Seite erscheint, zum einen Teil auf ein aus dem Umkreis des Deuteronomiums stammendes Geschichtswerk und zum anderen Teil auf ein chronistisches Geschichtswerk zurückführen. Dem wissenschaftlichen Blick erschließt sich die *Heilige Schrift* demnach als Resultat einer editorischen Strategie, als eine Geschichte von Entlehnungen, Verschmelzungen und Verleugnungen.

Allein: Der philologische Standpunkt hat sich hier dem Literaturverständnis derjenigen unterzuordnen, die an der Konzeption und Überlieferung des Kanons tatsächlich beteiligt waren. Und diese haben keinerlei Problem damit, das Textgewirr fein säuberlich nach Verfassern aufzuteilen und zu chronologisieren. So fragt und antwortet der *Talmud*:

Wer schrieb sie? – Moše schrieb sein Buch, den Abschnitt von Bileám und Ijob. Jehošúa schrieb sein Buch und die [letzten] acht Verse der Tora. Šemuél schrieb sein Buch, Richter und Ruth. David schrieb die Psalmen nach zehn Altvorderen: Adam dem Urmenschen, Malki Çedeq, Abraham, Moše, Heman, Jeduthun, Asaph, und den drei Söhnen Qorahs. Jirmeja schrieb sein Buch, Könige und Klagelieder. Hizqija und sein Kollegium schrieben Ješája, Sprüche, das Lied der Lieder und Qoheleth. Die Männer der Großsynode schrieben Jehezqel, die zwölf [kleinen Propheten],

1 Die Isolierung und Wiederherstellung solch einer verschmolzenen Autorschaft leistet in umsichtiger wie pointierter Reflexion etwa Harold Blooms *The Book of J* (New York 1990).

Daniél und die Esterrolle. Ézra schrieb sein Buch und die Genealogie der Chronik bis auf seine eigene.²

Man kann hier nun Einspruch anmelden und auf die tatsächliche Herkunft der Schriften und Schriftsegmente hinweisen: Der *Talmud* sei im Unrecht, er vertusche, dass der vermeintlich inspirierte Text einen ganz profanen redaktionellen Ursprung besitze; Samuel habe das *Buch der Richter* ja gar nicht geschrieben. Solche Feststellungen wirken auf den ersten Blick nüchtern und überlegen, sie verfehlen allerdings zielsicher das eigentliche Phänomen. Gut möglich, dass Samuel das *Buch der Richter* gar nicht selbst geschrieben hat. Das ist aber in jenem Horizont, in dem der *Tanach* geschaffen wurde, nicht entscheidend – entscheidend ist allein, dass Samuel das *Buch der Richter* genau so hätte schreiben müssen, wie es geschrieben wurde.³ Was ist damit gesagt? Nicht mehr, als dass die Person des Propheten die ›Inspiriertheit‹ eines Textes verbürgt und somit für seine Bewertung und Überlieferung zweifellos von entscheidender Bedeutung ist. Nicht weniger allerdings, als dass diese Person außerhalb des Textes überhaupt keinen Wert hat, dass wir sie somit gar nicht als Eigentümer denken können. Der biblische Autor wird von seiner Literatur erschaffen, nicht umgekehrt. Er ist ein Effekt der göttlichen Botschaft.

In diesem Lichte gibt es keine Diskussionen über geistiges Eigentum. Menschliche Verfasserschaft ist im Grunde nicht mehr als eine Leihgabe Gottes, und deswegen ist es auch völlig gleichgültig, ob ein Prophet selbst schreibt, schreiben lässt (wie etwa Jeremia) oder nur seinen Namen für ein Konglomerat fremder Schriften hergibt.⁴ Ansprüche erwachsen hie-

2 *Baba Bathra* I, 6 (14b–15a), zitiert nach: *Der babylonische Talmud*, 56.

3 Zu dieser Gedankenfigur vgl. Wyrick: *The Ascension of Authorship*, 80.

4 Ein Hauptgrund für diese Vereinheitlichung heterogenen Schrifttums unter dem Namen eines bekannten Verfassers liegt zweifellos in dem Umstand, dass ab einem gewissen Zeitpunkt nicht ohne Weiteres neue Propheten auszumachen sind, denn der Geist der Prophetie hat nach dem Tod des Artaxerxes (424 v. Chr.) – also mit dem Propheten Esra –

raus keine. Gott lässt sich nicht bestehlen, und das weiß man. Auf diesem Hintergrund wird ersichtlich, dass das Plagiat auch eine gewisse theologische Grundlage benötigt – und diese konnte es nur im griechischen Polytheismus finden. Der Olymp ist in Eigentumsfragen alles andere als zuverlässig; er schlichtet nicht, er schafft vielmehr Rechtskonflikte, die er befeuert und eskalieren lässt. Das schließt auch den Menschenraub mit ein: Wenn der trojanische Prinz Paris dem Spartanerkönig Menelaos die Gattin entführt, dann geschieht das nicht aus reinem Übermut, sondern deshalb, weil ihm eine Göttin – Aphrodite – die Helena versprochen hat. Die Griechen verstehen diesen Schenkungsakt freilich nicht als ein unwiderrufliches göttliches Urteil, sondern als einen nationalen Ernstfall, für den sie ihrerseits wieder den Beistand der Götter erbeten. Die Olympier entzweien sich: Hera, Athene, Poseidon, Hephaistos und Hermes schlagen sich auf die Seite der Griechen, die Trojaner dagegen finden Unterstützung bei Apoll, Ares, Artemis und natürlich Aphrodite. Und so entwickelt sich ein munterer Rechtsstreit, dessen Kern und Ausgangspunkt die *éris* ist. Die *éris*, das ist in einer schlichten Übersetzung der ›Hader‹ oder der ›Streit‹. *éris*, das ist aber vor allem anderen auch die Schwester des Ares, die Göttin der Zwietracht, die den berühmten goldenen Apfel mit der Aufschrift ›der Schönsten‹ in die Runde der Göttinnen wirft und somit die Kausalkette verantwortet, an deren Ende der Trojanische Krieg steht. Angesichts der von Homer geschilderten Konsequenzen blicken wir also mit einiger

Israel verlassen. (Wir erfahren von diesem Gerücht durch Flavius Josephus, *Contra Apionem* I, 37ff.) Mehr als 22 von Gott inspirierte Bücher gibt es eben nicht. Alles, was nach Esra kommt und seine Entstehung in der hellenistischen oder römischen Periode hat, steht deshalb unter Generalverdacht. Den Großteil dieser Schriften – also Tobit, Judith, Jesus Sirach etc. – finden wir dementsprechend heute in der *Septuaginta* wieder, aber eben nicht mehr im *Tanach*. Wenn dem Gesetz noch etwas hinzugefügt werden musste, dann konnte dies nur dadurch geschehen, dass man diesem späten Zusatz die Stimme eines älteren Propheten lieh und ihn damit zu einem inspirierten Text werden ließ.

Skepsis auf die *éris*, und es fällt uns schwer, in ihr ein schöpferisches Prinzip zu erkennen. Die Griechen indes denken hier anders, sie unterscheiden eine schlechte und eine gute *éris*. Nietzsche hat sich hierzu eingehender geäußert:

[...] das gesammte griechische Alterthum denkt anders über Groll und Neid als wir und urtheilt wie Hesiod, der einmal eine Eris als böse bezeichnet, diejenige nämlich, welche die Menschen zum feindseligen Vernichtungskampfe gegeneinander führt, und dann wieder eine andre Eris als gute preist, die als Eifersucht Groll Neid die Menschen zur That reizt, aber nicht zur That des Vernichtungskampfes, sondern zur That des Wettkampfes. Der Grieche ist neidisch und empfindet diese Eigenschaft nicht als Makel, sondern als Wirkung einer wohlthätigen Gottheit: welche Kluft des ethischen Urtheils zwischen uns und ihm!⁵

Hier sind wir nun zu jener Innovation vorgedrungen, die in langer Sicht dem Plagiat den Weg bereiten wird: das poetische Vermögen, die Kunstfertigkeit des Vortrags, die literarische Komposition – all das wird vor dem Horizont eines neidbasierten Kulturprinzips zur messbaren und vergleichbaren Leistung, durch die man sich Ansehen der Person, Liebe, Hass, Gunst und Missgunst zuziehen kann. Erst auf dieser Grundlage wird die Rede vom »geistigen Eigentum« resp. vom »geistigen Diebstahl« sinnfällig, denn nur der Neid kann bemessen, was für ein spezifischer sozialer Wert Literatur zukommt. Diesen Gedanken kultivieren die Griechen, indem sie die poetische Produktion maßgeblich am Prinzip der *éris* ausrichten. Nietzsches Verdikt greift dabei womöglich etwas zu weit aus, wenn es die gesamte griechische Kultur unter das Primat des Neides stellt, denn für die Dichtung der Frühzeit gilt das vermutlich noch nicht.⁶ Ab dem 7. Jahrhundert aber

5 Nietzsche: *Homers Wettkampf* [1872], 787.

6 Bezeichnend ist freilich, dass späterhin versucht wird, Homer in einen Dichterwettkampf zu verwickeln, den er dann prompt auch gegen Hesiod verliert. Das Gedicht, das den *agôn* zwischen Homer und Hesiod beschreibt, wurde lange Hesiod selbst, sodann dem Altsophisten Alkida-

organisiert sich der griechische Literaturbetrieb maßgeblich über eine Veranstaltungsform, die man *agôn*, also eben ›Wettstreit‹ nennt. Von großem öffentlichen Interesse ist insbesondere der tragische *agôn*, der ab 532 v. Chr. zu den alljährlichen Dionysien in Athen stattfindet und bei dem in der Regel drei Dramatiker mit ihren Stücken gegeneinander antreten:⁷ Das, was wir heute als die tragische Trias Griechenlands bezeichnen – Aischylos, Sophokles und Euripides –, ist letztlich eine Reihe von Titelträgern, die sich im Theaterwettkampf wechselseitig entthronen. Der *agôn* bezeichnet aber nicht nur den Modus, in dem Theater gespielt wird, sondern er ist auch selbst Teil des Spiels, denn die Kerndispute zwischen den handelnden Figuren werden ebenfalls als *agôn* betrachtet und benannt. Insofern sind dramatische Handlung und dramatische Aufführungspraxis wechselseitig aufeinander bezogen, und wir finden in einen die Reflexion des jeweils anderen. Bedenken wir, dass die Vorstellung des Plagiats eine gewisse Handlungsmoral voraussetzt, lässt sich bereits erahnen, dass sie ihren Platz nicht unter den Tragikern gefunden hat.

Die Komödie als Geburtsort des Plagiats

Die Tragödie ist nun einmal ein denkbar schlechter Ort für Leute, die es mit der persönlichen Verantwortung von Zeichen und Handlungen nicht ganz so genau nehmen. Tragisch ist ja zuvörderst die unausweichliche Kollision zweier Zwecke, also etwa die Entscheidung zwischen der Liebe zum toten Bruder und einer Staatsraison, die verbietet, dass man diesen Bruder beerdigt – weil er nämlich ein Landesverräter ist. Weil beides nicht zu vereinbaren ist, beide Anliegen aber ihre

mas (4. Jh. v. Chr.) zugeschrieben; die uns überlieferte Fassung gehört freilich in die Zeit Hadrians (2. Jh. n. Chr.). Kein Zufall ist es natürlich, dass es Nietzsche selbst war, der 1871 die erste Ausgabe nach der Originalhandschrift besorgt hat. Vgl. hierzu Hess: *Der Agon*; zur Datierungsfrage auch Richardson: *The Contest*.

7 Zur Geschichte des tragischen *agôn* vgl. ausführlicher Dihle: *Griechische Literaturgeschichte*, 109ff.

Berechtigung haben, muss Antigone sterben, muss Haimon, ihr Geliebter, sterben, muss dessen Mutter, Eurydike, sterben, und derjenige, der den Staat Theben repräsentiert und Antigone hat hinrichten lassen – Kreon –, verliert Sohn und Gattin, opfert also die Familie dem politischen Willen (und wird dabei natürlich nicht glücklich).⁸ Wo so viel Tod ist, da wird nicht getrickst. Der tragische Konflikt ist ein echter Konflikt, wäre er es nicht, dann würde man um die Katastrophen herumkommen.

Das aber ist gerade das Metier der Komödie: um Katastrophen herumzukommen, indem man Konflikte inszeniert, die eigentlich gar keine sind. Die Komödie weiß, dass aus tragischen Wettkämpfen im Grunde keine Gewinner hervorgehen können, weil ja alle irgendwie im Recht sind, jeder Mensch letztlich edle Absichten verfolgt und jeder Tragiker nichts anderes will, als die Katharsis der Gemeinschaft – was eben leider einschließt, dass man die würdevolle Konkurrenz aus dem Weg räumen muss. Der Komiker ist in diesem Punkt vielleicht etwas ehrlicher, denn er macht keinen Hehl daraus, dass man im Leben nur gewinnen kann, wenn man aufhört, an die Großmut der Konkurrenz zu glauben. Für ihn ist vielmehr bereits fraglich, ob die komödiantische Konkurrenz wirklich die ist, für die sie sich ausgibt, ob sie substantiell existiert, ob sie also einen echten Gegner darstellt. Während in der Logik der Tragödie nur derjenige an Größe gewinnen kann, der seinem Konterpart »auf Augenhöhe« gegenübertritt, entspricht es folglich der Mentalität der Komödie, dem Wettkampf aus dem Weg zu gehen, indem man pöbelt, erniedrigt, die Widersacher entlarvt oder zumindest ihre Ansprüche als nichtig herausstellt.

Die Kriege der Komiker werden demnach mit anderen Mitteln geführt als die der Tragiker. Der Tragiker stiehlt nicht und glaubt auch nicht an den Diebstahl, denn er geht immer noch davon aus, dass es ein Recht gibt, das bei den Göttern

8 Vgl. Sophokles: *Antigone* (440 v. Chr.).

wohnt und sich eben leider nicht mit den Anforderungen menschlicher Existenz in Einklang befindet. Der Komiker hingegen gibt sich keinen Illusionen hin: Er lebt in einer Welt, der nichts mehr heilig ist und die nur noch Unrecht mit Unrecht bekämpfen kann.⁹ Und so tritt in den *Wolken* des Aristophanes (423 v. Chr.) der »gerechten Rede« (*dikaïos lógos*) die »ungerechte Rede« (*ádikos lógos*) gegenüber, verspottet die Grundsätze verantwortungsvollen und am Gemeinwohl orientierten Handelns und nimmt den Vorwurf, durch Wortklauberei und philosophische Scharaden die athenische Volksjugend zum Laster zu verführen, als Kompliment.¹⁰ Innerhalb des Stückes ist dieser allegorische Disput deutlich auf die aufkommende Marktplatzphilosophie und ganz konkret auf Sokrates bezogen. (Und tatsächlich entsprechen die Vorwürfe, die man hier gegen Sokrates richtet, exakt jenen, die dem realen Sokrates später zum tödlichen Verhängnis werden sollen.) Sokrates und seine Schule stehen nämlich in dem Ruf, die Kunst des Ungerechten zu lehren, also Methoden, mit deren Hilfe man insbesondere geschäftliche Angelegenheiten zu seinem eigenen Vorteil ausrichten kann. Deswegen suchen im Stück auch der verschuldete Bauer Strepsiades und dessen verschwenderischer Sohn Pheidippides Sokrates auf –

9 Dies fügt sich zu der bemerkenswerten Beobachtung, dass die alte Komödie sich gezielt der Kriegs- und Kriegermythen annimmt, denen noch bei Sophokles der Erwerb von Ehre (*kléos*) zugeordnet war. Die Komödie enthüllt diese Mythen als eine Täuschung und nimmt darin Stellung zum aktuellen politischen Geschehen. Vgl. hierzu ausführlich Ehrenberg: *Aristophanes und das Volk von Athen*, 309: »Die Hoffnung auf Sieg gründet sich bisweilen auf die feste Überzeugung, daß die eigene Partei für ein gute Sache kämpft, doch war das häufig nur ein Vorwand, und manchmal war nicht einmal ein solcher Vorwand erforderlich. [...] Den kraftvollen und kühnen Mut der Athener, den der Feind bewunderte, läßt die Komödie so gut wie ganz unter den Tisch fallen – sie zeigt nur die wilden Expansionspläne von Politikern, die nichts anderes im Sinne hatten als Krieg, und andererseits die gefährliche Bereitwilligkeit, den Krieg abubrechen oder einfach aus Kriegsmüdigkeit überhaupt keinen Krieg zu führen [...].«

10 Aristophanes: *Néphelai*, 889–1111.

und scheinen die sokratische Methodik nach kurzer Zeit bestens begriffen zu haben: Ihren Gläubigern halten sie entgegen, dass es gar keinen Zahltag gebe, somit auch nicht gezahlt werden müsse, und als diese sich von solchen Beweisführungen nicht beeindrucken lassen, verweigert das Bauerngeschlecht ihnen das zustehende Geld mit dem Hinweis auf ihre vermeintlichen grammatikalischen Schwächen, ihren überkommenen Glauben und ihren Mangel an Bildung, der ihre Forderungen unglaublich mache. Aus der neuen Gelehrsamkeit erwächst den beiden allerdings nicht nur ein unerwartetes Verhandlungsgeschick, sondern in zweiter Linie auch ein gehöriger Mangel an Respekt, der es möglich macht, dass Pheidippides seinen Vater verprügelt, da der Schlag, den der Sohn dem Vater gibt, sich ja in nichts von dem Schlag unterscheidet, den der Sohn vom Vater empfangt. Als Strepsiades gewahrt wird, dass er nun auf Gedeih und Verderb der Logik des Ungerechten ausgeliefert ist, weiß er sich nur noch auf eine Weise zu helfen: Er zündet die Schule des Sokrates an. So endet die Komödie.

Nun sind auch die *Wolken* ein Wettbewerbsbeitrag gewesen, ein Drama, das für sich selbst und vor anderen eine gewisse ›Gerechtigkeit‹ erwartet hatte, sich in dieser Erwartung aber enttäuscht sehen musste. So verkündet die Chorführerin am Ende der ersten Szene:

Lasst mich, ihr Athener, einmal euch die Wahrheit sagen
freier,
Lautre Wahrheit, beim Dionys, der mich großgezogen hat!
So gewiß ich heute den Preis wünsch' als Meister meiner
Kunst,
Traun, so wahr ist's, daß ich gebaut nur auf eure Kenner-
schaft
Und den Wert des komischen Stücks, das ich für mein
bestes hielt,
Als ich euch zu kosten es bot, euch zuerst, dies Stück, das
mir
Wohl die meiste Mühe gemacht! – Dennoch zog man
plumpe Kerls

Unverdienterweise mir vor. – Dieses Unrecht klag ich euch
 Weisen Kennern, denen zulieb' ich mir all die Mühe gab –
 [...].¹¹

Die ›plumpen Kerls‹, das sind in diesem Falle Kratinos und Ameipsias, deren Komödien die *Wolken* bei den Dionysien im Jahre 423 v. Chr. auf den dritten Platz verwiesen hatten. Die obige Passage stammt aus der zweiten Fassung des Stückes (die uns als einzige überliefert ist) und dokumentiert, dass Aristophanes diesen Misserfolg offenbar nicht wirklich verwunden hat.

Was nicht unmittelbar ersichtlich wird: Hinter dieser Polemik verbirgt sich eine Autorschaftsdebatte, die Kratinos – der erste Großmeister der altattischen Komödie – selbst angestoßen hatte: In der *Pytinae*, dem Siegerstück von 423 v. Chr., hatte er, wenn man den griechischen Kommentatoren glauben darf, Aristophanes nämlich vorgehalten, dieser habe in seinen *Rittern* (427 v. Chr.) Material verwendet, das eigentlich seinem Kollegen Eupolis gehöre.¹² Der Vorwurf lässt sich, wie wir noch sehen werden, nicht ganz von der Hand weisen; von entscheidendem Interesse ist aber der Ort, an dem jene erste uns bekannte Plagiatserzählung ihren Ausgang nimmt. Es handelt sich hierbei um das Problem der literarischen Kollaboration. Gemeinschaftliche Autorschaft ist den Griechen nicht fremd, sondern vielmehr ein vertrautes Kulturmuster: Letztlich lassen sich bereits die homerischen Epen als Kolla-

11 »Ω θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως / τάληθῃ, νῆ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με. / Οὕτω νικήσαιμί τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφός, / ὡς ὑμᾶς ἠψοῦμενος εἶναι θεατὰς δεξιοὺς / καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμωδιῶν / πρῶτους ἡξίωσ' ἀναγεῦσ' ὑμᾶς, ἢ παρέσχε μοι / ἔργον πλεῖστον· εἴτ' ἀνεχώρουν ὑπ' ἀνδρῶν φορτικῶν / ἡττηθεὶς οὐκ ἄξιος ὢν· ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέμφομαι / τοῖς σοφοῖς, ὧν οὐνέκ' ἐγὼ ταῦτ' ἐπραγματευόμην.« (Ebd., 518–526. Übersetzung nach: Aristophanes: *Sämtliche Komödien*, 145f.)

12 »Ταῦτα ἀκούσας ὁ Κρατῖνος ἔγραψε τὴν Πυτίνην, δεικνὺς ὅτι οὐκ ἐλήρησεν ἐν οἷς κακῶς, λέγει τὸν Ἀριστοφάνην ὡς τὰ Εὐπόλιδος λέγοντα.« (Schol. eq. 531, in: *Scholia Graeca* 53f.)