universität wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

Das Plagiat in der Gegenwartsliteratur als rechtliches, ästhetisches und psychologisches Phänomen

Eine diskursive Untersuchung anhand der Beispiele *Axolotl Roadkill* von Helene Hegemann und *The Da Vinci Code* von Dan Brown

verfasst von

Mag. Stephan Kitzberger

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 792 393

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Inhalt

Vorwort **4**

1 Rechtlicher Diskurs **10**

1.1 Geschichtlicher Abriss: Urheberrecht **14**

1.1.1 Römische Rechtsvorstellungen 16

1.1.2 Privilegien 21

1.1.3 Geburt des Autors 26

1.2 Geistiges Eigentum **30**

1.2.1 Die Verblassungstheorie 38

1.3 The Da Vinci Code **44**

1.3.1 Themen 47

1.3.1.1 Jesus und Maria Magdalena 51

1.3.2 Der Plagiatsprozess 58

1.3.3 Ein populärer Text (und Skandal) 68

1.4 Sozio-ökonomische Aspekte **78**

1.4.1 Notwendigkeit des Plagiats (Globale Vermarktung) 78

1.4.2 Anpassung (oder das Maschinenherz) 82

1.4.3 Vom Wert (und der Digitalisierung) 91

1.4.4 Gegenbeispiel: Das Maori Recht 97

2 Ästhetischer Diskurs **109**

2.1 Plagiarismus und Intertextualität **115**

2.1.1 Intertextualitätstheorien 117

2.1.2 Die Plagiatsbibliothek 123

2.2 Einfluss-Angst **130**

2.2.1 Clinamen, Tessera und Kenosis 135

2.2.1.1 Clinamen und Tessera 136

2.2.1.2 Kenosis (Diskontinuität mit dem Vorgänger) 141

2.2.2 Dämonisierung, Askesis und Apophrades 144

2.2.2.1 Dämonisierung (oder das Gegen-Sublime) 145

2.2.2.1.1 Der Plagiatsdämon 148

2.2.2.2 Askesis und Apophrades 151

2.3 Hegemanns Roadkill **155**

2.3.1 Axolotl Roadkill (und Airens Strobo) 159

2.3.2 Ästhetische Besetzung 166

2.3.2.1 Plagiarismus als intertextuelles Verfahren ... 172
2.3.3 Eine neue Ästhetik: Uncreative Writing ... 180

3 Psychologischer Diskurs ... 191

3.1 Die Tat, die (blindlings) ausgeführt ... 195

3.1.1 Bewusst – Unbewusst ... 200
3.1.2 Verdrängen und Vergessen ... 204
3.1.3 Das (un)bewusste Plagiat ... 212
3.1.3.1 Das pathologische Plagiat ... 216
3.1.3.2 Verbrecher aus Schuldbewusstsein (Dämonisierung) ... 223
3.1.3.3 Das alltägliche Plagiat (Deckerinnerung) ... 229
3.1.3.4 Kryptomnesie ... 233

3.2 Vier Blicke ... 237

3.2.1 Plagiierter – erster Blick (Text 1: Urszene/Prätext) ... 239
3.2.2 Plagiator – zweiter Blick (Text 2: Wiederholung/Posttext) ... 241
3.2.2.1 Ein Hysteriker ... 245
3.2.3 Öffentlichkeit (Autorität) – dritter Blick (Öffnung/Reflexion) ... 254
3.2.4 Der Kritiker (Analytiker) – vierter Blick (Diskurs des Hysterikers) ... 259

4 Fazit ... 264

5 Literaturverzeichnis ... 268

Anhang ... 276

Vorwort

In unserem Lesealltag stoßen wir auf Schritt und Tritt auf so genannte Plagiate. Wie viel Prozent aller auf dem deutschen (oder gar weltweiten) Buchmarkt produzierten Titel Plagiate sind, lässt sich nur schwer feststellen; fest steht allerdings: die Zahl enthüllter Plagiate wächst – und damit auch ihre Dunkelziffer. Zweifelsohne hat das Phänomen des Plagiats am Buchmarkt oder im öffentlichen Diskurs Ausmaße wie noch nie zuvor angenommen – es gibt zahlreiche Untersuchungen bezüglich der Formen und Methoden sowohl von Seiten der Justiz als auch der Geisteswissenschaft. 'Verbrechen an der Literatur' führen jedoch keine Statistik, weil es einfach keine einheitliche Definition (=Grenze) von Plagiat gibt, es setzt eine juristische sowie ästhetische Definition voraus. Von beiden Seiten gibt es allerdings wiederum keinen allgemeinen Konsens: das Plagiat ist weder ein rechtlicher Begriff, auch wenn er in der Rechtssprache gebräuchlich ist, noch stellt es ein rein ästhetisches[1] Phänomen dar. Es sollte daher auch beachtet werden, dass die Untersuchung des Plagiats zu gegensätzlichen Feststellungen führt, aber gerade die Begegnung von ästhetischer und rechtlicher Sichtweise ermöglicht ein Neubetrachten, das weniger von einem Logozentrismus der jeweiligen Disziplin und in der Folge von Etikettierungen beherrscht wird: es legt Zeugnis ab genau an jener Grenze, wo sie aneinander streifen und sich wie Magnete an- und abstoßen – dort hält sich das Plagiat auf und dort fand auch die Geburt des Plagiats statt.

Zwischen diesen beiden Disziplinen – Recht (Rechtlicher Diskurs) und Literatur (Ästhetischer Diskurs) – existieren beträchtliche Unterschiede, wie jedoch ist diese starke Ambivalenz zu erklären? Es gilt einiges zu unterscheiden, wie es aber so häufig in der Geschichte des menschlichen Denkens der Fall ist, sind nicht so sehr die Streitigkeiten und Unterschiede zwischen den einzelnen Vertretern von zentraler Bedeutung, als vielmehr das, was sie eigentlich verbindet.[2] Anhand des

[1] Auch bezeichnet als außerliterarisches Phänomen.

[2] Es kann hier die Behauptung aufgestellt werden: Sie (Recht und Literatur) verhalten sich wie ein altes Ehepaar, sei es aus Liebe oder weil schon zu schwach, um neue Kämpfe auszutragen, sie versuchen trotz ihrer Unterschiede im Einklang zu leben – weil sie einander bedingen. Einer solchen Anordnung ist an sich nichts entgegenzuhalten, doch muss man sich darüber im Klaren sein, dass sie einander auch stets misstrauisch ansehen: die Kunst schöpft aus ihrer Freiheit und Nicht-Freiheit, die beide allerdings wiederum rechtliche (und sozio-ökonomische) Bedingungen voraussetzen und schließlich auch von diesen in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit geregelt werden: hier kommt es zum immerwährenden Konflikt dieser beiden Mächte, der, wie man

gespaltenen Charakters des Plagiats lässt sich eine solche Verbindung bzw. ein Grenzüberschreiten resp. -vermischen sehr gut beobachten: sowohl von Seiten der Literatur, als auch von Seiten des Rechts scheint das Plagiat jedoch zunächst nur schweigend von Hand zu Hand weitergereicht zu werden.[3] Gleichsam der romantischen 'Hin und Herdirektion', die hier als Eigenbewegung von Recht und Kunst verstanden werden kann, wird das Plagiat von einer Seite zur anderen geschoben[4] – in manchen Fällen führt es aber auch die literarische Praxis und das Rechtsdenken zusammen: Literatur kehrt in den juristischen Diskurs ein bzw. Recht wird zu Literatur.[5]

Die offensichtliche Kluft zwischen diesen Disziplinen beherrscht aber nun auch die öffentliche Diskussion des Plagiats. Die Aufnahme des geistigen Eigentums in die Gesetzbücher (Urheberrecht) kontrastiert nicht nur mit den ästhetischen Einschränkungen geistiger Arbeit sowie mit ihrer ökonomischen Verwertung und Vervielfältigung, sondern erweckt bzw. ruft im Leser/Autor selbst eine Erwartungshaltung hervor: bei einem literarischen Diebstahl müsse der Plagiator, in einfachen Worten, von der Justiz bestraft werden. Denn das geistige Werk bzw. ein geistiger Diebstahl wird innerhalb der öffentlichen Plagiatsdebatte, worauf noch näher eingegangen wird, nicht mehr unabhängig von der Persönlichkeit[6] – vordergründig die des Plagiators als Täter – wahrgenommen: „Die Literatur ist weder Person noch Gegenstand, sondern *ein persönlich aufgeladener Gegenstand*. Wer sich fremde Literatur aneignet, der geht also mit Seelen um und führt diese von dem ihnen zugedachten Weg ab."[7] Die Personalisierung oder Identifizierung[8]

---

behaupten möchte, – so wie Harold Bloom für die Literatur postuliert – auf einem Missverstehen beruht.

[3] Einer abgegriffenen Münze vergleichbar – Vgl. Stéphane Mallarmés Verständnis von Sprache: wie Mallarmé sagt, die Sprache wäre *jener abgegriffenen Münze vergleichbar, die schweigend von Hand zu Hand weitergeführt wird*, so sollen auch die Hände aller Beteiligten (Plagiierter, Plagiator, Öffentlichkeit, Kritiker) sowie die Rückseite dieser Münze (das Plagiat) genauer analysiert werden.

[4] Wenn es auch letztlich, sobald ein Plagiat publik wird, dann doch in den meisten Fällen in die Hände des Rechts gelangt bzw. vor Gericht landet.

[5] So floss beispielsweise römisches Recht oft auch in die (römische) Literatur ein (Vgl. Kapitel *Römische Rechtsvorstellungen*).

[6] Dieser Vorgang spiegelt dadurch auch die persönlichkeitsrechtlichen Bezüge hinsichtlich der Urheberehre wider. Nach Philipp Theisohn wird literarisches Eigentum zu einem Feld der Ehre; genauer gesagt, Karl-Theodor zu Guttenberg, so führt Theisohn an, spricht – nach aufgedecktem Plagiarismus – von Ehre, die gerettet werden soll. Wie aber Theisohn aufmerksam macht, sei die Ehre nach Aristoteles nicht etwas, das im Geehrten ist, als vielmehr vom Ehrenden ausgeht und in diesem ist (Vgl. Phillip Theisohn: Literarisches Eigentum. Zur Ethik geistiger Arbeit im digitalen Zeitalter. Essay, Stuttgart: 2012, S. 87).

[7] Theisohn: Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte, Stuttgart: 2009, S. 169.

von geistigem Eigentum auf der einen, sowie dessen Vergegenständlichung und Ökonomisierung (als die Kulturleistung der modernen Wirtschaft)[9] auf der anderen Seite, führen zu mehreren kontroversen Ansichten und zu Auseinandersetzungen mit verwandten Begriffen des Plagiats wie etwa Identität, Originalität usw., die innerhalb dieser Arbeit noch besprochen werden sollen. Der Fall des Plagiats ist demzufolge aber auch zu wenig durchsichtig als ihn allein auf Begrifflichkeiten und auf ein rechtliches oder ästhetisches Moment zu reduzieren – ein juristisches Urteil eines Plagiatsbefunds (Rechtlicher Diskurs) oder eine ästhetische Begutachtung (Ästhetischer Diskurs) könnten nicht unterschiedlicher sein, was sie allerdings verbindet, ist die Denkweise bzw. der psychologische Hintergrund, den es hier im letzten Teil dieser Arbeit (Psychologischer Diskurs) zu analysieren gilt.

Der rechtliche Diskurs beschreibt zunächst die (rechtliche) Entwicklung bzw. Geschichte des Plagiats: Die historischen Wurzeln des Änderungs- und Entlehnungs- sowie des Plagiatsverbots durchziehen das Altertum[10], das Hauptaugenmerk wird daher vorerst auf mögliche Ursprünge (römische Rechtsvorstellungen) gelegt, die zur Entwicklung des Urheberrechts beigetragen haben. Diese Entwicklung sowie der damalige Umgang mit (geistigem) Eigentum sind unter anderem deswegen von Bedeutung, da sie den Übergang zu unseren eigenen Rechts- und Wirtschaftsformen zeigen können und fernerhin damit das derzeitige Umgehen mit dem Plagiat besser verstehen lassen. In weiterer Folge soll hier der gegenwärtige Umgang mit selbigem untersucht werden; eine solche Untersuchung, deren Fokus auf rechtliche Verhältnisse gelegt wird, ist allerdings nur denkbar, wenn man sich näher mit dem Urheberrecht, der Theorie des geistigen Eigentums sowie mit dem Konzept der Autorschaft auseinandersetzt.[11]

---

[8] Eine Identifizierung, wie sie in der öffentlichen Plagiatsdebatte vollzogen wird, bedeutet nichts anderes als die Zuweisung einer Identität zu einer Person. Fernerhin wird der plagiierte Text mit einer Person identifiziert – so weit, bis der Text letzten Endes verblasst und im Zweifel gar keine Rolle mehr spielt.

[9] Vgl. Norbert Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis: Die neuen Kommunikationsverhältnisse, München: 1995, S. 97.

[10] Vgl. Artur-Axel Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, Berlin/Boston: 2012, S. 5.

[11] Dieser Abschnitt versucht aber auch die sozio-ökonomische Reichweite des Urheberrechts auszumessen, das heißt, das Plagiat wird auch als sozio-ökonomische Erscheinungsform betrachtet: das Plagiat ist nicht unabhängig von den sozio-historischen Situationen sowie der ökonomischen und damit auch rechtlichen Entwicklung eines Landes zu verstehen. Dabei wird auf

Es soll daher der vermeintlichen Geburtsstunde des Urheberrechts nachgegangen werden, um in weiterer Folge den modernen Autor mit seinen gegenwärtigen Rechten innerhalb einer sozio-ökonomischen Welt unter die Lupe zu nehmen: als Beispiel wird hier *The Da Vinci Code* von Dan Brown herangezogen. Dabei werden der Plagiatsvorwurf der Autoren von *The Holy Blood and the Holy Grail* und ferner der anschließende Plagiatsprozess, der den juristischen Umgang mit Plagiarismus und das öffentliche Reagieren auf das Plagiat beleuchtet, besprochen. In diesem Abschnitt soll daraufhin auch das Skandalhafte innerhalb der Plagiatsdebatte als eines der Schlüsselelemente der Popularkultur gedeutet werden; in der Folge wird auf den sozio-ökonomischen Aspekt, den die populäre Warenkultur mit sich bringt, verwiesen.

Der rechtliche Diskurs benötigt, um es einfach zu formulieren, aber auch einen ästhetischen: im Raum der Kunst wird das Plagiat als eine gegenwärtige Form von intertextuellem Schreiben betrachtet; wie der Name Intertextualität bereits verrät, wird festgestellt, was sich zwischen den Texten bzw. dem 'Original' und der 'Kopie' (dem Plagiat) abspielt. So sollen beispielsweise für die Textanalyse von Helene Hegemanns *Axolotl Roadkill* (und Airens *Strobo*) vordergründig Intertextualitätstheorien angewandt werden, deren Eingrenzung wiederum unter anderem mit einer Fokussierung auf Harold Blooms Typologie bzw. dessen Tropen der Einfluss-Angst vorgenommen wird: in einem 'lebendigen Labyrinth der Literatur'[12] lassen sich die Verbindungen und Abhängigkeiten zwischen den Texten sehr gut beschreiben. Hier sollen auch Fragen nach dem komplexen Wechselspiel zwischen ästhetischer Theorie (Intertextualitätstheorien) und dem juristischen Plagiatsvorwurf aufgeworfen werden: Intertextuell, d.h. ästhetisch zu rechtfertigende Transfiguration oder Plagiat? Mit anderen Worten: Ist Plagiarismus ein intertextuelles Phänomen?

Um das Phänomen 'Plagiat' zu analysieren, sollen innerhalb des psychologischen Diskurses die jeweiligen Beteiligten (Plagiierter, Plagiator, Öffentlichkeit, Kritiker) untersucht werden. Hierbei wird neben dem Zusammenspiel der einzelnen Beteiligten auch den möglichen bewussten/unbewussten Motiven und damit der Frage, ob unbewusste Triebkräfte den Plagiator zum Nachahmen

---

die ökonomische Notwendigkeit eines Plagiats verwiesen und fernerhin gezeigt, dass es sich dabei um ein weltweites, transdisziplinäres Phänomen handelt.

[12] Vgl. Harold Bloom: The anxiety of influence. A theory of poetry, New York: 1973, S. 85.

verleiten können und welche Funktion dabei das Unbewusste einnimmt, nachgegangen. Dazu werden zunächst Freuds Entdeckungen des Unbewussten, der Verdrängung (des Vergessens) sowie der Identifikation herangezogen, in der Folge werden mithilfe des Aufsatzes *Das Plagiat. Deskription und Versuch einer Psychogenese einiger Spezialformen* von Edmund Bergler einzelne bewusste/unbewusste Plagiatsformen diskutiert. Die Fragen, die sich bezüglich eines psychologischen Motivs ergeben, lauten u.a.: Welche psychologischen Hintergründe verleiten den zeitgenössischen Autor zum Nachahmen und welche psychologisch-literarischen Motive sind bei Plagiarismus ausfindig zu machen? Handelt es sich beim Plagiieren um eine Frage des Selbstwerts oder der Moral? Diese und andere Fragen sollen im letzten der drei Hauptkapitel, welches die Psychoanalyse – Sigmund Freud, Edmund Bergler, C. G. Jung und Jacques Lacan – als ein weiteres Hilfsmittel heranzieht, beantwortet werden.

Das Hauptanliegen dieser Arbeit ist somit eine Untersuchung des aktuellen Plagiatsbegriffs und in der Folge eine Analyse der Literaturnachahmung anhand der Beispiele: *Axolotl Roadkill* von Helene Hegemann und *The Da Vinci Code* von Dan Brown. Dabei wird einerseits der rechtliche Standpunkt im Umgang mit Plagiarismus erörtert, andererseits eine ästhetische Betrachtung des Plagiats vorgestellt; der psychologische Diskurs wiederum soll im Anschluss auch die Begegnung des rechtlichen mit dem ästhetischen Diskurs ermöglichen – denn die Plagiatsdebatte bzw. das Plagiatsphänomen situiert sich innerhalb eines sensiblen und reziproken Gefüges dreier Dimensionen: der ästhetischen (intertextuelle Literaturtheorien), der rechtlichen (aber auch sozio-ökonomischen) und der psychologischen (als Verbindungsstück/Interface dieser beiden). Erst diese Einteilung – das Plagiat befinde sich entweder im ästhetischen oder rechtlichen Raum, die beide durch den psychologischen vermittelt werden bzw. durch den es erst unweigerlich zu Kollisionen kommt – ermöglicht ein Betrachten jenes Widerstands, des unendlichen Vermittlungsprozess von Qualität und Quantität, von Kunst und Recht, von „geistigem“ und „materiellem“ Eigentum, sprich ein Betrachten jener Grenze (eines Registerwechsels), in der sich das Urheberrecht, der Autor und sein Text aufzulösen scheinen. Das Phänomen des Plagiats, wie

hier postuliert wird, kann demnach erst durch ein Nachvollziehen aller drei Diskurse verstanden werden.[13]

[13] Diese Arbeit lässt sich dabei selbst dialogisch als diskursiver Prozess auffassen: die drei Hauptkapitel wirken (intertextuell) aufeinander ein, reagieren und bedingen einander wechselseitig.

1 Rechtlicher Diskurs

Wie der Name des Diskurses bereits verrät, soll hier der juristische Umgang mit Plagiarismus vorgestellt werden. Das Verhältnis von Plagiat und Justiz, der Frage des Rechts und Unrechts im Umgang mit geistigem Eigentum erfordert einen kurzen Überblick zur Theorie des geistigen Eigentums sowie zur Entstehung des Urheberrechts und der in der Folge juristisch kodifizierten Autorschaft. Plagiarismus soll hier aber nicht nur als rechtliches, sondern auch als sozio-ökonomisches Phänomen einer Gesellschaft wahrgenommen werden. Um die Entstehung des Plagiats zu verstehen, muss es auch im Zusammenhang mit den soziologischen und ökonomischen Verhältnissen in einer historischen Epoche betrachtet werden.[14]

So stellt im 21. Jahrhundert die geistige Produktion die industrielle teilweise in den Schatten[15], nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern im globalen Marktgeschehen.[16] Das Prinzip der industriellen Produktionsweise, massenhaft identische Güter unter identischen Bedingungen herzustellen, wird auch im Kunstraum verfolgt: Die technische Reproduzierbarkeit, wie Walter Benjamin bereits erkannte, hatte schon um Neunzehnhundert einen Standard erreicht, auf dem die Kopie über das Original triumphiert.[17] Das geistiges Eigentum bzw. intellektuelle Kapital, sei es in Form von urheberrechtlich geschützten oder gemeinfrei gewordenen Werken und künstlerischen Leistungen, hat an wirtschaftlicher Bedeutung gewonnen, seine Dimensionen aber, sowohl rechtliche als auch ökonomische, sind nicht abzusehen; bei der Verwertung von geistiger Produktion lässt sich allerdings eines deutlich erkennen, und zwar die Interessenswidersprüche zwischen den so genannten Markteilnehmern.[18] Aber nicht nur die Interessen gehen auseinander, sondern auch die Grenzen zwischen

[14] Die sozio-ökonomischen Verhältnisse beeinflussen die Rechtsentwicklung, und die Rechtsentwicklung beeinflusst wiederum die sozio-ökonomische Produktion.
[15] Vgl. Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 1.
[16] „Gemessen an anderen Wirtschaftssektoren sind die Copyright-Industries daher bedeutender als der Bereich industrielle Erzeugung von Nahrungsmitteln, doppelt so bedeutend wie die eisen- und metallwarenverarbeitende Industrie und größer als die Grundmetallindustrie sowie die chemische Industrie“ (Fritz Scheuch/Hartmut H. Holzmüller: Die wirtschaftliche Bedeutung des Urheberrechts in Österreich. Die Wertschöpfung der Copyright-Industries, Wien: 1989, S. 12).
[17] Vgl. Konrad Paul Liessmann: Lob der Grenze. Kritik der politischen Unterscheidungskraft, Wien: 2012, S. 56.
[18] „Das Urheberrecht spiegelt im Grunde den Interessenkonflikt zwischen den Kreativen, den Verwertern und Nutzern wieder [sic!], der gelöst werden muss“ (Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 2f).

dem rechtlichen und dem ästhetischen Bereich verblassen – bis sie sich vermischen. Dabei ist an dieser Stelle zu bemerken: So sehr gerade die Vielfalt verschiedener und teilweise einander widersprechender Meinungen bezüglich des Plagiats den rechtlichen und auch den ästhetischen Diskurs prägt, so wenig stehen andererseits bestimmte grundlegende Regeln bzw. Ordnungen in ihnen zur Disposition – es soll deshalb anhand von historischen Rückblicken die Entwicklung bzw. die Geschichte des Plagiats und in der Folge der gegenwärtige (rechtliche) Umgang mit selbigem untersucht werden;[19] dabei drängen sich folgende Fragen auf: Welche Bedeutung kann dem Urheberrecht bei Plagiarismus beigemessen werden – woraus ergab sich das Urheberrecht bzw. das Konzept des schöpferischen Autors und wie steht es heute, in Zeiten neuer Informations- und Kommunikationstechnologien, um das geistige Eigentum? Wie reagiert die Justiz heute auf Plagiarismus? Welche Rolle spielen noch die Kategorien des Originären, der Kopie und folglich des Entlehnten? Und welche kommt dabei dem Menschen zuteil?[20]

Die Beschäftigung mit dem Urheberrecht und der Theorie des geistigen Eigentums führt notwendig – wie auch der Charakter des Plagiats, bzw. sobald dieses öffentlich wurde, verlangt – immer zum einzelnen Autor; das heißt auch zum Schauplatz des Eintritts des geistigen Eigentums Ende des 18. Jahrhunderts. So verschafften Machtverschiebungen, der Wandel des Verhältnisses zum Besitz sowie die Entstehung des Urheberrechts dem nun individualisierten Autor eine Eigentumsbeziehung zum Text. Damit wurde jene Liaison (Autor und Text)

[19] Wie ein Palimpsest ist der Geschichte des Plagiats die Geschichte der Rechte bzw. ihrer Vorstellungen gegenüber dem Geist eingeschrieben. Dabei ist zu erwähnen: Die nachfolgende rechtliche Auseinandersetzung ist demnach als Hilfsmittel für das bessere Verständnis der Arbeit zu verstehen, erhebt aber keinerlei Anspruch auf allgemeine (juristische) Gültigkeit sowie Deutung im Rahmen einer wissenschaftlichen Terminologie.

[20] Innerhalb des rechtlichen Diskurses, der zugleich sozio-ökonomische Betrachtungen miteinschließt, soll auch veranschaulicht werden, dass geistiges Eigentum (und damit der Mensch als rechtliches Subjekt) mehr oder minder mit materiellem Eigentum gleichgesetzt wird. Die produktive Entwicklung des Menschen und seine ökonomische Ausrichtung führen dazu, dass dieser zu einer Ware oder einem Wirtschaftsgut – wenn er es nicht schon geworden ist – wird: sie „[…] berauben ihn seiner Lebendigkeit und verwandeln ihn in ein Ding“ (Erich Fromm: Vom Haben zum Sein. Wege und Irrwege der Selbsterfahrung, Berlin: 2011, S. 151). Dies erfolgt unter anderem anhand einer Ermessung der Werte und des Rechts. Hier wird folglich auch gemessen in Wert, Kapital usf. – nichts scheint in diesem Bereich mehr offen und subjektlos, wie es im ästhetischen Diskurs propagiert wird. Es soll noch gezeigt werden, inwiefern der Geist bzw. geistige Mensch zu einer Wert- und Kapitalanlage „mutiert“ ist und aus welchen Motiven (Vgl. Psychologischer Diskurs) dieser angetrieben wird. Im rechtlichen/sozio-ökonomischen Raum werden die kapitalistischen Motive wie Macht, Profit etc., nach Fromm die Säulen unserer heutigen Gesellschaft, vorausgesetzt.

juristisch kodifiziert und dem Plagiat, das lange Zeit ein randständiges ästhetisches Phänomen darstellte[21], ein neuer (juristischer) Mantel umgeworfen, den es hier zu beschreiben gilt. Von Bedeutung sind dieser und auch andere historische Rückblicke bzw. Reflexionen, zumal in der zeitgenössischen Literatur eine 'Rückkehr zum Ursprung'[22] beobachtbar ist: Der Autor scheint sich erneut aufzulösen[23], somit auch die Eigentumsbeziehung zum Text und in Folge die Auflösung bzw. vielmehr ein Wandel des unter anderem juristischen, von der christlichen Tradition geprägten Plagiatsdenkens. Es soll daher der vermeintlichen Geburtsstunde bzw. zumindest den etwaigen Sternstunden des Urheberrechts nachgegangen werden, um in weiterer Folge den modernen Autor mit seinen gegenwärtigen Rechten innerhalb einer kapitalistischen Welt unter die Lupe zu nehmen. Hierzu lässt sich *The Da Vinci Code* als Beispiel heranziehen: 2005 wurde Dan Brown vom ersten Plagiatsvorwurf freigesprochen – der Autor Lewis Perdue hatte Brown vorgeworfen, er habe von seinen Romanen *Daughter of God* und *The Da Vinci Legacy* „abgekupfert". 2006, kurz vor der Premiere der Verfilmung des Romans Browns, kam es zu zwei weiteren Vorwürfen.[24] Im Speziellen wird hier aber das Augenmerk auf den Plagiatsvorwurf der Autoren von *The Holy Blood and the Holy Grail*, die Brown ebenso des Diebstahls bezichtig(t)en[25], gelegt. So lässt sich feststellen, dass Brown für seinen Roman Stellen aus der Populärwissenschaft (*The Holy Blood and the Holy Grail*) entnommen hat; dabei ist anzunehmen, dass es sowohl dem Plagiator als auch den Plagiierten (Michael Baigent, Richard Leigh und Henry Lincoln) weniger um den

[21] Vgl. Anne-Kathrin Reulecke: Ohne Anführungszeichen. Literatur und Plagiat, in: Reulecke (Hrsg.): Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten, Frankfurt am Main: 2006, S. 268.
[22] Vgl. Michel Foucault: Was ist ein Autor?, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart: 2009, S. 222ff.
[23] So scheint sich auch der Plagiierte im Plagiat aufzulösen.
[24] U.a.: „Moskau - Kaum ist der US-Bestsellerautor Dan Brown in London vom Plagiatsvorwurf freigesprochen worden, droht ihm schon der nächste Prozess. Ein russischer Wissenschafter warf Brown am Montag vor, ihm einige der Einfälle für den Erfolgsroman „Sakrileg" (im Original „The Da Vinci Code") gestohlen zu haben. Der auf Leonardo da Vinci spezialisierte Kunsthistoriker Michail Anikin sagte der Nachrichtenagentur AFP am Montag, Brown habe sich unter anderem seiner Idee bedient, wonach da Vinci nicht nur Maler, sondern auch Theologe gewesen sei und seine „Mona Lisa" kein Porträt, sondern eine Allegorie der christlichen Kirche" (o.V.: Und der nächste Plagiats-Vorwurf folgt auf dem Fuß (17.05.06), online unter http://derstandard.at/2408993 [23.09.12]).
[25] Nach englischem Recht ist das Plagiat nicht durch eine Person justiziabel, was zur Folge hat, dass sich die Klage nicht gegen die Person Brown richtete, sondern gegen dessen US-Verlag Random House – übrigens auch der Verlag von *The Holy Blood and the Holy Grail*.

'Kunst- oder Literaturanspruch' geht, als vielmehr um Verkaufszahlen[26], Vermarktung, und letztlich um Kapital[27] – im Falle der Bestohlenen: 10 Millionen Pfund sowie ein Verkaufsverbot des *Da Vinci Code* als Entschädigung.[28] Jener verlorene Prozess[29] eröffnet zugleich die Möglichkeit, das juristische Umgehen mit dem Plagiat zu beobachten.

Wie sich aber auch noch herausstellen wird: sobald das Plagiat in die öffentliche Hand gelangt, nachdem – oder auch noch währenddessen – es seine Zwischenstationen unter anderem bei den Medien oder anderen öffentlichen Akteuren vollzogen hat, wird es in eine Art 'Skandalmühle' gedreht. Nach vorläufigem Abschluss dieses Vorgangs, und noch innerhalb dieser Drehung, kommt nicht mehr ein plagiierter Text oder allgemein Literatur heraus, sondern eine Person. Das Plagiat legt also viele Wegstrecken zurück, das heißt auch: es „[…] kann nur dort, wo nur der Moment und der Einzelne zählt, gar nicht existieren. Es verlangt vielmehr nach einer Erzählung, die den Einzelnen und den Moment mit den Gesetzen der Allgemeinheit und der Kausalität verbindet."[30] Mit anderen Worten: Das Plagiat gehört der Öffentlichkeit.[31] Wir scheitern allerdings am Versuch, die vom Plagiarismus konzipierte Realität, in der die uns bekannten Kausalgesetze außer Kraft zu treten scheinen, zu rationalisieren und ein System darin zu erkennen. Das Plagiat ist nun weder Eigentum des Plagiierten oder Plagiators „(es wird im Moment seiner Fertigstellung vom Autor getrennt und geht in die Welt, seiner Verfügungsgewalt und seiner Kontrolle entzogen)"[32], noch gehört es der Literatur- oder Rechtswissenschaft. Literatur und Recht kann

---

[26] So heißt es auch in der Urteilsverkündung von Richter Smith: „It is true that the book sales of both books have soared during the course of the trail" (Peter Smith: RCJ (Royal Courts of Justice) 7.04.06, EWHC 719 [Ch], online unter http://www.bailii.org/ew/cases/EWHC/Ch/2006/719.html [16.04.14]).

[27] „Further of course as I have said that recognition accrued benefits to them in financial terms. They may be disappointed that Mr Brown has done so well by DVC" (RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]).

[28] o.V.: Das Sakrileg des Plagiats (19.05.10), online unter http://www.sueddeutsche.de/panorama/autoren-prozess-das-sakrileg-des-plagiats-1.920703 [16.04.14].

[29] Zusammenfassend: Das Leben von Jesus sei in so hohem Grad Allgemeingut, dass es gesetzlich nicht geschützt werden könne (Vgl. Kapitel *Der Plagiatsprozess*).

[30] Theisohn: Plagiat, S. 514.

[31] Obgleich im ästhetischen Diskurs davon ausgegangen wird, dass das Plagiat sich sowohl vom Plagiierten und Plagiator als auch von der Öffentlichkeit ablöst und ein Eigenleben (ein Vor- und Nachleben) führt – es vollzieht sich als Selbstorganisation, folglich definiert vielmehr das Plagiat den Schauplatz der Öffentlichkeit („die Öffentlichkeit gehört dem Plagiat").

[32] William K. Wimsatt/Monroe C. Beardsley: Der intentionale Fehlschluss, in: Jannidis/Lauer/Martinez/Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, S. 87.

hierbei dieselbe Rolle zugesprochen werden, denn beide interpretieren und urteilen über jene Form der Entpersönlichung (von Literatur), wie sie beispielsweise auch im Netz passiert, sowie der Entliterarisierung, die innerhalb des Prozesses des Skandalösen stattfindet.[33]

Im Anschluss soll in diesem Abschnitt John Fiskes *Reading the Popular* (sowie *Understanding Popular Culture*) herangezogen werden, um in weiterer Folge Dan Browns Roman als ein Produkt der Popularkultur bzw. als einen popularkulturellen Text zu interpretieren und fernerhin auf den sozio-ökonomischen Aspekt, den die populäre Warenkultur mit sich bringt, zu verweisen.

1.1 Geschichtlicher Abriss: Urheberrecht

> Bei den sog. **Plagiaten** („geistiger Diebstahl") wird das Werk vorsätzlich ganz bzw. zum Teil unverändert oder verändert übernommen, wobei sich der Plagiator die Urheberschaft an dem Originalwerk anmaßt.[34]

Wer sich somit die Urheberschaft an einem fremden Werke anmaßt, der begeht ein Plagiat. Mittlerweile gibt es etliche unterschiedliche Beispiele für Plagiate in der Literatur, denen sich das gegenwärtige Urheberrecht mit seinen begrenzten Bestimmungsinstrumenten eher hilflos gegenüber sieht. Die historisch rechtliche Auseinandersetzung anhand bestimmter bzw. ausgewählter Rechtsvorstellungen bildet nun einen Teil dieser Untersuchung und kann uns womöglich auch vor denselben Irrtümern oder dem „rechtlichen Gebrechen" im Umgang mit dem bereits etablierten Plagiatswesen bewahren.

Kunst und Literatur, Wirtschaft, Recht usf. sind nicht denkbar, ohne auf Ergebnisse vergangener Kulturepochen zurückzugreifen. Im Laufe der Geschichte änderten sich die Vorstellungen über die Eigentumsrechte bezüglich des schöpferischen Anspruchs eines Werkes und mit ihnen auch die Gesetze. Mit dem Konzept der Autorschaft – der Autor als Originalschöpfer und Rechtssubjekt – wurden nicht nur neue Gesetze erlassen, sondern auch gegen den Diebstahl und

[33] Das rechtliche (und auch sozio-ökonomische) Moment lässt sich somit auch am Spektrum der Reaktionen der Öffentlichkeit, durch die sich erst der skandalöse Charakter des Plagiats ergibt, ablesen.

[34] Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 115.

die Ausbeutung geistigen Guts und folglich gegen das Plagiat neue Maßnahmen und Regelungen getroffen. Die rechtliche Entwicklung des Urheberrechts sowie dessen historische Wurzeln bzw. Spuren all jener Denkvorgänge und Prinzipien im Umgang mit geistigem Eigentum und Plagiarismus – die ersten wertvollen Hinweise erhalten wir bereits bei Aristophanes[35], Sokrates oder Platon – sind unter anderem deswegen von Bedeutung, da sie den Übergang zu unseren eigenen Rechts- und Wirtschaftsformen zeigen können und fernerhin damit das derzeitige Umgehen mit dem Plagiat besser verstehen lassen. Wann allerdings das Urheberrecht bzw. die Theorie des geistigen Eigentums ihre Geburtsstunden erlebten, ist aus heutiger Sicht schwer nachvollziehbar. Die Geschichte des Urheberrechts reicht bis in die Antike zurück – das Hauptaugenmerk wird daher vorerst auf mögliche Ursprünge gelegt, die zur Entwicklung dieses Rechts beigetragen haben.

In den nachstehenden Kapiteln werden also die Wurzeln des Urheberrechts anhand antiker Vorstellungen und römischer Gesetze untersucht; der Theorie vom geistigen Eigentum als Bestandteil dieses Rechts wird mehr oder minder ab der Entstehung des Buchdrucks gefolgt. Die Autorschaft bzw. die Herausbildung des Autors ab dem 18. Jahrhundert ließe sich dabei nun als das Resultat geistigen Eigentums unter dem Recht verstehen, mit anderen Worten: Die Entwicklung des Autors als Rechtssubjekt oder die juristische Kodifizierung seiner geistigen Werkschöpfung. Diese Untersuchung von der Entstehung und Bedeutung des Urheberrechts ist aber auch deshalb von zentraler Bedeutung, da sie zeigt, wie die Entwicklung rechtlicher Bestimmungen mit den Anfängen des Plagiats einhergeht.

[35] Bereits vor Martials *plagiarius*-Ausruf lassen sich Plagiatsvorwürfe bei den Griechen finden. Aristophanes bezichtige Euripides des Diebstahls, umgekehrt wiederum erhob Euripides den Vorwurf, Aristophanes habe ihn kopiert – dabei reihten sich noch mehrere Vorwürfe von Eupolis und Cratinos an (Vgl. Theisohn: Plagiat, S. 48).

1.1.1 Römische Rechtsvorstellungen

> Nec enim furtum fit, nisi sit cui fiat.[36]
>
> Es gibt den, der täuscht, und es gibt den, der getäuscht wird.[37]

Im alten Rom liegen die Unterscheidung zwischen Personen und Sachen sowie das Urheberrecht noch in weiter Ferne: Bei der Übergabe von Eigentum mussten fünf Zeugen oder Freunde sowie der 'Waaghalter' anwesend sein.[38] Die Grundstruktur der Eigentumsordnung nach dem römischen Recht bestand jedoch nicht darin, künstlerische oder wissenschaftliche Produktion als Eigentum anzuerkennen oder für dessen Verteilung und Verwertung zuständig zu sein, sondern sie wurde – nicht wie später durch Grund und Boden – zunächst durch das Sklavenverhältnis zum Ausdruck gebracht.

Schon für Cicero, als bedeutendsten Vertreter der römischen Eklektik, gehörte die Rechtsnatur zum Menschen genauso wie sein Verstand.[39] In dessen Werk der Gesetze *De legibus* lesen wir von den Umgangsformen mit der Rechtstradition. Darunter sind unter anderem auch Bezüge zu den *tabulae* zu finden, die XII-Tafel-Gesetzgebung: jene Tafeln des römischen Rechts, die in der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. von den Plebejern gefordert und daraufhin von einem vom Senat beauftragen Zehnmännerkollegium aufgezeichnet und folglich erlassen wurden, musste auch Cicero, obwohl deren Inhalt im 1. Jahrhundert v. Chr. nur mehr symbolischen Wert hatte, auswendig lernen:

> Fremant omnes licet, dicam quod sentio:
> bibliothecas me hercule omnium
> philosophorum unus mihi videtur XII
> tabularum libellus, si quis legum fontis et
> capita viderit, et auctoritatis pondere et
> utilitatis ubertate superare.[40]

---

[36] „Denn ein Diebstahl ereignet sich nur, wenn es jemanden gibt, dem er geschieht" (Ulpianus: ad sabinum XLI – Dig. 47, 2, 43, 4-5, online unter http://www.univie.ac.at/latein/texte/inhalt.htm [16.04.14]).

[37] Die Sextussprüche (NHC XII,1), in: Hans-Martin Schenke/Hans-Gebhard Bethge/Ursula Ulrike Kaiser (Hrsg.): Nag Hammadi Deutsch. Studienausgabe, Berlin/New York: 2010, S. 551.

[38] Vgl. Marcel Mauss: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften, Frankfurt am Main: 1990, S. 124.

[39] So stellte er auch ein unwandelbares Naturrecht über die historisch wechselnden Gesetze.

[40] „Mögen auch alle murren, ich sage, was ich denke: Sieht man die Quellen und Ursprünge der Gesetze an, so scheint mir – beim Herkules! – die Bibliotheken aller Philosophen das eine Büchlein der Zwölftafeln sowohl an Gewicht seines Ansehens als auch durch den Reichtum seines Nutzens zu überragen" (Cicero: De oratore 44, 195, in: Guido Pfeifer: Gliederung zur Vorlesung

Die zwölf Tafeln, an die sich alle zu halten hatten (Gleichheit vor dem Gesetz), regelten vor allem Privatrechtsmaterien; darunter sind Gesetze zu finden, die beispielsweise ein Strafrecht (wie etwa Bestrafung bei rechtswidrigem Abernten fremder Feldfrüchte[41]), ein Erbrecht oder auch das Recht auf Besitzanspruch beinhalten. Im Falle eines Falschzeugnisses oder des Diebstahls von Eigentum – dabei wurde zwischen *offenkundigem* und *nicht-offenkundigem* unterschieden – wurden Rechtsmaßnahmen ausgearbeitet, die meist mit der Tötung des Diebes, wenn nicht bereits auf frischer Tat ertappt und daraufhin ermordet, endete: „Si nox futum faxsit, si im occisit, iure caesus esto.“[42]

Anhand von Ciceros Auseinandersetzung mit den Rechtsverhältnissen lässt sich neben dieser Ausarbeitung von Gesetzen beobachten, dass römisches Recht zu römischer Literatur[43] wird: „Poets are the unacknowledged legislators of the world.“[44] Des Weiteren erhalten wir hier auch die ersten Hinweise bezüglich der Beobachtungen zu *furtum* und den rechtlichen Folgen für den *fur*. „Die Vorstellung einer der Sache innewohnenden Kraft war im übrigen hinsichtlich zweier Punkte im römischen Recht stets vorhanden: beim Diebstahl *(furtum)* und bei den Verträgen *(re)*.“[45] Ein *furtum*, so legt die Etymologie dieses Wortes nahe, ist eine Entwendung, die nach dem aktuellen Rechtsverständnis eine Straftat gegen das Eigentum (nach § 127 StGB[46]) darstellt. In der Antike erweist sich jedoch diese heutige Deutung als ungenügend: Unter *furtum* ist laut dem Dichter Martial (1. Jh. n. Chr.) auch Menschenraub zu verstehen; dabei wird dem Räuber

---

‘Einführung in die Rechtsgeschichte’, online unter http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/Jura/hofer/Einfuehrung%20RG/Gliederung5.pdf [16.04.14]).

[41] Im Original: „Qui fruges excantassit […] ne ve alienam segetem pellexeri[t]“ (Augustinus: De civ. Dei 8, 19 – ‘ei, qui hoc fecerit, supplicium constitutum’, online unter http://agiw.fak1.tu-berlin.de/Auditorium/RomRecht/SO3/LXIITab.htm [16.04.14]).

[42] Tafel VIII des Zwölftafelgesetzes: „Wenn er nachts einen Diebstahl begeht, wenn er ihn tötet, soll er zu Recht getötet sein“ (Livius: Der Ursprung allen öffentlichen und privaten Rechts 3,34,6, online unter http://www.univie.ac.at/latein/texte/inhalt.htm [16.04.14]).

[43] Darunter sind unter anderen auch Gellius, Gaius oder Ulpian zu nennen. Vgl. dazu besonders: Gottfried Schiemann: Römische Literatur als rechtsgeschichtliche Quelle, in: Bernhard Greiner/Barbara Thums/Wolfgang Graf Vitzthum (Hrsg.): Recht und Literatur. Interdisziplinäre Bezüge, Heidelberg: 2010, S. 75-97.

[44] Percy Bysshe Shelley: A Defence of Poetry, in: Seán Burke: Authorship. From Plato to the Postmodern. A Reader, Edinburgh: 1995, S. 50.

[45] Mauss: Die Gabe, S. 127.

[46] § 127 StGB Diebstahl (Österreich): „Wer eine fremde bewegliche Sache einem anderen mit dem Vorsatz wegnimmt, sich oder einen Dritten durch deren Zueignung unrechtmäßig zu bereichern, ist mit Freiheitsstrafe bis zu sechs Monaten oder mit Geldstrafe bis zu 360 Tagessätzen zu bestrafen“ (online unter http://m.jusline.at/show_paragraph.php?lawid=11&paid=127 [16.04.14]).

durchaus eine gewinnsüchtige Absicht unterstellt – der Menschenräuber wiederum führt schließlich zum *plagiarius*, im Falle des Martial bezeichnete dieser den Fidentius als solchen[47], da er aus Martials Büchern reichlich „zitierte“: „Mit meinen Versen ein Dichter zu sein, Fidentius, meinst du und wünscht, dass man es dir glaube?“[48]

Diese Konfrontation lässt sich hier kaum noch als schöpferischer Wettstreit mit Vorbildern und Vorgängern bestimmen, denn die Grenzen der in der Antike vorherrschenden *imitatio* wurden nach dem Verständnis Martials überschritten, und der *plagiarius* wurde ausgerufen:

> […] et, cum se dominum vocabit ille,
> dicas esse meos manuque missos.
> hoc si terque quaterque clamitaris,
> impones plagiario pudorem.[49]

Das Plagiat stellte somit bereits in der griechisch-römischen Antike ein randständiges Phänomen dar, doch gab es noch kein Urheberrecht und die soziale Diffamierung eines Plagiat(or)s hielt sich noch in Grenzen.

So war fernerhin der Buchhandel in Rom zwar hinreichend entwickelt[50], doch der Künstler bzw. Autor wurde nicht als Schöpfer seines Werkes betrachtet, sondern – wie es auch schon ca. 1500 v. Chr. in den Veden hieß: „May our body be the temple of God!“[51] – Dichter galten als Auserkorene mit göttlichen Gaben bzw. als Gesegnete, derer sich die Götter bedienten. Dennoch, trotz der göttlichen Auserlesenheit, nimmt der römische Dichter einen zweifelhaften Stellenwert ein, „[…] denn dem Staatswesen nützt er nicht viel und angesichts seiner meist fragwürdigen (oft eben auch nichtrömischen) Herkunft stehen ihm die angesehenen Karrierewege auch nicht offen.“[52] Vordergründig geht es somit im alten Rom nicht um die Anerkennung geistiger Ergebnisse eines Dichters bzw.

---

[47] Er nannte all jene Nutznießer deswegen Menschenräuber (*plagiarii*), da er seine Gedichte als seine eigenen Kinder ansah; wurden die Gedichte/Kinder geraubt, so wurden sie laut Martial auch versklavt.

[48] Marcus Valerius Martialis: Epigramme. Satirisches aus dem alten Rom, Mannheim: 2010, S. 39.

[49] „[…] 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, in: Shackleton Bailey (Hrsg.): M. Valerii Martialis epigrammata, Stuttgart: 1990, S. 52).

[50] Vgl. Josef Kohler: Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht, Stuttgart: 1907, S. 29.

[51] Rig. 4.57.8, in: Satyakam Pandit Vidyalankar (Hrsg.): The Holy Vedas, Delhi: 2010, S. 332.

[52] Theisohn: Plagiat, S. 80.

auch nicht um einen Diskurs gestohlener Literatur[53] als vielmehr um jenen der Versklavung und deren Eigentumsverhältnisse. Das Verständnis von geraubter bzw. entlehnter Literatur war in einfachen Worten noch ein anderes: So wurden auch die Übersetzungen griechischer Werke (und Götter) nicht als gestohlen bezeichnet, sondern als neue angesehen.[54]

„Hope we, from plagiarism, any dominion in literature; as that of Rome arose from a nest of thieves?"[55] Vergils *Aeneis* wurde nicht aufgrund der Kenntnis, dass dieser sich bei Homer bediente, zum römischen Nationalepos erklärt, vielmehr erhielt sein Werk aufgrund einer Form der Überbietung griechischer Dichtung (innerhalb des Wettstreits bzw. Wettbewerbs) seinen Wert.[56]

> Must we then, you say, not imitate ancient authors? Imitate them by all means; but imitate aright. He that imitates the divine *Iliad* does not imitate Homer; but he who takes the same method, which Homer took, for arriving at a capacity of accomplishing a work so great. Tread in his steps to the sole fountain of immortality; drink where he drank, at the true Helicon, that is, at the breast of Nature: imitate; but imitate not the composition, but the man. For may not this paradox pass into a maxim? viz. 'The less we copy the renowned ancients, we shall resemble them the more.'[57]

Edward Young erkannte bereits die Gefahr von 'Quantität statt Qualität' innerhalb des Literaturbetriebs: „So few are our originals […]"[58] while „[…] imitations are of quicker growth […] increasing the mere drug of books […]."[59] Damit gemeint sind allerdings nicht die ökonomischen Produktionsbedingungen; für das Anwachsen der Imitation zeigt sich vielmehr die Natur oder der Geist der

---

[53] Dabei soll es auch vorerst belassen sein: Die Übereinstimmung des Diskurses von gestohlener Literatur sowie dem der Versklavung lässt sich zwar historisch belegen, spielt jedoch in dieser Untersuchung keine tragende Rolle.

[54] Die Geschichte der Übersetzung ist, einfach formuliert, eine lange. Ähnlich wie beim Plagiat sind in der Zeit von der Antike bis ins 18. Jahrhundert explizite Theorien Mangelware (Vgl. Norbert Bachleitner: Geschichte der literarischen Übersetzung, online unter http://complit.univie.ac.at/skripten/geschichte-der-literarischen-uebersetzung [21.01.11]). Noch heute ist es erlaubt, bereits geschaffene Werke zu bearbeiten – auch die Übersetzung lässt sich als eine neue Bearbeitung und demnach als selbstständiges Werk bzw. persönliche geistige Schöpfung ansehen: „Neben der schon genannten Übersetzung fremder Sprachen können dies sein: Dramatisierung oder Verfilmung eines Romans, Fortsetzungen eines Romans, Variationen, Arrangements, Instrumentierung, Orchestrierung, Improvisation und Coverversionen eines Liedes sowie die Bearbeitung gemeinfreier Werke, z.B. die Übersetzung der Bibel oder eines Volksliedes. Anders ausgedrückt heißt das, dass zwar ein eigenständiges Werk geschaffen wird, aber das bearbeitete Werk im Verhältnis zum Originalwerk durchschimmert" (Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 150).

[55] Edward Young: Conjectures on Original Composition, in: Burke: Authorship, S. 41.

[56] Heute, und auch schon damals, sprechen wir dann von der so genannten *imitatio*.

[57] Young: Conjectures on Original Composition, S. 40.

[58] Ebd., S. 39.

[59] Ebd., S. 37.

Nachahmung bzw. die Nachahmung der Natur verantwortlich: Nicht die Schriften sollen nachgeahmt werden, sondern der Geist. Somit ist die entscheidende Grundlage für die Vorstellung gelegt, dass die Geister der Antike und deren Einflüsse auf den Einzelnen einwirken (wie anhand von Blooms Typologie noch genauer untersucht wird). Einzig das Genie – ein 'master-workman'[60] – kann über die Nachahmung der *composition* hinausgehen, was schließlich bei Vergils *Aeneis* angenommen werden kann: „In the beginning was not MIMESIS (the art of imitation), but the necessity to achieve MIMESIS."[61]

Von einem Rechtsstreit über einen Plagiatsfall bzw. von Rechtsfolgen im Sinne eines geistigen Diebstahls kann jedoch noch nicht die Rede sein; ein Plagiator aus dem Altertum wurde – zu bemerken ist an dieser Stelle allerdings: wie heute – meist öffentlich bloßgestellt[62], gedemütigt und mit Unehre „beladen".

> Aufgrund des geringen Entwicklungsstandes der Produktivkräfte und der religiös geprägten Welt im Altertum war objektiv der rechtliche Schutz auf dem Gebiet des Schrifttums, der Kunst und der Wissenschaft nicht möglich.[63]

Die Forderung der antiken Literaten und Dichter nach einer ökonomischen oder rechtlichen Partizipation stand kaum zur Debatte, die Rezeption des römischen Rechts war jedoch nicht folgenlos für die Urheberrechtsentwicklung:

> Denn das Privatrecht hatte mit dem Begriff des Eigentums als unbeschränktes Herrschaftsrecht über eine Sache eine Rechtsfigur eingeführt, die im Laufe der Geschichte des Urheberrechts immer mehr in Widerspruch zur Eigentumsfrage der geistigen Produkte geriet. Die dogmatische Zuordnung der geistigen Produkte unter die „res incorporales" war nur denkbar, wenn die Bindungen an das römische Recht gelockert und seine dogmatischen Vorgaben für die notwendigen Anpassungsprozesse flexibel gestaltet werden konnten.[64]

Das römische Recht trug also zur Entwicklung des Urheberrechts bei und kann daher als ein Vorbote urheberrechtlichen Gedankenguts bestimmt werden. Nicht minder spielten aber auch die so genannten Bücherflüche[65] sowie die 'Kanonformel' des Alten Testaments eine bedeutende Rolle als annähernde

---

[60] Young: Conjectures on Original Composition, S. 41.
[61] Raymond Federman: Critifiction. Postmodern Essays, New York: 1993, S. 1.
[62] Vgl. Katharina Schickert: Der Schutz der literarischen Urheberschaft in Rom der klassischen Antike, Tübingen: 2005, S. 66.
[63] Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 4.
[64] Ebd., S. 6f.
[65] Hauptsächlich jedoch im Mittelalter vorzufinden, wonach der Inschrift eines Buches der vermeintliche Dieb verflucht wurde.

Formen eines früheren Urheberrechts: „Ihr sollt auf den vollständigen Wortlaut dessen, worauf ich euch verpflichte, achten und euch daran halten. Ihr sollt nichts hinzufügen und nichts wegnehmen.“[66] Die Forderung nach einer Unveränderbarkeit des Textes – es durften keine Änderungen am Text bzw. des Gotteswortes vorgenommen werden – wie auch die Beziehung zwischen Autor und Text selbst waren demzufolge auch religiös determiniert.[67] Wurden die Gesetze und Rechtsvorschriften Gottes (aus dem Alten und später Neuen Testament) missachtet, war der Ausschluss aus dessen heiliger Stadt die „Rechtsfolge“.

Das Plagiat bzw. der Bedarf nach einem Verbot desselbigen war, wie soeben dargestellt wurde, schon in der Antike und den Heiligen Schriften Gegenstand literarischer bzw. dichterischer Auseinandersetzungen. Die Herausbildung der Privilegien, derer nun im Anschluss ein Kapitel eingeräumt wird, soll einen Schritt näher zur Verrechtlichung des Autors – als Schutz vor Plagiarismus und damit gegen die eigene Entfremdung – führen.

1.1.2 Privilegien

> Dâ sich daz komende und komen-ist in ein sliuzet, in dem werden wir geborn und widerschaffen und widerbildet in daz êrste bilde.[68]

Die Plagiatsvorwürfe – bzw. die Beschwerden der Kreativen und folglich die Anflüge einer Forderung nach Schutz geistiger Arbeit – werden erst ab dem Mittelalter immer lauter. Das Mittelalter ist noch immer geprägt von unterschiedlichen Rechtstraditionen – das römische Recht und kanonische Recht, die bereits vorgestellt wurden, stellen dabei nur Beispiele[69] von vielen dar. Die

[66] Dtn 13,1, in: Die Bibel, S. 193. Des Weiteren heißt es: „Ihr sollt dem Wortlaut dessen, worauf ich euch verpflichte, nichts hinzufügen und nichts davon wegnehmen“ (Dtn 4,2), „Ich bezeuge jedem, der die prophetischen Worte dieses Buches hört: Wer etwas hinzufügt, dem wird Gott die Plagen zufügen, von denen in diesem Buch geschrieben steht. Und wer etwas wegnimmt von den prophetischen Worten dieses Buches, dem wird Gott seinen Anteil am Baum des Lebens und an der heiligen Stadt wegnehmen, von denen in diesem Buch geschrieben steht“ (Offb 22,18f), „[…] alles, was ich dir ihnen zu verkünden aufgetragen habe; kein Wort sollst du weglassen“ (Jer 26,2), „Füg seinen Worten nichts hinzu, sonst überführt er dich und du stehst als Lügner da“ (Spr 30,6).

[67] Vgl. Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 5.

[68] Meister Eckhart: Deutsche Predigten. Eine Auswahl, Stuttgart: 2001, S. 104.

[69] Rüdiger Schnell weist in seiner Untersuchung *Recht und Dichtung: Funktionen und Fiktionen* auf andere Rechtsordnungen hin, wie etwa das germanisch-deutsche Recht, mündlich überliefertes

mittelalterliche Literaturproduktion bestand hauptsächlich aus dem Abschreiben religiöser Texte:

> Die klösterlichen Skriptorien bildeten Umschlagplätze für die Tradierung der im kirchlichen Bereich nötigen Texte durch die Herstellung von Büchern. […] Das Ausleihen und Abschreiben, auch der Tausch und der Erwerb einzelner Bücher erfolgte im festen Rahmen dieser Institutionen.[70]

Die Vermittlung des Traditionswissens des Glaubens, der Wissenschaft oder des Rechts war einerseits Aufgabe der Kirche, andererseits wurde das Wissensgut durch die Universitäten als Bildungs- und Informationsanstalten weitergegeben.[71] Beim Abschreiben diverser Texte wurden noch häufig Fehler gemacht, an einem Werk arbeiteten meist mehrere Schreiber.[72] Dem Begriff des Autors kann somit im Mittelalter noch nicht dieselbe Bedeutung beigemessen werden, wie wir es heute tun – das Recht auf Schutz des geistigen Eigentums war nur im Ansatz vorhanden.

Weiters kann von einem Buchhandel bzw. Markt zu dieser Zeit nur im weitesten Sinne gesprochen werden, erst der Buchdruck etwa um 1450, „[…] der Kupferstich und der Holzschnitt schufen Mittel zur Verbreitung, Verwertung und unlauterer Ausbeutung von Werken der Literatur und Kunst.“[73] Während beim Handschriftenhandel innerhalb des arbeitsteiligen Herstellungsprozesses die Produktion auf Anfragen basierte, erhielt das gedruckte Buch eine neue Bedeutung, und zwar eine sozio-ökonomische[74]: „Bereits am Beginn des Druckzeitalters also kommt der doppelte Charakter des Buches zum Tragen, das zugleich Ware und Information ist.“[75] Eine neue Wirtschaftssphäre entwickelte sich, es entstanden Werkstätten (Druckereien und Verlage), die zu einer

---

Gewohnheitsrecht (consuetudo, coutume), schriftlich fixiertes Gesetzrecht (lex scripta), rigur iuris usf. (Vgl. Rüdiger Schnell: Recht und Dichtung: Funktionen und Fiktionen. Beobachtungen zur höfischen Literatur des Mittelalters, in: Hartmut Bleumer/Susanne Kaplan (Hrsg.): Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Heft 163: Recht und Literatur, Stuttgart: 2011, S. 18-41).

[70] Norbert Bachleitner/Franz M. Eybl/Ernst Fischer: Die Geschichte des Buchhandels in Österreich, Wiesbaden: 2000, S. 2.

[71] Ebd., S. 2f.

[72] So arbeiteten nicht nur Mönche an diversen Texten, sondern auch Dichter bekamen Aufträge, bestimmte Werke zu übertragen – bei der Übertragung, so lässt sich hier anmerken, wurde durchaus nicht immer die Quelle angegeben.

[73] Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 5.

[74] Der Buchdruck führte ebenso zu einer neuen Arbeitsteilung, die sich in verschiedenen sozialen Bereichen abspielte und die von Zünften geregelt wurde. Dabei wurde auch eine soziale Kontrolle gegenüber den unterschiedlichen Angehörigen (Lehrlinge, Gesellen, Meister, Handwerker etc.) ausgeübt (Vgl. Bachleitner/Eybl/Fischer: Die Geschichte des Buchhandels in Österreich, S. 5).

[75] Bachleitner/Eybl/Fischer: Die Geschichte des Buchhandels in Österreich, S. 5.

Massenproduktion[76] führten, sowie neue Märkte[77] (der Buchdrucker entwickelte sich zum Unternehmer) – und mit ihnen wuchs unterdessen das Bedürfnis nach einem eigenen ökonomischen Recht der Autoren.

Die Umstellung literarischer Produktion auf die Technisierung des Buchdrucks führte somit zu einer massenhaften Wiedergabe von Schriftwerken, die durch den Nachdruck ihren Höhepunkt im Spätmittelalter erreichten, und deren Folge erhebliche Unsicherheiten und Schwierigkeiten im Buchdruckergewerbe waren.[78]

Es lässt sich hier zunächst konstatieren, dass die hohe Anzahl von Nachdrucken auch die Anzahl von Plagiaten erhöhte. Somit erfährt auch das Plagiat als eine Parallelerscheinung zum Nachdruck ein 'Comeback'[79], beliebt war auch die Praxis, aus antiken Werken abzuschreiben und sie in der Folge als die eigenen auszugeben.[80]

> Mit der Befreiung von den feudalen Fesseln und damit mit der Loslösung des Individuums von seinen feudalen Lebensbedingungen wurde der Ruf nach dem Schutz seiner Arbeitsergebnisse immer lauter. So war die Herausbildung der Privilegientheorie wegen der Erfindung des Buchdrucks Ausdruck einer bestimmten ökonomischen Entwicklungsetappe, die mit dem staatlichen Gnadenakt zum Schutz des Verlegers und teilweise zur Belohnung des Urhebers verbunden war. Mit den wirtschaftlichen Umwälzungen in England und Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert und deren Einfluss auf die deutsche Entwicklung entstand vor allem die „Theorie vom geistigen Eigentum". Sie entsprach einer solchen ökonomischen, sozialen und politischen Entwicklung und entstand im Zusammenhang mit dem Schutz gegen den Nachdruck.[81]

[76] Es wurde auf Vorrat produziert, d.h. auf größtmöglichen Absatz.
[77] Dabei ist noch zu unterscheiden zwischen Wander- und Markthandel und stationärem Buchhandel.
[78] Vgl. Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 7.
[79] Der Begriff des Plagiats – zuvor hieß es im Deutschen noch *plagiarius*, dann *plagium* und schließlich *Plagiat* (1754) – war jedoch noch immer weit gefasst und markierte vorab noch keinen Unterschied; eine ebenso weit gefasste Deutung des Plagiatsbegriffs finden wir auch bei Jakob Thomasius innerhalb seiner *Dissertatione De Plagio Literario* (1673): Thomasius setzt sich unter anderem mit der Etymologie des Plagiatsbegriffs auseinander – die griechische Wurzel von *plágios* bedeutet 'zweideutig, hinterlistig, unredlich' und verweist fernerhin auf die vielfältigen Bedeutungskomplexe des *plagiarius* sowie die facettenreiche Dimension des Plagiats an sich. In seiner Abhandlung allerdings, in denen sich eine Auflistung mehrerer Plagiatsfälle im Anhang befindet, wird das Plagiat, zwar verbunden mit dem Begriff der Lüge, jedoch nicht als Darstellung eines literarischen Diebstahls (*furtum*) interpretiert, sondern geht eher in Richtung – wie einer seiner Vorgänger Daniello Bartolis in *Dell' huomo di lettere difeso et emendato* bereits anmerkt – einer Form von Kunst. Eine Kunst, die allerdings nicht minder verurteilt wurde, auch wenn das Plagiat nicht unmittelbar mit einem Diebstahl gleichgesetzt wurde (Vgl. Stephan Fadinger: Literaturplagiat und Intertextualität, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2009, S. 32, sowie das Unterkapitel *Psychagogie* von Theisohn: Plagiat, S. 166 – 172).
[80] Vgl. Fadinger: Literaturplagiat und Intertextualität, S. 32.
[81] Vgl. Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 11f.

Der Nachdruck hatte sich schon ab dem 16. Jahrhundert zu einem Industriezweig entwickelt, wobei dieser keineswegs nur ein wirtschaftliches Phänomen darstellt: „Von Anfang an wird er tatsächlich als ein plagiatorischer Akt, nämlich als eine Manipulation des Zusammenhanges von Werk und Verfasser wahrgenommen.“[82] So wird der Nachdruck als ein Eingriff in die Integrität der Textpersönlichkeit verstanden; dies soll hier allerdings nicht im Detail weiterverfolgt werden, jedoch sei darauf hingewiesen, dass der Nachdruck zu erheblichem Schwierigkeiten im Buchdruckergewerbe führte. Mit den Privilegien gegen den Nachdruck in der Epoche der Renaissance wurden die notwendigen Instrumente zum Schutz vor den Nachdruckern geschaffen.[83] Aufgrund der wachsenden Zahl an Nachdrucken und ihrer technischen Verbesserungen wurde die Forderung nach Schutz von Seiten der Verleger und Verfasser schließlich von den Herrschenden erhört; die Folge war die Entstehung des Privilegienwesens:

> “Privileges” were exclusive rights granted by the state to individuals for limited periods of time to reward them for services or to encourage them in useful activities. […] The first and most famous privilege was a monopoly on printing itself granted in 1469 for a term of five years to John of Speyer, the man who probably introduced printing to Venice. […] The first author’s privilege was one granted in 1486 to Marc’ Antonio Sabellico, the historian of Venice, for his *Decades rerum Venetarum*. According to the grant, Sabellico could choose which printer would publish his book, and any other printer who published it would be fined 500 ducats.[84]

Das Schutzbedürfnis der Verleger und Verfasser wurde somit ausgedrückt; die meisten Privilegien erhielten zu dieser Zeit allerdings die Drucker, nur in seltenen Fällen ein Verleger oder der Verfasser eines Werkes. Noch immer aber war das selbst geschaffene Eigentum eines Autors, also seine geistige Arbeit (der „materielle“ Text), nicht vom Konkurrenzkampf zwischen Drucker und Verleger – in einer Gesellschaft, in der die Eigentumsverhältnisse bzw. -begriffe noch nicht gemeinsam festgelegt oder organisiert wurden[85] – befreit und folglich auch nicht

---

[82] Theisohn: Textpersönlichkeiten. Zur literarischen und juridischen Reflexion von geistigem Eigentum und Plagiarismus im historischen Wandel, in: Greiner/Thums/Vitzthum (Hrsg.): Recht und Literatur, S. 199. Eigentlich handelt es sich hier vielmehr um eine Manipulation des Zusammenhanges von Werk und Verleger.

[83] Vgl. dazu Luthers *corrigierte Vermanung an die Drucker*, in der er sich über die Unsitte des Nachdrucks äußert. Weiters ist zu konstatieren, dass Luther seine Bücher anhand eines Wappens nebst Monogramm vor den Nachdruckern schützen konnte – so blieb zumindest vorerst die Originalität des Werkes gewahrt (Vgl. auch das Kapitel *Luther und das Paradoxon gestohlener Arbeit* bei Theisohn: Plagiat, S. 156-162).

[84] Mark Rose: Authors and owners. The invention of copyright, Cambridge: 1994, S. 10.

[85] Der Umgang mit Eigentum hängt von der jeweiligen Entwicklung einer Zivilisation ab. Je weiter sich diese entwickelt, desto mehr entsteht auch das Bedürfnis nach gerechter Verteilung des

rechtlich geschützt: „Der Gedanke, dass in der Person des Autors das Recht auf Schutz der geistigen Arbeit entstehe, ist auch nicht in den Privilegien seit dem 16. Jahrhundert festzustellen.“[86] Dieser Gedanke, wenn er auch vielleicht nicht gedacht wurde, obgleich daran gezweifelt werden kann, muss noch so manche Widerstände überwinden, bis er Form und Gehalt erhält. Vorerst werden literarische Werke durch Dritte, die Nachdrucker, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts unbefugt verwertet und vervielfältigt; der Autor wird somit von seiner eigenen Arbeit „beraubt“, das Eigentum, welches sich der Autor nun selbst geschaffen hat, ist nicht das seine und gehört ihm auch nicht.

Erst aufgrund der ökonomischen Umwälzungen in England und Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert sowie deren Einfluss auf die deutsche und österreichische Entwicklung „[…] entstand vor allem die „Theorie vom geistigen Eigentum“. Sie entsprach einer solchen ökonomischen, sozialen und politischen Entwicklung und entstand im Zusammenhang mit dem Schutz gegen den Nachdruck.“[87] Mit der Befreiung des Menschen von der Macht des Feudalstaates (sowie auch der Kirche) wurde dem Autor ermöglicht, sich gegen unbefugte Vervielfältigung und Verwertung seiner geistigen Produktion zu schützen – es entstand das Recht auf Schutz der geistigen Arbeit und damit ein Autor als Rechtssubjekt.

> In diesem Augenblick fuhr ein feines, aschengraues Auto vor [...]. Ein grauer Herr stieg aus [...]. Er stellte seine bleigraue Aktentasche auf den Tisch vor dem Spiegel, hängte seinen runden steifen Hut an den Kleiderhaken, [...] nahm sein Notizbüchlein aus der Tasche und begann darin zu blättern, während er an seiner kleinen grauen Zigarre paffte.[88]

Eigentums – nach Fromm wächst damit auch das *funktionale Eigentum* (Vgl. Kapitel *Geistiges Eigentum*).

[86] Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 7.

[87] Ebd., S. 12.

[88] Michael Ende: Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte, München: 1988, S. 58f.

1.1.3 Geburt des Autors

> Ich verzichte auf die Urheberschaft – murmelte er und blieb beim Fenster stehen. Wir schauten längere Zeit auf den schwarzen Wellenschlag. Am östlichen Horizont zeichnete sich im Nebel ein blasser langgestreckter Fleck ab.[89]

Wenn der Psychologe Kris Kelvin eine neue Hypothese zum Thema Solaris schafft, die sich durch die Konzeption eines Gebrechen-behafteten Gottes formuliert und dabei auf die Urheberschaft dieser innovativen Theorie verzichtet, dann wissen wir, wir lesen hier einen Roman. Kaum ein moderner Autor oder Wissenschaftler würde dem Anspruch auf Urheberschaft bzw. Patentschutz seiner geistigen Arbeit entsagen – was wir entdecken und schreiben, unser geistiges Eigentum also, soll auch mit dem Namen des Urhebers markiert und dabei vom Urheberrecht verwaltet bzw. geschützt werden.
Mit der juristischen Kodifizierung des Autors geht nun auch der Schutz vor Plagiarismus einher; bevor allerdings vom Plagiat und dessen Autor berichtet wird, soll noch einmal die vermeintliche Geburt des Autors besprochen und ein paar Schritte zurückgetreten werden, um die Entwicklung erster Gesetze im deutschen Raum zu beobachten.

> Ich wollte meinen juristischen Doktor machen, hatte mir auch ein Thema ausgedacht, von dem mir schien, daß es mir gemäß sei. Es lautete: Der Übergang vom lebendigen Menschen zur juristischen Person.[90]

Wenn bedacht wird, dass die Rechte des Verlegers weiter zurückreichen und damit älter sind als die des Verfassers, dann überrascht das nicht mehr – so hielt doch der Verleger der Antike in seinen Schreiberoffizinen etliche Sklaven (für das Abschreiben einer Urhandschrift) und verfügte auch rechtlich über diese; der Autor einer Schrift spielte dabei, zumindest juristisch gesehen, nur eine untergeordnete Rolle. Die Beziehung von Verleger und Verfasser[91] ist aber im Spätmittelalter schon enger ausgeprägt, ihr Verhältnis „[…] mußte dabei notwendig und entscheidend davon beeinflußt werden, welchen Schutz vor

[89] Stanisław Lem: Solaris, Berlin: 2012, S. 262.
[90] Fortsetzung des Zitats: „Auch über die Methode bildete ich mir meine Vorstellungen. Sie sollte möglichst in Einklang mit der offiziell wissenschaftlichen sein. Ich wollte alle in der Literatur erreichbaren Bestimmungen der juristischen Person sammeln, ihre Differenzen von der lebendigen feststellen und daraus den Übergang konstruieren“ (Theodor W. Adorno: Traumprotokolle, Frankfurt am Main: 2005, S. 83).
[91] Es sind aber auch schon in der Antike gut funktionierende Verhältnisse zwischen Verleger und Verfasser vorzufinden, beispielsweise: Cicero und sein Verleger Atticus.

Nachdruck und Nachbildung man beiden gewährte.“[92] Der Urheber wurde somit nur über den Verleger geschützt. Mit den Privilegien gegen den Nachdruck[93] wurden daraufhin neue Instrumente im Konkurrenzkampf zwischen Druckern und Verlegern geschaffen – es wurde schon darauf hingewiesen, dass die Person des Autors aber noch kein Recht auf Schutz seiner geistigen Arbeit erfährt. Ebenso wurde festgestellt, dass im 17. und 18. Jahrhundert aufgrund der ökonomischen Umwälzungen in England und Frankreich – die Ideen der französischen Revolution beeinflussten maßgeblich die Urheberrechtsentwicklung[94] – auch im deutschsprachigen Raum die Theorie des geistigen Eigentums sich zu formen beginnt und damit der Verfasser immer mehr ins rechte Licht oder besser ins Licht des Rechts rückt.

So wie auch die Übersetzungsproduktion im 18. Jahrhundert zunahm – die Übersetzung galt auch noch im Klassizismus des 17. und 18. Jahrhunderts wie in der Antike und in der Renaissance als eine Form der *imitatio*[95] –, so expandierte auch der Literaturbetrieb, in dem nach wie vor im freien Wettbewerb sämtliche Werke nachgedruckt wurden. Die Rechtswissenschaft beginnt jedoch allmählich zu „erwachen“ und mit ihr folglich das Recht auf Schutz eines Autors. Der Autor als literarisches und sozio-ökonomisches Faktum erscheint demzufolge erst ab dem 18. Jahrhundert.[96] Unter Einfluss der englischen und französischen Gesetzgebung begann Ende des 18. Jahrhunderts die Gesetzgebung den Autoren und Verlegern ein Verlagsrecht zu gewähren. Im allgemeinen Landrecht von 1794

---

[92] Walter Bappert/Theodor Maunz: Verlagsrecht: Kommentar zum Gesetz über das Verlagsrecht vom 19. 6. 1901 unter Berücksichtigung des österreichischen und schweizerischen Rechts und einiger praktischen Fragen aus dem Verlags- und Buchhandelswesen, München: 1952, S. 17.

[93] Es muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass die Erteilung von Privilegien nun auch zur Möglichkeit der Zensur führte. Privilegien waren demnach als ein Mittel der Kontrolle und folglich der Zensur anzusehen.

[94] Während in England (*Licensing Act*, *Statue of Anne*, *Copyright*) und in Frankreich (*droit moral*/*droit d'auteur*) der Autor bereits eine Form von rechtlichem Schutz seines geistigen Eigentums erfährt, erlebt der Autor als Rechtssubjekt seine Geburt im deutschen Raum erst Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts.

[95] Vgl. Bachleitner: Geschichte der literarischen Übersetzung.

[96] Als Beispiel kann hier das Gesetz aus dem Jahre 1773 in Sachsen angeführt werden: Das Reich'sche Mandat, benannt nach seinem Befürworter, dem Buchhändler Philip Erasmus Reich, wurde geschaffen. Ein Gesetz, das die Privilegierung von Übersetzungen regelte und den Privilegienschutz auch aller anderen Werke, die in Sachsen gedruckt wurden, darstellte. Hier ist auch eine Verschiebung der Instanzen 'Verleger' und 'Verfasser' zu beobachten. Letzterer bekam nun mehr Einfluss bei der Verwertung und Vervielfältigung seiner geistigen Arbeit zugesprochen, doch ging dabei der Autor (und auch der Verleger) trotz des Reich'schen Mandats meist noch leer aus (Vgl. Bachleitner: Geschichte der literarischen Übersetzung). Verglichen mit den rechtlichen Verhältnissen, die sich im 19. Jahrhundert herausbildeten, hielt sich der Schutz geistiger Arbeit und gleichsam der des Verfassers somit noch in Grenzen.

wurden das Verlagsrecht sowie auch Strafbestimmungen aufgrund des Nachdrucks aufgenommen.[97] Noch immer aber hatte der Verleger mehr Rechte an dem geistigen Werk als der Verfasser selbst. Erst als 1810 das Badische Landrecht in Kraft trat, wurden zwar der Begriff des geistigen Eigentums und damit die Anerkennung des Urhebers kodifiziert, doch wurde nicht der Schutz des Urhebers in den Mittelpunkt gerückt, sondern das Verlagsrecht[98], womit noch immer der Drucker und Verleger privilegiert waren und über das Werk als Eigentum verfügten:

> § 577 dd
> Wer eine Handschrift zum Ausdruck für eigenen Verlag hingibt, begibt sich damit des Eigenthums in keinem Stück. Wer sie zum Verlag des Übernehmers unentgeltlich oder gegen einen bedungenen Preis hingibt, der tritt dadurch das Eigenthum an der Handschrift ganz ab, und beschränkt sein Eigenthum am Inhalt durch das Verlagsrecht.[99]

So bildete sich in Deutschland aus den gewerblichen Privilegien langsam ein aus dem Urheberrecht abgeleiteter Rechtsschutz.[100] Sprach noch Goethe im Jahre 1827 vom Prinzip der Weltliteratur[101], so sind ein Jahr darauf in den Nachdruckregelungen für Sachsen-Coburg die ersten Ansätze eines persönlichkeitsrechtlichen Gedankens zu finden.[102] Das Nachdruckzeitalter[103] neigte sich dem Ende zu, bis schließlich ein Gesetz – fünf Jahre nach Goethes Tod – erlassen wurde, welches sich vom Privilegienwesen löste und erstmals eine erschöpfende Kodifikation des Urheberrechts enthielt[104]: Das preußische *Gesetz zum Schutz des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst* (gegen den Nachdruck und Nachbildung) vom 11. 6. 1837.

> Dieses Gesetz war sicherlich eine Sternstunde in der Entwicklung des deutschen Urheberrechts. Nach § 1 des Gesetzes hatte der Autor das ausschließliche

[97] Vgl. Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 7.
[98] Vgl. Bappert/Maunz: Verlagsrecht, S. 21.
[99] Badisches Landrecht (Buch II Titel II Kap 6), in: Bappert/Maunz: Verlagsrecht, S. 22.
[100] Vgl. ebd., S. 22.
[101] Vgl. Bachleitner: Geschichte der literarischen Übersetzung.
[102] Vgl. Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 8.
[103] Auch wenn schon im Badischen Landrecht eine Form von Nachdruckverbot aufgestellt wurde, so heißt es nach § 577 df: „Der Erwerb eines Abdrucks macht den Erwerber nur zum Eigenthümer des einzelnen Stücks, nicht aber seines Inhalts, er kann also keinen Nachdruck desselben veranstalten ohne Bewilligung des Verfassers und Verlegers; er kann es aber Auszugs-, Umarbeitungs- oder Erklärungsweise zur Grundlage eigener Abhandlungen machen, woran ihn alsdann das Schrifteigenthum zukommt“ (Bappert/Maunz: Verlagsrecht, S. 22).
[104] Vgl. Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 8.

> Vervielfältigungsrecht und damit das Nachdrucksrecht. Ebenso hatte der Autor das Veröffentlichungs- und Verbreitungsrecht, die er auf Dritte nach § 9 des Gesetzes auf Lebenszeit des Urhebers und 30 Jahre post mortem auctoris (p-m.a.).[105]

Hier wurde der Autor juristisch anerkannt und damit dessen Werk in seiner Form geschützt – nicht aber sein Inhalt. Neun Jahre später, 1846, kam es auch in anderen deutschen Staaten, darunter auch Österreich (*Urheber-Patent*), zur Verabschiedung von Urheberrechtsgesetzen.

Mit dem Urheberrecht wurde nun ein Instrument geschaffen, das den Autor zum rechtlichen Gegenstand seiner geistigen Arbeit macht und ihn gleichsam vor Piraterie bzw. Plagiarismus bewahren soll. Dass er sich dabei immer mehr zu einer sozio-ökonomischen Instanz formiert, von den rechtlichen Verhältnissen geschützt und zugleich beschnitten wird, scheint Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts noch nicht zur Debatte zu stehen. Die Geburt des Autors als Rechtssubjekt geht aber ebenso mit der Geburt neuer Medien einher und lässt sich dabei auch als die Folge der Industrialisierung bzw. Ökonomisierung des Geistes und damit von Kultur bestimmen. „Die Welt der Wirtschaft ist in Ordnung, solange auf Zahlungen Zahlungen folgen, d.h. solange im Medium Geld kommuniziert wird“[106] – Wir kommunizieren in kapitalen Einheiten, und indem wir schreiben, sind wir selbst zu einer Ware geworden. Nur wo endet dann das soziale und ökonomische Leben (Macht und Geld) und wo begann bzw. beginnt die kulturelle, künstlerische Ausarbeitung des Geistes (innerhalb der Gemeinschaft und Öffentlichkeit)?

Die Individualisierung des Autors bzw. dessen Herausbildung als juristisches Subjekt Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts hängt, wie soeben erläutert wurde, mit seiner rechtlichen sowie sozialen und wirtschaftlichen Stellung innerhalb des Kollektivs zusammen; die Forderung nach rechtlichem Schutz des geistigen Besitzes wurde, wie schon erwähnt, im Laufe der Zeit von einer anwachsenden Mehrzahl von Autoren geäußert, ihr Ruf immer lauter, sodass letztlich neue Gesetze erlassen werden mussten, die den geforderten Anspruch erfüllen sollten.[107] Dieser Anspruch – einerseits nach Schutz der geistigen Schöpfung, andererseits nach freier schöpferischer Produktion – scheint aber

[105] Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 8.
[106] Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 98.
[107] Um letztlich auch soziale Akzeptanz zu finden.

ebenso, betrachtet man die aktuelle Rechtslage bezüglich Eigentumsrechte und Plagiarismus, noch nicht vollends erfüllt worden zu sein: das Plagiat hat auch im 21. Jahrhundert keine festen Grenzen – und so mag in manchen Fällen durchaus der Eindruck entstehen, man befinde sich aufgrund des rechtlichen (aber auch ästhetischen) Gebrechens im Umgang mit dem Plagiat in einer Erzählung Kafkas:

> »Alle streben doch nach dem Gesetz«, sagt der Mann, »wieso kommt es, daß in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat?« Der Türhüter erkennt, daß der Mann schon an seinem Ende ist, und, um sein vergehendes Gehör noch zu erreichen, brüllt er ihn an: »Hier könnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.«[108]

Bevor aber dieser „Eingang" geschlossen wird, soll auch die Theorie des geistigen Eigentums besprochen werden, schließlich spielt diese die zentrale Rolle in der Entstehung des Urheberrechts. Im nachstehenden Kapitel werden daher die Theorie des geistigen Eigentums besprochen und mitunter folgende Fragen geklärt: Wie lässt sich, auch wenn schon innerhalb dieser Arbeit darüber diskutiert wurde, das Geistige mit dem Eigentum überhaupt verbinden und wie das Geistige vom Eigentum trennen (unabhängig von Wert- und Normvorstellungen)? Wo lassen sich hier die Grenzen ziehen: Bis wohin ist geistiges Eigentum noch ein öffentliches (kulturelles allgemeines) Gut und noch frei zugänglich, ab wann beginnt eine Verletzung der Eigentumsrechte, wo endet ein geistiger Güterverkehr und wird zu einer widerrechtlichen Aneignung bzw. zu einem Missbrauch und schließlich welche Bestimmungsinstrumente bzw. welches Prüfungsverfahren stellt das Urheberrecht bei Plagiaten zur Verfügung?

1.2 Geistiges Eigentum

> Judas sagte: „Worin ist der Geist sichtbar?"
> Der Herr sagte: „Worin [ist] das Schwert [sichtbar]?"[109]

Die Feder ist mächtiger als das Schwert, schrieb einst Bulwer-Lytton. Die große Macht der Feder bzw. des Wortes bringt jedoch auch, wie es wiederum Voltaire[110]

[108] Franz Kafka: Vor dem Gesetz, in: Kafka: Die Erzählungen, Frankfurt am Main: 2002, S. 163.
[109] Der Dialog des Erlösers (NHC III,5), in: Nag Hammadi Deutsch, S. 297.

formulieren würde, große Verantwortung mit sich; eine Verantwortung, die aufgrund der Existenz des Plagiats immer wieder infrage gestellt wird und die fernerhin den Begriff des geistigen Eigentums fortwährend in seine Einzelteile zerlegt – „Auch vor Gerichtshöfen und vor noch höheren Instanzen sind bekanntlich über die Frage der Verantwortlichkeit in zweifelhaften Fällen die heftigsten Kämpfe geführt worden.“[111]

Die Erörterung des geistigen Eigentums ist dadurch besonders kompliziert, dass sie zwei an sich konträre Begriffe vereint und damit schon Gegenstand etlicher Bücher war. Anders als beim Plagiat handelt es sich aber durchaus um einen wissenschaftlichen[112] und juristischen Begriff, der unter anderem literarische Werke, über die der Urheber verfügt, meint: § 10 (1) Urheber eines Werkes ist, wer es geschaffen hat.[113] „Schutzgegenstand ist also nicht die körperliche Festlegung, das Werkstück wie z.B. ein Tonträger, sondern die dahinter stehende geistige Gestaltung, also etwas, was man nicht angreifen kann, etwas Immaterielles.“[114] Für eine bessere Sicht werden in diesem Kapitel vordergründig Gedanken von Erich Fromm herangezogen, die Frage ‘Was ist *geistiges* Eigentum?’ wird demnach auch anhand der Frommschen Begrifflichkeiten erörtert.[115] Wenn es allerdings darum geht zwischen diversen Auffassungen von (geistigem) Eigentum zu unterscheiden, so ist die Auswahl eine große. Weder über die Terminologie des Plagiats noch des schöpferischen Geistes und dessen Eigentum gibt es einen Konsens; im Deutschen wird zum Beispiel zwischen Eigentum und Besitz unterschieden:

---

[110] ‘With great power comes great responsibility’ – ist wohl eher durch Stan Lees *Spiderman* bekannt, stammt jedoch von Voltaire.

[111] Arthur Schnitzler an Alfred Kerr (Wien, 5. Januar 1905), in Schnitzler: Briefe 1875-1912, hrsg. v. Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt am Main: 1981, S. 508.

[112] „Unter dem Begriff „Geistiges Eigentum“ (Intellectual Property Rights - IPR) werden alle geistigen Schöpfungen und absoluten Rechte an immateriellen Gütern verstanden. Darunter fallen der gewerbliche Rechtsschutz (Patente, Gebrauchsmuster, Marken etc.) und das Urheberrecht“ (online unter https://forschung.univie.ac.at/technologietransfer/geistiges-eigentum-ipr/ [16.04.14]).

[113] „§ 10 (2) In diesem Gesetz umfaßt der Ausdruck „Urheber“, wenn sich nicht aus dem Hinweis auf die Bestimmung des Absatzes 1 das Gegenteil ergibt, außer dem Schöpfer des Werkes auch die Personen, auf die das Urheberrecht nach seinem Tode übergangen ist“ ([Österreichisches] Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz), in: Bappert/Maunz: Verlagsrecht, S. 441).

[114] Leonhard Leeb: Der Wert künstlerischer Arbeit. Urheberrecht, Rechtewahrnehmung und Administration durch Verwertungsgesellschaften, Wien: 2009, S. 26.

[115] Die von Fromm vorgenommene Unterscheidung zwischen Haben und Sein wird hier mehr oder minder außer Acht gelassen, da sie den Rahmen der Auseinandersetzung mit dem Begriff des Eigentums sprengen würde – erwähnenswert an dieser Stelle scheint jedoch das Bild, dass so genannte am Haben orientierte Menschen (Vgl. auch Adornos ‘funktionaler Charakter’) sich, wie Fromm sagt, einer Krücke anstatt der eigenen Füße bedienen.

> *Besitz* kommt von „sitzen“ und meint wörtlich das, worauf man sitzt. Es bezieht sich auf das, was man rechtlich und tatsächlich beherrscht und kontrolliert, ohne daß dies auf ein eigenes produktives Handeln bezogen sein müßte. Anders verhält es sich mit dem *Eigentum*. „Eig-“ ist die germanische Wurzel von „haben“, doch hat dieses Wort im Laufe der Jahrhunderte einen starken Bedeutungswandel durchgemacht. […] Eigentum bezieht sich also auf das, was für ein bestimmtes Wesen eigentümlich ist: sein eigener Körper, die Dinge, die jemand täglich benützt und denen er im täglichen Umgang sein individuelles Gepräge gibt, seine Kleidung und seine Werkzeuge, seine Wohnung und alles, was seine ständige Umgebung ausmacht.[116]

Eine solche Darstellung ist aber unzureichend, obgleich sie nicht notwendigerweise unzutreffend sein muss. Wo genau hier das geistige Eigentum einzuordnen ist, scheint noch unklar. Wichtiger als diese Überlegungen zur Etymologie des Eigentumsbegriffs scheint jedoch Fromms Unterscheidung von *funktionalem* und *nicht-funktionalem* Eigentum zu sein: „Funktionales Eigentum ist ein existenzielles und aktuelles Bedürfnis des Menschen;“[117] unter nicht-funktionalem Eigentum wird besitzorientiertes Haben, krankmachendes Konsumieren, totes Eigentum usf. verstanden.

> „Totes“, nicht-funktionales Eigentum hat seine Legitimation in Eroberung oder im Gesetz. Das Gesetz freilich wird durch Gewalt aufrechterhalten und so gesehen ist der Unterschied zwischen Besitz aufgrund von Eroberung und Besitz aufgrund von Rechtsanspruch nur ein relativer. Auch im Falle des rechtlich gesicherten Besitzes begründet Gewalt das Recht, denn der Staat garantiert mir meine Besitzrechte mit Hilfe von Gewalt und hat dafür auch das Monopol.[118]

Wir haben also das Recht auf Schutz und den Schutz durch das Recht, selbst wenn dazu Gewaltanwendung von Nöten wäre. Fernerhin lässt sich auch schlussfolgern, dass die wesentliche Unterscheidung die zwischen materiellem[119] und geistigem (seelischem) Eigentum ist.[120] Während das eine als existentielles Eigentum bezeichnet werden kann, das dem Überleben dient (Körper, Nahrung, Wohnung etc.[121] – einfach gesagt: die Grundbedürfnisse, die wiederum durch sozio-

[116] Fromm: Vom Haben zum Sein, S. 131.
[117] Ebd., S. 135.
[118] Ebd., S. 135.
[119] Die entscheidende Frage ist hier vielmehr, „[…] ob Eigentum das Tätigsein und die Lebendigkeit eines Menschen fördert oder ob es ihn lähmt und zu Trägheit, Faulheit und Unproduktivität führt“ (Fromm: Vom Haben zum Sein, S. 139).
[120] So geht auch das deutsche Zivilrecht von einer Trennung des Sacheigentums vom geistigen Eigentum aus (Vgl. Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 30).
[121] Fromm unterscheidet dabei wiederum zwischen funktionalem (existenzielles und aktuelles Bedürfnis des Menschen) und institutionalisiertem Eigentum (ein pathologisches Bedürfnis, das durch bestimmte sozio-ökonomische Umstände bedingt wird). Vgl. dazu besonders Fromm: Haben oder Sein. Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft, Stuttgart: 1980, S. 87.

ökonomische Umstände bedingt werden), lässt sich das Geistige mit 'Wissen als Besitz' charakterisieren, verbunden mit Denkprozessen, die ihre Verwertung unter anderem in künstlerischer oder wissenschaftlicher Praxis – das heißt, der Mensch schafft aktiv und ist tätig – offenbaren. Generell ist aber auch beim so genannten geistigen, dem immateriellen Eigentum ein nicht-funktionaler Charakter, wie beim materiellen, festzustellen. Denn auch dieses wird durch sozio-ökonomische Bedingungen beeinflusst, um nicht zu sagen genährt: „Unser Bildungssystem ist im allgemeinen bemüht, Menschen mit Wissen als Besitz auszustatten, entsprechend etwa dem Eigentum oder dem sozialen Prestige, über das sie vermutlich im späteren Leben verfügen werden."[122] Dieser Einwand ist von der Vorstellung geprägt, dass hier Bildung vermutlich nichts anderes darstellt, als die Anreicherung geistigen Eigentums, die aus dem Angebot an bereits vorhandenem Wissen in Form von Information schöpft – sodass jeder Schüler oder Student, so führt Fromm in seiner Kritik am Schulsystem weiter aus, „[…] zum Eigentümer bestimmter, von einem anderen getroffener Feststellungen geworden ist (die dieser entweder selbst geschaffen hat oder aus anderen Quellen schöpfte)."[123]

Eine ebenso metaphysische Deutung des Eigentumsbegriffs – und zwar Eigentum als eine Entäußerung des menschlichen Willens – lässt sich auch bei Hegel finden. Gehört das geschaffene Eigentum nicht dem, der es geschaffen hat, sondern dem Verleger bzw. Drucker (dem Besitzer der Produktionsmittel[124]), wie es bis ins 18. Jahrhundert der Fall war, „[…] ist der Mensch von seiner eigenen Arbeit noch entfremdet und kann das Eigentum nicht *sein* Eigentum sein."[125] Aber was ist nun

[122] Fromm: Haben oder Sein, S. 49.

[123] Ebd., S. 38. An dieser Stelle soll auch kurz der Begriff der Tradition angeführt werden, denn Wissen wird auch weitergegeben (*tradere*): „Gedacht ist an den Generationszusammenhang, an das, was von Glied zu Glied sich vererbt" (Adorno: Über Tradition, in: Kulturkritik und Gesellschaft I, Frankfurt am Main: 2003, S. 310). Beim Bild des Weitergebens kann von der Übergabe geistigen Eigentums – gleichzeitig als kulturelles Allgemeingut, das weitergegeben und „vererbt" werden könne – gesprochen werden. Auch Einstein sieht darin das Fortbestehen der Menschheit bzw. die richtige Gesinnung gegenüber anderer Völker und Zeiten: „All dies wird als euer Erbe in eure Hände gelegt, damit ihr es empfanget, ehret, weiterbildet und treulich euren Kindern einst übermittelt. So sind wir Sterbliche in dem unsterblich, was wir an bleibenden Werken gemeinsam schaffen" (Albert Einstein: Mein Weltbild, Berlin: 2010, S. 29). Das Erbe, das nun unter anderem durch die Tradition vermittelt wird, ist zumindest in dieser Abhandlung als geistiges Gut zu verstehen. So ist auch beispielsweise Gandhis Befreiungswerk für Indien noch immer ein lebendiges Zeugnis dafür, dass der geistige Wille stärker sei, als die scheinbar unüberwindliche materielle Macht, und ebenso ein Beweis dafür, dass diese Gedanken von Generation zu Generation, von Glied zu Glied der Menschenkette weitergegeben werden: „Wie jeder, der einst Ketten trug, / Hört überall er – Kettenklirren" (Friedrich Nietzsche: Der Unfreie, in: Nietzsche, Gedichte, Stuttgart: 2002, S. 56).

[124] Vgl. Fromm: Vom Haben zum Sein, S. 130.

[125] Ebd., S. 130.

mein Eigentum? Nach dem allgemeinen (ökonomischen) Verständnis von Eigentum ist selbiges nichts anderes als ein „natürliches, menschliches“ Recht, also der menschlichen Natur innewohnend. Freilich wird Besitz durch nationales und internationales Recht unterschieden – ob nun nach den Gesetzessystemen der Römer oder jenen der modernen Staaten.

> Eigentum wird verstanden als absolutes Recht über ein lebendes oder lebloses Objekt, und zwar völlig unabhängig davon, ob der Besitzer etwas dazu getan hat, es hervorzubringen, oder ob er es geerbt, geschenkt bekommen oder ob er es gestohlen hat.[126]

Noch immer aber scheint der Begriff des Eigentums unklar definiert zu sein, also soll an dieser Stelle bei einem Dichter nachgefragt werden:

> Ich weiß, daß mir nichts angehört
> Als der Gedanke, der ungestört
> Aus meiner Seele will fließen,
> Und jeder günstige Augenblick,
> Den mich ein liebendes Geschick
> Von Grund aus läßt genießen.
> […]
> Mein Erbteil wie herrlich, weit und breit!
> Die Zeit ist mein Besitz, mein Acker ist die Zeit.[127]

Kurz vor seinem Tod hat sich Johann Wolfgang von Goethe gegenüber seinen Freunden Frédéric Soret sowie Johann Peter Eckermann darüber geäußert, was es heißt ein *kollektives Wesen* zu sein und als solches zu wirken. Wie das vorangestellte Gedicht verrät, gäbe es nichts, was einem angehöre, außer dem so genannten Seelengedanken – alles Gesehene, Gehörte und Geschriebene, so führt Goethe weiter im Gespräch mit Eckermann aus, gilt es mit dem eigenen Geist zu beleben und wiederzugeben. Das *eigene* Eigentum sei nur eine Art Bestandteil des Ganzen, die Idee des Schöpferischen muss dabei aber nicht unweigerlich an ihrem Gehalt einbüßen; selbst dann, wenn Schriftwerke oder andere künstlerische Leistungen von mehreren in einer geistigen Produktion hergestellt werden, kann der individuelle Anteil bestehen bleiben. Mit anderen Worten: Die schöpferische Originalität wird nicht gemindert, denn der Verdienst eines Autors liegt in seinem Bemühen, seine Vision zu rechtfertigen mit den Mitteln und dialektischen Methoden, die zu seiner Zeit vorherrschen. Und die Zeit, so ließe sich

[126] Fromm: Vom Haben zum Sein, S. 129.
[127] Johann Wolfgang Goethe: Eigentum, in: Goethe: Gedichte, Stuttgart: 2005, S. 170f.

pauschalisieren, spricht gegenwärtig Plagiarismus und ihre Fremdwörter sind unter anderem Vision, Bemühen und Leistung.[128]

Wie bereits erörtert wurde, ist erst in den letzten Jahrhunderten festzustellen, dass die Forderung nach einer ökonomischen Partizipation der Künstler und Literaten zu einer scheinbaren Individualisierung des Autors (Konzept der Autorschaft) führte, die den Wunsch ausdrückt, Autoren und deren Texte juristisch zu kodifizieren, um fernerhin die Dynamik der Diskurse steuern und sanktionieren zu können.[129] Mit dieser Herausbildung des Individuums durch die Etablierung des juristischen Autormodells (Urheberrecht) entstand auch erstmals, wenn schon in der Antike und im Mittelalter Spuren davon zu finden sind, ein ökonomischer Wert des Werkes – und das Individuum als Rechtssubjekt wurde in ein sozio-ökonomisches Wertesystem eingeordnet.[130]

> Während in der Antike das Sklavenverhältnis und im Mittelalter das Leibeigenschaftsverhältnis die Grundstruktur der Eigentumsordnung zum Ausdruck brachte, war die künstlerische, literarische und wissenschaftliche Produktion nicht das bestimmende Element der jeweiligen Produktionsweise. Die Frage nach dem Schutz der geistigen Arbeit und damit die rechtliche Einordnung der Ergebnisse der künstlerischen, literarischen und wissenschaftlichen Arbeit wurde in dem Maße

[128] Anhand der letzten beiden Strophen (4. und 5.) eines weiteren Gedichts Goethes lässt sich noch einmal die ambivalente Haltung bezüglich des Eigen- und Fremdanteils beobachten: „Was unterscheidet / Götter von Menschen? / Daß viele Wellen / Vor jenen wandeln, / Ein ewiger Strom: / Uns hebt die Welle, / Verschlingt die Welle, / Und wir versinken. // Ein kleiner Ring / Begrenzt unser Leben, / Und viele Geschlechter / Reihen sich dauernd / An ihres Daseins / Unendliche Kette“ (Goethe: Grenzen der Menschheit, in: Goethe: Gedichte, S. 75). Stellt sich zunächst die Begrenztheit des Menschen im Wellen-Bild der vierten Strophe als eine innerhalb des unbegrenzten Naturkosmos vorbestimmte, stets aufeinander folgende Bewegung (innerhalb eines ewigen Stroms) dar – „Daß viele Wellen / Vor jenen wandeln […]“ –, so spricht Strophe fünf davon, dass der Mensch seine natürliche Beschränkung – von einem kleinen Ring begrenzt – im Ring-Bild erfährt. Der Ring wiederum des Einzelwesens reiht sich in der Geschlechterabfolge an vorausgehende Ringe (einer unendlichen Kette) an. Das heißt – auch wenn nicht klar ist, wie es innerhalb des umgrenzten Ringes aussieht bzw. wie es darin um den einzelnen Menschen und seine Bewegungsfreiheit steht –, dass das Werk eines Menschen demnach auch stets, noch im Ring-Bild, als ein eigenes betrachtet werden könne; indes das Ketten-Bild aber den Charakter des Kollektiven anspricht: Der Mensch müsse seine gesteckten, auch durch jene anderer, Grenzen (an)erkennen und sich dabei, als Ring innerhalb einer Kette, seiner Möglichkeiten und denen seines Geistes besinnen (Vgl. besonders Ursula Segebrecht: Besonnene Bestandsaufnahme. Zu Goethes »Grenzen der Menschheit«, in: Wulf Segebrecht (Hrsg.): Gedichte und Interpretationen (Klassik und Romantik), Stuttgart: 2001, S. 25-32). Diese Gedanken kreisen um die Frage nach dem Wert geistigen Eigentums (eines Menschen) innerhalb der Gesellschaft bzw. des Kollektivs, die im letzten Teil dieses Abschnitts (Kapitel *Sozio-ökonomische Aspekte*) noch besprochen werden sollen.

[129] Vgl. Theisohn: Textpersönlichkeiten, S. 195.

[130] Angemerkt werden muss an dieser Stelle, dass sowohl die Theorie jener Eigentumsformen (Beziehung ‘Autor und Text’ – geistiges Eigentum wird haftbar – Urheberrecht), als auch dessen Wertebildung wesentlich jüngere Erscheinungen sind als geistiger Diebstahl oder „[…] als das, was man widerrechtliche Aneignung nennen könnte“ (Foucault: Was ist ein Autor?, S. 211).

> historisch relevant, wie deren Ergebnisse einen wirtschaftlichen Wert als Ware auf dem Markt verkörperten.[131]

Geistige Arbeit – künstlerische, literarische oder wissenschaftliche Produktion und Reproduktion – kann aber nun nicht allein auf ein ökonomisches Moment reduziert werden. Die unterschiedlichen Anforderungen an den Schutz geistiger Ergebnisse sowie grundlegend das Verständnis über das Wesen des geistigen Eigentums (wie auch über das Urheberrecht) sind aber durchaus sowohl an die sozio-ökonomischen als auch kulturellen Verhältnisse/Diskurse einer bestimmten historischen Zeitetappe gebunden;

> die Art der Verbreitung, der Wertung, der Zuschreibung, der Aneignung ist in jeder Kultur anders und wandelt sich in jeder einzelnen;[132]
> Folglich könnte man sagen, daß es in einer Kultur wie der unseren eine bestimmte Anzahl von Diskursen gibt, die die Funktion »Autor« haben, während andere sie nicht haben.[133]

Nicht nur die Funktion des Autors, die sich laut Foucault unter anderem durch die Funktionsweise bestimmter Diskurse innerhalb einer Gesellschaft ergibt, sondern auch jene des Textes unterliegen dem Verständnis von geistigem Eigentum einer Gesellschaft, sowie den Rechtsverhältnissen, Eigentumsordnungen, der Regierungsform etc. Der Begriff des Autors, des Textes und der Eigentumsbegriff in der geistigen Produktion selbst entsprechen demnach stets der sozio-ökonomischen Entwicklung einer Gesellschaft – mit anderen Worten: sie sind dem Zeitgeist unterworfen: „Der Zeitgeist will Grenzen überschreiten, beseitigen, aufheben, zum Verschwinden bringen.“[134]

Im ästhetischen Diskurs wird noch näher beschrieben, inwiefern der Mensch von anderen Dichtern sowie den äußeren Umständen – den vorgefundenen, gegebenen und überlieferten[135] – beeinflusst wird und wie diese die Möglichkeit eines

---

[131] Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 11.
[132] Foucault: Was ist ein Autor?, S. 226.
[133] Ebd., S. 211.
[134] Liessmann: Lob der Grenze, S. 12. Hier lässt sich auch, wenngleich aus einem phantastischen Roman stammend, Lem anführen: „Dem Schein zum Trotz schafft der Mensch sich die Ziele nicht selbst. Die Zeit, in die er hineingeboren wird, zwängt sie ihm auf, er kann ihnen dienen oder sich gegen sie auflehnen, aber der Gegenstand der Dienstbarkeit oder Auflehnung ist von außen gegeben. Um in der Suche nach Zielen volle Freiheit zu erfahren, müßte der Mensch allein sein, und daraus kann nichts werden, denn ein Mensch, der nicht unter Menschen groß wird, kann nicht zum Menschen werden“ (Lem: Solaris, S. 261).
[135] Wie auch Karl Marx konstatiert.

Neuanfangs des Individuums und auch der Gemeinschaft[136] zu verhindern vermögen (und schließlich im Plagiieren münden können). Wie aber letztere Gedanken andeuten, wird der Blickwinkel nicht mehr auf den Einzelnen allein gerichtet, vielmehr wechselt hier die Perspektive auf das ganze System: „Wenn wir über unser Leben und Streben nachdenken, so bemerken wir bald, daß fast all unser Tun und Wünschen an die Existenz anderer Menschen gebunden ist.“[137]
Spätestens seit David Hume ist allgemein bekannt: der Einzelne verfolgt nicht nur seine Eigeninteressen, sondern er ist auch ein soziales Wesen.[138] In seiner Staatstheorie betont Hume, dass eine Rechtsordnung vom Menschen gebraucht wird, eine staatliche Ordnung, in der sich der Einzelne dem Kollektiv unterwirft, um so den Austausch von materiellen (und auch geistigen) Gütern zu gewähren – selbst wenn dadurch Nachteile für das Individuum entstehen, zieht es daraus einen größeren Nutzen; dies heißt aber nicht unbedingt, dass dabei Erkenntnis oder Gerechtigkeit über Besitz und Macht gestellt werden und die Ziele eines Individuums auf geistigem oder moralischem Gebiet liegen. Es kann aber die Behauptung aufgestellt werden, es setze sich allmählich die Erkenntnis durch, für ein glückliches Leben benötige der Mensch nicht viel Besitz.[139] Doch gleich einer unsichtbaren Hand, wie wiederum Adam Smith, den auch Goethe las, in seinen *Untersuchungen über Natur und Ursprung des Volkswohlstands* schreibt, wird der Einzelne (von Wirtschaft und Recht) geleitet – dabei, wenn das eigene teleologische Prinzip nicht „greift“, verfolgt er jedoch womöglich Ziele, die er nicht einmal selbst intendiert hat.[140]

---

[136] Vgl. Liessmann: Lob der Grenze, S. 19.
[137] Einstein: Mein Weltbild, S. 13.
[138] Ein soziales Wesen „[…] mit dem tiefen Bedürfnis, mit anderen zu teilen, einander zu helfen, sich als Glied der Gruppe zu fühlen“ (Fromm: Wege aus einer kranken Gesellschaft. Eine sozialpsychologische Untersuchung, Stuttgart: 2009, S. 123). Nicht zu vergessen der von Aristoteles vorgestellte Terminus *Zoon Politikon*.
[139] „In dem Maße, wie die revolutionären Fortschritte in verschiedenen Disziplinen der modernen Wissenschaft uns mehr und mehr von dem Bann des überlebten materialistischen Weltbildes befreien, erblicken wir die Konturen eines neuen, umfassenden Verständnisses unserer selbst, der Natur und des Universums. Es wird zusehends deutlich, daß diese neu entstehende alternative Einstellung zum Sein Wissenschaft und Spiritualität verschmelzen und wichtige Elemente der alten Weisheit in unsere technisierte Welt einführen wird. Schon jetzt besitzen wir viel mehr als nur ein verworrenes Mosaik revolutionärer Beobachtungen und den vagen Umriß einer solchen Vision“ (Stanislav Grof: Kosmos und Psyche. An den Grenzen menschlichen Bewußtseins, Frankfurt am Main: 2003, S. 33). Mit anderen Worten: „Es ist besser, daß der Mensch ohne Besitz sei, als daß er viel Besitz habe […]“ (Die Sextussprüche (NHC XII,1), in: Nag Hammadi Deutsch, S. 550).
[140] In dieser Perspektive, in der das gesamte System betrachtet wird, zielen beispielsweise die Fragen weniger auf die Motive eines Autors, oder jene scheinbar hinterhältigen eines Plagiators, als auf die mit ihnen verknüpften Diskurse. Diesem Blickwinkel liegt also die Überlegung

Die Frage, welche Ziele nun wiederum ein Plagiator verfolgt, kann nur schwer beantwortet werden.[141] Fest steht, auch wenn der facettenreiche Begriff des geistigen Eigentums rechtlich kodifiziert wurde, so kommt dieser im Zusammenhang mit Plagiarismus stets ins Schwanken und offenbart damit sein eigentlich unscharfes, zerbrechliches Wesen. Um allerdings dem Bruch vorzueilen, hat die Rechtsprechung einen weiteren Begriff eingeführt:

1.2.1 Die Verblassungstheorie

> Wenn man den entdeckt, der das Recht verbirgt,
> dann wird das Unrecht zu Boden geworfen.
> Baue nicht auf das Morgen, bevor es gekommen ist –
> man kann nicht wissen, was es an Unheil bringt.[142]

Das Urheberrecht ist für den Schutz geistiger Schöpfungen verantwortlich und soll unter anderem Originalität, Kreativität und die Persönlichkeit eines Urhebers, genauer gesagt jene Persönlichkeit, die sich im Werk ausdrückt und zur Geltung gelangt, schützen. Dabei handelt es sich aber stets um einen Drahtseilakt, den zwar nicht nur das Phänomen des Plagiats heraufbeschwört, jedoch diesen am schnellsten zum Vorschein bringt: der Begriff des geistigen Eigentums sowie die Grenzen des Urheberrechts sind durchsichtig, auf der einen Seite wird vollständiger Schutz der geistigen Eigenleistung erwartet, auf der anderen soll auch die gegenseitige Inspiration sowie Auseinandersetzung mit fremden Gedankengut, Ideen, Konzepte etc. gefördert werden – das Bewusstsein für

---

zugrunde, dass weder eine individuelle Schuldzuweisung noch eine Skandalisierung seitens der Medien das Phänomen des Plagiats fassen können: Somit kann es nicht mehr nur darum gehen, Schuldzuweisungen, wenn wir an das Plagiat denken, pro Nase zu verteilen, sondern das Symptom – während der Plagiator selbst als Symptom agiert bzw. fungiert – dahinter zu erforschen. Im Normalfall jedoch lesen wir das Plagiat skandalisierend, und treten dabei wieder in einen doch eher psychologischen Diskurs ein, in dem – wie sein Name schon andeutet, wird der Plagiator im Effekt des Plagiatsvorfalls personalisiert und folglich sein Verhalten psychologisch motiviert – sich mehr die Frage danach stellt: Wer kann sich dabei *eine goldene Nase verdienen*?

[141] Welche Ziele ein Plagiator hat oder welche Gründe ihn dazu antreiben, zu plagiieren – diese Fragen werden vordergründig im psychologischen Diskurs besprochen.

[142] Erik Hornung (Hrsg.): Altägyptische Dichtung, Stuttgart: 2004, S. 18. Betreiben wir hier gleich Intertextualitätsforschung so lassen sich u.a. folgende Stellen herausstreichen: „Rühme dich nicht des morgigen Tages, / denn du weißt nicht, was der Tag gebiert“ (Spr 27,1, in: Die Bibel, S. 712), „Am Abend soll man den Tag loben, die Frau, wenn sie verbrannt ist, […] das Bier, wenn’s getrunken ist“ (Die Sprüche des Hohen (81), in: Die Götterlieder der Älteren Edda, Stuttgart: 2006, S. 47).

kreative Leistung müsse demnach geschärft[143] oder dann doch entschärft werden? „Das ist die Frage von Überwachung und Datenschutz auf der einen und die von Zugang und Urheberrecht auf der anderen Seite."[144]

Nach dem österreichischen Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken künstlerischer Leistungen (§ 1 UrhG) sind selbige „eigentümliche geistige Schöpfungen" und genießen damit urheberrechtlichen Schutz. Das Urheberrecht stellt weder ein ausschließliches Verbraucherrecht noch ein reines Wirtschaftsrecht dar. Anhand dieses Gesetzes sollen die ideellen und materiellen Interessen der jeweiligen Parteien gewahrt und geschützt werden – es regelt damit unter anderem auch die Entstehung, den Schutz, die Verwertung und Vervielfältigung. Im Zentrum sollen dabei stets die Kreativen, nicht einzelne Geschäftsmodelle stehen.[145] Mit dem Urheberrecht wurden demzufolge neue Grenzen gesetzt, die unter anderem das Plagiat in seine Schranken weisen. Doch wie sich noch herausstellen wird, können diese Grenzen auch eine Beschränkung kreativer Verarbeitung bedeuten: „Ganz einfach: *Recht setzt Grenzen*."[146] „Es gibt von Natur aus kein Oben und Unten, es gibt von Natur aus keinen Besitz, es gibt deshalb von Natur aus auch kein Recht."[147] Man kann aber nun die Position einnehmen, dass der Mensch eine „rechtliche Landkarte" seiner Umwelt braucht, die sein natürliches, instinktives und gesellschaftliches Handeln (vergleichbar mit den so genannten Gesellschaftsmaschinen) vereint, strukturiert und regelt.[148] Das Recht stellt dabei ein Werkzeug dar – ist aber nun das Plagiat als eine Urheberrechtsverletzung demzufolge dann auch eine natürliche Erscheinung? Oder verbirgt sich dahinter ein anderes Prinzip: Dort, wo Grenzen entstehen und neue Rechtslinien gezogen werden, „verblassen" andere bzw. die natürlichen Grenzen?

---

[143] So hält beispielsweise auch Beatrix Karl in ihrer Eröffnungsrede des 2012 veranstalteten interdisziplinären Symposiums *Das Plagiat in Kultur und Wissenschaft, Wirtschaft und Recht* fest: „Wir müssen sensibilisieren, nicht kriminalisieren" (Beatrix Karl: Eröffnung, in: Dietmar Goltschnigg/Charlotte Grollegg-Edler/Patrizia Gruber (Hrsg.): Plagiat, Fälschung, Urheberrecht im interdisziplinären Blickfeld, Berlin: 2013, S. 10).

[144] Gerfried Stocker: „Kopieren ist eine politische Willensäußerung." Gerfried Stocker über das Grundrecht aufs Kopieren, in: Dirk von Gehlen: Mashup. Lob der Kopie, Berlin: 2011, S. 88.

[145] Vgl. Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 3.

[146] Liessmann: Lob der Grenze, S. 38.

[147] Ebd., S. 78. Oder wie es Nietzsche formulierte: „Es schweigt mir jegliche Natur / Beim Ticktack von Gesetz und Uhr" (Nietzsche: Gegen die Gesetze, in: Nietzsche: Gedichte, S. 60).

[148] Oder auch nur projiziert: „Menschen sind bilderbedürftig, ja bildersüchtig, weil sie Welt überhaupt nicht anders haben können als in Projektionen" (Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 163).

Die Gesetzgebung, um es einfach zu fassen, scheint noch ihre Schwierigkeiten mit dem Begriff des Plagiats und dem Umgang damit zu haben – die Linie der Rechtsprechung ist nicht gerade einheitlich. Wie bereits angedeutet, ist zwar der Plagiatsbegriff in der Rechtssprache allgemein gebräuchlich, führt aber keinen Eintrag im österreichischen oder deutschen Urhebergesetz selbst. Das Plagiat ist somit kein Rechtsbegriff[149], doch gibt es für das Plagiat durchaus unterschiedliche Formen: „Als Kopie (§ 16 UrhG), Umgestaltung – die nicht den für eine freie Benutzung (§ 24 UrhG) erforderlichen Abstand aufweist bzw. die für eine Bearbeitung (§ 23 UrhG) vorausgesetzte Schöpfungshöhe – oder ungekennzeichnetes Zitat (vgl. §§ 51, 63 UrhG sowie § 106 UrhG).“[150] Zur Überprüfung, ob nun ein eigenes Werk unter Verwendung eines anderen entstanden ist, verwendet die Rechtsprechung u.a. ein dreistufiges Prüfungsverfahren, das letztlich die Verblassungstheorie (§ 24 UrhG) beinhaltet:

> 1. Stellen die vom Ursprungsurheber dem historischen Handlungsablauf hinzugefügten Elemente für sich gesehen oder in ihrer Gesamtheit eine eigenschöpferische Leistung dar und enthalten sie eigenpersönlich geprägte Bestandteile? 2. Wenn ja, inwieweit wurden diese von dem neuen Werk übernommen? 3. Dann ist abschließend zu prüfen, inwieweit angesichts der Eigenart des neuen Werkes die entlehnten eigenpersönlichen Züge des geschützten älteren Werks verblassen (denn nur dann kann von einer freien Benützung ausgegangen werden).[151]
>
> Eine freie Benutzung setzt voraus, dass angesichts der Eigenart des neuen Werks die entlehnten eigenpersönlichen Züge des geschützten Werks verblassen. Dies geschieht im Grunde dadurch, dass die dem geschützten Werk älteren Werk entlehnten eigenpersönlichen Züge in dem neuen Werk in der Weise zurücktreten, dass das neue Werk nicht mehr in relevantem Umfang das ältere benutzt.[152]

Das heißt, das benutzte Werk müsse demnach so sehr in den Hintergrund treten, dass es verblasst. Anhand dieser Vorgehensweise wird folglich das Plagiat (als eine unfreie Bearbeitung) von der freien Benutzung des älteren Werkes unterschieden.[153]

> Bei der Beurteilung, ob eine unfreie Bearbeitung oder eine freie Benutzung vorliegt, ist durch Vergleich der einander gegenüberstehenden Werke zu ermitteln, ob und

[149] Hat jedoch dann zivil- und strafrechtliche Folgen, wenn eine Verletzung des Urheberrechts vorliegt (Vgl. Reulecke: Ohne Anführungszeichen. Literatur und Plagiat, S. 274).
[150] Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 116.
[151] Ebd., S. 116.
[152] Ebd., S. 152.
[153] „Das neue Werk muss individuell sein, und es gilt die Verblassens-Formel“ (Fadinger: Literaturplagiat und Intertextualität, S. 21).

> gegebenenfalls in welchem Umfang eigenschöpferische Züge des älteren Werkes übernommen worden sind. Die Abgrenzung zwischen einer Bearbeitung und freier Benutzung kann im Einzelfall schwierig sein.[154]

Entscheidend ist somit der Abstand, den das neue Werk zu dem entlehnten hält; klare Abgrenzungskriterien zwischen Bearbeitung, Benutzung und Plagiat fehlen allerdings.[155] Weitere Schwierigkeiten ergeben sich auch bezüglich der verwandten Begriffe des Plagiats (Parodie, Karikatur, Satire usf.) bzw. jener Begriffe, von denen sich dieses nährt:

> »Was ist ein Werk?« was ist das für eine komische Einheit, die man mit dem Namen Werk bezeichnet? aus welchen Elementen besteht es? ist ein Werk nicht das, was der geschrieben hat, der Autor ist? Man sieht Schwierigkeiten auftauchen.[156]

Vorerst soll mit dem Gesetz geantwortet werden:

> **§ 1** (1) Werke im Sinne dieses Gesetzes sind eigentümliche geistige Schöpfungen auf den Gebieten der Literatur, der Tonkunst, der bildenden Künste und der Filmkunst.
>
> (2) Ein Werk genießt als Ganzes und in seinen Teilen urheberrechtlichen Schutz nach den Vorschriften dieses Gesetzes.
>
> **§ 2** Werke der Literatur im Sinne dieses Gesetzes sind:
> 1. Sprachwerke aller Art;
> 2. Bühnenwerke, deren Ausdrucksmittel Gebärden und andere Körperbewegungen sind (choreographische und pantomimische Werke);
> 3. Werke wissenschaftlicher oder belehrender Art, die in bildlichen Darstellungen

---

[154] Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 153.

[155] Zwar findet die Verblassungsformel keine Anwendung, wenn es sich beispielsweise um eine Parodie oder eine Karikatur handelt, welche die schöpferische Eigentümlichkeit (des älteren Werkes) nicht verblassen lassen können. Dennoch scheint auch im Falle dieser Kunstformen die Verblassungstheorie als rechtliche Formulierung in der Praxis schwer anzuwenden bzw. auch an Farbe zu verlieren; klärt sie doch indes nicht im Genauen, woraus sich jenes Verblassen ergibt bzw. wie diese Theorie anzuwenden ist: „Einer der die Uhren konstruiert hat, aber nicht die Zeit, die sie abmessen“ (Lem: Solaris, S. 260). Am Beispiel des Falles ‘Rogers (*Puppies*) gegen Koons (*String of Puppies*)’ lässt sich allerdings erkennen, dass wiederum die Unterscheidung von Parodie und Plagiat schwierig sein kann. So behauptete Koons, dass es sich dabei um eine Parodie, die folglich das parodierte Werk enthalten muss, handle, während das Gericht damit argumentierte, dass die Essenz von Rogers’ Photographie gänzlich kopiert wurde. Das Plagiat (fernerhin auch die Parodie) hält sich nun mal stets in einem diffusen Bereich auf, der – wie auch Peter Revers in seinem Vortrag *Plagiate in der Musik* resümiert – „[…] in ganz besonderem Maße juristisches Feingefühl und subtiles Einfühlungsvermögen in Prozesse künstlerischer Prozesse voraussetzt“ (Vgl. Peter Revers: Plagiate in der Musik. Urheberrechtsverstöße und/oder Grenzfälle, in: Goltschnigg/Grollegg-Edler/Gruber (Hrsg.): Plagiat, Fälschung, Urheberrecht, S. 151). Um dieses juristische Feingefühl zu optimieren, wird jedoch zumeist nicht daran gedacht, im Falle eines Literaturplagiats einen Literaturwissenschaftler hinzu zu ziehen. So hält auch selbst Richter Smith im Plagiatsprozess zwischen den Autoren von *The Holy Blood and the Holy Grail* und Dan Browns *The Da Vinci Code* fest: „[…] but then I am no literary person“ (RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]).

[156] Foucault: Was ist ein Autor?, S. 205.

> in der Fläche oder im Raume bestehen, sofern sie nicht zu den Werken der bildenden Künste zählen.[157]

Eine der Voraussetzungen für das Vorliegen eines literarischen Werkes ist somit ein eigens geschaffener geistiger Inhalt: „Einen geistigen Inhalt weist eine Schöpfung dann auf, wenn es nicht um rein handwerklich erstellte Erzeugnisse, sondern um einen gedanklichen Inhalt geht, der sich in umfassender Weise in dem Werk wiederfindet."[158]

Rechtlich gesehen wurden hiermit die Weichen gestellt, wie sich der gegenwärtige Autor zu verhalten hat: Sein Werk muss einen gedanklichen, eigens geschaffenen Inhalt aufweisen, der daraufhin vom Urheberrecht geschützt wird. Verwendet dieser aber fremde Gedanken, so müssen diese auch im Werk in den Hintergrund treten. Das Verblassen dieser Fremdmaterialien sowie letztlich des Autors – im Zusammenhang mit dem Plagiat als eine verlorene, unendlich entfernte Nachahmung innerhalb eines Gewebes aus Zeichen und Texten[159] – wird vorwiegend im ästhetischen Diskurs erörtert; innerhalb des rechtlichen Teils stellt sich vielmehr die Frage, unter welchen Voraussetzungen sich der Autor/Plagiator aus einer sozio-ökonomisch werdenden Rechtswelt herausbildet und wie er in der Folge darin – als eine Kapitalanlage innerhalb der populären Warenkultur – schreibt und agiert.[160] Plagiarismus aber, es sei noch einmal unterstrichen, ist nicht etwas, das vom Kollektiv ausgeht, sondern spiegelt zunächst immer nur das Unbehagen einer einzelnen Person, das sich in Form von Betrug bzw. Diebstahl geistigen Eigentums äußert.[161] Was also für den einen Schutz bedeutet, kann zugleich für einen anderen ein Übertreten der Grenze seines geistigen Eigentums ausdrücken. Wem dabei das Recht zuteilwird, das allein kann anscheinend nur ein Gericht entscheiden – der Staat als die verpönte öffentliche Hand soll einspringen, um zu retten, was noch zu retten ist.[162] Wichtig dabei ist, sich, wie Theisohn treffend formuliert, vor Augen zu halten: „Das Plagiat kann nur dort gedeihen, wo

---

[157] [Österreichisches] Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz), in: Bappert/Maunz: Verlagsrecht, S. 440f.
[158] Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 61.
[159] Vgl. Roland Barthes: Der Tod des Autors, in: Jannidis/Lauer/Martinez/Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, S. 191.
[160] Wenn sein geistiges Eigentum urheberrechtlichen Schutz genießt.
[161] Vgl. Kapitel *Verbrecher aus Schuldbewusstsein*.
[162] Vgl. Liessmann: Lob der Grenze, S. 9.

nicht von vornherein feststeht, wer sich im Recht befindet. Es setzt also die Möglichkeit zur Verunklärung der Eigentumsverhältnisse voraus.“[163]

Das Plagiat ruft somit nicht nur eine Infragestellung etlicher Begriffe wie etwa des geistigen Eigentums (oder der Verblassungstheorie sowie des Plagiats selbst) herbei, sondern bewegt sich auch auf einem unsicheren Terrain, das stets einen skandalösen Beigeschmack mit sich führt. Betrachtet man allerdings das Plagiat einmal unabhängig von den Eigentumsverhältnissen sowie von der emotionalen Ladung, die es stets mitbringt, und damit frei von der Person, die am Betrug und an der auch die Öffentlichkeit festhält, dann lesen wir selbiges nicht mehr skandalisierend, weil wir uns folglich am Text orientieren; nach diesem Schema soll auch im Anschluss vorgegangen werden, indem Browns Roman *The Da Vinci Code* als ein populärer Text innerhalb der Warenkultur gekennzeichnet werden soll. Infolgedessen lässt sich das Plagiat weniger als ein Einzelschicksal betrachten, als vielmehr ein gespiegeltes Abbild des sozio-ökonomisch ausgerichteten Literaturbetriebs[164] – „[…] den ich für extrem korrupt und neopolitisch halte.“[165] Was nun genau unter einer Kultur der Kontraste zu verstehen ist, wie sich Plagiarismus als Produkt populärer Lust herausstellen bzw. sich als Form der Popularkultur charakterisieren lässt und inwiefern bei Browns Roman andere (archaische) Quellen durchschimmern resp. verblassen bzw. geistiges Allgemeingut verwendet wird und gleichsam als Übertretung der geistigen Eigentumsgrenze interpretiert werden kann, soll hier im Anschluss dargelegt werden.

[163] Theisohn: Plagiat, S. 35.

[164] Diese Untersuchung orientiert sich demnach auch an jene Hypothese, dass die gesellschaftlichen Überzeugungen eines Menschen häufig „[…] ein umfassendes und kohärentes, gleichsam durch eine »Mentalität« oder einen »Geist« zusammengehaltenes Denkmuster bilden […]“ (Adorno: Studien zum autoritären Charakter, Frankfurt am Main: 1995, S. 1). Der Einzelne (Plagiator) gehe demnach unter in der Masse (die diesen verurteilt).

[165] Elfriede Jelinek im Interview mit Ingo Niermann (27.02.14), online unter http://fiktion.cc/elfriede-jelinek/ [17.06.14].

1.3 The Da Vinci Code

> *Authors*, he thought. *Even the sane ones are nuts*.[166]

Der Autor als Rechtssubjekt untersteht Regelungen, die sein Schreiben schützen sollen; im Falle des Romans *The Da Vinci Code*, der nach rechtlicher Auslegung kein Plagiat darstellt, genießt der Autor Dan Brown urheberrechtlichen Schutz.

> From pedlar of sacrilege about Christ's sex life to crafter of clunky dialogue and implausible plots, Dan Brown has been labelled many things since the success of The Da Vinci Code. But at least he is not a plagiarist.[167]

Kaum ein Roman hat in den letzten Jahren für so viel Aufsehen und Furore gesorgt wie *The Da Vinci Code*. Dabei sind allerdings nicht nur die etlichen Plagiatsvorwürfe oder allgemein das immense Interesse seitens des Lesepublikums gemeint, sondern auch das Aufbegehren der Öffentlichkeit resp. der katholischen Kirche. Hatte Brown zunächst noch keineswegs an einen Bestseller-Erfolg geglaubt[168], so wurden bereits zehn Wochen nach dem Erscheinen des Romans eine Million Exemplare gedruckt; gleichzeitig mit dem Hype um *The Da Vinci Code* wurde aber auch die Kritik immer lauter: Browns Roman rüttelt an den Grundfesten des traditionellen Christentums – die Vorwürfe

---

[166] Dan Brown: The Da Vinci Code, London: 2004, S. 385.

[167] Cahal Milmo: Brown wins 'Da Vinci Code' plagiarism battle (8.04.06), online unter http://www.independent.co.uk/news/uk/crime/brown-wins-da-vinci-code-plagiarism-battle-473263.html [17.06.14].

[168] „I wasn't enjoying writing, I had no money, and I found myself wondering once again if I should give up. Fortunately, my wife has always been a tremendous support system and she encouraged me to keep at it" (Browns Statement of Truth (21.12.05), in: Massimo Introvigne: Dan Brown and the London Court Case: After many bogus conspiracies, a real one finally surfaces, online unter http://www.cesnur.org/2006/mi_brown_eng.htm [14.04.14]). Da die ersten drei Werke nicht den erhofften Erfolg versprachen, beschloss Brown jene Recherchen, die er bei den letzten Romanen unternommen hatte, die jedoch nicht verwendet bzw. verarbeitet wurden, erneut durchzusehen. Dabei erinnerte er sich der Vorlesungen, die er damals an der Universität von Sevilla besucht hatte, und in denen Leonardo da Vincis *Das Abendmahl* und dessen vermeintlichen Geheimnisse – wie etwa die Anspielung auf das Verhältnis von Jesus und Maria Magdalena – besprochen wurden: „I remember the professor pointing out things I hadn't seen before […]" (Browns Statement of Truth (21.12.05), Vgl. auch Lisa Rogak: Dan Brown. Der Mann hinter dem Da-Vinci-Code, Reinbeck: 2006, S. 154f). Wenn man sich allerdings dazu entscheidet, ein hoch brisantes Thema (u.a. das Leben Jesu) zu bearbeiten, das einerseits fast schon garantiert schockieren, andererseits dadurch die Öffentlichkeit und Medien auf sich ziehen wird, so muss man – sofern natürlich die Bearbeitung gelungen ist – kein Hellseher sein, um aufgrund des kalkulierten Skandals den anschließenden Erfolg zu prognostizieren. Es verhält sich so, wie Martial einmal festhielt: „Mentula cum doleat puero, tibi, Naevole, culus, non sum divinus, sed scio quid facias" – „Da der Schwanz deinem Bürschlein, dir aber, Naevolus, der Arsch weh tut, / sage ich: Ich bin kein Hellseher, aber ich weiß, was du treibst" (Martial: Epigramme, Stuttgart: 2008, S. 65).

richten sich hauptsächlich gegen Browns Umgang mit der Geschichte des Christentums und ihrer Vermischung mit Fiktion.

> In diesem Werk kommt es zur Vermischung von Halbwahrheiten, historischen Falschdarstellungen, Esoterischem und Mythischen [sic!] mit legitimen, wenn auch heiklen Fragen, wie jene bezüglich der Frauen- und Geschlechterfrage in der Kirche oder die Frage nach dem Verhältnis von Macht und Wahrheit.[169]

Auf Basis historischer Quellen verwendet der Autor in seinem Werk religiöses Material und vermischt dieses schließlich mit fiktionalen Elementen. In den nachfolgenden Kapiteln soll daher das Augenmerk auf das Phänomen der Verwertung christlicher Zeugnisse innerhalb eines Romans gelegt werden.
Im Zuge der Plagiatsdebatte sowie der heftig geführten Diskussionen, die aufgrund der inhaltlichen Darstellung innerhalb des Romans beispielsweise des Lebens Jesu oder der Geschichte des Heiligen Grals resultierten, entstanden kurze Zeit darauf etliche Beiträge und Bücher, die sich wissenschaftlich (und pseudowissenschaftlich) mit der vermeintlichen Wahrheit des *Da Vinci Code* – also mit den Ursprüngen jener Thesen, die Brown benutzt – auseinandersetzen.[170]

> Seit dem Erscheinen des Romans sind nicht einmal zwei Jahre vergangen, und in den Buchhandlungen gibt es bereits zahlreiche Titel zu diesem Thema.[171]
>
> Die meisten gehen nach einem recht simplen Prinzip vor: Browns Version der christlichen Geschichte wird kategorisch für falsch erklärt, während die Autoren ihre eigenen Ansichten mit Hilfe von Bibelzitaten sowie den Aussagen gleich gesinnter Experten untermauern.[172]

Hier kommt es zu einer Wechselwirkung[173] mit anderen Texten bzw. zu einer Zirkulation lebendiger Texte – diese Untersuchungen thematisieren nicht nur die zahlreichen mythischen Ursprünge innerhalb des *Da Vinci Code*, sondern sie ermöglichen ebenso jene Punkte ausfindig zu machen, an denen Brown fiktional

---

[169] Helmut Eder: Ein Kommentar zu Dan Browns Sakrileg (27.04.06), online unter http://dioezese-linzold.at/redaktion/index.php?action_new=Lesen&Article_ID=29654 [14.04.14].
[170] Die Beeinflussung von Prä- und Posttext(en) sowie der Einfluss Browns Werk auf andere (und umgekehrt) ist demnach nicht abzustreiten.
[171] Sangeet Duchane: Das Da-Vinci-Geheimnis. Wahrheit und Mythos in Dan Browns Sakrileg, Wiesbaden: 2006, S. 7. Jene Bücher können wiederum in die Kategorie 'Populärwissenschaften' eingeordnet oder manche davon auch als Form der Belletristik bezeichnet werden.
[172] Rogak: Dan Brown, S. 211.
[173] „Die Bedeutungen der Popularkultur existieren nur in ihrer Zirkulation, nicht in ihren Texten; die Texte, die in diesem Prozeß entscheidend sind, dürfen nicht für und durch sich selbst verstanden werden, sondern in ihren Wechselwirkungen mit anderen Texten und dem sozialen Leben, denn auf diese Weise wird ihre Zirkulation sichergestellt" (John Fiske: Lesearten des Populären, Wien: 2000, S. 17).

zu erzählen beginnt. Doch wie bereits angedeutet wurde, handelt es sich bei diesen Aufklärungen (u.a. *The Real History behind The Da Vinci Code*, *Secrets of the Code*, *Code Da Vinci: L'enquête* usf.) nicht immer um wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit den dargestellten Themen innerhalb von Browns Roman.[174] Jene Themen, ob nun bei Brown oder den anderen Autoren, stellen Ausarbeitungen von historischen Quellen und damit stets unterschiedliche – mal mehr mal weniger wissenschaftliche – Interpretationen dieser dar. Selbst Richard Leigh, Mitautor von *The Holy Blood and The Holy Grail*, der Brown des Plagiats beschuldigte, gab in der *Today Show* auf NBC am 9. Juni 2003 bekannt, dass Brown bestimmte Anhaltspunkte als Beweise und Fakten interpretiert habe.[175] So heißt es auch in der Einführung von *The Holy Blood and The Holy Grail*:

> The question of 'proof' is ultimately beside the point. Given the scarcity of both documentary and archaeological testimony, there is very little, if anything, that can be 'proved' about Jesus. […] One must survey the available evidence, assesses it, interpret it and draw responsible conclusions from it […].[176]

Um welche Fakten bzw. Fiktionen es sich dabei nun handelt, soll hier kurz anhand einer inhaltlichen Beschreibung und Bestandsaufnahme etwaiger Themen innerhalb des *Da Vinci Code* erörtert werden. Anhand konkreterer Beispiele aus dem Roman Browns sollen manche der einzelnen (alten) Fäden, aus denen sich der (neue) Stoff für dessen Erzählung zusammenfügt, untersucht werden. Der Schwerpunkt wird dabei auf Jesus (dessen Leben und Tod) sowie seine Beziehung zu Maria Magdalena gelegt, da sich hier zahlreiche Gemeinsamkeiten mit anderen Quellen herausarbeiten lassen und sich darin gleichzeitig ein Aspekt populärer Literatur beobachten lässt. Zu erwähnen ist, dass in dieser Arbeit keine Einflussforschung[177] betrieben wird, sondern folgende Untersuchung stützt sich

---

[174] Man könnte meinen: Nach der Lüge kommt die Aufklärung – bei einem vermeintlichen Plagiat, das noch dazu in über 40 Sprachen übersetzt wurde, folgt aber nicht immer die Wahrheit, als vielmehr eine Form der Polemik. Wer auf den Zug 'Plagiat' aufsteigt, weiß das. Die behandelten Themen – wie das Plagiat selbst – besitzen ohnehin schon einen Zündstoff, den es schließlich zu nützen und auszukosten gilt: Aus sozio-ökonomischer Sichtweise handelt es sich dabei fast schon um ein symbiotisches Verhältnis, dessen gemeinsamer Nutzen Vermarktung und Kapital darstellt.

[175] Vgl. Rogak: Dan Brown, S. 215.

[176] Michael Baigent/Richard Leigh/Henry Lincoln: The Holy Blood and the Holy Grail, London: 1996, S. 9.

[177] „Damit verbunden ist meistens eine akribische philologische Arbeit, deren Resultat sich dann aber oft im Benennen der Quelle(n) erschöpft, d.h., es erfolgt keine methodische Reflexion der Beziehung zwischen den Texten, wie dies bei der Intertextualität der Fall ist. Überdies wird bei der Einflussforschung die Wirkungsrichtung unidirektional ausgelegt, d.h. der Prätext wirkt einseitig auf den Posttext. Dagegen wird bei der Intertextualität explizit von einer wechselseitigen

ebenso auf Theorien des Populären: „Some texts are selected by the people to be made into popular culture, others are rejected.“[178] Das Leben Jesu sowie die Geschichte des Heiligen Grals können aufgrund ihres hohen Bekanntheitsgrades und öffentlichen Interesses als populäre Themen gekennzeichnet werden; vordergründig soll es aber darum gehen, zu zeigen, wie christliche Zeugnisse in Form eines Prätexts, beispielsweise das Leben Christi, zu einem intertextuellen Werkzeug werden und sich folglich in Form eines Posttextes (Plagiat) offenbaren.

1.3.1 Themen

> Brown führt seine Leserinnen und Leser auf eine religionsgeschichtliche *Tour de force* durch die Geschichte des Abendlandes: von den Wurzeln des Christentums über die Wirren der mittelalterlichen Kreuzzüge bis hin zu den Mysterien der Geheimorden – und noch weit darüber hinaus.[179]

Es ist das zweite Abenteuer des Helden Robert Langdon, dem Harvard-Professor für Kunstgeschichte mit dem Fachgebiet Symbologie. Wie bei *Angels and Demons* (Browns zweiter Roman, 2000) beginnt die so genannte *Tour de force* mit einem Mord[180], im Falle des *Da Vinci Code* wird der Chefkurator des Louvre und Großmeister der *Prieuré de Sion* Jacques Saunière vor einem Gemälde Leonardo da Vincis tot aufgefunden.

> The pallid corpse of Jacques Saunière lay on the parquet floor […]. He had stripped off every shred of clothing, placed it neatly on the floor, and lain down on his back in the centre of the wide corridor, perfectly aligned with the log axis of the room. His arms and legs were sprawled outward in a wide spread-eagle […]. Saunière's left index finger was also bloody, apparently having been dipped into the wound to create the most unsettling aspect of his own macabre deathbed; using his own blood as ink, […] Saunière had drawn a simple symbol on his flesh – five straight lines that intersected to form a five-pointed star. *The pentacle*. […] *He did this to himself*.[181]

Beeinflussung von Prä- und Posttext ausgegangen“ (Anton Seljak: Intertextualität, in: Ulrich Schmid (Hrsg.): Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts, Stuttgart: 2010, S. 78).

[178] John Fiske: Understanding Popular Culture, London: 2011, S. 83.

[179] Marc Hillefeld: Ein Code wird geknackt. Dan Browns Roman „Sakrileg“ entschlüsselt, Köln: 2006, S 7.

[180] „A little over a year ago, Langdon had received a photograph of a corpse and a similar request for help. Twenty-four hours later, he had almost lost his life in Vatican City. This photo was entirely different, and yet something about this scenario felt disquietingly familiar“ (Brown: The Da Vinci Code, S. 26).

[181] Brown: The Da Vinci Code, S. 58f.

Die „Schnitzeljagd“ rund um das Geheimnis des Heiligen Grals beginnt: Neben dem Pentagramm befindet sich eine verschlüsselte Botschaft, die an die Enkelin Saunières, Sophie Neveu, Kryptologin bei der Pariser Polizei, gerichtet ist[182]:

> 13-3-2-21-1-1-8-5
> O, Draconian devil!
> Oh, lame saint!
> P.S. Find Robert Langdon[183]

Neveu, die nun auch am Tatort eintrifft, verhilft Langdon zur Flucht, da dieser von der Pariser Polizei, im Speziellen von Capitaine Bezu Fache, des Mordes an Saunière verdächtigt wird. Nach einem erfolgreichen Ablenkungsmanöver wird das erste Rätsel gelöst: Bei den Worten ‘O, Draconian devil! Oh, lame saint!’ handelt es sich um ein Anagramm von: „Leonardo da Vinci! The Mona Lisa!“[184] Auf dem Sicherheitsglas der Mona Lisa entdeckt Neveu eine mit einem Spezialstift geschriebene Botschaft: „SO DARK THE CON OF MAN“[185], erneut ein Anagramm[186], welches auf ein weiteres Gemälde Da Vincis verweist: *Madonna of the Rocks*. Die einzelnen Ziffern (13-3-2-21-1-1-8-5) – es handelt sich dabei in richtiger Reihenfolge um die so genannte Fibonacci-Folge – erhalten erst zu einem späteren Zeitpunkt ihre Bedeutung.[187] Im Laufe des Lesens und Lösens von Rätseln kristallisiert sich immer mehr heraus, dass in Browns Roman – wie bei *The Holy Blood and The Holy Grail* – das Leben Jesu sowie Maria Magdalenas mit der Suche nach dem Heiligen Gral in Verbindung gebracht wird; dessen Geheimnis, so bei Brown, von der Bruderschaft *Prieuré de Sion*, angeführt durch den Großmeister und Onkel Sophies Jacques Saunière, gehütet wird. Natürlich wollen nicht nur Langdon oder Neveu dieses Geheimnis lüften, sondern auch der so genannte ‘Teacher’, der eine ominöse Gestalt darstellt und erst zum

---

[182] „´*Post Script*?´ She shook her head. ´P.S. are my initials.´ ´But your name is Sophie Neveu.´ She looked away. ´P.S. is the nickname he called me when I lived with him.´ She blushed. ´It stood for *Princesse Sophie*´“ (Brown: The Da Vinci Code, S. 105).
[183] Brown: The Da Vinci Code, S. 101.
[184] Ebd., S. 138.
[185] Ebd., S. 172.
[186] „´So dark the con of man.´ She flashed a triumphant smile. ´I missed the first two anagrams, Robert. I wasn’t about to miss the third´“ (Brown: The Da Vinci Code, S. 186).
[187] Nämlich dann, als Langdon und Neveu auf der Rückseite des Gemäldes *Madonna of the Rocks* einen von Saunière versteckten Schlüssel entdecken, auf dem sich eine Adresse befindet, die sie schließlich in die Rue Haxo zu einer Züricher Depositenbank, in der Saunière ein Schließfach besitzt, führt. Um den Tresor zu öffnen, müssen die Zahlen in richtiger Reihenfolge (Fibonacci-Folge) eingegeben werden.

Schluss entlarvt wird. Die Figur des Lehrers ist es auch, die den Mönch Silas[188] damit beauftragt hat, Jacques Saunière zu ermorden.

Versteckte Hinweise, ein Netzwerk der Verschwörung, ein Rätsel führt zum nächsten; ihre Aufzählung wäre für diese Untersuchung nicht lohnend, jedoch geht aus den zuletzt genannten Rätselbeispielen hervor, wie Brown arbeitet – das Einbauen bzw. Einweben von (scheinbaren) Sachverhalten: „Beschreibungen und Infos sollten in mundgerechten Häppchen serviert werden.“[189] Diese Häppchen stellen einen Großteil des Romans dar, unabhängig davon, ob sie fiktional oder nicht-fiktional sind. Abgesehen davon, dass Browns Roman auch Elemente des Krimis und Thrillers enthält[190], endet beinahe jedes Kapitel mit einer offenen Frage; die Handlungsfäden werden somit Häppchen für Häppchen – als ein Kriterium für einen Bestseller[191] – weitergeführt, deren Lösung damit bis zuletzt für den Leser offen bleibt. Lässt man einmal die Charaktere und deren Verstrickungen beiseite, so lauten die Themen, wie Brown selbst zusammenfasst:

> 80. The novel's themes include: the sacred feminine; goddess worship; the Holy Grail; symbology; paganism; the history of the Bible and its accuracy, including the lost Gnostic Gospels; Templar history; the suppression of information by the church; the genealogy of Jesus; religious zealotry; and nature's grand design as evidence for the existence of God.[192]

Aufgrund der katholischen, heidnischen, gnostischen etc. Bezüge innerhalb des Romans – Brown schlüpft mehr oder minder in die Rolle eines Theologen oder Archäologen – ergeben sich nicht nur ein Feld etlicher zusammengewürfelter Thesen[193], sondern auch etliche Kritikpunkte. So ist beispielsweise das Thema ‘the sacred feminine’ ein Punkt, der sich gegen die Kirche wendet, weil diese das

---

[188] Die reale Bruderschaft *Opus Dei* hat allerdings keine Mönche. In *The Da Vinci Code* untersteht Silas dem Bischof und Kopf von *Opus Dei* Aringarosa (erneut ein Wortspiel Browns), der wiederum dem Lehrer dessen (Silas) Dienste zur Verfügung stellt – natürlich ebenso unwissend darüber, wer sich hinter dem Lehrer versteckt und was dessen wahre Absicht ist. Damit schafft Brown den Anschein, dass auch die katholische Kirche in Form von *Opus Dei* zu verhindern versucht, dass das Geheimnis des Grals offenbart wird.

[189] Rogak: Dan Brown, S. 148. Bestandteil der so genannten Sieben Power-Tipps Browns – diese Arbeitstechnik, so gibt Brown an, ist stark von Albert Zuckermans *Writing the Blockbuster Novel* beeinflusst.

[190] Man könnte hier auch von einer Nachahmung der Gattungen sprechen.

[191] „Deshalb organisieren Autoren, die das wissen und doch Autoren bleiben wollen, ihre Bücher nach Strukturen und Mustern, die sie nicht-linearen Informationsverarbeitungssystemen entwendet haben“ (Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 204).

[192] Browns Statement of Truth (21.12.05).

[193] Der Autor vermischt dabei die Bibel, Gnosis, die Templer, Rosenkreuzern, Freimaurer usf.

Weibliche und Sexuelle[194] unterdrücke – Brown geht in seinem Roman sogar so weit, dass er dem Heiligen Gral ein weibliches Geschlecht verleiht. Die Frage, die sich an dieser Stelle aufdrängt, lautet: war das nun Browns Idee?

„Throughout history, those who held knowledge of the Grail had always been magnets for thieves and scholars alike“[195] – Die Gralslegende entstand etwa ab Mitte des zwölften Jahrhunderts, die mystische Bedeutung des Heiligen Grals wurde in zahlreichen Romanen und Filmen verarbeitet. Als der wohl berühmteste Roman – wenn auch die Verkaufszahlen des *Da Vinci Code* höher sind – ist dabei Wolfram von Eschenbachs höfisches Epos *Parzival* zu nennen. Mehrere Jahre irrt Parzival auf der Suche nach dem Heiligen Gral umher, während bei *Da Vinci Code* Langdon und Neveu das Rätsel binnen zweier Tage lösen.[196] So ist der Gral in Wolfram von Eschenbachs Epos ein kostbarer Stein[197], dessen Kraft himmlischen Ursprungs ist; bei Brown nimmt dieser die Rolle eines Menschen an: „[…] it speaks, in fact, of Mary Magdalene – the female womb that carried Jesus' royal bloodline.“[198]

[194] Innerhalb Browns Roman wird allerdings ebenso das Sexuelle gemieden, wie offensichtlich das Anführen der Quellen der Sekundärliteratur. So bemerkt auch Žižek in einem Interview: „Oder nehmen Sie Romane von Dan Brown, „Angels and Demons“ („Illuminati“) oder andere. Da gibt es Paare, aber sie haben auch keinen Sex. Etwas sehr Merkwürdiges passiert hier […]“ (Slavoj Žižek: Das Internet als Kampfplatz (28.09.12), online unter http://derstandard.at/1348284192381/Slavoj-Zizek-Das-Internet-als-Kampfplatz [14.04.14]).

[195] Brown: The Da Vinci Code, S. 483.

[196] Parzival muss erst sein menschliches Versagen begreifen, seine Feindschaft gegen Gott lässt ihn über viereinhalb Jahre den Weg zur Gralsburg nicht finden, bis er an einem Karfreitag die Zügel seines Pferdes Gott überlässt und daraufhin zum Einsiedler Trevrizent gelangt. Dort überwindet Parzival schließlich die weltliche Ehre und eröffnet sich der Bereitschaft, Gott in Demut zu dienen. Erst durch Parzivals Läuterung und Hinwendung zu Gott wird er vom Gralsritter zum Gralskönig.

[197] Eschenbach benutzte sowohl *Gral* wie auch den kryptischen Ausdruck *lapsit exillis*, dessen genaue Bedeutung noch bis heute umstritten ist. Einer der Anknüpfungspunkte ist der lateinische Ursprung *lapis*: Stein.

[198] Brown: The Da Vinci Code, S. 335.

1.3.1.1 Jesus und Maria Magdalena

> 1) Is there any evidence in the Gospels, direct or indirect, to suggest that Jesus was indeed married?[199]
> 2) If Jesus was married, is there any indication in the Gospels of the identity of his wife?[200]
> 7) Jesus could well have sired a number of children prior to the Crucifixion. […] Is there any evidence that Jesus did indeed survive the Crucifixion – or that the Crucifixion was in some way a fraud?[201]

Das sind manche der Fragen, die sich die Autoren von *The Holy Blood and the Holy Grail* stellen. Mithilfe anderer Quellen wie etwa den Nag Hammadi Schriften versuchen sie Antworten zu finden bzw. Schlüsse zu ziehen. Ähnlich geht nun auch Brown vor, indem er selbige Fragen innerhalb seines Romans aufwirft.

Wie der Name des Romans Browns bereits verrät, nimmt Leonardo Da Vinci[202] eine Schlüsselrolle ein, insbesondere seine Gemälde, u.a. *Das letzte Abendmahl*. Die Theorien bezüglich dieses Bildes sind geteilt: Während die katholische Kirche an der rechten Seite Jesu den Apostel Johannes (als 'Lieblingsjünger') sitzen sieht, ist nach Browns Roman kein Mann zur Rechten Jesu auszumachen, sondern eine Frau, die er in der Folge in Verbindung mit dem Heiligen Gral bringt:

> ´Hold on,´ Sophie said. ´You told me the Holy Grail is a *woman*. *The Last Supper* is a painting of thirteen men.´ ´Is it?´ Teabing arched his eyebrows. ´Take a closer look.´ […] ´That's a woman!´ Sophie exclaimed. […] ´Who is she?´ Sophie asked. ´That my dear,´ Teabing replied, ´is Mary Magdalene.´[203]

Brown beschreibt die Gestalt neben Jesus folgendermaßen: „The individual had flowing red hair, delicate folded hands, and the hint of a bosom.“[204] Diese Deutung – dass es sich dabei um eine Frau, genauer gesagt um Maria Magdalena, handle – wird allerdings nicht nur von der Kirche, sondern von etlichen Autoren, darunter auch Kunsthistoriker, angezweifelt:

> Es stimmt der Apostel Johannes hat in der Tat feine, jugendliche Züge und ein bartloses Gesicht. Aber seine Brust ist flach wie eine Flunder. Seine Hände

[199] Baigent/Leigh/Lincoln: The Holy Blood and the Holy Grail, S. 346.
[200] Ebd., S. 349.
[201] Ebd., S. 371.
[202] Der, so beschreiben die Autoren von *The Holy Blood and the Holy Grail*, ebenso Grandmaster der *Prieuré de Sion* war.
[203] Brown: The Da Vinci Code, S. 327f.
[204] Ebd., S. 327.

> unterscheiden sich nicht von denen der anderen Jünger, und er ist nicht der einzige, der langes Haar trägt. Johannes ist schön, keine Frage, und er sieht Jesus sogar ähnlich, aber das ist ein Klassiker in der Kunstgeschichte.[205]
>
> Was Sie und ich heute als maskulin oder feminin empfinden, ist höchstwahrscheinlich nicht das, was man im 15. Jahrhundert in Florenz oder Mailand als solches empfunden hat.[206]

Wie das Plagiat ist auch das Geschlecht ein Begriff, der kulturell bedingt ist. Folgt man der Kunstgeschichte, dann sind Leonardo Da Vincis Körper und Gesten nicht unmittelbar außergewöhnliche (oder weibliche) Darstellungen und folgen einer christlichen Tradition.

> If Mary is at the Last Supper, then where is John, out getting more matzoth? […] Looking at the restored *Last Supper*, the figure of John looks feminine also. However, I think that a lot of the other male figures of Italian Renaissance art look very feminine or, at best, androgynous.[207]

Browns Ausführung ist somit eine Hypothese, zunächst noch verpackt als eine nicht-fiktionale Tatsache.[208] Was schließlich auch zu der Frage führt: Woher hat Brown diese Thesen bzw. Interpretationen? Dass bei *Das letzte Abendmahl* nicht Johannes, sondern Maria Magdalena neben Jesus sitzt, entnimmt Brown allerdings nicht aus *The Holy Blood and the Holy Grail*, denn dort heißt es:

> During the few years, however, certain authorities have ascribed to him [Leonardo Da Vinci; Anm. d. Verf.] an ancient heretical belief that Jesus had a twin. Certainly there is evidence for this contention […] in the famous 'Last Supper' – where there are, in fact, two virtually identical Christs.[209]

Während dort also statt Johannes ein Zwillingsbruder[210] (Thomas) gesucht wird, lassen sich in *The Templar Revelation* aus dem Jahre 1997 jene Thesen wieder

---

[205] Marie-France Etchegoin/Frédéric Lenoir: Das Geheimnis des Da-Vinci-Code. Geheimbünde, Verschwörungen, codierte Gemälde und die wahren Schauplätze in Dan Browns „Sakrileg", München: 2005, S. 91.
[206] Diane Apostolos-Cappadona: »Ich glaube nicht, dass auf dem *Abendmahl* eine Frau abgebildet ist…«, in: Dan Burstein (Hrsg.): Die Wahrheit über den Da Vinci Code. Das „Sakrileg" entschlüsselt, München: 2004, S. 388.
[207] Sharan Newman: The Real History behind The Da Vinci Code, New York: 2005, S. 132ff.
[208] Bis er letztlich, wie noch näher ausgeführt wird, den Roman als fiktional anerkennt.
[209] Baigent/Leigh/Lincoln: The Holy Blood and the Holy Grail, S. 449.
[210] Der Vorwurf der plagiierten Verarbeitung verstummt aber indes umso mehr, wenn auch auf die Unterschiede jener Theorien eingegangen und hingewiesen wird; so gilt beispielsweise Browns Aufmerksamkeit bei Leonardo Da Vincis *Das Abendmahl* nicht etwa dem 'doppelten Jesus' – der Zwillingsbruder bzw. Doppelgänger – wie bei Baigent und Leigh, sondern vielmehr der Weiblichkeit, der Figur der Frau, Maria Magdalena. Richter Smith (Vgl. Kapitel *Der Plagiatsprozess*) führt allerdings an, dass die Unterschiede für die Beurteilung nicht relevant sind,

finden, die Brown in seinem Werk ausführt: Die Autoren Picknett und Prince deuten die Figur neben Jesus als Maria Magdalena, als seine Ehefrau und Mutter seiner Kinder.[211] Gewissermaßen als eine Urquelle dieser Thesen über Maria Magdalenas Rolle lassen sich auch die Nag Hammadi Texte anführen:

> Der [Heiland liebte] Maria Magdalena mehr als [alle] Jünger, [und er] küßte sie [oft]mals auf ihren [Mund]. Die übrigen [Jünger] […]. Sie sagten zu ihm: „Weswegen liebst du sie mehr als uns alle?“ Der Heiland antwortete und sprach zu ihnen {…}: „Weswegen liebe ich euch nicht so wie sie?“[212]

Diese Texte wurden nach der oberägyptischen Stadt Nag Hammadi benannt, in deren Nähe diese koptischen Papyrushandschriften – in einem großen Krug vergraben – im Dezember 1945 gefunden wurden. Die 13 Codices, die eigentlich Kopien bzw. Übersetzungen darstellen, sind hauptsächlich gnostischen Inhalts, bereichern und ergänzen das Dossier der neutestamentlichen Apokryphen. Sowohl *The Templar Revelation*, *The Holy Blood and the Holy Grail* als auch *The Da Vinci Code* machen von dieser Sammlung der 13 Codices Gebrauch, unter anderem vom Evangelium nach Maria:

> Andreas aber antwortete und sprach zu den Geschwistern: „Sagt, was ihr meint über das, was sie gesagt hat! Ich nämlich glaube nicht, daß der Erlöser dies gesagt hat, denn diese Lehren sind wahrhaftig andere Gedanken!“
> Petrus antwortete und sprach über diese derartigen Dinge; er fragte sie (plur.) wegen des Erlösers: „Hat er etwa mit einer Frau heimlich vor uns gesprochen und nicht öffentlich? Sollen auch wir umkehren und alle auf die hören? Hat er sie mehr als uns erwählt?“
> Da weinte Maria, sie sprach zu Petrus: „Mein Bruder Petrus, was denkst du? Denkst du, daß ich mir dies allein in meinem Herzen ausgedacht habe und daß ich über den Erlöser lüge?“
> Levi antwortete und sprach zu Petrus: „Petrus, schon immer bist du jähzornig. Jetzt sehe ich dich, wie du gegen die Frau streitest wie Feinde. Wenn der Erlöser sie aber würdig gemacht hat, wer bist dann du, sie zu verwerfen? Sicherlich kennt der Erlöser sie ganz genau, deshalb hat er sie mehr als uns geliebt.“[213]
>
> With convincing consistency, certain other works in the Nag Hammadi collection bear witness to a bitter and ongoing feud between Peter and the Magdalene – a feud

---

vielmehr die kopierten Merkmale, da sie nicht den zentralen Teil des urheberrechtlich geschützten Werks *The Da Vinci Code* ausmachen – „Some items clearly come from HBHG. Some items plainly do ***not*** come from HBHG“ (RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]).

[211] Folgt man dem Rechturteil (Vgl. Kapitel *Der Plagiatsprozess*), so lässt sich die Vermutung anstellen, dass der Richter mehrere Gründe dafür gefunden zu haben scheint, dass nicht etwa die Autoren von *The Holy Blood and the Holy Grail* Brown des Plagiats beschuldigen sollten, als vielmehr jene Autoren von *The Templar Revelation* oder Margaret Starbird (*The Woman with the Alabaster Jar*).

[212] Das Evangelium nach Philippus (NHC II,3), in: Nag Hammadi Deutsch, S. 150.

[213] Das Evangelium nach Maria (BG 1), in: Nag Hammadi Deutsch, S. 573f. Letztere Stelle, in der Levi auf Marias Frage antwortet, wird von Brown zitiert.

> that would seem to reflect a schism between the 'adherents of the message' and the adherents to the bloodline.[214]
>
> ´The woman they are speaking of,´ Teabing explained, ´is Mary Magdalene. Peter is jealous of her.´
> ´Because Jesus preferred Mary?´
> ´Not only that. The stakes were far greater than mere affection. At this point in the gospels, Jesus suspects He will soon be captured and crucified. So He gives Mary Magdalene instructions on how to carry on His Church after He is gone. As a result, Peter expresses his discontent over playing second fiddle to a woman. I daresay Peter was something of a sexist.´ […]
> Sophie looked at him. ´You're saying the Christian Church was to be carried on by a *woman*?´
> ´That was the plan. Jesus was the original feminist.´[215]

Es könnten hier noch mehrere Beispiele angeführt werden, welche die Gemeinsamkeiten beider Werke *(DC* und *HBHG*) zeigen; beiden, wie soeben demonstriert wurde, liegen aber wiederum auch gemeinsame Quellen zugrunde. Anhand der Nag Hammadi Texte, so betont Brown, könne man einen Jesus ausmachen, der als ein Sterblicher[216] mit Maria Magdalena verheiratet gewesen sei. Diese Annahme wird aber ebenso im Werk Baigents, Leighs und Lincolns getroffen:

> According to Judaic custom at the time it was not only usual, but almost mandatory, that a man be married. Except among certain Essenes in certain communities, celibacy was vigorously condemned. During the late first century one Jewish writer even compared deliberate celibacy with murder, and he does not seem to have been alone in this attitude. And it was as obligatory for a Jewish father to find a wife for his son as it was to ensure that his son be circumcised. If Jesus were not married, this fact would have been glaringly conspicuous.[217]
>
> ´Because Jesus was a Jew,´ Langdon said, taking over while Teabing searched for his book, ´and the social decorum during that time virtually forbid a Jewish man to be unmarried. According to Jewish custom, celibacy was condemned, and the obligation for a Jewish father was to find a suitable wife for his son.´[218]
>
> 276. Once again I accept that this is to be found in HBHG and DVC. Further more I accept that the relevant parts of Mr Brown's US HBHG are annotated. On page 331 for example there is a pink sticker marked "***the marital status of Jesus"***.[219]

Die Beziehung von Jesus und Maria Magdalena ist in mehreren gnostischen Schriften verzeichnet, ebenso die Annahme, dass Jesus als ein Sterblicher – „[…]

---

[214] Baigent/Leigh/Lincoln: The Holy Blood and the Holy Grail, S. 403.
[215] Brown: The Da Vinci Code, S. 333f.
[216] Vgl. dazu auch das Kapitel *The Martial Status of Jesus* in: Baigent/Leigh/Lincoln: The Holy Blood and the Holy Grail, S. 346-349.
[217] Baigent/Leigh/Lincoln: The Holy Blood and the Holy Grail, S. 347.
[218] Ebd., S. 330.
[219] Browns Statement of Truth (21.12.05).

a great and powerful man, but a *man* nonetheless. A mortal […]“[220] – anzusehen sei. So kann aber auch bei Basileides, einem alexandrinischen Gelehrten aus dem 2. Jahrhundert und zu den Gnostikern zu zählen, nachgelesen werden: Jesu sei zwar gestorben, doch nicht am Kreuze, da ein Ersatzmann mit dem Namen Simon dessen Platz einnahm.[221] Einerseits findet man dazu ebenso in den Codices von Nag Hammadi eine Auskunft, andererseits lässt sich auch im Koran eine markante Stelle herausstreichen:

> Jene bestraften mich, doch ich starb nicht wirklich, sondern (nur) dem Anschein nach, damit ich nicht durch sie zuschanden gemacht würde, denn sie sind ein Teil von mir. […]
> Ein anderer war es, der das Kreuz auf seiner Schulter trug, nämlich Simon. Ein anderer war es, dem die Dornenkrone aufs Haupt gesetzt wurde. Ich aber ergötzte mich in der Höhe an dem ganzen Reichtum der Archonten und dem Samen ihres Irrtums, ihres eitlen Ruhmes, und ich lachte über ihren Unverstand.[222]

> Und weil sie sprachen: »Siehe, wir haben den Messias Jesus, den Sohn der Maria, den Gesandten Allahs, ermordet« – doch ermordeten sie ihn nicht und kreuzigten ihn nicht, sondern einen ihm ähnlichen – … (darum verfluchten Wir sie). Und siehe, diejenigen, die über ihn uneins sind, sind wahrlich im Zweifel in betreff seiner. Sie wissen nichts von ihm, sondern folgen nur Meinungen; und nicht töteten sie ihn in Wirklichkeit […].[223]

Aus den zahlreichen Überlieferungen vom Leben Jesu ziehen die drei Autoren von *The Holy Blood and the Holy Grail* ihre Schlüsse, die Brown nun übernommen haben soll – der Vorwurf gegen Brown richtet sich daher auf eine inhaltliche Übernahme dieser gezogenen Schlüsse. So stößt man in *The Da Vinci Code* nicht nur auf die Codices von Nag Hammadi (Brown nennt sie fälschlicherweise ‘Scrolls’[224]), sondern auch auf die Kommentare von Basileides sowie auf den Koran. Von allen dreien – so wird „[…] die Luftblase des perfekten Skandals zum Platzen gebracht […]“[225] – kann in *The Holy Blood and the Holy Grail* gelesen werden. Brown bedient sich dabei nicht nur des Inhalts, sondern

[220] Brown: The Da Vinci Code, S. 315.
[221] Vgl. Baigent/Leigh/Lincoln: Der Heilige Gral und seine Erben: Ursprung und Gegenwart eines geheimen Ordens; sein Wissen und seine Macht, Bergisch Gladbach: 1995, S. 343.
[222] Der zweite Logos des großen Seth (NHC VII,2 p.55,16-56,19), in: Nag Hammadi Deutsch, S. 403.
[223] Der Koran, Stuttgart: 2006, 4,157(156), S. 111.
[224] „Bei dem Fund handelte es sich nicht um Schriftrollen, sondern um Codices […]“ (Katharina Ceming/Jürgen Werlitz: Die verbotenen Evangelien. Apokryphe Schriften, Wiesbaden: 2007, S. 8).
[225] Helene Hegemann: An meine Kritiker (1.05.10), online unter http://www.zeit.de/2010/18/Hegemann-Stellungnahme [17.08.12].

schafft daraufhin eine (intertextuelle) Referenz, indem er dieses Werk in *The Da Vinci Code* erwähnt:

> ´Here is perhaps the best-known tome,´ Teabing said, pulling a tattered hardcover from the stack and handing it to her. The cover read: HOLY BLOOD, HOLY GRAIL […].[226]

Während aber nun das Plagiat voraussetzt, dass der Leser die entwendete Quelle nicht erkennt, wird hier Bezug genommen bzw. indirekt auf die Quelle hingewiesen.[227] Es kann also zunächst auch von einer Anspielung als Form eines ästhetischen Kunstmittels gesprochen werden. Im Unterschied zum Zitat – gekennzeichnet durch Anführungszeichen und markiert durch genaue Angabe der Quelle (Name des Urhebers und seines Werkes) – löst sich allerdings bei Brown die Grenze zwischen Eigenem und Fremden auf.[228] Wie ein Vogelfänger breitet Brown sein Netz über vergangene Geister aus und fügt diese als nicht markierte Quellen in seinen Roman ein. Die Folge ist ein Plagiatsvorwurf, der, es wurde schon oft betont, immer auch eine persönliche Angelegenheit darstellt, die sich letztlich unter dem Mantel einer Urheberrechtsverletzung – Eigenes wurde in einem neuen Diskurs assimiliert – abspielt. Der rechtliche Umgang mit einem Plagiat, wie bereits erläutert wurde, geht mit der Theorie des Verblassens einher: fremdes geistiges Gut müsse demnach in den Hintergrund treten. Das Fremde innerhalb des *Da Vinci Code* dominiert jedoch das Eigene, da sich Brown fortwährend auf historische bzw. christliche Zeugnisse beruft, die aber wiederum – wie ebenso dem Prozessurteil zu entnehmen ist – als Allgemeingut verstanden werden können.

> I think by its very nature, this case entailed a conflict between the spirit of the law and the letter of the law. We lost on the letter of the law, I think we won on the spirit of the law, and to that extent we feel vindicated.[229]

---

[226] Brown: The Da Vinci Code, S. 339f.
[227] Als Zeuge vor dem Londoner Gericht räumte Dan Brown auch ein, er habe *The Holy Blood and the Holy Grail* gelesen, allerdings sei dieses Werk nur eines von vielen gewesen (Vgl. Kapitel *Der Plagiatsprozess*).
[228] Man könnte dies auch, wie Ackermann über die Anspielung konstatiert, als einen „Extremfall des Zitierens" interpretieren (Vgl. Kathrin Ackermann: Fälschung und Plagiat als Motiv der zeitgenössischen Literatur, Heidelberg: 1992, S. 12).
[229] Richard Leigh, in: Keith Parkins: The Da Vinci Code Case (April 2007), online unter http://www.heureka.clara.net/books/da-vinci-code-court-case.htm [14.04.14].

Das Leben und der Tod Jesu lassen sich somit durchaus als kulturelles Erbe charakterisieren, die (populär)wissenschaftliche Abhandlung der drei Autoren von *The Holy Blood and the Holy Grail* stellt damit aber nicht minder eine Weiterverarbeitung bereits bestehender historischer Fakten dar. Im Großen und Ganzen lässt sich also konstatieren, dass innerhalb des *Da Vinci Code* eine Fülle an Fremdmaterialen verarbeitet wurde. Rechtlich gesehen, wie das nächste Kapitel zeigen wird, stellt dieses Werk nun kein Plagiat dar; auch aus ästhetischer Perspektive kann damit argumentiert werden, dass Brown lediglich intertextuelle Bezüge – auch als ein Verfahren der Popularliteratur – geschaffen hat: Bezüge, deren Inhalt zwar ebenso in *The Holy Blood and the Holy Grail* verarbeitet wurde, die jedoch letztlich bei anderen Verfassern und ihren Schriften zurück zu verfolgen und fernerhin als Allgemeingut zu verstehen sind.

Was den Skandal rund um *The Da Vinci Code* anbelangt, den allgemein einerseits eine populäre Warenkultur mit sich führen kann[230], andererseits mit dem Charakter des Plagiats einhergeht, so soll dieser noch einmal im ästhetischen Diskurs – allerdings anhand der Causa Hegemann – besprochen werden: denn aufgrund der skandalösen Beschaffenheit eines Plagiats kann sich ein Plagiator nur schwer, wie noch näher ausgeführt wird, aus einer Plagiatsdebatte befreien bzw. verabschieden. Im Falle Browns wurde selbigem zwar anhand des juristischen Urteils – Brown gewinnt den Plagiatsprozess am 7. 04. 2006 – der „Titel" eines Plagiators abgesprochen, dennoch nach einer jeden Plagiatsdebatte eilt auch einem nur vermeintlichen Plagiator[231] der Ruf voraus: „I suspect Dan Brown might not even exist."[232]

> L'éditeur du *Da Vinci Code*, ouvrage à succès de l'Américain Dan Brown, a gagné, vendredi 7 avril, le procès qui lui avait été intenté en Grande-Bretagne pour plagiat. La Haute Cour de Londres n'a pas retenu les allégations de deux historiens, Michael

[230] Im ästhetischen Diskurs, in dem Hegemanns *Axolotl Roadkill* untersucht wird, soll erneut darauf hingewiesen werden, dass Popliteratur auch mit Plagiarismus eng verbunden sein kann: schmückt sich doch der moderne, populäre (deutsche) Roman beispielsweise mit Zitaten aus der Werbung, der Musik, Blogs usf.; mit Facetten also, die oft auch die Grenze zwischen ästhetischer Entlehnung (in Form von Intertextualität bzw. allgemeiner: Plagiarismus als Kunstmittel) und geistigem Diebstahl (im Sinne einer Urheberrechtsverletzung) verblassen lassen.

[231] Wie vielleicht bei einem Mörder, der gerade aus dem Gefängnis entlassen wurde.

[232] Umberto Eco: The Art of Fiction No. 197, in: The Paris Review (Sommer 2008, No. 185), online unter http://www.theparisreview.org/interviews/5856/the-art-of-fiction-no-197-umberto-eco [14.04.14].

> Baigent et Richard Leigh, accusant M. Brown d'avoir volé des idées figurant dans leur livre *Le Saint Sang et le Saint Graal*.[233]

1.3.2 Der Plagiatsprozess

> Sollte nun einen solchen Kenner die Lust anwandeln, mich wegen einiger Ungenauigkeiten zu schulmeistern, so bitte ich ihn, zu bedenken, daß der, der den »Pilger Kamanita« schrieb, wohl am besten weiß, welche Freiheiten er sich genommen hat und warum […] – was ich deshalb bemerke, weil einige Leser des Manuskriptes glaubten, ich hätte irgend eine indische Sage bearbeitet.[234]

Literatur bzw. literarische Werke können als Weiterentwicklung von Mythen gedeutet werden[235] – während Dan Brown sich Quellen der christlichen Mythologie sowie fiktiver Theorien darüber und Forschungsansätzen anderer zu eigen macht, bezieht sich beispielsweise hundert Jahre zuvor der Nobelpreisträger Karl Gjellerup in seinem *Pilger Kamanita* auf den Rig-Veda, Bhagavadgita, Upanischaden wie auch auf die Reden des Buddha und weist auf diese in einer Note hin. So wurde zumindest im Falle Gjellerups[236] hervorgehoben, dass etwaige andere Texte bzw. Quellen für ein literarisches Werk angewendet wurden und folglich miteingeflossen sind; bei Brown wiederum werden die verwendeten Quellen nicht ausdrücklich angegeben.

> ich bin angekommen und wohne unerkannt unter meiner stiege,
> irgend so ein alter schinken in seiner vorratskammer;
> und jeden tag tritt sie ein, die ganze fröhliche familie,
> um sich ein gutes stück von mir abzuschneiden.[237]

Es wurde eine Vielzahl von Anklagen und Zeugenaussagen vorgebracht, die den Fall Dan Brown betrafen. Um den Leser nicht mit einer Aufzählung von juristischen Fachbegriffen und Belanglosigkeiten zu langweilen, sollen hier die wichtigsten Ergebnisse vorgestellt werden.

---

[233] o.V.: "Da Vinci Code": La justice britannique rejette les accusations de plagiat (07.04.06), online unter http://www.lemonde.fr/livres/article/2006/04/07/da-vinci-code-la-justice-britannique-rejette-les-accusations-de-plagiat_759488_3260.html [14.04.14].
[234] Karl Gjellerup: Der Pilger Kamanita, Köln: 2007, S. 316ff.
[235] Vgl. Robert Alan Segal: Mythos. Eine kleine Einführung, Stuttgart: 2007, S. 103.
[236] So stellte beispielsweise auch Gjellerups *Der Pilger Kamanita* eine bedeutende Inspirationsquelle für Hermann Hesses *Siddhartha* dar.
[237] Franz Josef Czernin: natürlich ist das auch nur so ein feuchtes herumgetappe, in: Czernin: staub.gefässe. gesammelte gedichte, München: 2008, S. 102f. Hier wird natürlich auf die Bücherschinken angespielt, derer sich Brown bedient.

> 175. By the time we [Brown and his wife Blythe; Anm. d. Verf.] obtained a copy of Holy Blood, Holy Grail (0.25), I had already written the Synopsis and the opening of the novel and had in place the themes of the sacred feminine, the bloodline, and secret history.[238]
>
> 73. It is self evident that Mr Brown looked at HBHG before DVC was finished (he accepts that). It is equally self evident that Blythe Brown looked at HBHG extensively. The original copy of HBHG as disclosed contains numerous annotations and markings mostly by her but also by Mr Brown. The date of these annotations and markings is in dispute. Of all the books used it is the most heavily annotated.[239]

Im März 2006 musste Dan Brown vor dem Londoner Gericht aussagen: zwei der drei Autoren von *The Holy Blood and the Holy Grail* (1982), Michael Baigent und Richard Leigh, beschuldigten Brown des Plagiats.[240] Brown führte in seiner Verteidigung (Statement of Truth) aus, wo und wie er sich der Theorien beispielsweise über das Leben Jesu oder Maria Magdalenas sowie der Geschichte des Heiligen Grals bediente; dieser Monolog, der auch eine Form der Autobiographie darstellt, wirft dabei die Anschuldigungen und damit die Nutzung fremder Quellen in ein anderes Licht. Beginnend mit einem ausführlichen Lebenslauf[241] beschreibt Brown im Anschluss die Entstehung all seiner bereits erschienenen Romane, bis schließlich die Aufarbeitung des *Da Vinci Code*, das eigentliche Thema, besprochen wird. Während Brown zuvor noch behauptete, der Roman beruhe auf historischen Fakten[242], wird hier aber nun das Fiktionale – durchaus zu verstehen als ein juristischer Handgriff – in den Vordergrund gerückt:

---

[238] Browns Statement of Truth (21.12.05).
[239] RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch].
[240] Mit anderen Worten: „Non-textual infringement in a literary work." Wie dem Gerichtsurteil von Richter Smith zu entnehmen ist, lautete der Vorwurf der Kläger, Brown habe kopiert, und zwar: „a substantial part of the work to produce an altered copy or a colourable imitation" (RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]). Der Plagiatsvorwurf richtet sich demnach auf die Übernahme von Theorien und einzelner Textpassagen; es handelt sich hierbei – trotz der Rechtsurteile – infolgedessen um ein inhaltliches Plagiat aufgrund einer Handlungsübernahme; der häufigste, und somit aktuellste Plagiatsvorwurf ist mittlerweile der der Handlungsübernahme.
[241] Neben dem literarischen Werdegang und damit auch den Beschreibungen aus der Kindheit hält Brown im Statement of Truth (21.12.05) fest, dass ihm schon in jungen Jahren die Bedeutung von Plagiarismus bewusst war: „I notice from the school's website that plagiarism is still considered a "major offence", exactly as it was in my day".
[242] „Obviously […] Robert Langdon is fictional, but all of the art, architecture, secret rituals, secret societies, all of that is historical fact" (Brown im NBC Today Interview mit Matt Lauer (3.06.03), online unter http://www.defendingthebride.com/code/brown.html [21.12.12]).

> 82. […] Of course, some „secret history" may be fact, some fiction. This idea, of course, excited me as a potential plot device. […] The story is a blend of historical fact, legend, myth, and fiction.[243]

> 348. Mr Brown is a fiction writer. As a device to writing fiction he is perfectly entitled to dress up factual scenarios to give an illusion that supports his fiction. He is not (contrary to the complaints of the Claimants) going into deep and detailed research for these factual matters. Indeed as he said in his evidence that would be counterproductive; he wishes to create „grey" areas not black and white. He simply needs therefore a mystery and a series of unanswered questions. He can do that without deep research and that he has done. As he has taken matters at a general and low level of abstraction and he has only taken ideas and facts without any of the architecture (if any) he has done nothing wrong. It would be quite wrong if fictional writers were to have their writings pored over in the way DVC has been pored over in this case by authors of pretend historical books to make an allegation of infringement of copyright. I accept that if that was allowed to happen it would have a serious impact on writing. This case whatever its result would not have that impact in my view. However cases can be used for improper purposes.[244]

Im Unterschied zu Browns Werk postulieren die Ankläger, es handle sich bei *The Holy Blood and The Holy Grail* um einen nicht-fiktionalen[245] Inhalt; wovon die Verteidigung wiederum profitiert, da die Betonung des Fiktionalen impliziert, dass das Einbauen wissenschaftlicher (nicht-fiktionaler) Ressourcen bzw. Ideen für einen *fiktionalen* Roman wie *The Da Vinci Code* allgemein frei sei. Dieser rechtliche Schachzug trug entscheidend zu dem Urteil in diesem Plagiatsprozess bei.

> 176. In other words the facts and the themes and the ideas cannot be protected but how those facts, themes and ideas are put together (this is the Claimants' "***architecture***" argument) can be. It follows from this that the Claimants must show that there is a putting together of facts, themes and ideas by them as a result of their efforts and it is that which Mr Brown has copied. I should say on passing that there is no claim based on collocation.[246]

An dieser Stelle muss aber auch hervorgehoben werden, dass bei der Recherche der „Fakten" für *The Da Vinci Code*, die im Mai 2000 begann, Brown nicht alleine arbeitete. So nimmt auch dessen Frau und Kunsthistorikerin Blythe eine zentrale Rolle ein: „I ask Blythe to collect and compile as much information as

[243] Browns Statement of Truth (21.12.05).
[244] RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch].
[245] „268. […] First the Claimants' book is categorised as a book of non fiction (although many would suggest it should be truly categorised as fiction). Even as non fiction it is doubtful whether the Claimants have any genuine belief in the conjecture they present. That is why they call it historical conjecture. It is also why the fruits of their labour are hidden away" (RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]). Da historische Fakten nicht urheberrechtlich monopolisiert werden können, richtete sich der Vorwurf der Kläger in der Folge darauf, dass Brown die Struktur oder Architektur von *HBHG* übernommen habe.
[246] RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch].

possible […].“[247] Sie stellte ihrem Mann wissenschaftliches Material und Notizen zur Verfügung, hatte *The Holy Blood and The Holy Grail* als Erste in den Händen, unterstrich[248] Stellen darin und verwies immer wieder auf etwaige Schlüsselpunkte, die für den Roman als geeignet bzw. bedeutsam schienen: „Blythe Brown provided the material for the lectures with HBHG in her hands.“[249] Zu beobachten ist hierbei, dass wie bei *Axolotl Roadkill* eine andere Person – Hegemanns Vater[250] oder Browns Frau – offensichtlich bei der Entstehung resp. beim Verfassen des Textes mitbeteiligt ist. Insofern wird es aber immer schwieriger, die eigentliche Tat des Plagiats zu fassen, da aufgrund der Zusammenarbeit und der gemeinsamen Recherche, die sich im Falle Browns über einige Jahre hinauszog, ein mögliches Durcheinander der verwendeten Quellen entstehen kann.

> 84. As with all of my books, so much time has passed since I researched each of the novels that it is hard for me to be exact about what sources I used at which precise point in the research and writing of each of the novels. In the case of The Da Vinci Code, Blythe and I spent a year or so travelling and conducting research during the writing of The Da Vinci Code. On the way, we met with historians and other academics and extended our travels from the Vatican and France to England and Scotland in order to investigate the historical underpinnings of the novel.[251]
>
> 317. Once again I do not necessarily accept that Mr Brown knew that is [sic!] what was happening. Much of the material provided by Blythe Brown is unattributed. I do not accept he knew necessarily where she was obtaining her material form. I do not

[247] Browns Statement of Truth (21.12.05).
[248] „Blythe Brown's underlinings (absent any other explanation from her) tell their own story“ (RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]).
[249] RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch].
[250] Der Volksbühnen-Dramaturg Carl Hegemann soll nach Frank Maleu vom SuKuLTur-Verlag, der Airens Roman Strobo veröffentlichte, selbiges Buch bei ihm bestellt haben. Fernerhin hat Helene Hegemann in einem Interview angegeben, ihr Vater habe das Manuskript als erster lesen dürfen. Der Kritiker Jürgen Kaube geht in der *FAZ* sogar so weit, dass Hegemanns Vater durchaus auch der heimliche Koautor des Romans sein könne: „Ob er, der Dramaturg und Texte-Arrangeur der Berliner Volksbühne, Carl Hegemann, der nie Probleme mit dem Urheberrecht anderer Leute hatte, der Theorieschwadroneur, der seit jeher auf der Bühnen [sic!] Körpersäfte und anschließend Theoriedarstellung lustig fand, so wie jetzt auch der Roman des Sprösslings auch zwischen megahart und megaverblasen pendelt, ob er ihr solche Stellen hineingeschrieben hat? Das wäre die naive Frage. Die viel näherliegende wäre, ob er oder sonst jemand aus dem Umkreis ihrer Schutzberechtigten denn überhaupt etwas herausgestrichen, von etwas abgeraten hat. Oder ob wir hier einfach nur eine teils zusammengeklaute, teil [sic!] selbst hervorgebrachte Phantasie lesen, die gar kein Individuum zum Autor hat, sondern das Kulturestablishment selber, das sich so ein Wunderkind vorstellt und einer solchen Phantasie eventuell sogar ein tatsächliches Kind zum Opfer bringt“ (Jürgen Kaube: Germany's Next Autoren-Topmodel (10.02.10), online unter http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/plagiatsfall-helene-hegemann-germany-s-next-autoren-topmodel-1943229.html [21.05.13]). Diese Spekulationen sind für diese Arbeit allerdings nicht fruchtbar – außer dass sie zeigen, dass innerhalb einer Plagiatsdebatte eine Personalisierung (Entliterarisierung) stattfindet, die weit über das Feld der Literatur und damit auch über eine seriöse Literaturkritik hinausgeht.
[251] Browns Statement of Truth (21.12.05).

> think for one minute he cross-checked his wife's work. That was her valuable input in to DVC. Mr Brown has always acknowledged this and it would be a pointless waste of exercise if he went over the same ground. As I have said elsewhere the fact that Blythe Brown was the true researcher of historical facts and not Mr Brown has certainly caused him difficulties when he submitted to the glare of publicity.[252]

Den Überblick über die Quellen zu verlieren – mit oder ohne Beihilfe einer anderen Person[253] –, sollte aber weder einem Romanautor, der sich dann auch noch dazu vor Gericht befindet, noch einem Wissenschaftler passieren:

> So ist es, dass man den Blick dann zurückwirft und feststellt, man hat sechs, sieben Jahre an einer solchen Arbeit geschrieben und hat in diesen sechs, sieben Jahren möglicherweise an der einen oder anderen Stelle, an der einen oder anderen Stelle auch zu viel, auch teilweise den Überblick über die Quellen verloren.[254]

Wie bei Karl-Theodor zu Guttenbergs Dissertation häuften sich die Fremdmaterialen bei Browns *The Da Vinci Code* zu einem unübersichtlichen Quellenberg zusammen, die Folge war, in einfachen Worten, nicht mehr „Herr seiner Quellen" zu sein.

> 184. Throughout this exercise, I would sometimes mark up copies of Blythe's notes to me, and if I did I would often clear my desk of them when I had finished with them. Because many of the notes Blythe was preparing covered topics about which I was (at first) quite sceptical, I usually looked at Blythe's notes in conjunction with other sources. I was uncomfortable including specific information in the novel unless I could corroborate it in at least a couple of sources. I do not recall precisely how I used the Constantine document, but it is almost certain that I used it in conjunction with other materials.[255]

Das Vergessen der Quellen kann, wie im psychologischen Teil dieser Arbeit ausgeführt wird, auch eine unbewusste Form des Plagiierens darstellen; von einem unbewussten Plagiat kann bei Brown allerdings nicht die Rede sein – das Einfließen der ermittelten Informationen, deren Quellen womöglich aufgrund ihrer Fülle sowie der Arbeitsaufteilung[256] „versumpft" sind, hängt wohl eher mit

---

[252] RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch].
[253] Darunter könnte man auch die eigene Psyche als Person klassifizieren, das heißt: Plagiieren mit oder ohne Beteiligung des Bewussten (Vgl. Psychologischer Diskurs).
[254] Karl-Theodor zu Guttenberg: „Den Überblick über die Quellen verloren" (22.02.11), online unter http://www.fr-online.de/politik/guttenberg-im-wortlaut--den-ueberblick-ueber-die-quellen-verloren-,1472596,7297946.html [21.05.13].
[255] Browns Statement of Truth (21.12.05).
[256] So heißt es auch in der Urteilsbegründung von Richter Smith: „306. […] She had the other books and they were used for the Synopsis. […] She used the other books to expand slightly the material which came from HBHG. 307. If it was otherwise she should have come to Court and said so. Mr Brown in reality as the cross examination showed had no idea what Blythe was researching and when. He just incorporated it. At that stage they might discuss what to incorporate

einer nachlässigen Recherche bzw. deren nicht dokumentierten Übernahme in *The Da Vinci Code* zusammen.

> 121. […] From looking back at my source, all of which I am sure I looked at while researching The Da Vinci Code, I have found numerous references in other texts and materials to the theory.[257]
>
> 63. […] Not a lot of the research documents survived.[258]
>
> 305. […] HBHG is heavily annotated mostly by Blythe Brown. […] In addition there are separate documents prepared by Blythe Brown which, in my view, the Claimants establish were also drawn from HBHG (again see below). […] The person who could have unlocked this complex area is Blythe Brown. She is not here.[259]

Auch wenn die Recherche Browns Fragen offen lässt, so ändert dies nichts an der Tatsache, dass *The Holy Blood and the Holy Grail* eine wichtige Quelle für den Roman darstellt. Ein weiteres Manöver seitens der Verteidigung lag nun auch darin, die Aufmerksamkeit von einem Sachbuch auf andere zu lenken – so wurden für die Nachforschungen für *The Da Vinci Code* u.a. folgende Bücher herangezogen: *The Hiram Key*, *The Templar Revelation*, *The Woman with the Alabaster Jar* und schließlich *The Holy Blood and the Holy Grail*, „[…] which […] was suggested reading in The Templar Revelation, and many others and which, by now, we had bought."[260] Brown gibt also an, die Grundzüge seines Romans, die Synopse, bestanden bereits vor dem Lesen von *HBHG*, was nicht nur die Kläger, sondern auch Richter Smith anzuzweifeln scheint.[261]

> 202. *Q.* [Richter Smith; Anm. d. Verf.] *You get Templar Revelations around May 2000, you are preparing the synopsis ultimately leading to its release in January 2001. The Templar Revelations is a book that you heavily rely upon and it tells you*

---

but only in the context of writing the book not in the context of evaluating her research material and its sources" (RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]).

[257] Browns Statement of Truth (21.12.05). Gemeint ist hier unter anderem die Behauptung, dass Jesus und Maria Magdalena verheiratet gewesen seien und dass der Heilige Gral als weiblicher Mutterschoß ('Bloodline theory') zu interpretieren sei.

[258] RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch].

[259] Ebd.

[260] Browns Statement of Truth (21.12.05).

„198. […] The Synopsis he says was written long before they bought or consulted HBHG. 199. I have considerable difficulties with that statement. On the cover of TR [The Templar Revelation; Anm. d. Verf.] is this statement. "***One of the most fascinating books I have read since the Holy Blood and the Holy Grail***" – Colin Wilson. HBHG is extensively cited in the text. After the first annotations at the front of the book in Mr Brown's copy of TR the next significant annotation is at page 39 where HBHG is referred to for the first time. The title of the book is actually underlined and along side it Blythe Brown has written "***get this book***"" (RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]).

> *that HBHG is essential reading. Yet when leading up to the synopsis you want me to believe that you did not look at it?*
> *A.* [Dan Brown; Anm. d. Verf.] *That is exactly what I want you to believe.*
> *It is a very short period of time. I am dealing with broad strokes. I have everything I need in the books in my synopsis, in that bibliography. I would not have been eager to pick up a book this thick about specifics when Templar Revelation so beautifully outlines the points I needed; the same with Margaret Starbird. I am in a synopsis phase. I am looking at the big picture, not the details.*
> 203. I find his answer unconvincing.[262]

Ob nun vor oder nach der Synopsis, die Kläger führten indes an, dass Brown einen wesentlichen Teil bzw. ein zentrales Thema von deren Sachbuch für seinen Roman übernommen habe. In Form einer 15-Punkte-Auflistung[263] versuchten die Autoren die Übernahme eines Leitmotivs bzw. roten Fadens innerhalb des *Da Vinci Code* – das nicht textgetreue Kopieren/Plagiieren Browns – zu bekräftigen. Die Aufzählung dieser Merkmale sollte darauf hinweisen resp. nachweisen, Brown habe nicht nur einzelne Ideen aus dem Werk von Baigent, Leigh und Lincoln ent- bzw. übernommen, vielmehr daraus eine Verarbeitung der Geschichte fabriziert; so lauten beispielsweise die ersten beiden der so genannten „Central Theme Points“:

> 1. Jesus was of royal blood, with a legitimate claim to the throne of Palestine
> 2. Like any devout Jew of the time, and especially like a Rabbi and any royal or aristocratic claimant, he would have been married.[264]

Richter Smith erkennt zwar den Gebrauch von *The Holy Blood and the Holy Grail* innerhalb Browns Werk bzw. die Gemeinsamkeiten untereinander[265] – so heißt es zusammenfassend zu den ersten beiden Punkten: „Once again I accept that this is to be found in HBHG and DVC“[266] –, verwirft aber dennoch die 15-Punkte-Sammlung, da die Kläger diese mehrfach geändert[267] hatten sowie eine eindeutige

[262] RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]. Dennoch heißt es dann letztlich in der Urteilsbegründung: „308. I therefore conclude that the historical parts in the Synopsis were written using TR, WAJ and GG mainly and not using HBHG. When the later material was deployed, however, I find that it was done using HBHG possibly supplemented by already accrued material from, mainly, WAJ“.
[263] Anfänglich waren es 19 Punkte bzw. Merkmale, die zu einem späteren Zeitpunkt auf 15 reduziert wurden.
[264] RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch].
[265] „It is asserted that the Central Theme acts as a bridge between the two works“ (RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]).
[266] RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch].
[267] „267. The changes of the Central Themes and Mr Baigent's inability to support even the revised Central Themes support this conclusion also. I reject any suggestion that HBHG was always about these Central Themes as alleged by him in his evidence“ (RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]).

Abfassung bzw. Formulierung[268] diesbezüglich fehle und dabei der Eindruck entstehe, dass diese Vorlage eines zentralen Themas künstlich erschaffen wurde, um als Prozessgrundlage[269] zu dienen:

> 245. […] It follows therefore that if overall the Central Theme cannot amount to any literary work because it is too general or too low a level of abstraction or because it is a collection of facts and ideas without any architecture or structure then the same must be said of HBHG which is allegedly copied. The Claimants cannot avoid the consequences of their submission and the way the case is presented. [270]

> 250. […] In my view it is an artificial contrivance designed to create an illusion of a Central Theme for the purposes of alleging infringement of a substantial part of HBHG.[271]

> 265. Once again this demonstrates that the chronological order is a lame attempt to find an architectural structure to protect something which is otherwise not protectable.[272]

The Holy Blood and the Holy Grail sei demnach eine Zusammensetzung von Fakten, historischen und weniger historischen, und damit, wie eingangs bereits angesprochen wurde, keine fiktionale Abhandlung.

> 260. […] When a book is put forward as being a non fictional book and contains a large number of facts and ideas it is always going to be a difficult exercise in trying to protect against copying of those facts and ideas because as such they cannot be protected.[273]

Dabei sind jene Fakten, beispielsweise das Leben Jesu, einerseits zu allgemein, als sie urheberrechtlich zu schützen, andererseits auch zu monopolisieren, da sie zudem in etlichen anderen Büchern und Beiträgen zu finden sind: „[…] I must also deal with the Defendant's claim that those Themes are to be found in the other books which Mr and Mrs Brown undoubtedly relied upon."[274]
Ein weiteres Indiz dafür, dass Brown *The Holy Blood and The Holy Grail* für seinen Roman verwendete, erkennt man auch an den Figuren; nicht nur die

---

[268] „266. It follows therefore that the Claimants case fails at this preliminary stage. Mr Brown is perfectly entitled to copy these themes. Further these themes do not in my view amount to a substantial part of HBHG for the reasons that I have set out above" (RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]).
[269] „[…] that they are an artificial creation simply to provide a platform for the present litigation" (RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]).
[270] RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch].
[271] Ebd.
[272] Ebd.
[273] Ebd.
[274] Ebd.

inhaltlichen Übereinstimmungen bestimmter Theorien häufen sich in Browns Werk, auch die Namensgebung[275] der Protagonisten ist davon betroffen: „I have played with names in all my books, but I did this a lot in The Da Vinci Code.“[276] So baute Brown auch die Namen der Autoren von *The Holy Blood and The Holy Grail* – „as a playful tribute to Mr. Baigent and Mr. Leigh“[277] – ein: dabei wird unter anderem der Name *Leigh* direkt von Richard Leigh übernommen, *Teabing* stellt ein Anagramm von Baigent dar und hat im Roman auch, wie der dritte Autor Lincoln, Dokumentarfilme für die BBC produziert.[278] In der 71-seitigen Urteilsbegründung[279] des Richters Peter Smith heißt es dazu:

> 71. There were exchanges in October about why Mr Brown chose the surname Sauniere and why he chose the surname Teabing the latter is not particularly mysterious: it is part of an anagram of the two Claimants' names. […] I have already observed the anagram in the name Teabing as being another example of how HBHG was clearly in the mind of Mr Brown when he finalised DVC.[280]

Die Namensgebung spielt allerdings nur eine untergeordnete Rolle; wenn also auch zahlreiche Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Werken ausfindig zu machen sind, so weist Richter Smith den Antrag der Kläger ab: „I do not accept they are evidence of copyright infringement by substantial copying of HBHG whether textual or non textual as they are as I have said too general and too low

---

[275] „Over the past ten years, I have placed in my novels the names of more than two dozen close friends and family. The names I choose are always those of people I care for or respect“ (RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]).
[276] Brown, Statement of Truth (21.12.05).
[277] Ebd.
[278] Vgl. auch David Shugarts: Eine Rose ist eine Rose, in: Burstein: Die Wahrheit über den Da Vinci Code, S. 520.
[279] „A judgment is not a work of fiction (I hope) nor is it a piece of conjectural fact. It is a document which ought to deal with the major facts to resolve the dispute“ (RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]). In der 71-seitigen Urteilsbegründung hat allerdings auch Richter Smith eine verschlüsselte Botschaft, eine Art geheimer, mathematischer Code, eingebaut; so heißt es im 52. Paragraph, quasi der erste Clue zum Rätsel: „The key to solving the conundrum posed by this judgment is in reading HBHG and DVC.“ Innerhalb jener Urteilsverkündung wurden nun manche Buchstaben kursiv versehen, woraus sich – wie auch bei Browns Roman verwendet Smith hier die Fibonacci-Folge – anschließende Sequenz, die der Londoner Rechtsanwalt Dan Tench entschlüsselte (Vgl. Dan Tench: How judge's secret Da Vinci code was cracked, (18.04.06), online unter http://www.theguardian.com/uk/2006/apr/28/books.danbrown [16.04.14]), ergibt: „Smithy Code: Jackie Fisher, who are you? Dreadnought.“ Smith konnte damit einerseits seine Verehrung gegenüber dem britischen Admiral Lord John Fisher (Spitzname Jackie, 1840-1920) ausdrücken, andererseits dem Beispiel Browns folgen, da dieser ebenso etliche Rätsel, Verschlüsselungen und Geheimbotschaften in seinem Roman einarbeitete. „Explaining why he made up his own code, he said it was "a bit of fun"“ (Sarah Lyall: Puzzle Embedded in 'Da Vinci Code' Ruling (27.04.06), online unter http://www.nytimes.com/2006/04/27/books/27code.html [16.04.14]).
[280] RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch].

level of abstraction.“[281] Zudem macht selbiger darauf aufmerksam, dass allein die Anleihe von Ideen nicht geschützt werden könne, dabei müsse auch die Möglichkeit der literarischen Entwicklung (als schöpferische Freiheit) gegeben sein:

> 153. […] **The line to be drawn is to enable a fair balance to be struck between protecting the rights of the author and allowing literary development. That seems to me to be a fair stance to take**.[282]
>
> 255. Copyright should not protect against the borrowing of an idea contained in a work. It is necessary to strike a fair balance between protecting the rights of the author and allowing literary development. It is that fair balance which is in question in my view in this case. Of course it is dependant on the facts of any particular case.[283]
>
> For the reasons set out in this judgment I dismiss the Claimants' action.[284]

Ich fasse noch einmal zusammen: Die historischen Quellen, die mitunter auch in *The Holy Blood and the Holy Grail* ausgearbeitet zu finden sind, bilden gewissermaßen eine Unterlage bzw. Teile des Rohmaterials[285] für Browns Roman.

> 270. The latter is of course a work of fiction and its special attractiveness is the way in which Mr Brown has put together these generalised facts and ideas in to a well received thriller. By writing in such genre he hugely increases the available audience. That is something in my view that the Claimants cannot complain about.[286]

Zu allgemein jedoch seien diese Quellen, als dass diese urheberrechtlich monopolisiert werden könnten, mit anderen Worten: Das Leben Jesu[287], wie auch

---

[281] RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch].
[282] Ebd.
[283] Ebd.
[284] Ebd.
[285] „346. The evidence in this case demonstrates that as regards DVC that is simply not correct with respect to historical lectures. The Synopsis was prepared using a minimal amount of material from the books TR, WAJ and GG primarily. The major part of the writings of the lectures at a later stage have substantially come from HBHG“ (RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch]).
[286] RCJ 7.04.06, EWHC 719 [Ch].
[287] Selbst das Leben Jesu ließe sich als Plagiat verstehen: so finden wir bereits zur Genüge Mythen oder Mysterien, die sich ebenso auf einen sterbenden und auferstehenden Gottmenschen beziehen: Horus oder Osiris (Ägypten), Mithras (Persien), Adonis (Syrien) etc. – „In viel grösserem Masse verdankt die christliche Ära ihren Namen und ihre Bedeutung dem antiken Mysterium des Gottmenschen, das seine Wurzeln im archetypischen Osiris-Horus-Mythos des alten Ägypten hat“ (C. G. Jung: Zugang zum Unbewussten, in: C. G. Jung/Marie-Louise Von Franz/Joseph L. Henderson/Jolande Jacobi/Aniela Jaffé: Der Mensch und seine Symbole, Zürich/Düsseldorf: 2003, S. 79).

das Plagiat, gehört der Öffentlichkeit und ist damit als Allgemein- oder Erbgut zu verstehen.[288]

Wie sich im psychologischen Teil dieser Arbeit noch herausstellen wird, gibt es eine Reihe von so genannten Verteidigungsstrategien (Plagiarismus zu rechtfertigen), derer sich ein Plagiator bedienen kann. Aber nicht nur ein Plagiator greift oftmals auf das Argument zurück, dass es kaum neue Handlungsstränge gäbe, womit sich der vermeintliche Nachahmer so gut wie immer auf eine ältere Vorlage berufen kann: Handlungsmodelle sind nach rechtswissenschaftlicher Ansicht als literarisches Rohmaterial Allgemeingut (wie es auch im Prozessurteil verkündet wird) und können nicht urheberrechtlich monopolisiert werden. Die Intertextualität wiederum, wie noch veranschaulicht wird, geht ebenso davon aus, dass, in einfachen Worten, alles Allgemeingut ist und nichts einen einzelnen Urheber hat.[289] Wenn es darum geht, Allgemeingut – etwa Passagen oder Ideen aus historischen Schriften aber auch Zitate aus der Werbung, der Musik etc. – literarisch zu verarbeiten, dann lässt sich auch die Theorie des Populären miteinbinden. Die Popularkultur eröffnet dabei einen anderen Blickwinkel auf den Plagiator selbst bzw. auf dessen Plagiieren innerhalb einer Gesellschaft, die sich mitunter auch als eine populäre Warenkultur charakterisieren lässt. Ferner spielt auch innerhalb einer Plagiatsdebatte der Aspekt des Skandalösen eine wesentliche Rolle, der ebenso als ein im Literaturbetrieb gern gesehenes, Aufsehen erregendes Phänomen zu kennzeichnen ist.

1.3.3 Ein populärer Text (und Skandal)

> Wer die Kopie einseitig verdammt, greift damit die Grundlagen unserer Kultur an.[290]

Die Produktion von Kultur, so schreibt John Fiske, ist unter anderem ein sozialer und zugleich ökonomischer Prozess. Ein konstanter Prozess, der immer im Werden und niemals erreicht ist, ein Prozess, „[…] unserer sozialen Erfahrung

[288] „[…] und in der Tat sind Traum und Phantasie [Fiktion; Anm. d. Verf.] gegenüber Mythos und Tragödie wie das, was das Privateigentum gegenüber dem Gemeineigentum ist“ (Gilles Deleuze/Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt am Main: 1977, S. 392).
[289] Vgl. Fadinger: Literaturplagiat und Intertextualität, S. 82f.
[290] Von Gehlen: Vom Zauber der kreativen Kopie, in: Von Gehlen: Mashup, S. 15.

Bedeutungen zuzuschreiben und aus ihr Bedeutungen zu produzieren […].“[291] Das ist die Popularkultur. Populare Lust. Und auch *The Da Vinci Code*.

> The poverty of the individual text in popular culture is linked not only to its intertextual reading practices, but also to its ephemerality and repetitious. For it is not just the needs of the industry that require the constant reproduction of the cultural commodity, but also the forces of popular culture.[292]

Wenn von einem Prozess gesprochen wird, der immer beginnt und niemals endet, dann ist man auch bei den Intertextualitätstheorien angelangt; in den folgenden Kapiteln soll aber zuvor die Entstehung eines populären Textes – vom Mythos zum populären Text[293] – untersucht und dabei der Roman Browns als ein solcher gekennzeichnet werden; in der Folge wird hier auch die Rolle des Autors in Frage gestellt: „Dichter faßten die Mythen zu Sagas oder Heldengedichten zusammen [...]“[294], was aber macht der moderne, populäre Autor und welchen Stellenwert nimmt dessen Werk/Plagiat innerhalb der oft skandalösen Plagiatsdebatte ein?
„Like their physiological counterparts, computer viruses had one goal – to attach themselves to a host system and replicate“[295] – Der Vergleich von Dan Browns Roman mit einem Computervirus scheint zunächst unbeholfen; die Vervielfältigung ist dabei als eine Wiederholung bzw. literarische Synchronisation historischer Quellen zu verstehen – die Vermischung von Altem und Neuem sowie von Information und Unterhaltung lassen sich wiederum als systemische, populäre Charakteristika kennzeichnen. Fernerhin kann der Skandal, der einerseits auf inhaltlicher Ebene in Form von fragwürdigen Theorien und ihrer Beimengung von fiktionalen Elementen durch verstörte, wenn nicht cholerische Reaktionen, und andererseits wiederum aufgrund des Plagiatsvorwurfs (von

[291] Fiske: Lesearten des Populären, S. 14.
[292] Fiske: Understanding Popular Culture, S. 100.
[293] „Die frühe Geschichte der Menschheit wird heute in den symbolischen Bildern und Mythen wiederentdeckt, die den frühen Menschen überlebt haben“ (Joseph L. Henderson: Der moderne Mensch und die Mythen, in: Jung/Von Franz/Henderson/Jacobi/Jaffé: Der Mensch und seine Symbole, S. 106). Vorliegende Arbeit kann natürlich über die Forschungen der vergleichenden Mythologie bzw. Literaturwissenschaft nicht erschöpfend informieren – es wird auch nicht der Anspruch erhoben, den Ursprung der Mythen oder der Literatur zu erklären.
[294] Pierre Grimal: Der Mensch und der Mythos, in: Grimal (Hrsg.): Mythen der Völker 1, Frankfurt am Main: 1977, S. 21.
[295] Brown: Digital Fortress, London: 2004, S. 69.

außen[296]) gegeben ist, als ein weiteres Merkmal der Popularkultur gedeutet werden.

Wird das Plagiat bzw. der Diebstahl nun skandalisierend gelesen, wovon in den meisten Fällen ausgegangen werden kann, wird das eigentliche Problem (des Ursprungs: der Text) des Plagiats umgangen. Der Grund ist, dass sich das Plagiat, wenn einmal eingetreten in die Öffentlichkeit, kaum bzw. nicht mehr aus dem Rahmen ihrer Norm- und Wertvorstellungen[297] und deren Voraussetzungen, aus denen sich dann das Skandalon ergibt, lösen lässt. Diese Vorgehensweise, in der nicht mehr das Wesen des Plagiats besprochen wird, sondern vielmehr die Person bzw. das Gesicht des Plagiators (also dessen Plagiatsprofil – Entliterarisierung), erinnert an eine berühmte Sufigeschichte, auf die Stanislav Grof aufmerksam gemacht hat:

> In einer finsteren Nacht kriecht ein Mann auf den Knien unter einer Laterne herum. Ein anderer Mann sieht ihn und fragt: »Was machst du da? Suchst du etwas?« Der Mann antwortet, er suche einen verlorenen Schlüssel, und der neu Hinzugekommene bietet seine Hilfe an. Nach längerem erfolglosen gemeinsamen Suchen möchte er die Sache genauer wissen und fragt: »Wo hast du ihn verloren?« Die Antwort überrascht ihn sehr, denn der Mann deutet auf eine dunkle Stelle außerhalb des von der Lampe erhellten Kreises und murmelt: »Da drüben.« Der Helfer ist verdutzt und erkundigt sich weiter: »Aber warum suchst du dann hier und nicht da drüben?« – »Weil es hier hell ist und ich etwas sehen kann. Da drüben hätte ich nicht die geringste Chance.«[298]

Es kann an dieser Stelle angenommen werden, dass das Plagiat innerhalb des öffentlichen Raumes eine andere Komponente (oder ein anderes Gesicht) zugewiesen bekommt und nicht dort betrachtet wird, wo es sich eigentlich aufhält: im Text.

> Der populäre Leser hingegen ist undiszipliniert. Er oder sie taucht kurz in den Text hinein und wieder heraus, wobei er oder sie Fragmente auswählt, um ihnen Aufmerksamkeit zu schenken, weil sie seine oder ihre Relevanzkriterien erfüllen […].[299]

---

[296] Vgl. hierzu auch Deleuze/Guattari: Tausend Plateaus, Berlin: 1992, S. 13: „Ein Buch [ein Plagiat; Anm. d. Verf.] existiert nur durch das und in dem, was ihm äußerlich ist".

[297] Hier soll kurz auf den Unterschied von Wert und Norm aufmerksam gemacht werden: „Werte und Normen, das liegt in ihrer Natur, unterscheiden sich auch dahingehend, daß bei Werten Alternativen bestehen, bei Normen hingegen nicht" (Klaus P. Hansen: Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung, Tübingen: 2000, S. 150).

[298] Grof: Kosmos und Psyche, S. 322f.

[299] Fiske: Lesearten des Populären, S. 215.

Welche Relevanz der (populäre) Leser dem Text bzw. der Literatur beimisst – „[…] er nehme sie nicht wahr, wie ein Elefant die Ameise, die ihm über den Rücken läuft […]“[300] –, wird u.a. auch im psychologischen Teil ausgearbeitet; das Skandalhafte wiederum wird hier nun als Bestandteil von Plagiarismus[301] definiert: gäbe es keinen Skandal, wäre es kein Plagiat.[302]

> Der hohe Grad an Skandalisierung, der dem Bekanntwerden von Fälschungen [oder Plagiaten; Anm. d. Verf.] folgt, verweist auf die gesellschaftlichen Komplexe, in denen aktuell maßgebliches finanzielles und moralisches Kapital zirkuliert.[303]

Innerhalb eines Skandals kann nun alles vorkommen, es scheint, dass die Reihenfolge der Ereignisse keiner Regel der Logik unterworfen ist. Das Plagiat ist aber hier kein Plagiat mehr, sondern immer ein anderes Medium, das hin und her geschoben wird und vom Eigentlichen, dem Plagiat als Text, ablenkt.[304] Durch seine eigene Absenz erscheint dieses innerhalb der öffentlichen Diskussion lediglich in seiner medialen, öffentlichen Repräsentationsform und kann demnach nicht mehr in seiner Wirklichkeit (als Text oder gar ‘originale Kopie’) gefasst werden und nur mehr durch Abwesenheit glänzen.[305] Denn innerhalb des Skandalösen, das den Affekt bzw. die emotionale Intensität liefert, wird nun weniger die Botschaft des *Da Vinci Code* oder der Text (das Plagiat) verbreitet, als vielmehr die Person Dan Brown.

Wenn Fiske die Kunst der Popularkultur darin sieht, „mit etwas auszukommen“[306], und damit meint, dass die Menschen „[…] die Ressourcen der Popularkultur nicht selbst herstellen können, daß sie aber ihre Kultur aus diesen Ressourcen hervorbringen […]“[307], dann befinden wir uns auf der einen Seite im ästhetischen Raum, in dem geschöpft wird von vorangegangenen geistigen

[300] Lem: Solaris, S. 223.
[301] Es lässt sich demnach auch so betrachten, wie Friedrich Dürrenmatt einmal sagte, wenn im Wein kein Alkohol wäre, dann gäbe es wahrscheinlich nur noch sehr wenige Weinliebhaber auf der Welt.
[302] In etwa so wie die Muschel (Plagiat) das Geräusch des Ozeans (Skandal) in sich trägt.
[303] Reulecke: Fälschungen – Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten. Eine Einleitung, in: Reulecke (Hrsg.): Fälschungen, S. 19.
[304] Da sie (die Medien) sich auch nicht dialogisch zueinander verhalten und lediglich bzw. hauptsächlich eine Exploration bzw. Steigerung des Skandalösen verfolgen.
[305] Hier, wie auch bei der Schizo-Analyse von Deleuze und Guattari, zählen nicht die so genannten Drucklinien des Unbewussten (in unserem Fall der Medien und der Öffentlichkeit), sondern vielmehr die Fluchtlinien des Plagiats (Vgl. Psychologischer Diskurs).
[306] Fiske: Lesearten des Populären, S. 17.
[307] Ebd., S. 17.

Schöpfern. Zugleich aber, auf der anderen Seite, finden wir uns erneut dem rechtlichen bzw. vielmehr einem sozio-ökonomischen Diskurs gegenüber gestellt: Die Warenkultur[308], in der es dann doch weniger darum geht, mit etwas auszukommen, als vielmehr mit etwas „anzukommen". Populäre Texte können sich nur dadurch absichern, dass sie sich in einem Terrain bewegen, in dem sie provozieren (Lust und Bedeutung) und vom Menschen aufgenommen und in ihren Alltag eingesetzt werden[309] – mehr als 80 Millionen[310] *Da Vinci Code* Leser, so berichtet *The Telegraph* Mitte 2009, sprechen wohl zunächst einmal für diese Theorie.[311]

> Die kulturellen Dimensionen der Industrien liegen dort, wo deren Dominanz am unsichersten ist: Sie wissen, daß Menschen essen müssen, Kleider tragen, in der Lage sein müssen, sich fortzubewegen, aber sie sind sich weit weniger sicher, was sie essen und tragen wollen, worin sie reisen wollen, oder warum. Die Kulturindustrien, womit ich alle Industrien meine, müssen ein Repertoire von Produkten herstellen, aus dem die Leute auswählen. Und sie wählen tatsächlich;[312]

Browns Roman ist durchzogen von historischen Widersprüchen, durch die sich ein Spannungsfeld zwischen Wahrheit und Lüge (sowie Information und Unterhaltung) ergibt, deren Bedeutung und Relevanz allerdings erst wieder vom Leser erzeugt werden. Der Leser als ein 'Jäger der verborgenen Bedeutungen'[313] steht dem Gelesenen nicht mehr (nur als Beobachter) gegenüber, sondern ist in ihm enthalten und muss demzufolge, in den Worten Fiskes, eine Auswahl treffen. In den Worten Browns wiederum: „In the end, which side of the story you believe becomes a matter of faith and personal exploration, but at least the information

---

[308] „Unsere Kultur ist eine Warenkultur, und es ist zwecklos dagegen auf der Grundlage zu argumentieren, daß Kultur und Profit einander wechselseitig ausschließende Begriffe wären – daß, das, was für einige profitabel ist, nicht für andere kulturell sein könnte" (Fiske: Lesearten des Populären, S. 17). Die Popularkultur ist demnach als eine (auch psychologische) Schnittstelle von ästhetischem und ökonomischem Alltag zu verstehen.

[309] Vgl. Fiske: Lesearten des Populären, S. 19.

[310] William Langley: Dan Brown: A success story even more implausible than his plots (25.05.09), online unter http://www.telegraph.co.uk/culture/5219781/Dan-Brown-A-success-story-even-more-implausible-than-his-plots.html [16.04.14]. Die Bild spricht allerdings (fünf Monate später) bereits von 100 Millionen – es ist daher anzunehmen, dass die Zahl der Leser variiert.

[311] Richter Smith, der den Plagiatsvorwurf bzw. die Beschuldigungen der Autoren des Buches *The Holy Blood and the Holy Grail* zurückwies, meinte dazu: „Glücklicherweise musste ich nicht die literarische Qualität der Bücher beurteilen und auch nicht ihren Wahrheitsgehalt. […] Ich denke mal, in der Welt des Buchverlegens können 40 Millionen Käufer nicht falsch liegen" (o.V.: Gericht fällt Urteil über Dan Brown (7.04.06), online unter http://www.handelsblatt.com/panorama/aus-aller-welt/plagiatsvorwurf-gericht-faellt-urteil-ueber-dan-brown-seite-2/2638942-2.html [16.04.14]).

[312] Fiske: Lesearten des Populären, S. 18.

[313] Vgl. Moritz Baßler: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten, München: 2002, S. 14.

has survived […]"[314] – selbst wenn es sich dabei um eine womöglich falsche Information handeln mag.[315]

Bei Brown lässt sich, wie schon dargestellt wurde, erkennen, dass dieser sich unter anderem auf christliche Zeugnisse bezieht, jene frisiert und dabei mit anderen Fakten und schließlich auch mit Fiktion vermischt. Diese Vorgehensweise, die als eine Form sozialer Realität hingestellt werden kann, erfordert natürlich besondere Aufmerksamkeit. Anhand der unscharfen Unterscheidung von Information und Unterhaltung erfüllt der Autor ein weiteres Kriterium der Popularkultur.

> Obwohl es viele Ähnlichkeiten zwischen Unterhaltung und Information gibt, und eine scharfe Unterscheidung zwischen ihnen ebenso nutzlos ist wie unter Fernsehmachern beliebt, ist die Macht in beiden auf unterschiedliche Art und Weise am Werk. Es gibt nur wenige, die heute noch glauben, daß es im nationalen Interesse läge, die Unterhaltung der Leute zu kontrollieren, um ihren Geschmack zu verbessern (was in der Praxis nichts anderes heißt, als alle popularen Geschmäcker zu entfernen und sie auf bürgerliche zu reduzieren);[316]

Es wurde bereits erörtert, dass die Notwendigkeit einer Einordnung des Begriffs des Eigentums in der geistigen Arbeit und Produktion der ökonomischen und technischen Entwicklung in der bürgerlichen Gesellschaft entspricht[317] (wie auch einst der Ruf der *plebs* nach notwendigen Gesetzen für das Eigentum). In unserer heutigen Gesellschaft sehen wir uns auch mit der Notwendigkeit konfrontiert, Informationen zu erhalten, die im besten Falle noch einen unterhaltenden Charakter aufweisen sollen:

> Sie [Fiske spricht hier von Fernsehnachrichten; Anm. d. Verf.] bemühen sich, diese widersprüchlichen Bedürfnisse zu erfüllen, indem sie gesellschaftlich verantwortsbewußt im Inhalt sind, in Form und Präsentation populär, und riskieren daher, von der einen Seite als langweilig und irrelevant, von der anderen aber als oberflächlich und überhastet beurteilt zu werden.[318]

---

[314] Brown: The Da Vinci Code, S. 343.
[315] So heißt es einmal in *The Da Vinci Code*: „When two cultures clash, the loser is obliterated, and the winner writes the history books – books which glorify their own cause and disparage the conquered foe" (Brown: The Da Vinci Code, S. 343). Einerseits wird diese Aussage innerhalb des *Da Vinci Code* als ein freimaurerisches Credo („wahr ist, was man glaubt") getroffen, andererseits tritt auch Brown – außerhalb des Romans – als der „Gewinner" des Plagiatsprozesses hervor.
[316] Fiske: Lesearten des Populären, S. 20.
[317] Vgl. Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 7.
[318] Fiske: Lesearten des Populären, S. 20.

Auch Literatur soll informierend und zugleich unterhaltend sein: Informationen werden in der Datenflut fast ausschließlich nur noch über ihre Unterhaltungsqualität selegiert.[319] Die Kategorien 'Information' und 'Unterhaltung' findet man nun bei *The Da Vinci Code* vereint[320] – anhand des Gebrauchs von pseudo-informativer Geschichtsschreibung und Entertainment zugleich eröffnet Brown eine Lücke, die vom Leser gefüllt werden muss. Es gelingt ihm mit dem *Da Vinci Code* Bedeutungen herzustellen, die mit der sozialen Erfahrung des Lesers zusammenhängen.[321] „Für Leser der gleichen Epoche werden häufig ähnliche kulturelle Gegebenheiten bestehen, weshalb sie auch darin, was der Text für sie bedeutet, übereinstimmen werden."[322]

Um diese Situation allerdings richtig einzuschätzen, muss erkannt werden, dass der Autor ebenso wie das Lesepublikum ein integrierter Bestandteil seiner sozialen Umgebung ist und desgleichen den sozio-ökonomischen Bedingungen – und damit den Einflüssen (Vgl. Ästhetischer Diskurs) – seiner Zeit unterliegt.[323] Nach Fiske ist der mittelose, in sich gekehrte Künstler lediglich als ein romantisches Phantasma zu interpretieren, dem gegenüber steht dann der gerühmte Künstler, dessen Motive anderswo liegen und der aktiv zu der Produktion und Zirkulation seines Werks (und damit der Kultur[324]) beiträgt. Die

---

[319] Vgl. Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 122. Es ließe sich an dieser Stelle auch der Vergleich aufstellen, dass das Aussterben der Troubadours oder Minnesänger, die durch ihre Präsenz und Ausstrahlung so den unterhaltenden Faktor mit sich brachten, nun in der gegenwärtigen Literatur, also im Geschriebenen, seine Wiederkehr in der Unterhaltungsindustrie als Form der Belletristik erlebt. Anhand dieses Vergleichs soll lediglich darauf hingewiesen werden, dass der Autor sich zur Marke seines Werkes formieren kann: „Selbst die deutschen Literaturverlage (zumindest die so genannten Konzernverlage) versuchen spätestens in den 90er Jahren, sich mit Hilfe von Unternehmensberatern zu markttauglichen Firmen umzustrukturieren. Das heißt aber, daß auch Literatur längst Teil jener Welt ist, die zu repräsentieren sie sich weigert. Autoren sind Markenartikel […]" (Baßler: Der deutsche Pop-Roman, S. 168). Betroffen ist dabei hauptsächlich das Autor-Leser-Verhältnis, dessen Misere einmal nicht nur in der Hypertextstruktur des Netzes zu suchen ist. Der moderne Künstler oder Autor bricht immer mehr die Kommunikation mit dem Leser ab – „Die Würde der modernen Kunst hängt an ihrem Willen zum Abbruch der Kommunikation" (Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 30).

[320] Diese Vereinigung führte mitunter auch dazu, dass dieser Roman zum Bestseller wurde.

[321] Vgl. Fiske: Lesearten des Populären, S. 115.

[322] Hirsch, Eric D.: Objektive Interpretation, in: Jannidis/Lauer/Martinez/Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, S. 159.

[323] „Es liegen sogar die am meisten Unterdrückten Lüste darin, sich mit dem System, das einen unterdrückt, zu verbinden" (Fiske: Lesearten des Populären, S. 233).

[324] So heißt es in einem Interview mit Dan Brown: „Most of the information is not as "inside" as it seems. The secret described in the novel has been chronicled for centuries, so there are thousands of sources to draw from. In addition, I was surprised how eager historians were to share their expertise with me. One academic told me her enthusiasm for The Da Vinci Code was based in part on her hope that this ancient mystery would be unveiled to a wider audience" (online unter danbrown.com [16.04.14]).

Beweggründe[325] dieser beiden Künstler könnten nicht unterschiedlicher sein, was jedoch beide verbindet, ist, dass sie unter anderem den sozialen und kulturellen Umständen ausgeliefert sind und ihre Texte innerhalb eines Gewebes von Werken, das durch Angebot und Nachfrage reguliert wird, zirkulieren. So formulierte es einmal William S. Burroughs in einem Brief an Allen Ginsberg treffend: „Crime is simply behavior outlawed by a given culture. […] Now, as then, I violate the law, but my present violations are condoned by a corrupt government.“[326]

Die gegenwärtige Literatur wird von populären Texten sowie Belletristik förmlich überschwemmt, dabei fo(e)rdert nicht nur der wirtschaftliche Druck oder die technische Entwicklung das stete Anhäufen von Plagiaten, sondern auch die abnehmende Qualität von Literatur und das, was der gegenwärtige Leser erwartet: Unterhaltung. So bildet aber nicht nur die Vermischung von Information und Unterhaltung ein Charakteristikum von populärer Kultur, sondern auch, es wurde schon angedeutet, die Kreuzung von vergangenem und gegenwärtigem Gedankengut als Form einer sozialen Handlung innerhalb der geistigen Warengesellschaft. Eines der Schlüsselelemente des Populären, wie gesagt, ist also die Vermischung von Information und Unterhaltung sowie jene von Fakten und Fiktion, aber auch ebenso das Spannungsfeld von Altem und Neuem (oder zumindest dem scheinbar Neuem): „Das Begehren nach dem Neuen hält den Produktionsprozess in Gang und das Geld in Richtung der Produzenten und Händler in Fluß.“[327] So kann hier also auch die Meinung vertreten werden, dass der Autor – obwohl zu einem Rechtssubjekt geworden – erneut bzw. vielmehr zu einem Rechts*objekt*, wie zu Zeiten der Privilegien, mutiert. Warum aber Objekt und nicht Subjekt? Nicht die Menschen spielen das „Rechtstheater“, sondern es spielt mit ihnen: Ein Objekt der Gesellschaft (des Rechts) wird erschaffen; es ist wie in Kafkas *Amerika*, der Einzelne (Karl Roßmann) scheint innerhalb der Welt bzw. Gesellschaft unterzugehen, oder auch im Falle des Josef K. aus *Der Prozeß* können wir feststellen, auch dieser befindet sich in einem Objektivierungsprozess

[325] Ich gehe in der Annahme, die Frage, wo hier Dan Brown einzuordnen ist, erübrigt sich: „Dan Brown knipst sein neues iPhone aus (Hintergrundbild: die Mona Lisa)“ (Norbert Körzdörfer: Dan Brown gibt seine größten Geheimnisse preis (6.10.09), online unter http://www.bild.de/unterhaltung/kultur/bild-interview-zum-neuen-thriller-das-verlorene-symbol-10010148.bild.html [16.04.14]).

[326] William S. Burroughs an Allen Ginsberg (Nov. 30, 1948), in: Burroughs: Letters 1945-59, London: 2009, S. 25.

[327] Fiske: Lesearten des Populären, S. 53.

bzw. -rad (das aktive Subjekt wird zum passiven Objekt). Der Autor fungiert somit nicht nur als Subjekt des Rechts (und damit als Stifter und Träger von Kultur), sondern ist auch als Objekt zu verstehen, insofern der jeweilige Rechtszustand, das Sozialisationsmilieu (der Kultur) und die ökonomischen Verhältnisse das Individuum formen; geformt wird nun innerhalb des Literaturbetriebs ein kapitales Image des Verfassers und dessen Text – dies kann bedeuten, dass der Autor zum Objekt (seines Werkes und seines Rechts) wird.[328]
So wurde bereits in den vorigen Kapiteln angedeutet, dass geistiges Eigentum versachlicht und objektiviert wird; mit dem Künstler geschieht nun nichts anderes innerhalb der populären Warenkultur – das Begehren nach dem Neuen wiederum stellt den Versuch dar, sich aus dem Prozess der Objektivierung zu befreien (*privare*): Das Neue unterscheidet mich vom Alten, was heißt, mit dem Neuen unterscheide ich mich von anderen (Stimmen).

> When we open a first volume of verse these days, we listen to hear a distinctive voice, if we can, and if the voice is not already somewhat differentiated from its precursors and its fellows, then we tend to stop listening, no matter what the voice is attempting to *say*.[329]

Die Angst eines jeden Dichters bzw. Autors ist nach Harold Bloom, kein eigenes Werk schaffen zu können; bevor im ästhetischen Diskurs diese Furcht näher erläutert wird, kann hier nun das Problem des Alten/Neuen anders formuliert werden: Die sozio-ökonomischen Bedingungen und Umstände vermitteln durchaus diese Angst und Denkweise – es kann die Behauptung aufgestellt werden, sie beeinflussen den Geist auf zweierlei Arten: Anpassung oder Abwehr (Ablehnung).[330] Beide Seiten werden sowohl inhaltlich vertreten, also innerhalb

[328] So kann aber auch einfach die Subjekt-Objekt-Beziehung entzaubert werden, indem behauptet wird, die sozio-ökonomische Welt bedient sich nicht mehr eines Subjekts oder Objekts, sondern hat, wie Bolz es formuliert, auf „System" umgestellt: „Hypermedien brauchen keinen Autor, und Datenprocessing macht Genie überflüssig. Bücher werden von Bildschirmen verdrängt; das *face to face* weicht dem Interface" (Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 112). Im ästhetischen Raum wird die Bedeutung von Subjekt/Objekt noch genauer erforscht, speziell wenn es darum geht, den Autor (Plagiator und Plagiierten) innerhalb des intertextuellen Universums in Frage zu stellen: „Ein Buch hat weder Objekt noch Subjekt, es ist aus den verschiedenen Materialien gemacht, aus ganz unterschiedlichen Daten und Geschwindigkeiten. Sobald man das Buch einem Subjekt zuschreibt, vernachlässigt man die Materialien und die Äußerlichkeit ihrer Beziehungen" (Deleuze/Guattari: Rhizom, Berlin: 1976, S. 6).
[329] Bloom: The anxiety of influence, S. 131.
[330] Vergleichbar mit Sir Isaac Newtons Wechselwirkungsprinzip, das besagt, jede *actio* (Kraft – Anpassung) erzeugt bzw. benötigt eine gleich große *reactio* (Gegenkraft – Abwehr). Wer nun beides verbindet, was wir bei Browns Roman feststellen können, hat sich somit ein Lesepublikum geschaffen, das die Mehrheit einnimmt.

des *Da Vinci Code* – Opus Dei und The Priory of Sion (deren Befürworter im Sinne der Wissenschaft: unter anderem Robert Langdon sowie Sophie Neveu) –, als auch außerhalb; mit letzterem ist gemeint, dass wir eine Herausbildung zweier Leserschichten beobachten können: eine Seite, der es gefällt und die sich sowohl informiert und als auch unterhalten fühlt (populärer Leser), und die andere, vielleicht kritischere Seite (aufmerksamer Leser[331]), die sich gegen jene Vermischung historisch belegter Informationen und fiktionaler Unterhaltung wehrt. Woher allerdings diese Vorstellung kommt, hängt wiederum mit einer einfachen Betrachtung zusammen: Jenes Begehren nach dem Neuen wird anhand des Alten aufgebaut[332] – „Am Ursprung steht immer schon das Supplement."[333]
In den nachfolgenden Kapiteln soll daher erneut unter anderem die Relevanz des Nachahmens und wie jenes Phänomen von einer sozio-ökonomischen Welt hervorgebracht wird, untersucht werden. Hier wird auch die gegenwärtige ökonomische und soziologische Reichweite des Urheberrechts, und wie sich diese unter anderem anhand globaler Vermarktung (auch von Plagiaten) abzeichnet, besprochen. Daraufhin soll auf die ökonomische Notwendigkeit eines Plagiats verwiesen und fernerhin gezeigt werden, dass es sich dabei um ein weltweites, transdisziplinäres[334] und simultanpräsentes Phänomen handelt.

[331] Als eine aussterbende Spezies (Vgl. Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 8).
[332] Vgl. Ästhetischer Diskurs: Das Plagiat als Intertext zwischen 'Altem' und 'Neuem'. Darunter werden beispielsweise Fragen geklärt wie etwa: Bedeutet Anfang Neues zu schaffen, nur wann ist etwas neu – dann, wenn es den Unterschied zum Alten in sich trägt? Indes soll auch erläutert werden, dass innerhalb der Pop-Literatur Neues nie absolut neu sein wird – „[…] nicht […] genial aus dem Nichts geschaffen, sondern, nach dem Muster von Duchamps Fontäne, nur in ebendiesem Archiv neu" (Baßler: Der Deutsche Pop-Roman, S. 95).
[333] Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 191.
[334] Das Konzept des Plagiats ist – wie diese Arbeit zeigt – disziplinenübergreifend.

1.4 Sozio-ökonomische Aspekte

> For the immediate future is likely to resemble the immediate past, and in the immediate past rapid technological changes, taking place in a mass-producing economy and among a population predominantly propertyless, have always tended to produce economic and social confusion.[335]

Die Rechtsanpassung an die gegenwärtige Situation – wie globaler Vermarktung, Digitalisierung sowie Technisierung – ist von einem Druck gekennzeichnet, den sich der Mensch seit der Industrialisierung aussetzt. „Wenn wir sagen: »Das Copyright, wie wir es zurzeit haben, hat sich überholt«, dann geht es darum, die angesprochene Verschiebung nachzuvollziehen, die zurzeit praktische Realität wird.“[336] In weiterer Folge soll hier somit die so genannte Notwendigkeit des Plagiats (aus sozio-ökonomischer Perspektive) sowie das zwiespältige Verhältnis von Recht und Literatur wie auch Mensch und Maschine beschrieben werden, um anschließend den Wert des Menschen (als Rechtssubjekt sowie als Kapitalanlage und im weitesten Sinn als Kopie einer Maschine[337]) in Frage zu stellen.

1.4.1 Notwendigkeit des Plagiats (Globale Vermarktung)

> Eine alte Näherin, die ohne Brille nicht lesen kann, vermag ihren Faden mit bloßem Auge einzufädeln. Warum? Weil sie mit Nadeln besser vertraut ist als mit gedruckten Buchstaben.[338]

Der Frage ‘Womit sind wir besser vertraut und wer erzeugt unser Vertrautsein?’ kann in dieser Arbeit nur peripher geklärt werden – sind es jedoch die Kreativen, die Verwerter oder Verbraucher? Wir alle sind Nutzer des Urheberrechts und

---

[335] Aldous Huxley: Brave New World, Stuttgart: 2008, S. 14.

[336] Stocker: „Kopieren ist eine politische Willensäußerung“, S. 87. Weiter heißt es an dieser Stelle: „Bisher ist unser Urheberrecht darauf orientiert, den Markt des Vertriebs zu bedienen, zu unterstützen und zu ermöglichen. Aber dieser Markt hat sich aufgelöst. […] Das Copyright soll so verändert und adaptiert werden, dass es zur neuen Realität passt“.

[337] Der Mensch wird, gemessen am Standard seiner Produkte, so schreibt der Wiener Philosoph Konrad Paul Liessmann, „[…] gemessen an dem industriell-technischen Ideal – der Produktion und Reproduktion des Identischen mit identischen Mitteln unter identischen Bedingungen – zum Makel“ (Liessmann: Lob der Grenze, S. 56). Die Geräte bzw. Maschinen werden immer perfekter, wir haben sie geschaffen und erkennen in ihnen den Menschen, einen Menschen wie er sein sollte: „Und ihr Werk wurde ein himmlisches Abbild“ (Die Hypostase der Archonten (NHC II,4), in: Nag Hammadi Deutsch, S. 171).

[338] Aldous Huxley: Die Kunst des Sehens. Was wir für unsere Augen tun können, München: 2012, S. 106f.

stehen uns mit unterschiedlichen – ideellen und materiellen – Interessen gegenüber: So hat beispielsweise die Suchmaschine Google bereits geistige Güter digitalisiert und global vermarktet, Autoren und Verlage wiederum, die davon betroffen sind, wollen dieses Geschäftsmodell unterbinden.

> Die Konzentrationsprozesse in der Kulturindustrie führen dazu, dass es nicht mehr den ausschließlichen Gegensatz zwischen Urheber bzw. Künstler und Verwerter gibt, sondern das Marktgeschehen führt zur Marktmacht weniger größerer Verwerter (z.B. Google oder Sony) auf der einen Seite und mittlerer und kleinerer Verwerter auf der anderen Seite.[339]

Was sich als gesellschaftlich nützlich auf dem (oder für den) Markt erweist und uns folglich als vertraut[340] erscheint, gilt und erhält somit den Rechtsanspruch bzw. erhebt den Anspruch auf Existenz: „Noch wenn einer stirbt, ist es gut so, als wäre er nie gewesen, und er so absolut ersetzlich wie alles Funktionale.“[341]
Neben Google ist als ein weiteres Phänomen globaler Vermarktung, diesmal jedoch von Fälschungen und Plagiaten (unter anderem westlicher Produkte), die so genannte *shanzhai*-Subkultur aus China zu nennen, die als eine Kultur des Variierens, Kombinierens und Spielens bezeichnet wird und eine dem Raubkopie-Wesen verwandte (Subkultur) ist.[342] So lässt sich in den letzten Jahren feststellen, dass die Fälschungsindustrie ein wichtiger Industriezweig Chinas[343] geworden ist: „Similarly as in the early twentieth century, contemporary China is importing knowledge. Plagiarizing Western products, then, represents naturalization of foreign knowledge and of foreign brands.“[344]

---

[339] Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 18.
[340] Innerhalb der kulturellen Zirkulation ökonomischer Waren, womit auch geistiges Eigentum (also dessen Vergegenständlichung) gemeint ist, wählen wir aus, welche Waren wir in unserer Kultur benutzen wollen. Dabei stellen sämtliche Industrien ein gewisses Repertoire zur Verfügung – neue Produkte, die nach Fiske trotz Werbung eine Misserfolgsquote von 80-90 Prozent aufweisen (Vgl. Fiske: Lesearten des Populären, S. 18), müssen demnach erst „eingebürgert“ bzw. uns „vertraut“ werden, um sie anschließend überhaupt erst auszuwählen. Hier lässt sich auch der Begriff des ‘Revivals’ (neben Bezeichnungen wie etwa: Remake, Remix, Reprise, Retweet usf.) als Form einer Wiederbelebung bzw. als Nachahmung oder Wiederholung des bereits Vorhandenen anführen, folglich eine Neubearbeitung bzw. Wiederaufführung uns vertrauter (geistiger) Produkte – nichts anderes geschieht im intertextuellen Kosmos (Vgl. Ästhetischer Diskurs).
[341] Fortsetzung des Zitats: „[…] unersetzlich ist nur das Funktionslose“ (Adorno: Über Tradition, S. 311).
[342] Vgl. Von Gehlen: Mashup, S. 222.
[343] Natürlich ließen sich hier auch andere Staaten anführen.
[344] Lena Henningsen: Copyright matters. Imitation, creativity and authenticity in contemporary Chinese literature, Berlin: 2010, S. 45. Insofern sind diese „plagiierten“ Güter (Bücher, Filme, Handys, Sonnenbrillen etc.) vergleichbar mit den *belle infidèles*, den ‘schönen untreuen’ Übersetzungen im Frankreich des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, als sie das Ausgangsprodukt

Der so genannte graue Markt der *shanzhai* (山寨) ist dabei als nur einer von vielen in China zu nennen. Dessen etymologische Wurzel bedeutet Bergdorf und verweist damit bereits auf die nicht kontrollierbare Fabrikation von Waren bzw. Kopien unter Umgehung privatrechtlicher Vereinbarungen über unautorisierte Vertriebswege im Hinterland.

> Recent reports about China's notorious *shanzhai* culture underline the economic importance of this sector: while the term *shanzhai* 山寨 literally refers to a fortified mountain village beyond official control, it is currently employed to delineate pirated brands or products. Such bogus products offer a close imitation of the design and (most) of the functions of the branded product, albeit at a much lower cost. In some cases, these products even represent innovations compared to the original product.[345]

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle bemerken, dass in China der Umgang mit der Kopie (Plagiat) ein anderer ist als im Westen – das Prinzip des Imitierens und Kopierens stellt nun weniger ein Problem als einen industriellen, ökonomischen Zweig dar.[346] Am Beispiel der *shanzhai*-Subkultur, die sich durch Nachahmung und Imitation sowohl politisch, als auch durch den Verkauf von Kopien ökonomisch artikuliert[347], kann somit auch von einer gewissen Notwendigkeit der Nachahmung gesprochen werden: Die Nachahmung als ökonomisches, kulturelles Produkt oder Markenware, wie es sich in China beobachten lässt, entspreche demnach einer ökonomischen Notwendigkeit, die sich seit Beginn des Industriezeitalters durch unter anderem unbegrenzte Produktion[348] entwickelt hat – das Plagiat stellt infolgedessen ein globales, „cross-cultural and multi-dimensional"[349] Phänomen dar. Mit anderen Worten: „Seit es eine menschlich Gesellschaft gibt, kann sie aus Selbsterhaltungsgründen auf das Verbrechen nicht verzichten."[350]

---

einbürgern, verschiedenste Änderungen und Zusätze inbegriffen, und an die dem Publikum aus der Zielsprachenkultur vertrauten Normen, Gepflogenheiten und Verhältnisse anpassen (Vgl. Bachleitner: Geschichte der literarischen Übersetzung).

[345] Henningsen: Copyright matters, S. 45.

[346] Plagiieren und Kopieren wird, so lässt sich allgemein behaupten, in der Regel von der westlichen Welt negativ be- bzw. verurteilt und mit Argusaugen betrachtet – doch was helfen schon Hunderte von Augen, wenn uns das Flötenspiel der Werbung zum Kauf einer Kopie bzw. Fälschung, von der wir vielleicht nicht einmal wissen, dass sie eine ist, anregt? Fernerhin stellt die Kopie aber nicht minder auch eine ökonomische Notwendigkeit für den Westen dar.

[347] Vgl. Von Gehlen: Mashup, S. 222.

[348] Sowie durch scheinbare Freiheit und uneingeschränktes Glück, Maximum an Lust und letztlich Befriedigung aller Wünsche mit allen Mitteln (Vgl. auch Fromm: Haben oder Sein).

[349] Henningsen: Copyright matters, S. 10.

[350] Ödön von Horváth: Jugend ohne Gott, Frankfurt am Main: 1999, S. 22.

Die Theorie der Erfüllung eines jeden Wunsches[351] als (mögliches) Lebensziel des Menschen finden wir schon bei den Griechen; die Praxis, trotz ausgebliebener Wunschbefriedigung und Verheißung selbiger, lässt sich mehr oder weniger sowohl im Westen als auch im Osten der heutigen Zeit beobachten. Beide Systeme fördern – auch dadurch, dass dagegen (re)agiert wird[352] – durchaus Eigenschaften wie Besitzstreben, Egoismus, Selbstsucht und Habgier sowie auch das Rauben, Imitieren, Nachahmen und zuletzt Plagiieren, um fortbestehen zu können: „[…] man duldet und fördert sie gern. Ebenso die Verleumdungen.“[353]

> Da wir in einer Gesellschaft leben, die auf den drei Säulen Privateigentum, Profit und Macht ruht, ist unser Urteil äußerst voreingenommen. Erwerben, Besitzen und Gewinnmachen sind die geheiligten unveräußerlichen Rechte des Individuums in der Industriegesellschaft.[354]

Das Nachahmen, wie die *shanzhai* demonstriert, ist somit als notwendige Konstante zur Erhaltung eines Systems „– Eigenschaften, die das System fördern muß, um existieren zu können –“[355] zu interpretieren. Dabei ist wiederum das Plagiat zu verstehen als die „[…] dem Schriftsteller, Wissenschaftler und Künstler gemäße, sozial angepaßteste und relativ ungefährliche Form des Delikts.“[356]
Solche Auseinandersetzungen als Beispiele unter vielen von globaler Vermarktung oder geistigem Diebstahl, die hier lediglich als ein Heraustreten der aktuellen (westlichen) Plagiatsdiskussion zu verstehen sind, führen zwingend zu neuen Anpassungen, Neuregelungen und natürlich zu Herausforderungen für den Umgang mit geistigem Eigentum und folglich auch mit dem Urheberrecht – „Wie die Anpassung im Urheberrecht zu erfolgen hat, ist eine Gretchenfrage im Urheberrecht.“[357]

---

[351] „Where desire ends, repetition pulses on, whether or not re-imagined“ (Bloom: The anxiety of influence, S. 86).
[352] Als ein Gegendiskurs kommt die Verhinderung jener Eigenschaften durchaus auch ihrer Förderung gleich – sie wirken nicht entgegen, sondern koexistieren vielmehr. Der graue Markt der *shanzhai* bildet demnach ein Spiegelstadium der modernen Wirtschaft, die sich selbst beobachtet und dabei spiegelt.
[353] Paul Celan an Max Frisch (Trébabu par Le Conquet, Ende Juli/Anfang August 1961, abgebrochener Entwurf), in: Bachmann/Celan: Herzzeit. Briefwechsel, hrsg. v. Bertrand Badiou/Hans Höller/Andrea Stoll/Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: 2009, S. 173.
[354] Fromm: Haben oder Sein, S. 73.
[355] Ebd., S. 15.
[356] Edmund Bergler: Das Plagiat. Deskription und Versuch einer Psychogenese einiger Spezialformen, in: Psychoanalytische Bewegung 4, Wien: 1932, S. 395.
[357] Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 2.

1.4.2 Anpassung (oder das Maschinenherz)

> Diese Frage der Anpassung des Urheberrechts sollte nicht ausschließlich von den Juristen diskutiert werden. Das ist eine Frage, die auf einer breiten gesellschaftlichen Basis diskutiert werden muss. Es geht nicht darum, bestehende Gesetzestexte mehr oder weniger richtig oder mehr oder weniger falsch zu interpretieren. Es geht um ein gesellschaftliches, kulturelles Bewusstsein, dass sich das Verhältnis von Produktion und Distribution in der Kultur geändert hat.[358]

Der Anpassungsdruck im Urheberrecht ist immer wieder durch technische Entwicklung entstanden[359], die sich stets wandelnden Informations- und Kommunikationstechnologien eröffnen einen neuen (virtuellen) Markt und führen damit zu neuen Urheberrechtsverletzungen.

> Es werden durch die Informations- und Kommunikationstechnologien nicht nur die Bedingungen der Kunst-, Wissenschafts- und Literaturproduktion verändert, sondern in einer Warenwelt entstehen für die Verwerter neue Gesellschaftsmodelle auf dem Markt und führen letztlich zu unterschiedlichen Wettbewerbsbedingungen.[360]

Die neuen Anpassungen und deren Überprüfungen erfassen neben den herkömmlichen vom Urheberrecht geschützten Bereichen neue Räume, die in der Folge durch virtuellen Schutz abgesichert werden sollen. Die virtuelle Ökonomisierung bzw. technische Revolution aber, so ließe sich allgemein formulieren, fordert ihre Tribute[361], denn die Zeit, die wir brauchen, um uns selbst an die Zeit der Rechner[362] anzupassen, scheint nicht in der technischen Entwicklung mit inbegriffen zu sein: „Wird der moderne Mensch die Kraft haben, das, was der Geist von ihm verlangt und was die Zeit ihm unmöglich machen will, zu vollführen?“[363]

Nach Philipp Theisohn glauben wir nicht nur daran, dass die Anpassung unserer Ökonomien an die digitalisierte Welt zwangsläufig ist, sondern wir glauben auch daran, dass sie gut für uns ist. Die digitale Revolution verschiebt unsere

---

[358] Stocker: „Kopieren ist eine politische Willensäußerung“, S. 88.
[359] Darunter ist auch der Wettbewerbsdruck enthalten, der in manchen Branchen in den letzten Jahren erheblich zunahm und weiter zunimmt – in einer globalisierten Marktordnung scheinen somit die strukturellen Ansätze des Urheberrechts veraltet zu sein (Vgl. auch Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 2).
[360] Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 2.
[361] Radikal ausgedrückt: Eine Entpersonalisierung (oder Entpersönlichung) des Menschen.
[362] Wir stellen fest, der Rechner/Computer ist schneller als unser Bewusstsein (und auch schneller wie das Bewusstsein gegenüber der Sprache).
[363] Fromm: Wege aus einer kranken Gesellschaft, S. 196.

Wahrnehmung, macht sie dem Schein nach kontrollierbar und zugleich manipulierbar.[364]

> Die Zeit der Rechner ist nicht unsere Arbeitszeit. Je stärker wir uns bemühen, unsere Arbeit dem digitalen Zeitalter anzupassen, umso deutlicher tritt zutage, dass unser Denken den Anforderungen der Vernetzung nicht nachzukommen vermag. Wir suchen am Computer die Entlastung und finden die Beschleunigung. […] Wir versprechen uns von ihm die Freiheit der Rede und vergessen dabei, dass es *unsere eigene* Rede sein sollte, die man da vernimmt, dass es *wir selbst* sind, die wahrgenommen werden wollten.[365]

Die Technisierung[366], für deren umfassende Darstellung diese Arbeit freilich keinen Raum bietet, hat spätestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts im Zuge der Industrialisierung eine besondere Bedeutung erlangt.

> Die Inszenierung einer Kultur geschieht nicht mehr selbstverständlich im Medium des Buchs, sondern in den bunten Welten von Film, Fernsehen, Computerspiel und Internet.[367]
>
> Die Kinder der neuen Medienwelt beugen sich nicht mehr über Bücher, sondern sitzen vor Bildschirmen. […] Die Welt erscheint ihnen unter völlig veränderten Kategorien: Der Begriff der Wirklichkeit wird durch den der Funktion ersetzt, Konfigurationen treten an die Stelle von Klassifikation und Kausalität, die Bedeutung erlischt im Effekt […].[368]

Kurz: Die technische Standardisierung bildet eine Grundlage unserer heutigen Gesellschaft und war schon in der Antike in Form von technischen Standards vorhanden.[369] Die Entwicklung neuer Technologien und die damit verbundene Digitalisierung des Menschen – „Wir sind Fernseher, Fernhörer, Fernwisser. […]

---

[364] Vgl. Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 135.
[365] Vgl. Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 123.
[366] Hier lässt sich ein Beispiel von Technisierung bzw. vom Eintreten technischer Begriffe und Vorgehensweisen in der Kunst nennen, und zwar der Begriff der Montage: Dabei handelt es sich um eine Technik, vorgefertigte Teile in ein anderes Werk aufzunehmen – ursprünglich aus der Technik kommend bedeutet Montage das Aufbauen oder Zusammenstellen von vorgefertigten Teilen einer Maschine (Vgl. auch Ackermann: Fälschung und Plagiat als Motiv der zeitgenössischen Literatur).
[367] Ulrich Schmid: Einleitung, in: Schmid (Hrsg.): Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts, S. 9f.
[368] Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 201f.
[369] „Bereits im Altertum sind technische Standards, etwa im Bereich von Bauelementen, zu entdecken. […] Die Kodifizierung von technischen Standards in ‚Normen' ist bereits in der Antike zu beobachten bspw hat etwa *Vitruv* in seinem Werk ‚Zehn Bücher über Architektur' (ca 33 v.Chr.) das römische Baugeschehen und dessen Regeln dokumentiert. Im antiken Griechenland haben bspw Regelungen über Baulinien und Standsicherheit von Gebäuden bestanden" (Clemens Appl: Technische Standardisierung und Geistiges Eigentum, Wien: 2012, S. 1f).

Was für ein Zeitalter!“[370] – führen aber auch zur Frage nach der Natur des Menschen.

> Das Bild, das der Mensch von sich entwirft, entspricht in der Regel dem, was der Mensch entwerfen kann. Modelle für die Selbstansichten des Menschen sind seit Anbeginn die Artefakte und Maschinen […] und nach der Erfindung der Dampfmaschine traten in rascher Abfolge die Innovationen der industriellen Revolution als Anleitungen zur Selbstinterpretation des Menschen auf.[371]

Die Natur wird mit einem Rahmen versehen, zum Gegenstand sozio-ökonomischer Betrachtung gemacht und schließlich transzendiert: „Der Geist bleibt hinter der Natur zurück.“[372] Dennoch bleibt der Mensch überdies Teil der Natur und (ver)sucht dabei stets, anstatt der prähumanen, eine neue humane Harmonie[373], die zugleich eine künstliche bzw. technische bedeutet, zu erzeugen. Nach Fromm kann der Mensch nicht statisch leben[374], da ihn die inneren Widersprüche dazu antreiben, die verlorene Harmonie mit einer neuen, postparadiesischen zweiten Natur – einer „besseren Kopie“[375] der ersten – zu ersetzen: „Bis die Welt so künstlich werde, daß die Bewegung der Deterritorialisierung notwendig selbst eine neue Erde schaffen muß.“[376]

All diese Beobachtungen führen nun zu der Frage, inwiefern Plagiieren nicht auch als eine natürliche Erscheinung zu kennzeichnen ist und ob hinter dem Grund des Nachahmens vielleicht sogar ein verdeckt biologisch verankerter oder gesellschaftlich bedingter Impuls (Stichwort: *mimesis*) steckt?[377] „How are we to

---

[370] Max Frisch: Stiller, Frankfurt am Main: 1973, S. 186.

[371] Liessmann: Lob der Grenze, S. 51. Nach der These von Günther Anders, so führt Liessmann weiter aus, formuliere die Technik ihre eigenen Imperative, unabhängig von den sozialen und ökonomischen Systemen. Der Mensch scheint aber der technischen Evolution, die sich zwar in Schüben, aber steter wachsender Intensität vollzieht, nachzuhinken: „Er ist eher ein Bestandteil der Maschine als ihr Herr und tätiger Urheber“ (Fromm: Wege aus einer kranken Gesellschaft, S. 156).

[372] Deleuze/Guattari: Rhizom, S. 8.

[373] Vgl. Fromm: The Art of Love, London: 1995, S. 6.

[374] Vgl. Fromm: Wege aus einer kranken Gesellschaft, S. 31.

[375] „Alles ist in der Norm, aber das ist Tarnung. Maske. In gewissem Sinne ist das eine Ultrakopie: eine Wiedergabe, genauer als das Original. […] – Moment, Moment. Wie verstehen Sie das?“ (Lem: Solaris, S. 136).

[376] Deleuze/Guattari: Anti-Ödipus, S. 415.

[377] Im Gegensatz zum rational verankerten Antrieb, der dem funktionalen Haben innewohnt, vermutet Fromm ebenso einen triebhaften Impuls, der dem charakterbedingten Haben angehört: „Dieser leidenschaftliche Trieb, sich Dinge anzueignen und sie zu behalten, ist nicht angeboren, sondern hat sich durch die Entwicklung der gesellschaftlichen Bedingungen für die Spezies Mensch entwickelt, so wie wenn er biologisch gegeben wäre“ (Fromm: Haben oder Sein, S. 87). Die Frage, ob das Nachahmen als ein biologischer Impuls interpretiert werden könne, wird in dieser Arbeit nur am Rande zu klären versucht. So lässt sich ohnehin nur schwer differenzieren zwischen dem, was der Mensch zu seinem biologischen Überleben, und dem, was er zu seinem

understand the unmetaphorical metaphor of growth, the "seed" of the original that "ripens" into a "fruit"?"[378]

Es kann behauptet werden, dass der Mensch immer mehr die Verbindung zur Natur verliert.[379] Einerseits ist er ein Naturwesen, andererseits ist er Stifter und Träger von Kultur, die wiederum den Bereich der Natur beeinflusst.[380] Als 'Laune der Natur'[381] macht(e) er sich die Natur untertan – ihre Schätze allerdings sind begrenzt und dies hat zur Folge, „[…] daß sich die Natur gegen die Raubgier der Menschen zur Wehr setzen wird."[382] Diese Auseinandersetzung allerdings, derer hier näher getreten wird, würde über die gesteckten Grenzen dieser Untersuchung hinausgehen und zu weit in eine Auseinandersetzung mit der Theorie des Menschen und dessen Natur führen; festzuhalten bleibt jedoch: Das bereits gespaltene Verhältnis von Natur und Mensch lässt sich jedoch nicht nur an der Gier des Menschen ablesen, sondern ebenso an der fortschreitenden Technisierung:

> […] Selbst die Schreibmaschine
> liegt heute schon in Agonie
> Das wahre Dichten
> besorgt heute der Word Processer

---

geistigen benötigt. Festzuhalten bleibt an dieser Stelle allerdings: Die Kluft zwischen Materie und dem Geist scheint aber so grundsätzlich und tief zu sein, dass es stets schwer vorzustellen ist, der Geist sei lediglich als Begleiterscheinung aus der Komplexität materieller Prozesse (im Zentralnervensystem) hervorgegangen: „In der gesamten Geschichte der Wissenschaft hat noch nie jemand eine plausible Erklärung dafür geliefert, wie durch materielle Vorgänge Bewußtsein entstehen könnte, oder auch nur das Problem realistisch formuliert" (Grof: Kosmos und Psyche, S. 322).

[378] Fritz Gutbrodt: Joint Ventures. Authorship, translation, plagiarism, Bern/Wien: 2003, S. 197.

[379] Dazu heißt es bei Fromm: „Die Evolution des Menschen gründet sich darauf, daß er seine ursprüngliche Heimat, die Natur, verloren hat und niemals zurückkehren […] kann. Er kann nur den einen Weg einschlagen: seine natürliche Heimat zu verlassen und eine neue Heimat zu suchen – eine Heimat, die er sich selber schafft, indem er die Welt zu einer menschlichen macht […]. Der Mensch ist sozusagen aus der Natur herausgefallen und befindet sich trotzdem noch in ihr" (Fromm: Wege aus einer kranken Gesellschaft, S. 28). Zu problematisch scheinen jedoch allzu generalisierende Aussagen zur Allgegenwart der Natur (des Menschen) zu sein. Folgen wir Fromm weiter, so erhalten wir ebenso meiner Meinung nach zu negativ ausgerichtete Schlüsse bezüglich der Zukunft des Menschen und dessen Verbindung zur Natur. Zudem fehle nach Fromm dem Menschen sowohl die physische Kraft, als auch die instinktive Anpassung an die Natur (die meisten Instinkte seien dem Menschen verloren gegangen) und lebe demnach schon außerhalb dieser.

[380] Vgl. Hansen: Kultur und Kulturwissenschaft, S. 19.

[381] „Wir Menschen sind eine »Laune der Natur«, denn aufgrund unserer Existenzbedingungen sind wir Teil der Natur, doch aufgrund unserer Vernunftsbegabung transzendieren wir sie" (Fromm: Haben oder Sein, S. 19).

[382] Fromm: Haben oder Sein, S. 19. Seine Aufmerksamkeit gilt jedoch nicht der Natur bzw. ihrer Vergeltung am Menschen, da seine Gefühle und Gedanken, wie Fromm schreibt, „[…] durch den Industrie- und Staatsapparat manipuliert werden, der die Massenmedien beherrscht" (Fromm: Haben oder Sein, S. 14).

> mit dem Dichter ganz gut
> und ohne Dichter noch besser[383]

Die Technifizierung von Schrift und Digitalisierung von Texten führen nicht nur zu einem vermeintlichen Aussterben des Dichters, sondern auch zu einem gehäuften Aufkommen von literarischem Diebstahl im Netz.[384] Damit ging auch die Entwicklung anonymer Plattformen sowie digitaler Plagiatsfahnder, die sich dem Schein nach der Information verpflichten und dabei selbst schon wie eine Software agieren, einher. Das Einsetzen von Plagiatssuchmaschinen ist dabei als die oder eine logische bzw. technische Konsequenz zu betrachten:

> Sie vergleichen, wählen aus und bringen die Resultate schneller und fehlerfrei heraus, als dies der menschlichen Intelligenz möglich wäre. Die wesentliche Voraussetzung ist jedoch, daß sie zuvor mit den Grunddaten gefüttert werden. Aber das Elektronengehirn kann nicht schöpferisch denken. […] Die Maschine kann die Intelligenz reproduzieren oder vielleicht sogar übertreffen, aber sie kann nicht die Vernunft simulieren.[385]

Ob nun Fromm hier von einem automatischen Elektronengehirn spricht, oder im vorliegenden Fall von elektronischen Plagiatsprüfungen gesprochen wird, ändert nichts an der Tatsache, dass die Maschine nicht zu einer Einsicht in das Wesen des (plagiierten) Textes kommen und über die eingefütterten Daten hinausgelangen kann.[386] Es bleibt also auch fraglich, inwiefern ein Rasterverfahren einer Maschine sinnvoll zu gebrauchen ist, wenn die individuelle Begegnung eines Textes mit einem anderen – als eine soziale Handlung[387] – objektiviert (und damit in eine Art repressive Maschine entfremdet) und in weiterer Folge, sobald ein Plagiat entdeckt wurde, erneut subjektiviert wird, um dann doch wieder nur zu allerletzt Einkehr zu halten im so genannten Skandalzirkus und theatralischen Gehabe, in dem sich das Plagiat in der Öffentlichkeit aufhält.[388]

---

[383] Erich Fried: Auf etliche Dichter, in: Fried: Um Klarheit. Gedichte gegen das Vergessen, Berlin: 2000, S. 62. Mit anderen Worten: „Nicht die Maschine ist zum Ersatz für menschliche Energie geworden, sondern der Mensch zum Ersatz für die Maschine“ (Fromm: Wege aus einer kranken Gesellschaft, S. 156).
[384] „Man liest dort keine Texte, sondern zerlegt sie“ (Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 96).
[385] Fromm: Wege aus einer kranken Gesellschaft, S. 150.
[386] Vgl. ebd., S. 150.
[387] Vgl. Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 29.
[388] Es ist erneut zu erwähnen, dass der Skandal zum Wesen des Plagiats gehört; ergo stellt die Skandalisierung einen jener Schritte dar, den das Plagiat zu durchlaufen hat.

> Man sieht einiges an Plagiat sehr klar, aber die Systeme reagieren teilweise auf Kleinigkeiten, übersehen dafür größere Plagiate und melden korrekt Zitiertes als Plagiat. Man muss viel Arbeit in die Auswertung investieren, auch im Standardfall. Und lustigerweise meldet jedes System einen anderen Grad an Plagiat.
> *Deshalb sind Sie – obwohl Sie selbst Informatikerin sind – skeptisch in Bezug auf Plagiatssoftware?*
> Das liegt an der Vortäuschung von Wissenschaftlichkeit.[389]

Innerhalb des Netzes bzw. während einer Überprüfung der Plagiatssuchmaschinen findet nun eine gesichtslose Abarbeitung des Plagiats statt: an die Stelle des literarischen Körpers sind nackte Daten getreten.[390] Anschließend werden die Daten nach ihrer Aussonderung an öffentliche Akteure weitergereicht[391], und ab da – hier folgt der Skandal und die so genannte Entliterarisierung – bekommt die Plagiatsdebatte im öffentlichen Raum ein (vergegenständlichtes) Gesicht, das sich über alle Aspekte des Lebens ausbreiten und im Zweifel, wie Theisohn formuliert, auch ein Leben vergiften kann.[392]

Diese und andere Gedanken bedürfen noch einer Aufklärung, der im psychologischen Teil dieser Arbeit nachgegangen wird; vorerst soll lediglich darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Welt, auch wenn sie vernetzt ist, entliterarisiert, entpersönlicht oder entgeistigt wird, deswegen nicht weniger, und dabei handelt es sich um eine menschliche Eigenschaft, profitorientiert bleibt: „Wie könnte dies auch anders sein in einem System, dessen Grundprinzip es ist,

---

[389] Debora Weber-Wulff: „Wir sollten den Riesen auch einen Namen geben." Debora Weber-Wulff über Plagiate und produktives Kopieren, in: Von Gehlen: Mashup, S. 31f.

[390] Vgl. Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 27. Nach Theisohn handelt es sich hierbei um eine Form der Entpersönlichung. Hier muss allerdings ergänzt werden, dass das öffentliche Räsonnement sich auch innerhalb des Netzes vollzieht – das Plagiat erhält somit auch im virtuellen Raum ein (persönliches) Gesicht.

[391] Vgl. Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 24.

[392] An dieser Stelle lassen sich auch die Plagiatsvorwürfe von Claire Goll gegen Paul Celan nennen: „Zu dem neuen Goll-Unfall: ich bitte Dich, laß die Geschichten in Dir zugrunde gehen, dann, meine [ich], gehen sie auch aussen zugrund. Mir ist oft, als können die Verfolgungen [uns] nur [etwas anhaben], solang wir bereit sind, uns verfolgen zu lassen. Die Wahrheit macht doch, daß Du darüber stehst, und so kannst Du's auch wegwischen von oben" (Ingeborg Bachmann an Paul Celan (München, 2.2.1959), in: Bachmann/Celan: Herzzeit, S. 85). Wir wissen, dass diese Vorwürfe und Verleumdungen Celan sehr mitgenommen haben: „Ingeborg, Paul est désespéré, Paul est très fatigué, Paul ne va pas bien" (Gisèle Celan-Lestrange an Ingeborg Bachmann (Paris, 2.12.1960), in: Bachmann/Celan: Herzzeit, S. 191). Was wir jedoch nicht wissen, inwiefern diese Verleumdungen auch zum Selbstmord Celans in der Seine beitrugen. Wenn zuvor noch von den römischen Rechtsvorstellungen gesprochen wurde, indem dem Römer das Recht (*patria potestas*) eingeräumt wurde als Familienvater über seine Kinder und Sklaven zu verfügen und damit über Leben und Tod zu entscheiden, dann lässt sich auch anhand Celans Freitod verbunden mit den Plagiatsvorwürfen folgende Umformung dieses Rechts beobachten: „Man könnte sagen, das alte Recht, sterben zu *machen* oder leben zu *lassen* wurde abgelöst von einer Macht, leben zu *machen* oder in den Tod zu *stoßen*" (Foucault: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt am Main: 1988, S. 165).

die Produktion nach dem maximalen Profit statt nach dem maximalen Nutzen für die Menschen auszurichten?“[393]

> Der Kapitalismus, selbst in seiner späten konsumorientierten Variante, ist immer noch in erster Linie ein System der Produktion, das seine Kontrolle der sozialen Ordnung auf die Kontrolle über die Produktion und die Verteilung der Ressourcen gründet.[394]

Hinzuzufügen ist dabei noch folgende Devise: „Das, was jemand *hat*, ist sein *Eigentum*.“[395] Und *sein* Eigentum, so besagt diese binäre Codierung des Eigentums, wird demnach immer verbunden sein mit einem subjektiven Empfinden und Be-Werten.[396]

Geistiges Eigentum zu objektivieren anhand des Urheberrechts oder im Allgemeinen von Gesetzen wird aber wohl immer zu mindestens zwei Sichtweisen führen: Für den einen bedeutet es Schutz, für den anderen womöglich eine Einschränkung bzw., wie es bei Martha Woodmansee[397] heißt, ein Hemmnis für die schöpferische Produktion.[398] Die Formen unseres Zusammenlebens und -arbeitens sind vielschichtig, genauer gesagt, was wir hervorbringen an schöpferischer Aktivität zehrt unweigerlich von der Arbeit anderer[399], ob von den

---

[393] Fromm: Vom Haben zum Sein, S. 23. Es braucht nicht betont zu werden, dass dieser Standpunkt von Erich Fromm für das herkömmliche ökonomische Verständnis bzw. Denken unannehmbar ist, denn er führt eine Norm – ein Werturteil, wie Fromm es selbst nennen würde – ein und verliert damit seine objektive Gültigkeit. Doch warum, so fragt sich der Autor des Buches *Vom Haben zum Sein* an anderer Stelle, kann eine Norm keine objektive Gültigkeit haben? Es müsste hierzu die Natur des Menschen (und damit wird die vorherige Frage bereits beantwortet) nach Fromm dargestellt werden, was vorerst aus Platzgründen unterbleiben muss. Festzuhalten bleibt an dieser Stelle jedoch, dass geistiger Besitz und auch Diebstahl nicht so einfach objektivierbar sind bzw. keinen objektiven Wertmaßstab aufweisen, auch wenn ökonomische Wertlehren darauf abzielen.

[394] Fiske: Lesearten des Populären, S. 232.

[395] Fromm: Vom Haben zum Sein, S. 127.

[396] „Wenn eine Perle in den Schmutz geworfen wird, {…} wird sie nicht geringer an Wert, noch wird sie (erst), wenn sie mit Balsamöl gesalbt wird, wertvoll werden. Sondern sie hat immer den(selben) Wert in den Augen ihres Besitzers“ (Das Evangelium nach Philippus (NHC II,3), in: Nag Hammadi Deutsch, S. 149).

[397] „Was ist schöpferische Arbeit denn anderes als >Ausschneiden und Einfügen<?“ (Martha, Woodmansee: Das Urheberrecht als Anreiz/Hemmnis für die schöpferische Produktion, in: Reulecke (Hrsg.): Fälschungen, S. 292).

[398] Geistige Produktion bedeute aber auch gleichzeitig immer geistige Aneignung „[…] und dass sich weder das eine noch das andere aus dem menschlichen Arbeitsprozess herauslösen lässt […]“ (Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 109). Dabei ist auch der Schutz geistigen Eigentums „[…] eine wesentliche Voraussetzung für die Förderung der Innovationskraft unserer im globalen Wettbewerb stehenden Gesellschaft. Geistige Leistungen tragen wesentlich zur Wertschöpfung unserer Wirtschaft bei“ (Leeb: Der Wert künstlerischer Arbeit, S. 26).

[399] Vgl. Woodmansee: Das Urheberrecht als Anreiz/Hemmnis für die schöpferische Produktion, S. 292.

Zeitgenossen[400] oder den Toten – für die Regulierung dieses Marktes von (lebenden und toten) Texten und fernerhin auch Einflüssen ist bzw. scheint die Gesetzgebung zuständig zu sein. Dabei wird allerdings oft vergessen, dass ihre unterstützende Funktion eine Seite begünstigen kann, während die schöpferischen Handlungsfähigkeiten sowie -optionen der anderen beschnitten werden (müssen), um den Schutz überhaupt gewährleisten zu können. Es wurde schon angesprochen: Recht setzt Grenzen. Nur dort, wo Grenzen gesteckt werden, wird auch eingeschränkt; das bedeutet auch, dass der Begriff des Eigentums immer eng gekoppelt ist mit dem der Freiheit.[401]

Mit dem Urheberrecht wurde nun das Eigentum bzw. die Eigentumsbeziehung zum Text juristisch kodifiziert und damit Gegenstand rechtsphilosophischer (und auch moralphilosophischer) Auseinandersetzungen. Der Geist bzw. das geistige Eigentum wird demzufolge rechtlich aufgenommen, im weiten Sinne ökonomisiert und damit zu einer Kapitalanlage – „[…] und nichts wird heute so gehegt und gepflegt wie eben das Kapital.“[402] Das heißt nun nichts anderes, als dass der Kreative für seine künstlerische Leistung, sein vergegenständlichtes geistiges Kapital, eine entgeltliche Vergütung als Gegenleistung für die ökonomische Verwertung seines Werkes verlangt.[403] Abschließend lässt sich an dieser Stelle folgende Behauptung aufstellen: In der technischen Wirklichkeit ist die Kommunikation des Menschen nicht mehr an die Natur oder an Menschen gerichtet, sondern an Apparate bzw. Maschinen; der Mensch ist nicht länger Herr der Daten oder Programme (und damit der Schrift), sondern er wird von seinen eigenen technischen Konstruktionen dominiert – geistiger Diebstahl wird somit

[400] „Als gewöhnlicher rationaler Mensch – ich hoffe, der Leser wird mir das Recht auf das Attribut «rational» nicht völlig abstreiten – stehe ich unter dem Einfluß dessen, was meine Zeitgenossen denken und glauben und dem moderner Strömungen im allgemeinen“ (John Custance: Weisheit und Wahn, Zürich: 1954, S. 234).
[401] „Der plagiierte Autor hat die Möglichkeit den Plagiator vor Gericht zur Rechenschaft zu ziehen. Dies ist der Ausdruck des Gedankens, dass die Freiheit des einen endet, wo die Freiheit des anderen beginnt“ (Fadinger: Literaturplagiat und Intertextualität, S. 49).
[402] Liessmann: Lob der Grenze, S. 60.
[403] Hier muss hinzugefügt werden, dass der Vergleich und Zusammenhang von Geist (geistiges Eigentum) und Kapital bzw. Geist als Kapital viel weiter zurückreicht als in die Zeit der Industrialisierung und der damit verbundenen Ökonomisierung des Geistes. Dies hängt unter anderem aber auch mit der Entwicklung des Kapitalismus zusammen – wenn auch die etymologische Wurzel *capitalis* (im Sinne der Kopfzahl) bereits auf Vermögen hinweist, die dem Kapital eine andere Konnotation verlieh.

erleichtert und unterliegt demnach letzten Endes nur mehr der (ethischen) Kontrolle des Einzelnen:

> Dsï Gung sprach: »Da gibt es eine Einrichtung, mit der man an einem Tag hundert Gräben bewässern kann. Mit wenig Mühe wird viel erreicht. Möchtet Ihr die nicht anwenden?«
> Der Gärtner richtete sich auf, sah ihn an und sprach: »Und was wäre das?« Dsï Gung sprach: »Man nimmt einen hölzernen Hebelarm, der hinten beschwert und vorn leicht ist. Auf diese Weise kann man das Wasser schöpfen, daß es nur so sprudelt. Man nennt das einen Ziehbrunnen.«
> Da stieg dem Alten der Ärger ins Gesicht, und er sagte lachend: »Ich habe meinen Lehrer sagen hören: Wenn einer Maschinen benützt, so betreibt er all seine Geschäfte maschinenmäßig; wer seine Geschäfte maschinenmäßig betreibt, der bekommt ein Maschinenherz. Wenn einer aber ein Maschinenherz in seiner Brust hat, dem geht die reine Einfalt verloren. Bei wem die reine Einfalt hin ist, der wird ungewiß in den Regungen seines Geistes. Ungewißheit in den Regungen des Geistes ist etwas, das sich mit dem wahren SINNE nicht verträgt. Nicht daß ich solle Dinge nicht kennte: ich schäme mich, sie anzuwenden. […] Geht weiter, Herr, stört mich nicht in meiner Arbeit!«[404]

Der Grund, warum sich der Bauer in Dschuang Dsïs Geschichte nicht der Maschine unterwirft bzw. ihr ausliefert, liegt nun, wie auch Daisetz Teitaro Suzuki in seinem Aufsatz *Über Zen-Buddhismus* anmerkt, daran, dass Mechanisierung Verstandesarbeit bedeutet, „[…] und da der Verstand in erster Linie zweckmäßig denkt, hat die Maschine keine geistige Ästhetik und keinen ethischen Geist.“[405] Weiters betont er, die Maschine als ein Mittel zum Zweck dränge uns lediglich dazu, die Arbeit zu beenden.[406] Knüpft man an diesem Gedanken an, und bezeichnet das Internet bzw. den Prozess der Digitalisierung ebenso als Mittel zum Zweck, dann stellt sich die einfache Frage, inwiefern wir nicht selbst schon zum Teil des Internets – also mit einem Maschinenherz ausgestattet – geworden sind: „Der Apparat soll ja zwölf Stunden ununterbrochen

[404] Fortsetzung des Zitats: „[…] Kung Dsï sprach: »Jener Mann ist einer, der sich damit abgibt, die Grundsätze der Urzeit zu pflegen. Er kennt das Eine und will nichts wissen von einem Zweiten; er ordnet sein Inneres und kümmert sich nicht um das Äußere. Vor einem solchen Menschen, der die Reinheit erkennt, ins Ungeteilte eindringt, nicht handelt, zurückkehrt zur Einfalt, seine Natur festigt, seinen Geist in der Hand hat und dennoch verborgen in Niedrigkeit wandelt, hattest du Grund zu erschrecken. Die Grundsätze der Urzeit zu verstehen bin ich ebensowenig fähig wie du«“ (Dschuang Dsï: Der Ziehbrunnen, in: Dschuang Dsï: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland, München: 2004, S. 174ff).
[405] Daisetz Teitaro Suzuki: Über Zen-Buddhismus, in: Erich Fromm/Daisetz Teitaro Suzuki/Richard de Martino: Zen-Buddhismus und Psychoanalyse, Frankfurt am Main: 1971, S. 16.
[406] „[…] und das Ziel zu erreichen, für das sie [die Maschine; Anm. d. Verf.] geschaffen wurde“ (Suzuki: Über Zen-Buddhismus, S. 17).

im Gang sein. Wenn aber auch Störungen vorkommen, so sind es doch nur kleine und sie werden sofort behoben."[407]

1.4.3 Vom Wert (und der Digitalisierung)

> The hen began a frantic search. She scratched the earth wherever she could. At last, she found a big pearl. […] After sometime she realized that it was not something to eat. So, she thrust it to one side with her leg.
> At this, the pearl felt very humiliated. It called out in injured tones, "Hen! Don't you know how fond of me human beings are, how they treasure me? Their womenfolk make necklaces out of beings like me to wear around their throats. And you push me aside with your leg?"
> The hen replied, "You are neither a grain of rice nor of lentil. I cannot eat you. Of what value are you to me? If I had all the stones in the world like you, I would exchange them for a few grains and lentils."[408]

Im psychologischen Diskurs wird der Frage nachgegangen, inwiefern Plagiarismus mit Selbstwert (Selbsterhöhung oder -erniedrigung) verbunden ist; dabei muss aber zuvor ebenso die sozio-ökonomische Perspektive miteingebunden werden, da sie für die Bildung des Selbstwerts bzw. des Kunst- oder Marktwerts eine – wenn nicht: die – tragende Rolle spielt. Wenn Walter Benjamin schreibt, der Ausstellungs- bzw. Kunstwert trete dem Kultwert überlegen entgegen, dort wo der Mensch sich aus der Photographie – und ebenso aus der Literatur – zurückzieht[409], dann sehen wir uns gezwungenermaßen auch mit der Frage konfrontiert, worin eigentlich der Wert des Menschen bzw. seines Schaffens begründet liegt:

> Les études de Jed avaient été purement littéraires et artistiques, et il n'avait jamais eu l'occasion de méditer sur le mystère capitaliste par excellence : celui de la *formation du prix*. […] Lorsqu'il mit la première photo en ligne, un agrandissement de la région d'Hazebrouck, la série fut épuisée en un peu moins de trois heures. À l'évidence, le prix n'était pas adapté. En tâtonnant un peu, au bout d quelques semaines, il se stabilisa autour de deux mille euros pour un format 40 x 60. Voilà, ça y était, maintenant : il connaissait son *prix sur le marché*.[410]

---

[407] Kafka: In der Strafkolonie, in: Kafka: Die Erzählungen, S. 165. Schon zuvor wurde der Vergleich angedeutet, dass der Mensch bzw. dessen psychischer Apparat (das Gehirn) sich nach dem Modell einer Dampfmaschine formen lässt. Des Weiteren können wir hier auch unser Gehirn mit einer Druckerpresse vergleichen – nach Niklas Luhmanns Kommunikationstheorie sind schließlich unsere Gedanken, also wenn wir denken, wie gedruckt.
[408] The relativity of value, in: Ancient Indian Tales, S. 261.
[409] Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Stuttgart: 2011, S. 25.
[410] Michel Houellebecq: La carte et le territoire, Paris: 2010, S. 93.

Ökonomisch betrachtet, lässt sich argumentieren, dass das geistige Eigentum längst einen wirtschaftlichen Wertestatus erlangt hat. Durch dessen, im wörtlichen Sinne, Verwertung steht der Mensch oder sein geistiges Eigentum im ökonomischen Wettbewerb; er selbst bzw. sein Eigentum wird zu einer Ware, Kapitalanlage[411] oder Aktie, über die Angebot und Nachfrage gebieten.

> Ils discutèrent quelques minutes de la situation du marché de l'art, qui était passablement démente. Beaucoup d'experts avaient cru qu'à la période de frénésie spéculative qui avait précédé succéderait une période plus calme, où le marché croîtrait lentement, régulièrement, à un rythme normal ; certains avaient même prédit que l'art deviendrait une *valeur refuge* ; ils s'étaient trompés. « Il n'y a plus de valeur refuge », comme l'avait récemment titré le *Financial Times* dans un éditorial ; et la spéculation dans le domaine de l'art était devenue encore plus intense, plus désordonnée et plus frénétique, des cotes se faisaient et se défaisaient en un éclair, le classemet *ArtPrice* s'établissait maintenant sur une base hebdomadaire.[412]

Wie aus den letzten beiden Stellen des Romans *La Carte et le territoire*[413] hervorgeht, stellt Houellebecqs Figur Jed Martin seinen Kunstwert anhand dessen fest, was er am Markt wert ist – das heißt, wonach ihn der objektive Wert-

[411] Dies drückt sich dann unter anderem etwa in Begriffen aus wie „Humankapital", was sich nach der Europäischen Kommission definiert „[…] als die Fähigkeiten und Fertigkeiten sowie das Wissen, das in Personen verkörpert ist und das durch Ausbildung, Weiterbildung und Erfahrung erworben werden kann" (zit. nach: Liessmann: Lob der Grenze, S. 61).

[412] Houellebecq: La carte et le territoire, S. 397.

[413] Auch bei diesem Roman gab es eine Plagiatsdebatte: So wurde Houellebecq unter anderem vorgeworfen, er habe aus dem Internetportal 'Wikipedia' abgeschrieben. Der Autor verwendete Notizen offizieller Internetseiten als Rohmaterial, was aber nicht als ein Plagiatsakt bezeichnet werden kann, vielmehr erinnert es an das Prinzip der Montage. Houellebecq selbst hat im Dankeswort (zumindest in der ersten Auflage der deutschen Übersetzung) darauf hingewiesen: „Ich danke außerdem Wikipedia […]." Der Literaturbetrieb allerdings, so berichtet Jürg Altwegg in der FAZ (Tod eines Schriftstellers) am 10.09.10, hätte dabei lediglich krampfhaft versucht, daraus einen Skandal zu konstruieren. Dazu noch einmal Houellebecq: „If these people really think that [this is plagiarism], they haven't got the first notion of what literature is […]. This is part of my method. […] This approach, muddling real documents and fiction, has been used by many authors. […] I hope that this contributes to the beauty of my books, using this kind of material. […] Using a big word like plagiarism […] always causes some damage. It will always do lasting damage, like accusations of racism" (John Lichfield: I stole from Wikipedia but it's not plagiarism, says Houellebecq (8.09.10), online unter http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/i-stole-from-wikipedia-but-its-not-plagiarism-says-houellebecq-2073145.html [9.9.14]). Des Weiteren gibt es Mutmaßungen und eher durchsichtige Verdachtsmomente bezüglich des Titels, die von einem gewissen Michel Levy geäußert wurden: „Michel Houellebecq a peut-être l'attention de millions de personnes et des médias, mais cela ne lui donne pas pour autant le droit de s'approprier le titre de mon livre" (Nicolas Gary: La Carte et le territoire: 'Houellebecq s'est approprié mon titre' (11.09.10), online unter https://www.actualitte.com/inenarrable/la-carte-et-le-territoire-houellebecq-s-est-approprie-mon-titre-21392.htm [9.3.12]). Im ästhetischen Diskurs wird noch näher darauf eingegangen, inwiefern die digitale Umwelt das literarische Feld – die Sprache und das Schreiben – verändert hat.

Maßstab beurteilt.[414] Aber: „Man erfährt durch den Preis nichts über den Menschen – bis auf das eine: diese Zahlung erwartet er, und zwar aufgrund seiner Markbeobachtung.“[415]

Um sich also innerhalb einer sozio-ökonomischen Welt (als Warensammlung) zu orientieren, genügt es, radikal formuliert, seinen Preis[416] (bzw. die Preise) und weniger sein Ich[417] zu kennen. Der so genannte Wertmaßstab ergibt sich allerdings erst anhand der Summe subjektiver Wertschätzungen[418], die unter anderem aus einem Geflecht von persönlichen und ökonomischen Interessen – die Standardisierungen werden dabei wiederum vom Kollektiv unterschiedlich gewichtet[419] – bestehen, was uns erneut zum Ausgangspunkt zurückbringt: Das Verständnis über das Wesen des Wertes kann nicht von den sozio-ökonomischen und kulturellen Verhältnissen einer bestimmten historischen Epoche losgelöst werden. Dabei kann nun von unterschiedlichen Werten ausgegangen werden, „[…] doch, wie wir gleich feststellen werden, ist es überaus schwer, sie zu fassen.“[420] Denn ein Wert (innerhalb eines Wertigkeitsrasters[421]) wird stets dem Angebot und der Nachfrage der jeweiligen Zeit unterworfen und nie gleich oder universal sein (können).[422]

> Dans le cas de Jed, le fait qu'il soit *artiste* aggravait encore sa situation : sa richesse avait été acquise, aux yeux d'un cultivateur creusois, par des moyens douteux, à la limite de l'escroquerie.[423]

[414] Da versteht man natürlich, warum sich Jed Martin in die Nicht-Orte flüchtet (Vgl. auch Marie-Christine Oucherif: Die räumliche Dimension des Nicht-Orts in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2013).
[415] Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 96.
[416] „Im Mittelhochdeutschen bedeutete *prīs* noch den Ruhm und die Anerkennung, erst seit dem 16. Jahrhundert nimmt dieses Wort auch die Bedeutung von Geld- oder Kaufwert an“ (Liessmann: Lob der Grenze, S. 64).
[417] „Der wahre Wert eines Menschen ist in erster Linie dadurch bestimmt, in welchem Grad und in welchem Sinn er zur Befreiung vom Ich gelangt ist“ (Einstein: Mein Weltbild, S. 13).
[418] Bzw. wie Objektivität im Sinne der Geltung für eine Vielzahl von Subjekten zustande kommt – Objektivierung des Werts bzw. des herrschenden Geistes (Vgl. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft I, S. 13).
[419] Vgl. Hansen: Kultur und Kulturwissenschaft, S. 148.
[420] Ebd., S. 149.
[421] Vgl. ebd., S. 149.
[422] Das bedeutet auch, Ökonomie und Ideologie können nicht voneinander getrennt werden (Vgl. Fiske: Lesearten des Populären, S. 114). Während Literatur wiederum nach Deleuze und Guattari keine Ideologie aufweist bzw. aufweisen soll: „Die Literatur ist eine Verkettung, sie hat nichts mit Ideologie zu tun, es gibt keine und gab nie Ideologie“ (Deleuze/Guattari: Rhizom, S. 7).
[423] Houellebecq: La carte et le territoire, S. 408.

Das bedeutet, geistiges Eigentum ist auch abhängig von einem Vermittlungsprozess zwischen dem einen, der den Schöpfungsanspruch erhebt, und dem anderen, der diesem letztlich – erst durch das Nachvollziehen jener Schöpfung – seine Gestalt verleiht: „Gäbe es keinen >Anderen<, dann gäbe es kein >Ich<. Gäbe es kein >Ich<, wäre da nichts, was den >Anderen< wahrnähme.“[424] Diese ‘Wahrnehmung’ wird nun unter anderem von einem (sozio-ökonomischen) Wertigkeitsraster bestimmt, womit sich das Urheberrecht wiederum als ein Werkzeug der Wertebildung sowie deren Schutz offenbart. Wie anderorts bereits gezeigt wurde – als vom Anpassungsdruck durch die technische Entwicklung gesprochen wurde –, beeinflusst die (virtuelle) Ökonomisierung des geistigen Eigentums (oder die Instrumentalisierung des Menschen) das Urheberrecht; und das Urheberrecht bzw. die Rechtsentwicklung beeinflusst wiederum das Verständnis von geistigem Eigentum und dessen Produktionsweise und -ausübung.[425] In dieser scheinbaren Beziehung herrscht jedoch keine Harmonie, Jahr für Jahr werden neue Gesetze und Regelungen geschaffen, um eine Antwort – im Glauben an eine Harmonisierung – auf die ökonomischen und neuen technischen Bedingungen (der Verwertung der Werke sowie auch des Diebstahls), vor allem durch das Internet bedingt, zu geben. Hierbei lässt sich das Internet bzw. die Digitalisierung auch als Ergebnis geistiger Arbeit und damit der Herstellung und Verbreitung neuer kreativer Leistungen – und nicht nur als Brutstätte des Diebstahls[426] – ansehen, was bedeutet, dass die Schöpferkraft eines Individuums nicht zwingend durch die technische Entwicklung aufgehoben wird.
Insgesamt sind dabei jedoch die Betrachtungsweisen unterschiedlich: Das Literaturverständnis (Vgl. Ästhetischer Diskurs) über literarische Verwertung und

[424] Zhuangzi: Auswahl, Stuttgart: 2003, S. 47.
[425] Mit anderen Worten: Das Recht hat stets weitreichende Auswirkungen auf andere wissenschaftliche Beziehungen, umgekehrt müssen jedoch auch die Rechtsverhältnisse an die jeweiligen ökonomischen, wissenschaftlichen oder ästhetischen Entwicklungen einer Gesellschaft angepasst werden.
[426] Im ästhetischen und psychologischen Diskurs wird der Diebstahl je nach Betrachtungsweise noch genauer unter die Lupe genommen. Hier gilt es allerdings zu erwähnen, dass sich innerhalb des Internets der Autor aufzulösen scheint und zum schreibenden Leser wird. Ein Leser bzw. Nicht-Leser, der fortwährend Material anderer Leser (Autoren) entwendet: „Wo alles Geschriebene in Datenbanken aufgeht und dort von anderen Schreibern wiedergebraucht werden kann, entstehen unautorisierte, nämlich autorenlose Texte, die sich gleichsam im Lesen schreiben“ (Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 223).

Diebstahl bzw. Übernahme[427], dem sich das Urheberrecht mit seinen durchaus begrenzten Bestimmungen und Prüfungsverfahren gegenüber sieht, ist gewiss ein anderes als jenes Verständnis des Rechts darüber; speziell, wenn es um Plagiarismus geht, sollte aber die Perspektive der Literatur immerhin eine größere Rolle spielen, als sie es derzeit tut.

> 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 fast keine Verständigung mit einem Denken geben, das keine Werke, sondern nur noch >Textur<, und keine Autoren, sondern nur noch >Medien< kennt.[428]

Jede Form von Produktion und Reproduktion[429] hat ihre eigenen Rechtsverhältnisse, der Anschluss literarischer Textproduktion an das Netz bzw. an die digitalen Rezeptionskanäle ist jedoch nicht minder bedeutsam für die Literatur (Wissenschaft), da sie sich genau wie die Justiz (und deren Regierungsform) für die jeweiligen Eigentumsordnungen innerhalb des Cyberspace interessiert. Geistiges Eigentum wird, wie schon vorangestellt, in der so genannten Informationsgesellschaft als Ressource bzw. Wirtschaftsgut gesehen und als Kapital behandelt. Das Netz, das der Flut von Information dem scheinbar nötigen Raum, gleich einem endlosen Depot, verleiht, erweist sich dabei als Schauplatz von legaler und illegaler Verwertung und Verbreitung von geistigem Eigentum[430] – die durchsichtige Ordnung der digitalisierten Information wird immer weniger (wider)rechtlich greifbar.

> Da das Internet und die Digitalisierung bisher ungeahnte Möglichkeiten bieten, Informationen auszutauschen, und sich dadurch Tauschbörsen entwickelt haben, die

[427] „Aber an dem unverfrorenen Diebstahl-Charakter der Uebernahme ändert das wenig“ (Thomas Mann an Theodor W. Adorno, in: Adorno/Mann: Briefwechsel 1943-1955, Frankfurt am Main: 2003, S. 21).
[428] Theisohn: Plagiat, S. 9.
[429] „Consequently, to write is to PRODUCE meaning, and not merely REPRODUCE a preexisting meaning“ (Federman: Critifiction, S. 49).
[430] „Es gibt prinzipiell in der Welt elektronischer Dokumente eben kein Äquivalent zum Wasserzeichen, keine Marke der Echtheit“ (Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 230).

> gesetzlich geschützte Inhalte widerrechtlich kursieren lassen, greift das Rechtssystem hier verstärkt ein.[431]
> Die Fülle der Möglichkeiten zur Reproduktion von Inhalten wächst, das Recht bleibt in der Entwicklung zurück und ist zunehmend reaktiv.[432]

Zwar liefert das Urheberrecht dem Urheber die Möglichkeit und somit Freiheit über die Nutzungsrechte seines urheberrechtlich geschützten Werkes als unkörperliche Sache zu verfügen, doch genaue Rechtskonstruktionen des virtuellen Eigentums sowie deren virtuellen Gegenstände fehlen noch bzw. sind ungeklärt.[433] Die juristisch-literarische Debatte über das neue, virtuelle Haus des geistigen Eigentums wird also noch lange andauern; wenn auch von beiden Seiten verschiedene Theorien diesbezüglich vorherrschen, so lässt sich doch allgemein erkennen, dass das Internet – wie auch das geistige Eigentum selbst – nicht nur (virtuelle) Grenzen errichtet, sondern auch im Stande ist, sie zugleich zu überwinden. Um hauptsächlich das stete Überwinden von rechtlichen Barrieren abzuwenden, werden in Österreich oder Deutschland, ohnehin teilweise durch die Richtlinienpolitik der EU bestimmt, fortwährend Urheberrechtsreformen eingeleitet.[434] Es gleicht einem unendlichen Reagieren oder einem ewigen Kreislauf: das Urheberrecht – obwohl es fortwährend nachhinkt – befindet sich im steten Wandel;[435] damit ändert sich aber auch immer der Wert oder vielmehr die Vorstellung von geistigem Eigentum.

Der folgende Ausblick soll sich erneut mit dem Begriff des geistigen Eigentums sowie dessen Wert bzw. Werteentstehung beschäftigen, diesmal allerdings mit einer anderen Wahrnehmung des Geistes – und zwar nach dem Maori-Recht –, die hier eine andere Perspektive auf den Geist und dessen Diebstahl schaffen soll: „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“[436]

---

[431] Paul Ferstl/Stefan Wedrac: Owing the Mind – Eigentum Geist: eine Einleitung, in: Ferstl/Wedrac (Hrsg.): Owing the Mind. Beiträge zur Frage geistigen Eigentums, Wien: 2010, S. 10.
[432] Ebd., S. 12.
[433] Vgl. Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 31.
[434] Ebd., S. 10.
[435] Hinzu kommt, dass selbst die Alltäglichkeit der Kopie über das technische Prinzip hinausgeht (Vgl. Von Gehlen: Mashup, S. 61).
[436] Barthes: Der Tod des Autors, S. 190.

1.4.4 Gegenbeispiel: Das Maori Recht

> So wird verständlich, warum man in solchen Diskursivitäten auf die Forderung nach »einer Rückkehr zum Ursprung« als unumgänglicher Notwendigkeit stößt.[437]
>
> Nur eins ist schlimmer, als die Einwände und Widerlegungen der Einwände: die Reflexion, das Zurück-zu …[…] Was für ein Horror, Bilanz zu ziehen.[438]
>
> Es geht um Reflexionslust, nicht um Erkenntnis.[439]

Es ist in jeder Kultur zu unterscheiden zwischen der Bedeutung von materiellen Gegenständen und dem immateriellen Geist und folglich den Handlungen, die dieser setzt. Jeder Gegenstand, beispielsweise ein literarisches Werk als Wertgegenstand, ist mit einem innewohnenden Geist ausgestattet – das Eigentum, das geistig ist, oder einmal geistig war. Der folgende kurze Exkurs zu den Maori (Polynesien – indigenes Volk Neuseelands) eröffnet einen Blickwinkel, der darauf gerichtet ist, dass alles, und damit jegliches Eigentum, geistig ist.

> »Ich will Ihnen jetzt vom *hau* erzählen…Das *hau* ist nicht der Wind, der bläst. Ganz und gar nicht. Stellen Sie sich vor, Sie besitzen einen bestimmten Gegenstand *(taonga)* und geben ihn mir; Sie geben ihn mir ohne festgesetzten Preis. Wir handeln nicht darum. Nun gebe ich diesen Gegenstand einem Dritten, der nach einer gewissen Zeit beschließt, irgend etwas als Zahlung dafür zu geben *(utu)*, er schenkt mir irgend etwas *(taonga)*. Und dieses *taonga*, das er mir gibt, ist der Geist *(hau)* des *taonga*, das ich von Ihnen bekomme habe und das ich ihm gegeben habe. Die *taonga*, die ich für die anderen *taonga* (die von *Ihnen* kommen) erhalten habe, muß ich Ihnen zurückgeben. Es wäre nicht recht *(tika)* von mir, diese *taonga* für mich zu behalten, ob sie nun begehrenswert *(rawe)* oder unangenehm *(kino)* sind. Ich muß sie Ihnen geben, denn sie sind ein *hau* des *taonga*, das Sie mir geben. Wenn ich dieses zweite *taonga* für mich behalten würde, könnte mir Böses daraus entstehen, ganz bestimmt, sogar der Tod. So ist das mit dem *hau*, dem *hau* des persönlichen Eigentums, dem *hau* der *taonga*, dem *hau* des Waldes. *Kati ena* (genug davon).«[440]

Marcel Mauss, Schüler und Neffe Emile Durkheims, erforschte den Austausch archaischer Gesellschaften und sah darin eine gesellschaftliche Tätigkeit, die gleichzeitig ein „ökonomisches, juristisches, moralisches, ästhetisches, religiöses, mythologisches und sozio-morphologisches Phänomen“[441] darstellt. Dessen Bedeutung, wie es auch beim Begriff des geistigen Eigentums der Fall ist, muss demzufolge als eine komplexe Realität betrachtet werden – es geht hier weniger

[437] Foucault: Was ist ein Autor?, S. 222.
[438] Deleuze/Guattari: Rhizom, S. 5f.
[439] Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 14.
[440] Es spricht hier Tamati Ranaipiri, einer der Maori-Informanten von Elsdon Best, in: Mauss: Die Gabe, S. 32f.
[441] Vgl. E. E. Evans-Pritchard: Vorwort, in: Mauss: Die Gabe, S. 10.

um materiellen Besitz oder Privateigentum (*privare*: berauben, befreien), als vielmehr um eine soziale bzw. natürliche Größe (einer Materie als Geist). Zwar wird in diesem Text[442] von einem Gegenstand gesprochen, doch um den Maori-Juristen, so schreibt Mauss, richtig zu verstehen, müsse das Augenmerk auf die geistige Macht des *taonga*[443], also auf das *hau*, gelegt werden. Es ist demnach nicht unmittelbar der bestimmte Gegenstand, der von Person zu Person wandert, sondern – wie auch beim geistigen Eigentum – der Geist in ihm.

> Das *taonga* und alles streng persönliche Eigentum hat ein *hau*, eine geistige Macht: Sie geben mir eins davon, und ich gebe es einem Dritten; dieser gibt mir ein anderes *taonga* dafür, weil er vom *hau* meines Geschenks dazu getrieben wird; und ich bin gezwungen, Ihnen diese Sache zu geben, weil ich Ihnen zurückgeben muß, was in Wirklichkeit das Produkt des *hau* Ihres *taonga* ist.[444]

Was das Maori-Recht demgemäß ausmacht, ist der lebendige Charakter, der Geist, der in jedem Gegenstand bzw. Geschenk – egal, ob gesendet, empfangen oder ausgetauscht – enthalten ist: „Selbst wenn der Geber sie [die empfangene, nicht leblose Sache; Anm. d. Verf.] abgetreten hat, ist sie noch ein Stück von ihm. Durch sie hat er Macht über den Empfänger, so wie er durch sie, als Eigentümer, Macht über den Dieb hat.“[445] Dieses Beispiel zeigt, dass der Diebstahl, auch wenn ein Gegenstand, also materielles Gut, gestohlen wurde, im Bereich des Geistigen bleibt, da der Eigentümer über ein gestohlenes *taonga* noch immer die Macht über das *hau* (bzw. das *hau* die Macht sowohl über den Gegenstand, den Eigentümer und den Dieb) behält.[446] Wie ein unsichtbarer, mit geistiger Macht aufgeladener Schleier, der sich um jeden Gegenstand hängt, legt sich das *hau* auf den Dieb: „Dieses *hau* ist es, das den Bestohlenen rächt, das den Dieb faßt, ihn verzaubert, ihn zu Tode bringt oder zur Rückgabe zwingt.“[447] Der moral-psychologisch motivierte Charakter des Geistes (hau) sowie das Eingreifen einer dritten Person werden im Abschnitt des psychologischen Diskurses näher betrachtet. Hier soll

---

[442] R. Hertz hat Mauss auf die Spur dieses Textes gebracht.
[443] Vgl. wiederum den Begriff des *tonga*: „Er bezeichnet in Maori, Tahitisch, Tonga und Mangarevan alles, was Eigentum im eigentlichen Sinn ist, alles, was reich macht und zu Ansehen verhilft, alles, was ausgetauscht werden oder als Entschädigung dienen kann. Es sind ausschließlich Wertgegenstände: Talismane, Embleme, heilige Matten und Götterbilder, manchmal sogar Traditionen, magische Kulte und Rituale. Hier begegnen wir jenem Begriff des magischen Eigentums, von dem wir mit Sicherheit meinen, daß er in der gesamten malaio-polynesischen Welt und sogar im ganzen Pazifik vorherrscht“ (Mauss: Die Gabe, S. 30f).
[444] Mauss: Die Gabe, S. 33.
[445] Ebd., S. 33.
[446] Nach Maori-Recht führt die Nichterwiderung eines Geschenks zum Verlust von *mana*.
[447] Mauss: Die Gabe, S. 33.

allerdings die Vorstellung hervorgehoben werden, dass auch geistiges Eigentum geistig bleibt, da nicht nur alle Gegenstände, sondern auch die 'Objekte des Denkens'[448] stets ihren Geist innehaben und beibehalten. Ein Geist, der zumindest nach dem Maori-Recht trotz materiellen und auch geistigen Diebstahls unangefochten bleibt.

Im Allgemeinen, aus Sicht der westlichen Welt, ist zu sagen, dass geistiges Eigentum vorwiegend erst dann in Frage gestellt wird, wenn sich jemand die Urheberschaft an einem fremden Werk anmaßt und wir selbst zur Instanz dieser Entfremdung werden.[449] Hierbei handelt es sich dann um einen Plagiatsvorwurf, der, sobald er konkret wurde, auch noch zum Skandal führt.[450] In dieser scheinbaren, mit Emotionen geladenen Kettenreaktion dann noch die Theorie vom *hau* vorzubringen und sie in weiterer Folge vielleicht auch „anwenden" zu können, wird sich dabei wohl eher als fruchtlos herausstellen – diese Annahme bzw. die nahezu entgegengesetzte Auffassung des *hau* (mit der unsrigen bezüglich des Geistes) scheint somit zunächst für den gesellschaftlichen Fortschritt als unhaltbar: „Das Argument erweist sich als ohnmächtig vor der Propaganda-Maschine, die Diskussion verstummt vor der Diktatur, die Öffentlichkeit erstarrt zum Ornament der Masse."[451]

Das Plagiat selbst stellt nun in der öffentlichen Debatte weniger eine Infragestellung des geistigen Eigentums dar, als vielmehr nur einen Machtkampf über Besitzrechte am Text; ein oft schmutzig geführter Machtkampf

[448] „Aber das menschliche Denken […] ist eine Anlage der Materie, sie ist dafür empfänglich, dass sie die Eindrücke der Objekte des Denkens einfängt" (Abū Naṣr Al-Fārābī: Die Prinzipien der Ansichten der Bewohner der vortrefflichen Stadt, Stuttgart: 2009, S. 69). Nach Abū Naṣr Muḥammad ibn Muḥammad ibn Tarḫān ibn Awzalaġ al-Fārābī (ungefähr um das Jahr 870 n. Chr.) benötigen wir die Materie, um überhaupt denken zu können. Demnach empfängt die Seele bzw. der Geist, so schreibt Al-Fārābī, das, was der Körper ihr bzw. ihm bringt. Das ist an sich nichts Neues; nach aktuellem Stand der Wissenschaft ist der Geist bzw. unser Bewusstsein mit den biochemischen und neurophysiologischen Vorgängen im Gehirn verknüpft – das Gehirn als Materie sei demzufolge der Ursprungsort des menschlichen Geistes. Doch muss auch betont werden, diese Tatsache sage aber zugleich „[…] sehr wenig über das Wesen und den Ursprung des Bewußtseins aus. Tatsächlich spricht vieles genau für das Gegenteil, nämlich daß Bewußtsein unter bestimmten Umständen unabhängig von seinem materiellen Substrat in Aktion treten und Funktionen ausüben kann, die weit über die Fähigkeiten des Gehirns hinausgehen" (Grof: Kosmos und Psyche, S. 325).

[449] So wurde bereits am Anfang dieses Teils davon gesprochen, dass das Plagiat imstande sei, zu verbinden, indem es zugleich auch trennt – nichts anderes bedeutet Entfremdung.

[450] Vgl. Reulecke: Fälschungen – Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten, S. 14.

[451] Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 13.

(ökonomischer Machtkomplexe[452]), „ein literarischer Machtkampf, eine persönlich hochaufgeladene Literatur“[453], in der es dann weniger um Einsichten, als um die verschiedenen Ansichten aller Beteiligten in Bezug auf geistiges Eigentum und dessen Diebstahl geht.

> Das Ganze entwickelt sich zu einem Machtkampf, den ich von vorneherein aufgeben muss – alles, was ich sage, so differenziert ich es auch versuche auszudrücken, wird zu dem Futter einer Meute übel gelaunter Menschen, die daraus machen, was sie wollen, und währenddessen mit Dartspfeilen [sic!] auf in ihrem Büro angebrachte Fotos von mir zielen.[454]

Die Theorie des *hau* allerdings kann und soll immerhin dem theatralischen Kostüm des Plagiats, wie Theisohn es nennt, und dem zumindest ökonomischen Verständnis von geistigem Eigentum entgegen gehalten werden und daran erinnern, dass es auch andere Zugänge im Umgang mit geistigem Gut und in der Folge mit dem Plagiat gibt. Sie kann aber auch als eine Rückkehr ausgelegt werden, das heißt, ein Neubesinnen von vergangenen Werten und Vorstellungen bezüglich des Eigentums (und dem Geist in ihm). Ob wir es nun *hau*, schöpferischen Geist oder *production du génie* usf. nennen, spielt vordergründig keine Rolle, weil in allem der Geist bzw. das *hau* enthalten ist.[455] Fernerhin stellt sich aber womöglich in Zeiten der Postmoderne weniger die Frage nach dem *hau* oder dem Geist, als vielmehr jene nach dem Eigentum: ‘Was ist deins und was ist meins?’ Und wie kann ich mein Eigentum schützen oder auch noch vermehren – „Haben sie einst die Güter errungen, dann sollen diese Güter bewahrt und behalten, vermehrt und vergrößert werden, denn falls das nicht geschieht, schwinden sie.“[456]

Die schon angesprochene Hintergründigkeit der Dinge, die mit einem Geist bzw. mit Kräften versehen sind, die mehr ausmachen, als deren äußere Gestalt zu erkennen gibt, wurde längst von vielen Künstlern/Autoren gespürt und ausgedrückt. Wenn ein Künstler wie Marcel Duchamp einen beliebigen Gegenstand, wie einen Flaschentrockner (oder sein ready-made bzw. objet

[452] Das Plagiat wird demzufolge nicht von Normen und Gesetzen vorgefunden, sondern es wird erst durch den Machtdiskurs hervorgebracht.
[453] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 32.
[454] Hegemann: An meine Kritiker (1.05.10).
[455] Was im Abschnitt des ästhetischen Diskurses auch zur Theorie der kollektiven Autorschaft führen wird.
[456] Al-Fārābī: Die Prinzipien der Ansichten der Bewohner der vortrefflichen Stadt, S. 120.

trouvé[457] *Fountain*), als ein Kunstwerk, auch wenn er nicht ausdrücklich als Kunst gemeint war, auf einer Ausstellung präsentiert, fragen wir uns unweigerlich, worin hier der Aspekt von Kunst liegt. Sein Zeitgenosse Jean René Bazaine erkannte darin die Sinnlosigkeit des Gegenstands – den Nicht-Sinn[458], der zu Kunst wird –, doch zugleich sei dieser auch bereit zu allem: Denn er lebt.[459] Das Objekt ist somit nur ein ferner Brunnen, der einen innewohnenden Geist oder eine geheime Seele, oder mit anderen Worten, das *hau* aufweist.

> In einer solchen Perspektive ist es die Krönung der Kunst, sich selbst als Kunst in Vergessenheit zu bringen, um den Geist, der in der Natur entfremdet ist, erscheinen zu lassen und um uns an uns selbst als geistige Wesen jenseits unserer Entfremdung in der Unmittelbarkeit des Begehrens zu gemahnen.[460]

Dabei spielt aber auch das Vermögen der Nachahmung[461] eine bedeutende Rolle, ihre Funktion stellt eine Form von Wirklichkeit dar; das Wahrgenommene wird demgemäß in uns behalten und dementsprechend nachgeahmt.[462] Unsere

---

[457] Im Falle des so genannten *objet trouvé* oder der *ready-mades* heißt es nach dem deutschen Urheberrecht über die Merkmale der persönlichen geistigen Schöpfung, § 2 Abs. 2 UrhG: „Eine persönliche Schöpfung liegt dann einem Werk zugrunde, wenn es durch einen Menschen geschaffen wurde und auf dessen Einfall basiert. Damit sind die Gegenstände, die bereits vorgefunden werden (sog. objet trouvé), keine persönlichen Schöpfungen. Ebenso wenig sog. ready-mades, alltägliche Gegenstände. Diese werden selbst dadurch, dass sie ästhetisch oder in einem anderen Kontext präsentiert werden, nicht zur persönlichen Schöpfung“ (Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 61).

[458] „Die Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt“ (Jean-François, Lyotard: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: Peter Engelmann (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart: 1999, S. 47). Dabei gilt es festzuhalten, dass auch Heidegger den Begriff des Werks mit dem der Welt verbindet, und letztere sei immer nur das Nicht-gegenständliche bzw. Ungegenständliche.

[459] Vgl. Aniela Jaffé: Bildende Kunst als Symbol, in: Jung/Von Franz/Henderson/Jacobi/Jaffé: Der Mensch und seine Symbole, S. 253.

[460] Sarah Kofman: Die Melancholie der Kunst, in: Engelmann (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion, S. 227.

[461] Al-Fārābī spricht wiederum von der natürlichen Art der Nachahmung als eine Kraft der Seele, die im Körper verankert ist. Diese Definition erinnert durchaus an Freuds Theorie archaischer Überreste bzw. C. G. Jungs Theorie der Archetypen (Urbilder). Beide Theorien finden mehr oder minder ihre Vereinigung in der These, die der Religionswissenschaftler Mircea Eliade aufstellt: „[…] ein Gegenstand oder eine Handlung werden wirklich nur in dem Maße, wie sie einen Archetyp nachahmen oder wiederholen. So wird die Wirklichkeit ausschließlich durch Wiederholung oder Teilhabe erworben; […] Durch diese Nachahmung wird der Mensch in die mythische Epoche versetzt, in der die Archetypen zum ersten Male offenbart wurden“ (Mircea, Eliade: Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr, Frankfurt am Main: 1984, S. 48f). Es soll hier allerdings keine Symbol- oder Archetypenforschung betrieben werden, umgemünzt auf die Literaturwissenschaft sei lediglich darauf hingewiesen, dass wir stets mit einem Netzwerk von Texten – deren Parallelen und Unterschiede sowie der wechselseitigen Beeinflussung von Prä- und Posttext(en) – konfrontiert werden.

[462] So entwarf der Soziologe Gabriel Tarde ein soziologisches Programm, das die Gesellschaft als Nachahmungsphänomen betrachtet: „Soziales Verhalten erscheint in der Regel alles andere als originell, es bestimmt sich vielmehr durch Nachahmungen von Nachahmungen“ (Christian

Gedanken (Objekte des Denkens) sind dabei als Bestandteil unseres Körpers[463] zu verstehen, denn der wiederum wirkt auf den Geist ein: „Entweder wird es [alles, was zum Imaginationsvermögen des Menschen gebracht wird – das sinnliche Denkobjekt; Anm. d. Verf.] so empfangen, wie es ist, oder es ahmt es durch die sinnlichen Dinge nach, die das nachahmen können […], indem es das sinnliche Ding mit anderen sinnlichen Dingen nachahmt.“[464]

Wenn auch dieses und letztgenannte Beispiele weit herangezogen scheinen, so kommt doch eines, und damit kommen wir zum kritischen Punkt dieser Erörterung, klar zum Ausdruck: Die Grenze zwischen Geist und Eigentum ist schwierig zu (be)greifen. Sie kann eine fließende sein, allerdings kommt es auf den ganzen Zusammenhang an, in dem unter anderem Geistiges produziert und Geistiges verwertet wird. Die ökonomische Verwertung geistiger Produkte bzw. eines Textes wiederum verleiht selbigem dann seine spezifische Qualität, auf die der Anspruch des Eigentums erhoben wird. Die Vollendung des geistigen Eigentums in Form eines Textes, so ließe sich dann bestimmen, bewahrheitet sich erst durch seine Veröffentlichung und seine Fixierung[465], die er innerhalb der Gesellschaft erfährt: „Zum Zustandekommen des Plagiats gehört Publizität: Man muß ein Forum haben, um plagiieren zu können. Ein nicht öffentlich vorgebrachtes Plagiat ist eine contradictio in adjecto.“[466]

Resümierend lässt sich hier feststellen: In Europa, es wurde bereits darauf hingewiesen, waren die Bindungen an das römische Recht und seine dogmatischen Vorgaben nicht gerade folgenlos für die Entwicklung der ersten Urheberrechtsgesetze, die *Statue of Anne*, das *droit d'auteur* oder das Urheberrecht. Mit anderen Worten: Das kulturelle Erbe – und somit auch das moderne Umgehen mit den *res corporales* und *res incorporales* – war ein anderes. Folglich ist auch das gegenwärtige Verständnis von geistigem Eigentum

---

Borch/Urs Stäheli: Einleitung – Tardes Soziologie der Nachahmung und des Begehrens, in: Borch/Stäheli (Hrsg.): Soziologie der Nachahmung und des Begehrens. Materialien zu Gabriel Tarde, Frankfurt am Main: 2009, S. 9).

[463] „Wenn der Geist am Körper zu erkennen ist, müssen beide gleichen Ursprungs sein, und dieser Ursprung ist selbstverständlich die Natur“ (Al-Fārābī: Die Prinzipien der Ansichten der Bewohner der vortrefflichen Stadt, S. 76f).

[464] Al-Fārābī: Die Prinzipien der Ansichten der Bewohner der vortrefflichen Stadt, S. 76f.

[465] Vgl. Louis Hay: »Den Text gibt es nicht«. Überlegungen zur *critique génétique*, in: Stephan Kammer/Roger Lüdeke (Hrsg.): Texte zur Theorie des Textes, Stuttgart: 2005, S. 85.

[466] Bergler: Das Plagiat, S. 395.

und seine rechtliche Übertragung, Bloom[467] hat darauf aufmerksam gemacht, vom Geist vorangegangener Geister beeinflusst: „Du sahst den Geist und wurdest zu Geist.“[468] Und folgt man dem Saatfeld der Geister richtig, dann lässt sich hier auch die anschließende Position einnehmen bzw. die etwas gewagte These formulieren: Weder der Autor, wie Barthes oder Foucault schreiben, noch der einzelne Text, folgen wir auch unter anderem den Ansätzen der verschiedenen Intertextualitätstheorien[469], sondern der Geist ist tot.[470]

Unterziehen wir obige Überlegungen erneut einer strengen Überprüfung: Nach dem Maori-Recht sehen wir mit dem *hau* sämtliche Dinge vergeistigt, alle materiellen Gegenstände – das *taonga*, das mit dem Begriff des Eigentums gleichgesetzt werden kann – unterliegen demnach einem bestimmten Geist, der eng mit der Person verbunden ist, sich von Mensch zu Mensch weiterreichen bzw. weitertragen lässt und im Falle des Diebstahls den Bestohlenen sogar vergelten kann. Des Weiteren können wir dieses Rahmenprinzip einer lebendigen Sache, den innewohnenden Geist in einem Objekt, auch auf dem Schauplatz der (bildenden) Kunst beobachten.[471] Die Nachahmung der Natur als Kunst ist wiederum eine Vorstellung, die bis heute noch erhalten ist.[472] Die Nachahmung

---

[467] Denn die starken Dichter kehren immer wieder von den Toten zurück. Vgl. Kapitel *Askesis und Apophrades*.

[468] Das Evangelium nach Philippus (NHC II,3), in: Nag Hammadi Deutsch, S. 148f.

[469] So heißt es auch bei Bloom: „Einfluß, wie ich das Wort verstehe, bedeutet, daß es keine Texte gibt, nur Beziehungen zwischen Texten“ (Bloom: Eine Topographie des Fehllesens, Frankfurt am Main: 1997, S. 9).

[470] Diese Gedanken ließen sich womöglich innerhalb der Bloomschen Typologie etwa als *tessera* (oder auch noch *clinamen*) kennzeichnen: Der „Torso“ der Vorläufer (in diesem Fall: Barthes, Foucault und Bloom) wird vervollständigt, allerdings „[…] a „completion“ that is as much misprision as a revisionary swerve is“ (Bloom: Anxiety of influence, S. 66).

[471] Auch von den mehr als 30000 Jahren alten Höhlenmalereien wird behauptet, sie hätten eine magische Bedeutung, folglich einen innewohnenden Geist, der etwa zum Erfolg bei der Jagd beitragen oder im Kampf gegen böse Geister hilfreich sein sollte (Vgl. Fromm: Vom Haben zum Sein, S. 121).

[472] „Heute aber kann das Verhältnis zwischen »Kunst« und »Natur« aus vielen Gründen nicht länger als selbstverständlich gelten […]“ (Carlo Ginzburg: Das Nachäffen der Natur. Reflexionen über eine mittelalterliche Metapher, in: Reulecke (Hrsg.): Fälschungen, S. 95). Selbst wenn sich in der Kunst und auch der Wissenschaft diesbezüglich die Meinungen teilen. Wenn beispielsweise behauptet wird, die technische Revolution löse das natürliche Schaffen (Kunst) ab – „Die Natur ist in ihrer Schmiede nicht mehr allein“ (Ginzburg: Das Nachäffen der Natur, S. 122) – so spricht die ästhetische Auslegung des Begriffs der Technik dem allein schon entgegen: vom griechischen téchnê (Handwerk, Kunst etc.) abgeleitet, sticht im Deutschen die Nähe der Begriffe ‘Kunst’ und ‘Technik’ hervor: Technische Fertigkeiten können demnach auch als künstlerische bezeichnet werden: „Ein brennender Schmelzofen ist das Kunstwerk des Gießers“ (Sir 43,4, in: Die Bibel, S. 792). Es kann also auch die Position eingenommen werden: Die Nachahmung der Natur geht infolgedessen mit der Technik einher – es wird dabei die einfache Tatsache vergessen: Kunst und Technik (auch wenn es sich dabei um technische Kopien nach industriellem Munster handelt) werden vom Menschen geschaffen, alles was der Mensch schafft, wird eine Nachahmung der Natur sein: seiner Selbst als Bestandteil der Natur – „Doch der Skandal der Vernunft besteht

bereits vorangegangener geistiger Ergebnisse kann ebenso bis in die Gegenwart verfolgt werden (was anhand des *Da Vinci Code* untersucht wurde). Hier von Plagiat zu sprechen, wäre aber zu weit vorausgegriffen, der Begriff der Nachahmung ist hierbei nicht im Sinne einer Entwendung oder geistigen Ausbeutung zu interpretieren, vielmehr wird der Geist imitiert.[473] Die Behauptung allerdings, dass der Geist tot sei, stellt zunächst lediglich eine übertriebene Darstellung des Verständnisses von geistigem Eigentum dar. Da das geistige Eigentum zu einer ökonomisierten Kapitalanlage wurde, und sich damit der Geist im strengen Sinne prostituiert – „[…] sie tragen sowohl ihren Verstand als auch ihre Seele im Geldbeutel“[474] – oder zumindest vergegenständlicht, scheint nicht mehr das Schöpferische/das Geistige (vom Eigentum) so sehr im Vordergrund zu stehen, als vielmehr das („entgeistigte“) Eigentum allein, das sich unter anderem eben in Form von Macht, Kapital und anderen Intentionen wie etwa Ruhm ausdrückt: „Das heißt, das Leben verliert hier seine schöpferische Kraft und wird zu einem Instrument, und der Mensch ist nunmehr ein Mechanismus, der Güter produziert.“[475]

Wir leben in einer Gesellschaft, „[…] die streng unterscheidet (die Trennung wird heute von den Juristen selbst kritisiert) zwischen den dinglichen Rechten und den persönlichen Rechten, zwischen Personen und Sachen.“[476] Mit der Verschmelzung bzw. Verbindung dieser beiden – die persönliche geistige Sache (als ein Massenprodukt) – finden wir uns aber nun einer Vorstellung gegenüber, über die wir letzten Endes nur wieder spekulieren können. Von Seiten der Literatur wird der Akzent entweder auf den Autor, den Text oder den Leser gelegt. Dabei kann wiederum auch auf den Autor als Norm verzichtet und der

---

gerade darin, daß nichts natürlicher zu sein scheint als eine derartige Dekonstruktion der Natur“ (Jacques Derrida: Grammatologie, Frankfurt am Main: 2003, S. 260). Des Weiteren kann hier angeführt werden: Auch das Wort *citta* aus dem Sanskrit ist ein Sammelbegriff für Geist, Bewusstsein, Träger mentaler Vorgänge und weist dabei ebenso einen handwerklichen Charakter auf (Vgl. Reinhard Palm (Hrsg.): Der Yogaleitfaden des Patañjali, Stuttgart: 2010, S. 10, sowie zum Begriff der Technik: Appl: Technische Standardisierung und Geistiges Eigentum, S. 7-12).

[473] Hier lohnt es sich, kurz in die Genettsche Begrifflichkeit der Nachahmung einzutauchen: „Und wenn ein Autor eines schönen Tages Anleihen bei einem anderen Autor machte, um seinen Stil zu imitieren, oder wenn eine Sprache von einer anderen, um ihren »Geist« zu imitieren, eine Figur »des Stils« oder »des Gedankens« oder gar einen typischen Tropus entlehnte, würde es sich ebenfalls um Nachahmungen handeln“ (Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt am Main: 1993, S. 99).

[474] Edgar Allen Poe: Cabs, in: Poe: Sämtliche Erzählungen, Bd. 1: Der Teufel im Glockenturm, hrsg. v. Günter Gentsch, Frankfurt am Main: 2008, S. 377.

[475] Suzuki: Über Zen-Buddhismus, S. 17.

[476] Mauss: Die Gabe, S. 120f.

Text als ästhetisches Gebilde und nicht als biographisches Dokument eines Autors betrachtet werden. Der Tod des Autors ist aber noch nicht eingetreten und hat, um auch folgender Formulierung einen provokanten Gestus zu verleihen, die Rechnung ohne den Geist gemacht: Die Geburtsstunde des Urheberrechts und folglich die juristische Etablierung des geistigen Eigentums war nicht der Geburtstag und zugleich Todestag des Autors, sondern der Tod des Geistes.[477] Aber die Unsterblichkeit des Geistes[478] wird wiederum dadurch gerechtfertigt, dass wir Blooms Versuch der Entidealisierung – der Beschäftigung eines Dichters in einem (anderen) Dichter – begegnen. Anhand von dessen Typologie kann festgestellt werden, dass sich der so genannte Ephebe stets im Kampf mit seinem Vorgänger, dem Vater bzw. toten Dichter(n) befindet. Dieser Theorie zufolge lässt sich behaupten, der Geist lebe in einem anderen weiter.[479] „Ob wir nun mit Stein arbeiten, mit Öl auf Leinwand, mit Stift und Papier oder mit Pixels – was auch immer unser bevorzugtes Medium ist […]“[480], bei der Schöpfung neuer Werke, damit auch neuer Gedanken, greifen wir unweigerlich auf die bereits vorhandenen Werke/Gedanken anderer zurück.[481]

> Was er tut, ist schon getan worden. Sein Leben besteht in der ununterbrochenen Wiederholung von Handlungen, die von anderen eingesetzt worden sind.[482]
>
> Sicher sind die kleinsten Teile eines Meisterwerkes immer alt, auch die nächstgrößeren (kombinierten) Einheiten sind meist übernommen, und schließlich verschmäht ein Meister auch nicht, ganze Bruchstücke des Vergangenen einem

[477] „Das heißt, man könnte einwenden, ich sei einfach auf der Suche nach Gründen für das, was ich glaube oder glauben möchte“ (Custance: Weisheit und Wahn, S. 16).
[478] Der „tote Geist“ kann nun auch als eine Kategorie des Untoten – wie etwa bei Bloom die toten Vorläufer oder psychologisch gesehen Freuds Todestrieb – verstanden und damit ebenso mit dem Begriff des Gespenstes gleichgestellt werden: ein Geist, dessen Ursprung oftmals unbekannt ist, der immer wiederkehrt und auf den Dichter einwirkt, sofern dieser bzw. dessen eigener Geist dafür „offen“ ist; ein Gespenst der Literatur, ein spukhaftes Moment (die Ideen spuken), dem sich der Ephebe anzunehmen hat: „Er muß sich darüber klar sein, daß der Geist Europas – und der Geist seines eigenen Volkes – und damit etwas, was, wie er mit der Zeit lernen wird, entscheidend wichtiger ist als sein eigener Geist – ein wandelbarer Geist ist, und daß dieser Wandel eine Entwicklung darstellt“ (T. S. Eliot: Tradition und individuelle Begabung, in: Eliot: Ausgewählte Essays 1917-1947, Berlin/Frankfurt am Main: 1950, S. 101).
[479] „Diejenigen, die die Toten beerben sein selbst tot; und es sind (nur) die Toten, die sie beerben. Diejenigen, die den Lebendigen beerben, sind lebendig; und sie beerben den Lebendigen – und die Toten“ (Das Evangelium nach Philippus (NHC II,3), in: Nag Hammadi Deutsch, S. 143).
[480] Woodmansee: Das Urheberrecht als Anreiz/Hemmnis für die schöpferische Produktion, S. 292.
[481] Im ästhetischen Diskurs wird davon gesprochen, dass ein jeder Dichter bei oder mit einem anderen Dichter beginnt; des Weiteren sei nach Bloom der Andere (Dichter) bereits im Epheben (Dichterschüler) „enthalten“.
[482] Eliade: Kosmos und Geschichte, S. 17.

> neuen Werke einzuverleiben. So unendlich reich ist unsere Psyche nicht, daß sie immer von Grund auf neu erbaut. Die Natur tut es auch nicht.[483]

Wie im Kapitel *Anpassung* bereits angedeutet wurde, werden die Werkzeuge und Maschinen immer perfekter[484], die literaturtheoretischen Gedanken immer komplexer; dabei wird allerdings immer wieder auf frühere geistige Errungenschaften, sei es im technischen oder ästhetischen Sinne, zurückgegriffen.[485] Die Tatsache ist also genügend bekannt, dass jede Theorie (auch die des Plagiarismus) ihr Vorbild oder Urbild hat. Es lässt sich somit auch der Schluss folgern: Theorien oder Gesetze werden stets von vorangegangenen beeinflusst (werden), ihre Formulierungen[486] allerdings würden sich demnach nur „verspäten", da deren Inhalt stets ein archaischer sein wird[487], und sie sich infolgedessen auf Handlungen, die vergangene Geister präsupponieren, beziehen. Mit jedem neuen Gesetz werden in der Folge die Grenzen der bisherigen Handlungen und ihren gesteckten Richt- und Rechtslinien überschritten, die vom Staat bzw. durch dessen Rechtswesen und -walten gesteuert werden.[488]

> Die Gesetze sind ja so alt, Jahrhunderte haben an ihrer Auslegung gearbeitet, auch diese Auslegung ist womöglich schon Gesetz geworden, die möglichen Freiheiten bei der Auslegung bestehn zwar immer noch, sind aber sehr eingeschränkt.[489]

Da aber die meisten Theorien und Gesetzte einem langwierigen Prozess (der Verbesserungen, Erneuerungen etc. vergangener Theorien und Gesetze) unterworfen sind, lässt sich die Theorie des geistigen Eigentums sowie das Urheberrecht als nie beendet bezeichnen[490] – „Ihre Theorie kann das nur

---

[483] Jung: Kryptomnesie, in: Jung: Psychiatrie und Okkultismus. Frühe Schriften I, Olten: 1971, S. 113.
[484] „Aber die Maschine gewinnt zuletzt immer" (Fiske: Lesearten des Populären, S. 105).
[485] Nichts anderes macht die Postmoderne, als sich fortwährend neu zu gebären: „So gesehen bedeutet der Postmodernismus nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt" (Lyotard: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, S. 45).
[486] „Daß der Verfasser des Textes dabei auch in der Formulierung auf dem Hintergrund der bestehenden gesellschaftlichen, patriarchalischen Wirklichkeit denkt, wird man ihm nicht vorwerfen können. Er ist, wie die biblischen Schriftsteller auch, ein Kind seiner Zeit" (Ceming/Werlitz: Die verbotenen Evangelien, S. 124).
[487] Vgl. Eliade: Kosmos und Geschichte, S. 40.
[488] Hierbei lohnt es sich noch einmal einen weiten Rückblick vorzunehmen: Vor etwa 40000 Jahren, zu Zeiten des *homo sapiens*, gab es nur *funktionales Eigentum* (im Frommschen Sinne) und nur ein Minimum an toten Besitz – Gedanken, sofern vorhanden, waren noch „frei" und der Diebstahl lässt sich rein nur auf Materielles reduzieren.
[489] Kafka: Zur Frage der Gesetze, in: Kafka: Die Erzählungen, S. 365.
[490] So „[…] daß die Tradition noch beiweitem nicht ausreicht, daß also noch viel mehr in ihr geforscht werden muß und daß allerdings auch ihr Material, so riesenhaft es uns scheint, noch viel

beobachten.“[491] Der Begriff des Plagiats wiederum, der ab der Entstehung des Urheberrechts an Bedeutung gewinnt und in der Gegenwart der Postmoderne ein immer größeres Lese- und Raubpublikum und folglich an Virulenz erfährt, ist somit als ein Vorzeichen einer Änderung (in Form einer Rückkehr)[492] zu verstehen. Ein Vorzeichen dafür, dass neue Regelungen im Umgang mit dem geistigen Diebstahl und dem Plagiat entstehen werden (müssen); ein Vorzeichen einer Grenzüberschreitung von Ästhetik in Recht und Ökonomie sowie von wirtschaftlichen Gesetzen in die ästhetische Betrachtungsweise und Produktion und zuletzt ein Aufruf, der jedoch in sich so alt ist, wie die Menschheit selbst[493]: Wir ahmen nach, wir stehlen und werden immer darüber urteilen.[494]

So überspitzt oder phantastisch das auch klingen mag, so lässt sich der realistische Kern dieser Aussage, dessen Tragweite und Gegenwärtigkeit, nicht leugnen. Diese Argumente klingen indes recht überzeugend, wenn einem scheinbaren Ziel unserer industriell ausgerichteten Entwicklung gefolgt wird: Das Sprengen von Grenzen durch eine Automatisierung, Instrumentalisierung, Digitalisierung, Technifizierung, Ökonomisierung, Globalisierung usf. des Menschen bzw. der Gesellschaft, dem gegenüber die Rückkehr der Nachahmung archaischer Formen – „Der neue Mensch hat alle Quintessenz der alten Formen in sich […]“[495] – leise vor sich hin brodelt: „[...] daraus erkennt man die Zustände der ausgehenden und rückkehrenden Geister.“[496] So beschreibt es auch Milan Kundera in *Das Buch der lächerlichen Liebe* sehr genau:

---

zu klein ist und daß noch Jahrhunderte vergehen müssen ehe es genügen wird“ (Kafka: Zur Frage der Gesetze, in: Kafka: Die Erzählungen, S. 366).

[491] Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis, S. 9.

[492] Und folglich auch als Ersatz für eine vorgehaltene gegenwärtige Realität, was es schließlich zu einem Schlüsselmedium moderner Literatur macht – „Man könnte also auch sagen: Was jetzt geschieht, ist die Rückkehr zu einer vergessenen Normalität“ (Liessmann: Lob der Grenze, S. 9).

[493] „Wahrscheinlich ist das Plagiat gleichaltrig mit aller literarischen und wissenschaftlichen Produktion“ (Bergler: Das Plagiat, S. 395). Des Weiteren führt hier Bergler an: „Keinesfalls muß man so weit gehen, wie dies etwa ein Skeptiker tun würde, der – in Analogie zur Frage: Was war früher da, die Henne oder das Ei – behaupten würde, beim Werk und Plagiat sei das ebenfalls unterschieden. Das Plagiat folgt jedenfalls dem Werk auf dem Fuße“.

[494] Die Urteile wiederum weisen jedes Mal auf die Richtung der Entwicklung hin. Des Weiteren: „Es kommt also auf den schöpferischen Schaffensakt durch den Menschen an, um beurteilen zu können, ob eine persönliche Schöpfung vorliegt“ (Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 61).

[495] Benjamin: Träume, Frankfurt am Main: 2008, S. 75. So lesen wir auch beispielsweise in der Bhagavadgita, dass Arjuna darüber belehrt wird, die Menschen bräuchten immer ein bedeutendes Vorbild, dem sie als Beispiel folgen können: „Und nach den Maßstäben, die er durch sein Beispiel setzt, richtet sich die ganze Welt“ (Śrī Śrīmad A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupāda (Hrsg.): Bhagavad-Gita wie sie ist, o.O.: 1987, 3.21, S. 175).

[496] Wolfgang Bauer (Hrsg.): I Ging. Text und Materialien, Regensburg: 1977, S. 272.

> Plötzlich begriff ich, daß es nichts anderes als meine Illusion gewesen war, als ich mir dachte, wir könnten unsere Geschichten selber satteln und deren Lauf lenken: vielleicht sind es gar nicht *unsere* Geschichten, vielleicht werden sie uns *von außen* untergeschoben; sie charakterisieren uns in keiner Weise, und wir können nichts für ihren mehr als seltsamen Lauf: sie tragen uns mit sich fort, da sie von irgendwelchen *fremden* Kräften gelenkt werden.[497]

[497] Milan Kundera: Das Buch der lächerlichen Liebe, Frankfurt am Main: 1991, S. 39.

2 Ästhetischer Diskurs

> Schaffen ist Schöpfen, Erfinden ist Finden. Gestaltung ist Entdeckung. Indem ich verwirkliche, decke ich auf. […] Das geschaffene Werk ist ein Ding unter Dingen, als eine Summe von Eigenschaften erfahrbar und beschreibbar. Aber dem empfangend Schauenden kann es Mal um Mal leibhaft gegenübertreten.[498]
>
> Alles geschieht auf mehreren Ebenen und gehört der Ordnung und dem Register der Sprache an.[499]

Im zweiten Teil dieser Arbeit, der dem ästhetischen Diskurs gewidmet ist, soll in großen Zügen eine theoretische Grundlage bezüglich eines ästhetischen (intertextuellen) Plagiatsbegriffs entworfen werden. In der Folge wird eine Reihe von kritischen Begriffen wie beispielsweise jener der Intertextualität oder der so genannten *Anxiety of Influence* vorgeschlagen und mit dem Beispiel *Axolotl Roadkill* von Helene Hegemann in Verbindung gebracht. Dabei muss erneut erwähnt werden: Eine rein rechtliche Auseinandersetzung mit dem Plagiatsbegriff ist unzureichend; wie aus dem letzten Abschnitt hervorgeht, gibt es keinen gesetzlichen Plagiatsbestand mit spezifischen Rechtsfolgen – das Plagiat wird im Urhebergesetz nicht verwendet, vielmehr handelt es sich um Verletzungen des Urheberrechts (Aneignung fremden Geistesgutes unter Anmaßung der Urheberschaft[500]) mit zivil- und strafrechtlichen Folgen: „Damit verdienen Schriftsteller ihr Geld. Nicht ihre Arbeit ist ihr Eigentum, sondern das Urheberrecht.“[501]

Im Folgenden soll daher der ästhetische Plagiatsbegriff anhand eines Literaturbeispiels besprochen werden – abermals ist festzuhalten, dass eindeutige bzw. allgemeingültige Definitionen des Plagiats auch innerhalb dieses Diskurses schwierig sind. In den Kreisen, in denen heute Plagiarismus diskutiert wird, finden sich von jeher unterschiedlichste Zugänge und eine fast unendliche Vielfalt an Auffassungen und Meinungen. Es mag deshalb vielen Lesern als zu einseitig erscheinen, wenn das Plagiat lediglich als ‘Diebstahl’ oder ‘Kopie’ dargestellt wird – mit Recht. Um ein klareres Bild dieses Begriffs zu zeichnen, müssen auch

[498] Martin Buber: Ich und Du, Stuttgart: 2011, S. 11.
[499] Jacques Lacan: Namen-des-Vaters, Wien: 2006, S. 27.
[500] Vgl. Florian Fischer: Das Literaturplagiat. Tatbestand und Rechtsfolgen, Frankfurt am Main/Wien: 1996, S. 3.
[501] Theisohn: Plagiat, S. 11.

Fragen nach den Bedeutungen von ‘Authentizität’ oder ‘Originalität’[502] beantwortet, sowie die jeweiligen Transformationsprozesse (Montage[503], Collage, Sampling[504] usf.), die den Begriff des Plagiats prägen, kurz beschrieben werden. Dabei wird auch die bestehende Forschungsliteratur miteinbezogen, mit ihr wiederum die facettenreichen Beschreibungen von ‘geistigem Diebstahl’.

„Für diesen Gegenstand freilich ist der Name Ästhetik eigentlich nicht ganz passend, denn »Ästhetik« bezeichnet genauer die Wissenschaft des Sinnes, des *Empfindens* […];“[505] die Intertextualitätstheorien analysieren zwar nicht den so genannten Sinn des Empfindens oder das Schöne (der Kunst) an sich, doch lässt sich diese durchaus als eine Disziplin der Ästhetik charakterisieren:

> Ästhetische Verhaltensweise ist die Fähigkeit, mehr an den Dingen wahrzunehmen, als sie sind; der Blick, unter dem, was ist, in Bild sich verwandelt.[506]
> Merkwürdig übrigens, daß eine Ästhetik, die immer wieder auf der subjektiven Empfindung als dem Grund alles Schönen insistierte, jene Empfindung nie ernsthaft analysierte.[507]

Nichts, was die Kunst betrifft, ist mehr selbstverständlich – so beginnt Adornos *Ästhetische Theorie*; dasselbe gilt für das Plagiat, nur ist es auch Kunst? Während sich die Kunst nach Adorno aus dem ergibt, was sie einmal war, wozu sie geworden ist – das heißt auch: wodurch sie sich vom Alten bzw. Anderen unterscheidet – und was sie werden kann[508], spezifiziert sich das Plagiat vielmehr an dem, woraus es wurde. Wenn jedoch der Kunst ein Bewegungsgesetz[509]

---

[502] Im österreichischen Urheberrecht ist das Werk eine „eigentümliche geistige Schöpfung“, im deutschen eine „persönliche geistige“ – hinter diesen Formulierungen versteckt sich, wie Fadinger richtig festhält, der ursprüngliche Gedanke der Originalität (Vgl. Fadinger: Literaturplagiat und Intertextualität, S. 66).
[503] So wendet beispielsweise Thomas Mann in *Doktor Faustus* das Prinzip der *Montage* an: er nahm u.a. die Symptome Nietzsches, wie sie in seinen Briefen vorkommen, wörtlich und genau in seinen Roman auf (Vgl. Adorno/Mann: Briefwechsel 1943-1955, S. 19).
[504] Die technische Umwandlung eines analogen Signals in digitale Werte: „Ich nehme alles, was ich höre, filtere es und schaffe was Neues. Wir machen Musik und Kunst als Produkt all der Einflüsse, die auf uns einwirken“ (Damon Albarn, zit. nach: Von Gehlen: Mashup, S. 221).
[505] Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, in: Hegel: Werke in 20 Bänden, Bd. 13, Frankfurt am Main: 1986, S. 13.
[506] Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main: 2012, S. 488.
[507] Adorno: Ästhetische Theorie, S. 28.
[508] Vgl. ebd., S. 11f. Ähnlich ist auch die gnostische Formel von Clemens Alexandrinus: „Was uns frei macht, ist die Erkenntnis, wer wir waren, was wir wurden; wo wir waren, wohinein wir geworfen wurden; wohin wir eilen, wovon wir erlöst werden; was Geburt ist und was Wiedergeburt“ (Alexandrinus: Excerpta Theodoto 78, in: Hans Jonas: Zwischen Nichts und Ewigkeit: drei Aufsätze zur Lehre vom Menschen, Göttingen: 1963, S. 20).
[509] „[…] ihr Bewegungsgesetz ist ihr eigenes Formgesetz“ (Adorno: Ästhetische Theorie, S. 12).

innewohnt, welche Bewegung kann dem Plagiat zugeschrieben werden: StrgC+StrgV (Copy-Paste) als ein künstlerischer Akt?[510] Wenn dem so wäre, würde die 'offene Unendlichkeit des möglich Gewordenen'[511] aus einer bloßen Wiederholung bestehen, aber inwieweit werden dann die Grenzen im Allgemeinen bezüglich einer Anleihe oder eines Diebstahls innerhalb des ästhetischen Raumes gezogen und wie sind diese zu interpretieren?[512]

Es ist ein allbekannter Zwiespalt, der sich anhand eines Plagiatsvorfalls beobachten lässt: 'Ich will Freiheit und gleichzeitig ihren Schutz.' Letzteres wiederum weist die Freiheit in Schranken, vergegenständlicht und grenzt sie mit Pfählen ein – das Plagiat scheint diese festgelegten Grenzen zu sprengen, die Grenze von Recht und Ordnung sowie auch jene von Freiheit und Kunst.[513]

> Denn die absolute Freiheit in der Kunst, stets noch im Partikulären, gerät in Widerspruch zum perennierenden Stande von Unfreiheit im Ganzen. In diesem ist der Ort der Kunst ungewiß geworden.[514]

Aufgrund des dinghaft geronnen Kulturbesitzes (Kulturindustrie) und des Lustgewinns (*jouissance*) hat die Kunst, so Adorno, keinen Raum mehr.[515] Ob Kunst oder nicht, auch der Ort des Plagiats ist ein unbestimmter; die Ohnmacht bzw. die getrübten Augen der Rechtsprechung wie auch der Literaturwissenschaft bezüglich eines 'geistigen Diebstahls' ergeben sich folglich nicht nur aufgrund einer ungenauen Definition des Plagiats selbst, sondern auch aufgrund der sich

---

[510] Wie noch näher beschrieben wird: sieht Bloom wiederum das Schaffen als eine ausdehnende Bewegung, was Plagiarismus nicht unmittelbar ausschließt: „Good poetry is a dialectic of revisionary movement (contraction) and freshening outward–going-ness" (Bloom: The anxiety of influence, S. 95).

[511] Vgl. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 9.

[512] Dabei stellt sich ebenso die Frage, welche ästhetische Wahrnehmung hier nun verletzt wird: die Ordnung (der Freiheit – Urheberschaft), die Freiheit (nicht wiederholen zu dürfen) oder lediglich Gefühle und/oder Vorstellungen von Freiheit?

[513] Kunst war und ist schon immer mit dem Begriff der Freiheit eng verbunden, dessen vorgeblicher „Regulator", das Urheberrecht, scheint allerdings auf diese eben gestellten Fragen nur schwer Antworten zu finden; wie im rechtlichen Teil dieser Arbeit bereits erörtert wurde, stellt das Recht, in biblischen Worten, ein zweischneidiges Schwert dar: „[…] es dringt durch bis zur Scheidung von Seele und Geist, von Gelenk und Mark; es richtet über die Regungen und Gedanken des Herzens" (Der Brief an die Hebräer, 4,12, in: Die Bibel, S. 1340). Alles ist bloß und aufgedeckt vor den Augen Gottes, heißt es im Hebräerbrief, wird aber ein Plagiat aufgedeckt, wechselt schnell einmal die Perspektive (oder die Augen) – eine, die weniger den Kunstaspekt sieht, als nach Rechenschaft zu verlangen.

[514] Adorno: Ästhetische Theorie, S. 9.

[515] Vgl. ebd., S. 30.

wandelnden Disposition des weiten Kunstbegriffs. Eine ästhetische Betrachtung des Plagiats muss aber den Kunstbegriff nicht unmittelbar voraussetzen.[516]
Insofern kann Plagiieren eine Kunst sein, wenn der vermeintliche Plagiator darauf plädiert, es handle sich beim Kopieren bzw. bei der Übernahme von fremden Quellen um einen Kunstgriff; eine nur allzu gern angewandte Verteidigungsstrategie, gerechtfertigt in den meisten Fällen damit, dass es schlichtweg jeder tut[517], und fernerhin damit, dass sämtliche Ideen jedem frei zur Verfügung stünden und es ohnehin unter der Sonne nichts Neues gäbe.[518] Diese zunächst simplifizierte Erklärung lässt sich nun auch wissenschaftlich(er) auslegen, woraufhin (von Seiten des Plagiators oder seines Verlags) Intertextualitätstheorien bzw. Begriffe wie 'Montage', 'Collage', 'Sampling' usf. ins Spiel gebracht werden.

> Hegemanns Verteidiger unterzogen sich dagegen den größten Strapazen, um den Begriff des >Plagiats< entweder aus der Debatte auszuschließen oder ihn ästhetisch zu besetzen. In nicht minder brachialer Manier wurde *Axolotl Roadkill* eine literarische Tradition untergeschoben, die weder mit dem Text, seinen Verfahren noch mit der zuvor untergelegten Inszenierung von Autorschaft irgendetwas zu tun hatte.[519]

Eine ästhetisch-wissenschaftliche Besetzung birgt somit weitere Schwierigkeiten in sich, da sie sowohl erneut die Diskrepanz zwischen ästhetischer und rechtlicher Auslegung eines Plagiats offenbart, als auch wiederum innerhalb der jeweiligen Disziplin Fragen aufwirft. Die Aufgabe des Künstlers liegt in diesem Falle darin, Verwirrung zu stiften, um sich aus der Schlinge, die sich im öffentlichen Raum um seinen Hals gelegt hat, zu befreien. Eine ästhetische Besetzung besagt (zumindest nach der Entlarvung eines Plagiators) nun nichts anderes, als dass hier bewusst plagiiert/verfälscht wurde; genauer gesagt, wurden – folgt man dem Argument der Ästhetisierung – intertextuelle Bezüge geschaffen, die

---

[516] Es wird einfach postuliert: *Plagiieren ist (k)eine Kunst* – nur weil etwas nicht Kunst ist, heißt das nicht, es würde nicht nach Kunst „riechen" und sich am selben Ort wiederfinden; etwa nach der Manier: „Là ou ça sent la merde, ça sent l'être" (Antonin Artaud: La recherche de la fécalité).
[517] Vergleichbar mit: „Wer leugnet, jemals onaniert zu haben, tut es noch" (Bergler: Das Plagiat, S. 412). Dieser Satz wir erneut im psychologischen Teil zitiert und in der Folge genauer erläutert.
[518] Hier gibt T.S. Eliot eine einleuchtende Darstellung der Beziehung des Dichters zur Vergangenheit vor: „Der Dichter muß volle Klarheit über die 'Hauptstraße' der Entwicklung besitzen, deren Marksteine durchaus nicht durchweg die erlauchtesten Ruhmesträger darstellen. Er muß sich über die offenbare Tatsache klar werden, daß die Kunst als solche sich niemals stetig entwickelt, daß aber das Material der Kunst niemals ganz dasselbe bleibt" (Eliot: Tradition und individuelle Begabung, S. 101).
[519] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 37.

beispielsweise innerhalb eines Romans als literarische Anleihe oder poetische Funktionalisierung zum (unfreien) Ganzen beitragen können:

> Schwieriger, um nicht zu sagen: skandalöser liegt der Fall, wen es sich bei der Aneignung um Materialien handelt, die *selbst schon Geist sind*, also um eine wirkliche literarische Anleihe, getätigt mit der Miene, als sei das Aufgeschnappte gerade gut genug, der eigenen Ideen-Komposition zu dienen. Mit Recht vermuten Sie, dass ich hier die dreisten – und hoffentlich nicht auch noch völlig tölpelhaften – Griffe in gewisse Partien Ihrer musikphilosophischen Schriften im Sinne habe, die gar sehr der Entschuldigung bedürfen, besonders dass doch, um der Illusion willen, eine rechte Möglichkeit gegeben wäre, ihn auf sie hinzuweisen. (Fussbemerkung: »Dies stammt von Adorno–Wiesengrund«? Das geht nicht.)[520]

So ließ sich Thomas Mann für den Roman *Doktor Faustus* 'musikalisch-imaginativ' von Adorno beraten. Er bedient sich der musikalischen Studiertheit[521] Adornos nach dem „[…] Prinzip der *Montage*, das sich eigentümlich und vielleicht anstössig genug durch dieses ganze Buch zieht […].“[522] Nicht nur in *Doktor Faustus*, sondern in etlichen anderen Romanen exzerpiert und verwertet Mann in großem Stil das Wissen anderer: Die Nutzung fremder Textquellen, mitunter auch Briefe Friedrich Nietzsches für das 33. Kapitel in *Doktor Faustus*, wird so zu einer ästhetischen aber auch transparenten Übernahme, die dem Leser offenliegt, deren Quellen – die Polyphonie der (un-)markierten Bezüge, die für den Leser schwierig zu dechiffrieren ist – er erst einmal finden muss. Jedoch von der Kritik nicht unbemerkt wurde diese Art der Integration fremder Anteile unter anderem als ein Kunstmittel[523] verstanden, wenngleich eine solche Einverleibung erstens keine Qualität schützt[524] und zweitens auch Kenntnisse vortäuscht, im Speziellen jene aus anderen Wissenschaften (beispielsweise im Falle von Manns *Doktor Faustus* die Tiefseeexpeditionsberichte des Zoologen William Beebe).

Das Einbauen von Fremdtexten bzw. intertextuelle Verweise gehören zur Literatur und sind noch bis heute umstritten. Die Frage, die sich an dieser Stelle

---

[520] Mann an Adorno, in: Adorno/Mann: Briefwechsel 1943-1955, S. 20.
[521] „[…] die mir ganz einfach abgeht“ (ebd., S. 20).
[522] Ebd., S. 18.
[523] Hingegen wird das Spielen/Integrieren/Verfälschen etc. fremder Quellen für den um das Original Betrogenen, wie noch näher ausgeführt wird, nicht etwa als Intertextualität oder als ein Kunstgriff verstanden, sondern heißt es dann fast immer 'Plagiat': So erregte großes Aufsehen der öffentliche Briefaustausch zwischen Arnold Schönberg und Thomas Mann, indem Schönberg Mann den Vorwurf machte, nicht der Held des Romans Leverkuehn habe das '12-Ton-System' erfunden, sondern er. Mann gab in der Folge im Anhang („Belehrung für die Uninformierten“) den Erfinder Schönberg an, wies aber auch in den Briefen daraufhin, dass der Charakter Leverkuehn und dessen Schicksal nichts mit dem Leben Schönbergs zu tun hätten.
[524] Vgl. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 18.

aufdrängt, lautet nun: Was unterscheidet einen Thomas Mann von einer Helene Hegemann? Wenn auch der Vergleich zwischen diesen beiden Autoren oberflächlich scheint, so verbindet sie dennoch eine Montageästhetik, ob nun bei Mann oder Hegemann, kaum ein Schriftsteller, der sich eines intertextuellen Verfahrens bedient, gibt auch die entwendeten Quellen an.

Um nun der Plagiatsdebatte den rechtlichen (sozio-ökonomischen) und oft kalkuliert skandalösen Wind aus den Segeln zu nehmen, soll Plagiarismus als eine gegenwärtige Form von intertextuellem Schreiben betrachtet werden. Aufgrund dieser ästhetischen Besetzung fällt auch der verbrecherische Charakter weg, der dem Plagiat allgemein anhaftet bzw. diesem zugeschrieben wird: „Und wer da suchet, daß er Einen fände / Der sieht ihn stumm und schüttelnd leere Hände.“[525] Anhand von Intertextualitätstheorien – deren Eingrenzung wiederum mit Blooms *Anxiety of Influence* vorgenommen wird – soll hier also der Plagiatsbegriff aus ästhetischer (intertextueller) Sichtweise behandelt und fernerhin darauf aufmerksam gemacht werden, dass es sich beim Plagiat um eine Kunstform (quasi eine *ars incerta*), oder besser: um einen durchaus ästhetisch zu besetzenden Begriff handeln kann. Zuletzt sollen hier auch Fragen nach dem komplexen Wechselspiel zwischen ästhetischer Theorie (Intertextualitätstheorien) und dem juristischen Plagiatsvorwurf aufgeworfen werden: Intertextuell ästhetische zu rechtfertigende Transfiguration oder Plagiat? Welche Rolle spielt dabei die Einfluss-Angst? Ließe sich vielleicht unter dem Terminus Plagiarismus/Playgiarism[526] eine noch einmal gesteigerte postmoderne literaturtheoretische Konzeption erfassen? Charakterisiert das Plagiieren die Gegenwartsliteratur?[527] Welche Rolle spielen dabei noch der Autor und Leser, welche dessen Vorläufer, und schließlich welche spielt dabei die Literaturwissenschaft bzw. die Intertextualitätsforschung?

[525] Georg Heym: Mitte des Winters, in: Heym: Gedichte, Frankfurt am Main: 1966, S. 116.
[526] „This demystification of the sacred position and function of the AUTHOR and of the notion of ORIGINALITY suggests that, in fact, all writers can be considered PLAGIARISTS since they do not invent language but simply quote it from someone else who himself quoted it from someone else, and so on“ (Federman: Critifiction, S. 62).
[527] Der häufigste, und somit aktuellste Plagiatsvorwurf ist mittlerweile der der Handlungsübernahme – sprich ein inhaltliches Plagiat, dem man allerdings entgegen halten kann, dass es kaum neue Handlungsstränge gebe, sodass sich der vermeintliche Nachahmer so gut wie immer auf eine ältere Vorlage berufen kann (Vgl. Rechtlicher Diskurs).

2.1 Plagiarismus und Intertextualität

> Während der Wissenschaftler tötet, versucht der Künstler, etwas Neues zu schaffen.[528]

> Kunst verhält sich zu ihrem Anderen wie ein Magnet zu einem Feld von Eisenfeilspänen.[529]

Der intertextuelle Zugang zu Plagiarismus ist durch eine Vielfalt der Interpretationsansätze, der Methoden sowie Themen gekennzeichnet. Diese Form der ästhetischen Besetzung sowie Beschäftigung mit dem Plagiatsbegriff birgt zwar die Tendenz in sich, das Plagiat mit seiner nun zugeschriebenen intertextuellen Betonung als eine Art Gegenpol der „klassisch-rechtlichen" Auseinandersetzung (Verletzung des Urheberechts) zu betrachten, doch zeigen erst diese differenzierten Betrachtungsweisen, dass die komplexen Bezugsverhältnisse des Plagiats selbst jene Buntheit der jeweiligen Betätigungsfelder (wie etwa Recht und Kunst) hervorrufen. Neben dem weiten Feld der Ästhetik, das hier auf Intertextualitätstheorien (vorwiegend Bloom) beschränkt wurde, eröffnet der ästhetische Zugang nicht minder eine variantenreiche Interpretation von Plagiarismus.

> Wenn es auch nur die Beziehung eines Tropfens zum Meere ist; selbst das Meer wäre nicht ohne die Vielheit der Tropfen.[530]

Der Begriff des Plagiats weist eine große Mannigfaltigkeit auf und birgt bereits ein diffiziles, komplexes Geschehen in sich. Ein 'literarischer Raub' lässt sich jedoch nicht allzu einfach in seiner Begrifflichkeit eingrenzen bzw. «en bloc» und auch nicht «en detail» begreifen (und säuberlich wie Schmetterlinge in einer Sammlung aufspießen und in der Folge etikettieren), da hier vorrangig mit Kunst (=Literatur) 'gearbeitet und gehandelt' wird. Allein nicht nur im wissenschaftlichen Bereich, sondern auch im künstlerischen ist der Plagiatsbegriff „nur grob u. unzugänglich zu definieren […]"[531] und eröffnet somit eine Fülle an

[528] Suzuki: Das Unbewußte im Zen-Buddhismus, S. 19.
[529] Vgl. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 18.
[530] Jung: Von Mensch und Gott: ein Lesebuch, Olten: 1989, S. 18.
[531] Otto F. Best: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele, Frankfurt am Main: 2008, S. 406.

Bedeutungen, „[…] wo Interpretation und Gebrauch unauflösbar verschmelzen.“[532] Demnach gibt es auch keinen allgemeingültigen ästhetischen Plagiatsbegriff – als häufigste Definition des Plagiats findet sich aber der so genannte ‘Diebstahl geistigen Eigentums’ – dabei stehen wir bereits wieder mit einem Fuß im rechtlichen Raum, in dem geistiger Diebstahl als eine Aneignung fremden Gedankenguts und damit als eine Anmaßung geistiger Urheberschaft verstanden wird. Wie aber, nun mit dem anderen Fuß, sieht ein ästhetischer Plagiatsbegriff aus?

> […] Der Tropfen ging in den Ozean ein,
> Wie kann man ihn dort finden?[533]
> […] Der Ozean ist im Tropfen enthalten,
> Warum ihn woanders suchen?[534]

Der Ozean ist gleichzusetzen mit Literatur, in der jeder Text (als ein Tropfen) enthalten ist.[535] Ähnlich allerdings wie der Plagiatsbegriff selbst führt ebenso die konzeptuelle Vielfalt des Begriffs ‘Intertextualität’ zu Verwirrung. Bevor somit überhaupt von der so genannten ‘Matrix von starkem Einfluss’[536] sowie von dem Verschwinden des Autors gesprochen werden kann, müssen zunächst unbedingt die Intertextualitätsbegriffe u.a. von Julia Kristeva und Gérard Genette miteinbezogen und auch kurz erläutert werden.

> Alle Flüsse fließen ins Meer, das Meer wird nicht voll. Zu dem Ort, wo die Flüsse entspringen, kehren sie zurück, um wieder zu entspringen.[537]

[532] Umberto Eco: Zwischen Autor und Text, in: Jannidis/Lauer/Martinez/Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, S. 283.
[533] Kabir: (111)Herat herat he sakhi …, in: Kabir fand sich im Gesang, Kelkheim: 2006, S. 130.
[534] Kabir: (112)Herat herat he sakhi …, in: ebd., S. 130.
[535] Man kann nun behaupten: das Internet bzw. die Digitalisierung von Texten stellt gewissermaßen die Realisierung der Intertextualität dar – es erweist sich damit gleichsam als „Verwirklichung der Intertextualitätstheorien“ (Vgl. Seljak: Intertextualität, S. 96).
[536] Bloom: The anxiety of influence, S. 122.
[537] Koh 1,7 (Das Buch Kohelet), in: Die Bibel, S. 718.

2.1.1 Intertextualitätstheorien

> Lost in a roman, wilderness of pain.[538]

> Das eigentliche Interesse von dem Dichter auf die Dichtung zu verlegen, ist ein wünschenswertes Ziel: denn es würde zu einer gerechteren Würdigung des wirklichen Bestandes der Dichtung, guter und schlechter, führen.[539]

Hier wird nicht die ganze Komplexität der Intertextualität erörtert, vor allem was deren Entwicklung anbelangt. Stattdessen werden die Hauptmerkmale der einzelnen intertextuellen Theorien – Bachtin, Kristeva, Genette – herausgearbeitet.

Intertextualität ist ein Phänomen des 20. Jahrhunderts, der Begriff selbst wurde erst seit dem Ende der sechziger Jahre in die Literaturtheorie eingeführt. Die Semiologin und Literaturtheoretikerin Julia Kristeva[540], Schülerin Jacques Derridas, veröffentlichte den Aufsatz *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in dem dieser Begriff in Erscheinung tritt. Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen war die Auseinandersetzung mit dem Wesen der Dialogizität.

> Auf die Literatur übertragen bedeutet Dialogizität zum einen die jeweils Rede und Gegenrede einschließende Stimmenvielfalt innerhalb eines Textes. [...] Zum anderen bedeutet die Dialogizität in der Literatur aber auch die Mehrstimmigkeit der einzelnen Äußerungen eines Textes [...].[541]

Der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin spricht einerseits von einer Stimmenvielfalt innerhalb eines Werkes – nicht allein die des Autors sei die dominante, sondern jene Stimmen von Romanfiguren, die gleichrangig ertönen, um an eine Verständigung zum Leser anzuschließen. Anderseits umfasst die Dialogizität nicht nur die Stimmenfülle, sie beschäftigt sich ebenso mit der

---

[538] The Doors: The End (Essential Rarities).
[539] Eliot: Tradition und individuelle Begabung, S. 111.
[540] Für die nachfolgende Auseinandersetzung von Hegemanns Roman *Axolotl Roadkill* muss an dieser Stelle erwähnt werden: *Die Welt* fragte in einem Interview mit Kristeva nach, ob Hegemanns Roman bzw. ihre Vorgehensweise als intertextuell(e) zu bewerten sei – Kristevas Antwort: „Ich kenne diesen speziellen Roman nicht. Es kommt darauf an, wie die entnommenen Teile benutzt werden, und ob sie in etwas Originelles, Spezielles integriert werden, das über bloßes Copy & Paste hinausgeht. Ich kann mir kein Urteil über etwas bilden, das ich nicht kenne" (Kristeva im Gespräch mit Brigitte Preissler, in: Preissler: „Seitenweise Text abschreiben - das ist keine Intertextualität" (18.03.10), online unter http://www.welt.de/welt_print/kultur/article6825629/Seitenweise-Text-abschreiben-das-ist-keine-Intertextualitaet.html [9.03.12]).
[541] Susanne Schedel: Intertextualität. Literatur ist Zitat – „Korrespondenzverhältnisse" in Kafkas *Das Urteil*, in: Oliver Jahrhaus/Stefan Neuhaus (Hrsg.): Kafkas „Urteil" und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen, Stuttgart: 2003, S. 221f.

Mehrstimmigkeit der einzelnen Aussagen eines Textes, des Weiteren mit den Beziehungen zwischen den Wörtern selbst, folglich also mit Text, Sprache und Gesellschaft: Monologizität und Dialogizität „[…] bestimmen nach Bachtin sowohl die Gesellschaft als auch die Sprache und die Kunst.“[542] Diese Beziehungen sind demnach auch in gesellschaftlichen Formationen wieder zu finden und zeigen die Verbundenheit von Literatur und Gesellschaft: Text als Gesellschaft oder historio-kulturelles Paradigma.[543]

Hatte Bachtin seine Erforschung von Eigenschaften der Dialogizität auf bestimmte Romane wie beispielsweise die von Dostojewskijs beschränkt, so betreibt Julia Kristeva[544] eine universellere Untersuchung von Texten; sie radikalisiert zunächst diesen Literaturbegriff und beschreibt mit Intertextualität eine Verbindung bzw. ein Netzwerk aller Texte. „Der Text ist damit nur noch als ‘Intertext’ denkbar, als der gesamte Bestand soziokulturellen Wissens, an dem jeder Text partizipiert, auf ihn verweist, aus ihm entsteht und sich wieder in ihm auflöst.“[545] Ein Text ist erst durch den ganzen Kosmos an Texten verstehbar, der Autor als Subjekt rückt in den Hintergrund und begreift sich sozusagen selbst als Illusion, als intentionale Instanz[546], so wie es bei dialogischen Texten der Fall sein sollte: „[...] kein Text ist verständlich ohne das Universum der Texte, das man

[542] Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität, in: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen: 1985, S. 2.
[543] Vgl. Susanne Holthuis: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption, Tübingen: 1993, S. 14.
[544] Kristeva wird noch heute eine marxistisch-revolutionäre Haltung sowie Eklektizismus nachgesagt – so ist auch bekannt, dass Kristeva der Tel-Quel-Gruppe nahestand, „[…] deren Ziele ebenfalls weniger textanalytischer als vielmehr allgemein literatur- und kulturkritischer Natur waren […]“ (Schedel: Intertextualität, S. 225). Es lässt sich an dieser Stelle durchaus fragen: Ist Intertextualität überhaupt ein wissenschaftlicher Begriff? Handelt es sich bei Kirstevas Intertextualitätsbegriff etwa um eine eigene politische Richtung oder kritische Auseinandersetzung von Gesellschaft, anknüpfend unter anderem an Marx, Hegel und Engels – eine neue Typologie des Bewusstseins, des intertextuellen Verstandes? „Ihr Ziel ist kein geringeres, als eben diese Totalität kritisch in den Blick zu nehmen und auf die von ihr bewirkte (De-)Formation der menschlichen Individuen aufmerksam zu machen“ (Henning Tegtmeyer: Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis’, in: Josef Klein/Ulla Fix (Hrsg.): Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität, Tübingen: 1997, S. 54). Intertextualität auf das Leben bezogen, würde wohl heißen, das universale Netzwerk von Texten sei vergleichbar mit unserer Gesellschaft von (scheintoten oder subjektlosen) Individuen – demnach hänge wohl jedes Einzelwesen vom anderen ab und irgendwo im leeren Raum, wo alle Texte schon geschrieben sind, wurde auch jedes Individuum zusammengedichtet. Intertextualität also auch als Warnung und Kritik am entfremdeten Leben? Wäre dies der Fall, so wäre selbst diese Umsetzung jener Theorie bloß eine weitere Hypothese bzw. ein geschriebener Satz in der Unendlichkeit.
[545] Holthuis: Intertextualität, S. 15.
[546] Vgl. Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 8.

Kultur nennt. [...] Kulturen als Zusammenhänge von Texten [...].“[547] Durch den Zusammenhang der Kulturen sind alle Zeichensysteme bzw. die Symbolstrukturen wiederum auf andere Symbole miteinander verbunden. Die Frage, die sich dabei stellt, lautet, wenn sich ohnehin alles auf alles bezieht, wie können konkrete Beziehungen zwischen Texten (und damit auch Plagiaten) abgefragt werden – ist doch ohnehin im Voraus durch den globalen Intertextualitätsanspruch gezwungenermaßen eine Beziehung vorhanden.

Neben Kristeva bietet auch Gérard Genette mit seinem Werk *Palimpseste* eine sehr umfangreiche Beschreibung der Intertextualität – ein System möglicher intertextueller Formen. Desgleichen umfasst sein Buch eine Auflistung möglicher Textbezüge und Markierungen bzw. Ansichten, die zu anderen Texten in Beziehung gesetzt werden: Intertextualität wird somit als Abhängigkeit von Texten untereinander konzipiert. Genette bezieht sich bei seinen Untersuchungen auf der einen Seite auf Bezüge von Einzeltexten, auf der anderen behandelt er Bezüge auf Textsysteme. Nach der Kategorisierung Kristevas wiederum unterscheidet sich Intertextualität durch zwei Dimensionen: Beginnend mit der horizontalen Dimension, „[…] in dem der Text auf das Subjekt der Schreibweise und den Adressaten bezogen ist […]“[548], also Texte bezogen auf bestimmte Textklassen; die vertikale Ebene bezieht sich auf Prätexte, gesehen unter einer semantischen Blickwinkel und „[...] nutzt Intertextualität als Möglichkeit des Bedeutungs- bzw. Sinnaufbaus eines Textes unter Rückgriff auf Elemente, Situations- und Sinnzusammenhänge [...].“[549] Folgt man nun allein der reinen Demontage des Begriffs ‘Intertextualität’, lässt sich nicht schwer erraten, worum es gehen könnte – doch die Kritik nimmt ihren Lauf, und fängt bereits bei ihrer Namensgebung an, bis zur Bemängelung theoretischer Methoden und Mitteln. Kristevas poststrukturalistisches Theoriekonzept entfachte Debatten und wurde gleichzeitig zu einem Austragungskampf zwischen Vertretern sowie Schulen der Intertextualitätsforschung und einer formierten Gegenbewegung, die den globalen

[547] Tegtmeyer: Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen, S. 53.
[548] Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 11.
[549] Günter Weise: Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten, in: Klein/Fix (Hrsg.): Textbeziehungen, S. 39.

Intertextualitätsanspruch zu einem weniger globalen, besser gesagt, zu einem literarischen formieren wollte.[550]

So entstand Anfang der achtziger Jahre in Deutschland eine Strömung, die anhand von Begriffserklärungen, systematischer Beschreibungen intertextueller Werkzeuge und Instrumente sowie der konkreten Herstellung von bestimmten Textbeziehungen einen orientierten Umgang mit literarischen Texten und deren Interpretation ermöglichen.[551] Den Auftakt der deutschen Intertextualitätsschule startet der Sammelband *landmarks* von Wolfgang Schmid und Wolf-Dieter Stempel; unter ihnen[552] befanden sich auch Manfred Pfister und Ulrich Broich mit *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, die damit eine Art Vermittlungsinstanz zwischen den beiden Grundpositionen schaffen wollten. So sieht Pfister in dem theoretischen Kristeva'schen Konzept der Intertextualität den Ursprung bereits in der Kulturrevolution der zwanziger Jahre in Russland – „Im Gegensatz zu den russischen Formalisten, zu denen Bachtin in einem komplexen Anregungs- und Spannungsverhältnis stand, ist sein Ausgangspunkt nicht eine immanente Theorie literarischer Evolution, sondern die Frage nach dem Zusammenhang von Literatur und Gesellschaft und damit auch von Kunst und Verantwortung."[553] Bachtin schrieb gegen eine fortschreitende Verdichtung der sowjetischen Kulturpolitik, Pfister erkennt darin die Faszination Kristevas an Bachtins Dialogizität, doch sieht er in dem Begriff der Intertextualität zunächst eine Generalisierung – nämlich dass zitathafte Wörter für jeden literarischen Text Anspruch erheben sollen, glaubt er nicht, und stellt weiters eine Verengung

[550] Pfister wiederum unterscheidet im Grunde zwei konkurrierende Modelle, zum einen das globale Modell des Poststrukturalismus (Bachtin, Kristeva, Genette etc.), in dem der einzelne Texte in Bezug zu allen anderen Texten steht, zum anderem strukturalistische oder hermeneutische Modelle, die auf bewusst markierte Bezüge zwischen einem Text oder Textgruppen eingeengt werden. Dies führt anschließend auch kurz zu Harold Bloom: Den Anfang machen 1973 die Yale Critics aus den USA, unter ihnen Harold Bloom mit *The Anxiety of Influence*. In dieser „psychoanalytischen" Untersuchung von Intertextualität lässt sich der Vater-Sohn-Konflikt als eines der Hauptkriterien von Einfluss erkennen. Wenn Bloom vom Text an sich spricht, meint er darunter stets den poetischen Text. Hier findet eine Eingrenzung vom allgemeinen, universaleren zum literarischen Text statt: „Any poem is an inter-poem, and any reading of a poem is an inter-reading" (Bloom: Poetry and Repression, New Haven: 1976, S. 3). Der Intertext bleibt daher im Literaturbereich und stellt den Anspruch auf Literarizität und Poetizität, genauso wie seine Prätexte literarisch sind – „[...] so wird der Kenner der Arbeiten von Bloom hinzufügen, nicht einfach poetische Texte, sondern die großen kanonisierten Gedichte einer Tradition, die sich einander einschreiben, indem sie einander zu verdrängen versuchen" (Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 14).

[551] Vgl. Schedel: Intertextualität, S. 226.

[552] Überdies hinaus sind hier weiters anzuführen: die Schriften von Karlheinz Stierle sowie jene Renate Lachmanns, die mehrere Systematiken für konkrete Textbeziehungen erarbeitete.

[553] Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 2.

gegenüber Bachtin fest: denn laut Pfister würde zu viel generalisiert, so dass alles Text-sein, Geschichte, Gesellschaft sein müsse.[554]

Wie bereits erwähnt wurde, stehen sich zwei bzw. gar mehrere Intertextualitätspole bzw. -modelle gegenüber, die verschiedene Denkmuster und Herangehensweisen aufweisen:

> Innerhalb der Intertextualitätstheorien lassen sich also grundsätzlich zwei Richtungen voneinander unterscheiden: Während die Intertextualität einerseits als deskriptiver Oberbegriff für herkömmliche, konkrete und damit auch texthermeneutisch beschreibbare Bezugsformen von Texten dient, wird sie andererseits in einem weitaus universelleren Sinn zur qualitativen Bezugnahme auf *sämtliche* Arten von bedeutungstragenden Äußerungen in einem »Textuniversum« verwendet.[555]

Ein Ausweg aus diesem Kontrastbild scheint zunächst nicht erkennbar, doch schließen beide einander nicht aus. Kristeva selbst glaubt jedoch nicht an eine mögliche Vereinigung, der Intertextualitätsbegriff sei durch die strukturalistische Textinterpretation verfälscht und zu einer Art Einflussforschung entstellt worden. Auf die Definitionsgeschichte anspielend, und doch dem Begriff der Intertextualität durch den Missbrauch ausweichend, trägt der nächste Band Kristevas bereits den Titel *Polylogue*. Ausgangspunkt beider Theorien bleibt jedoch trotzdem die Kristeva'sche Intertextualität – was aus diesen unterschiedlichen Standpunkten hervorgeht, ist in einfachen Worten, dass sich die Intertextualität nur schwer theoretisieren lässt.

---

[554] Pfister stellt nun 6 Kriterien der Intensität von Intertextualität fest: vorerst die linguistische Unterscheidung von *use* und *mention* beziehungsweise *refer to*, in der eine Beziehung zwischen Texten dadurch beschrieben wird, dass der Intertext den Prätext bloß thematisiert – dieses erste Kriterium wird als Referentialität bezeichnet. Dem Kriterium der *Kommunikativität* unterliegen die intertextuellen Bezüge nach ihrer, wie der Name bereits verrät, kommunikativen Bedeutsamkeit und je nach Bewusstheit des Bezugs im Sinne des Autors wie des Lesers. An dritter Stelle befindet sich die *Autoreflexivität*, welche die eben zuvor genannten Kriterien in sich aufnimmt, das heißt, die Intertextualität wird einerseits vom Autor selbst thematisiert, andererseits spielt auch wieder der (meta-)kommunikative Aspekt ein große Rolle. Ist der Prätext allein die strukturelle Hülle eines ganzen Textes, dann spricht Pfister von einer *Strukturalität*, syntagmatische Integration des Prätextes in den Text – dies ist wird wohl das schwerste zu vereinbarende Kriterium für Julia Kristeva sein. Dem folgt auch gleich die *Selektivität*, hier kommt es mehr oder weniger auf die Genauigkeit des intertextuellen Verweises an. Und zu allerletzt wieder zurück zum ausgehenden Stützpunkt, Bachtins *Dialogizität*. „Dieses Bündel qualitativer Kriterien muß noch durch quantitative ergänzt werden, will man die Bedeutung der Intertextualität in einzelnen Werken, bei einzelnen Autoren oder gar in einzelnen Epochen abwägen. [...] Die hier vorgeschlagenen Kriterien zur Skalierung von Intertextualität zielen nicht in naivem Positivismus auf eine „Messung" intertextueller Intensität ab, sondern verstehen sich als heuristische Konstrukte zur typologischen Differenzierung unterschiedlicher intertextueller Bezüge" (Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 30).

[555] Seljak: Intertextualität, S. 79.

Genette wiederum hat mit Palimpseste eine systematische Typologie intertextueller Relationen vorgelegt – für ihn umfasst die *Transtextualität* die Form der Intertextualität, und ist ein Oberbegriff für alles, „[…] was ihn [den Text; Anm. d. Verf.] in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt […]“[556]. Verglichen mit Kristevas Intertextualitätsbegriff wird bei Genette dieser eingegrenzt und stellt die bloße „[…] effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text […]“[557] dar – etwa das Zitat, die Anspielung oder (auch) das Plagiat als eine nicht deklarierte, aber immer noch wörtliche Übernahme.[558] Für die Beziehung ‘Intertextualität und Plagiat’ scheint sich allerdings am meisten der Begriff der *Hypertextualität* der Genettschen Begrifflichkeit anzubieten – zu dieser Form zählen u.a. die Gattungen der Parodie[559], Persiflage (das satirische Pastiche), des Pastiches (stilistische Nachahmung ohne satirische Absicht) und der Nachahmung, die alle den Begriff des Plagiats zu prägen scheinen. So unterscheidet sich der Plagiatsbegriff von Genette sowohl von dem Kristevas, als auch von dem juristischen: Kristevas Begriff der Intertextualität erlangt beispielsweise aus rechtswissenschaftlicher Sicht erst dort Bedeutung, wo auf die Individualität des Textes Bezug genommen wird[560] – es herrscht somit eine Diskrepanz oder ein „Missverstehen“ zwischen literaturwissenschaftlicher und rechtswissenschaftlicher Theorie, da das literaturwissenschaftliche Verständnis vom Plagiat doch ein ästhetisches (und somit einschränkend in ihrer ästhetischen Betrachtungsweise) ist, während die Rechtswissenschaft zu einem weit gefassten Begriff tendiert, der beispielsweise auch die Texttransformation miteinschließt.[561]

Grundsätzlich lassen sich alle diese Intertextualitätstheorien in den ästhetischen Raum (Kunst-Raum eines textuellen Gewebes) einordnen – in diesem ist das

[556] Genette: Palimpseste, S. 9.
[557] Ebd., S. 10.
[558] Vgl. ebd., S. 10.
[559] Im Unterschied zum Pastiche, der Persiflage und Nachbildung, die einen Stil imitieren, orientiert sich die Parodie (Gegengesang) nach Genette näher an einem bestimmten Text.
[560] Vgl. Fadinger: Literaturplagiat und Intertextualität, S. 23.
[561] Während in der Theorie der Intertextualität sowohl bei Kristeva, als auch bei Genette ein Plagiat nur ohne Transformation des Textes entstehen kann – die einzige Transformation ist nach intertextueller und juristischer Theorie jene der Autorbezeichnung, während der Text unverändert bleibt. Nach juristischem Verständnis kann nicht nur ein wörtlich übernommener, sondern auch ein transformierter Text ein Plagiat darstellen (Vgl. Fadinger: Literaturplagiat und Intertextualität, S. 29).

Plagiieren bzw. Kopieren jedoch schwer nachvollziehbar, es gibt dafür, wie soeben dargelegt wurde, verschiedene Zugänge, etliche Modelle, Theorien, Ansichten, die folglich einen immensen Interpretationsspielraum ergeben. Es gelten jedoch, um es einfach zu formulieren, hier nicht mehr die Regeln der Justiz (des rechtlichen Raumes): Geistiges Eigentum bleibt vorerst *geistig*, also immateriell, das 'Original' (bzw. sind es meist Stellen aus selbigem) wird in einen anderen Rahmen eingefügt – ein Akt der Abkürzung, wie bei Helene Hegemanns *Axolotl Roadkill*, die dabei den „Literatur- bzw. Kunstanspruch" stellt, das heißt, sich in die Tradition der Moderne und deren ästhetische Konzepte der Intertextualität bzw. in den „Prozess" der Bloomschen Typologie einordnen lässt.[562]

2.1.2 Die Plagiatsbibliothek

> Zwar gibt es bisweilen ein Ding, von dem es heißt: Sieh dir das an, das ist etwas Neues – aber auch das gab es schon in den Zeiten, die vor uns gewesen sind.[563]

Ob alt oder neu, für das „Universum (das andere die Bibliothek nennen)"[564] spielt das kaum eine Rolle: ein textueller Kosmos, in der die Welt als totales Ganzes[565] lesbar ist, ungeachtet von Raum und Zeit, ohne Anfang und ohne Ende – in der aber ein jeder Text ein Plagiat darstellt, da die Quelle selbst immer nur das Universum sein kann.

Die Theorie der Intertextualität lässt sich anhand der Erzählung *La biblioteca de Babel* von Jorge Luis Borges bildhaft ablesen: Eine Bibliothek, die das ganze Universum umfasst, in der jeder nur denkmögliche Text existiert. Der Mensch selbst transformiert sich in Borges' Erzählung zu einem Textträger bzw. zu einem der vielen Bücher innerhalb der Bibliothek – wie aber begreift man sich selbst als Buch? Ist ein Text, demgemäß ein Leben, erst durch das Universum an Texten

[562] Die „Pop-Kultur" selbst ist dabei als ein Transformationsprozess zu betrachten. Hegemann wiederum lässt sich innerhalb der Bloomschen Typologie, wie noch näher ausgeführt wird, in der 1. Hälfte der Tropen einordnen, genauer noch innerhalb der 1. und 2. Trope: *clinamen* (Ergänzung) und *tessera* (Vervollständigung), die danach streben zu korrigieren und zu ergänzen.
[563] Koh 1,10 (Das Buch Kohelet), in: Die Bibel, S. 718.
[564] Jorge Luis Borges: Die Bibliothek von Babel, in: Borges: Fiktionen. Erzählungen, Frankfurt am Main: 2004, S. 67.
[565] Oder wie es bei T.S. Eliot heißt: „Dichtung als lebendige Totalität aller jemals entstandenen Dichtung" (Eliot: Tradition und individuelle Begabung, S. 104).

verständlich? Setzt dies wiederum voraus, der Mensch müsse sich vom womöglich falschen Gedanken lösen, den Text selbst geschrieben zu haben?[566] Borges findet darauf einige Antworten, lässt dabei aber dem Textträger lediglich eine Auswahl zweier schicksalsähnlichen Möglichkeiten: „Die Gewißheit, daß alles geschrieben ist, macht uns zunichte oder zu Phantasmen.“[567]

Die Grundidee der Bibliothek von Babel geht bis in die Frühromantik zurück, unter anderem zum Enzyklopädieprojekt von Novalis[568], welches Borges auch in seinem Essay *La biblioteca total* erwähnt.[569] Der direkte Vergleich des so genannten totalen Buches von Borges und der romantischen Vorstellung vom Schlüsselbuch – „Is your key to the universe / If you figure it out“[570] – zeigt, dass beide auf der Suche, gemäß romantischer Manier vergleichbar mit einer Pilgerfahrt oder einer Art Reise, nach Erkenntnis des Kosmos sind.[571]

> Die Bibliotheksphantastik ist ein Literaturphänomen. Sie hat ihre Wurzeln nicht in der Mimesis der Realität, sondern in der realistischen Imitatio des Fiktiven. Sie ist autoreflexiv. In ihrer Selbstbespiegelung potenziert sie die Literatur zur Welt; außerhalb des Geschriebenen liegt das Nichts.[572]

Borges beschreibt seine Bibliothek nun klar als eine unendliche, spricht aber auch dezidiert von einer Ordnung, wenngleich sich diese erst aus einer immer

---

[566] Was zur Folge hat, der Mensch müsse dem Subjektdasein entsagen und die illusorische Instanz spielen.
[567] Borges: Die Bibliothek von Babel, S. 67.
[568] Novalis wiederum geht davon aus, vergleichbar mit Fichtes Grundthese, dass „[…] alles Seiende eine Setzung des Ich sei, [...] dass der Mensch zum unumschränkten Schöpfer einer erträumten oder gedachten Realität werden könne“ (Christine Wögerbauer: Borges’ Blick auf die deutsche Romantik. Eine Ästhetik des Marginalen, Würzburg: 2004, S. 205). Durch dessen bloßes Vorhandensein und Verwendung des Gedächtnisses trage der Mensch seinen Teil für ein einheitliches Ergebnis des kollektiven Gedächtnisses bei, der Realität also, vom Menschen ausgedacht, der Mensch im Kollektiv als ihr Schöpfer. Oder steckt vielleicht doch ein anderer oder gar mehrere Schöpfer dahinter – „ich flehe zu den unerkannten Göttern“, schreibt Borges in seiner Erzählung, während er vom totalen Buch berichtet, welches alle Texte enthält und somit der Schlüssel zur Welt sein kann.
[569] „Während in der immens großen Bibliothek jede Kreativität abgetötet wird, ermöglicht die kreative Enzyklopädie mehr Schöpfertum, als der Mensch ertragen kann“ (Wögerbauer: Borges’ Blick auf die deutsche Romantik, S. 203).
[570] Kabir, in: Essential Kabir, Delhi: 2011, KG 116, S. 3.
[571] Ein Unterschied zwischen Borges’ und der romantischen Sichtweise verzeichnet sich allerdings in der Auslegung der Möglichkeit schöpferisch oder kreativ zu sein. Die zuvor angesprochene Doppeldeutigkeit der Realität, schließlich jene der Weltbuchvorstellung, wird von Borges bewusst getrennt, einerseits in *La biblioteca de Babel*, andererseits in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*.
[572] Rainer Just: Kafka und Borges: eine hermeneutische Konfrontation, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 1997, S. 20.

wiederkehrenden Unordnung zusammensetzt.[573] Wie aber steht es nun um die Beziehung zwischen Texten?

Borges' Erzählung gehört nur am Rande hierher und soll darauf aufmerksam machen, dass sich die Intertextualität auch bildlich darstellen lässt, wenngleich sich aus dieser Symbolisierung erneut Schwierigkeiten ergeben. Der Frage, wie sich die Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt, verhält, muss jedoch auf andere Weise nachgegangen werden. So verhält sich diese Beziehung nicht minder komplex als eine zwischenmenschliche[574]: Die Liebe (als Katalysator der Einflussdynamik[575]) oder die Zugehörigkeit zueinander wird entweder betont oder zurückgewiesen, es wird geliebt, gestritten und gehasst, kurz: die zwischenmenschlichen (oder intertextuellen) Interferenzen sind vielschichtig, variieren von Liebendem (Dichter) zu Liebendem (Dichter) und weisen eine Fülle an Interpretationen und damit wiederum an Missverständnissen auf. Innerhalb einer solchen Liebesbeziehung können Plagiate demnach auch auf eine Identifizierung mit dem Liebesobjekt zurückverfolgt werden[576] – wie in der Liebe gilt es aber nun auch in der Literatur Stellung einzunehmen. Wer sich also mit der Theorie der Intertextualität auseinandersetzt, wird sich kurz oder später auf der Suche nach dem Wesen eines Kunstwerks bzw. Textes finden und sich mit der Frage seines Ursprungs konfrontiert sehen – dabei stets mit dem Gedanken im Hinterkopf: Ein einzelner Text (Mensch) ist erst durch den ganzen Kosmos an Texten (Menschen) verstehbar, und ohne das Universum der Texte lässt sich kein Text verstehen.[577]

---

[573] „[…] die, wiederholt, eine Ordnung wäre: Die Ordnung" (Borges: Die Bibliothek von Babel, S. 76). Im Vergleich: Aristoteles und Platon betrachten die Ordnung weder als eine zufällige noch göttliche Instanz, vielmehr unterliegt sie der Natur, in der alles seinen natürlichen, also zugeordneten Zweck erfüllt.

[574] „[…] Die lassen / auf das Dasein von Zwischenmenschen schließen […]" (Fried: Zwischengedanken, in: Fried: Die bunten Getüme. Siebzig Gedichte, Berlin: 2002, S. 51).

[575] Vgl. Kapitel *Einfluss-Angst*.

[576] Im psychologischen Diskurs werden mehrere Plagiatsformen erörtert, dabei wird u.a. Berglers Vortrag *Das Plagiat. Deskription und Versuch einer Psychogenese einiger Spezialformen* herangezogen, wobei hier das *Plagiat bei Liebenden* und das *Plagiat bei Haßliebe* anzuführen sind. Bei beiden Formen findet eine Identifizierung mit dem Plagiierten (Liebenden oder Hassenden) statt – diese Form der Aneignung des Fremden, der eine Identifizierung (libidinöse Besetzung) vorausgeht, stellt einen unbewussten Vorgang dar (Vgl. Kapitel *Das (un)bewusste Plagiat*).

[577] Ein Text (wie auch diese Arbeit) funktioniert erst durch den Durchlauf eines differenzierten Wertesystems (die drei Diskurse); beispielsweise setzt das Funktionieren von Sprache nach Saussure mehrere Ebenen voraus – die das gesamte Gleichgewicht/das Universum fortwährend verändern (Vgl. Saussures Vergleich zwischen Sprache und einer Partie Schach): u.a. unterschiedliche Wahrnehmungen, die so genannten Codes, der Sender und Empfänger, die Übertragung von Sprache usf. Sprache ist folglich über den Kontext systematisiert – es ist

Was aber ist nun sein Ursprung bzw. Anfang? Inwiefern stellen wir uns denn noch die Frage nach dem Autor oder Ursprung eines Werkes, und ist es, in einfachen Worten, überhaupt noch wichtig?

> Ich glaube, die Frage der Quelle und des Ursprungs verliert an Bedeutung. Technologisch haben wir zwar durch die Hypertext-Struktur eine Art Rückverfolgung der Quellen eingebaut, aber ich glaube, ihre soziale Bedeutung geht zurück. Die Frage: »*Wo* hast du das gelesen?« ist weniger interessant als der Inhalt, den man gelesen hat.[578]

Kunst aber kann ohnehin nicht auf einen frühgeschichtlichen Ursprung reduziert werden, das „[…] verbietet ihr Charakter, der des Gewordenen […]“[579] – ein ästhetischer Blick, dem eine Gänsehaut[580] folgt, ist nicht auf ein einzelnes Kunstwerk als Gegenstand gerichtet, vielmehr darauf, was der Kunst zugrunde liegt: der Geist – er gilt dem ästhetischen Raum eher als Ganzes, als dem einzelnen Werk. Die Geister/Vorläufer/Ahnen aber, die wiederum einem Plagiat innewohnen, werden allgemein als Bestohlene wahrgenommen. Um diesen verbrecherischen Charakter „auszumerzen“ bzw. das Plagiat von dem polemisierenden oder rivalisierenden Beiklang zu „reinigen“, was so der ästhetischen Verhaltensweise zugutekommt, soll in der Folge Blooms Typologie herangezogen werden. Die Frage nach dem Ursprung oder „Was heißt es mit etwas anzufangen?“ kann in dieser Arbeit allerdings nicht beantwortet werden, also soll die Frage anders gestellt werden: Bedeutet Anfang Neues zu schaffen? Aber wann ist etwas neu? Dann, wenn es den Unterschied zum Alten in sich trägt?

Hegel hat darauf aufmerksam gemacht, man wisse erst dann, wann etwas angefangen hat, wenn es zu Ende ist. Das heißt, ein jeder Anfang sei durch sein Ende definiert bzw. das Eine im Anderen enthalten, oder wie Goethe es ausdrückt: „Laß den Anfang mit dem Ende / Sich in Eins zusammenziehn!“[581] Doch lohnt es sich von einem Anfang zu sprechen, wenn etwas fortgesetzt, korrigiert bzw. ergänzt, entleert oder einfach nur kopiert wird, was andere (Vorläufer) begonnen

---

demnach die Beziehung, die der Sprache/dem Text ihre/seine Bedeutung verleiht, was auch heißt: Texte wirken nur im Zusammenhang bzw. im gegenseitigen Austausch.

[578] Urs Gasser: „Die Kultur des Teilens ist in unserer DNA enthalten.“ Urs Gasser über das Kopieren und die Generation der *digital natives*, in: Von Gehlen: Mashup, S. 56.

[579] Adorno: Ästhetische Theorie, S. 480.

[580] „Am Ende wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die Fähigkeit, irgend zu erschauern, so als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild“ (Adorno: Ästhetische Theorie, S. 489).

[581] Goethe: Dauer im Wechsel, in: Goethe: Gedichte, S. 137.

haben – „What else could we hope to find but a struggle with all our ancestors?“[582] Ein jeder Autor, Dichter oder Plagiator scheint in einem Bann ohne Möglichkeit gefangen zu sein, sich neu zu definieren, Eigenes gegen Vorgegebenes zu setzen, als wären die ungezählten Stoffe jetzt schon abgestorben: „Every poet is a being caught up in a dialectical relationship (transference, repetition, error, communication) with another poet or poets.“[583] Es handelt sich hierbei um einen Prozess des Sich-Abstoßens und -Neufindens, der Mensch (Dichter), so ließe sich der Gedanke weiterführen, versucht jedoch, sich stets aus den vermeintlichen Ketten seines Vorläufers zu befreien[584] und seine eigene Geschichte zu machen (schreiben) – was er nach Karl Marx auch tut: „[…] aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen […].“[585] Diese Umstände[586], die bereits im rechtlichen Diskurs besprochen wurden, vermögen allerdings jene schon angesprochene Möglichkeit eines Neuanfangs des Individuums und auch der Gemeinschaft zu verhindern.[587]

Gerade in der Kunst, so schreibt Liessmann, lässt sich eine ästhetische Dimension des Anfangs deutlich beobachten, wonach jedes Kunstwerk ein fortwährendes Spiel mit Anfang und Ende sei: „Nur dort, wo dem Anfang noch etwas folgt, gibt es einen Anfang.“[588] Aus Sicht der Literatur ließe sich nun der Gedanke folgendermaßen umlegen: Der Autor beginnt stets bei oder mit einem anderen Autor. So bemerkt auch Rousseau, dass kein Mensch sein eigenes Selbst ganz genießen kann ohne die Hilfe von anderen[589] – jede Erfindung (bzw. das Neue) kann demnach auch als eine Antwort (auf das Alte) verstanden werden. Nach

[582] Bloom: The anxiety of influence, S. 122.
[583] Ebd., S. 91.
[584] „Man vergaß dabei vollständig, daß der Mensch zum Sklaven werden kann, ohne in Ketten zu liegen. […] Die äußeren Ketten werden einfach nach innen verlegt. Die Wünsche und die Gedanken, die ihm von der Gesellschaft suggeriert werden, fesseln ihn stärker als äußeren Ketten. Die äußeren Ketten nimmt der Mensch wenigstens wahr, der inneren Fesseln aber wird er sich viel weniger bewußt, so daß er mit der Illusion, frei zu sein, gefangen lebt. Er kann versuchen, die äußeren Ketten abzuwerfen, aber wie kann er sich von den Ketten befreien, derer er nicht einmal gewahr ist?“ (Fromm: Vom Haben zum Sein, S. 20).
[585] Karl Marx: Das achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, MEW 8, 115, (zit. nach: Liessmann: Lob der Grenze, S. 18).
[586] Vgl. die Konzeption eines milieutheoretisch begründeten Determinismus.
[587] Vgl. Liessmann: Lob der Grenze, S. 18ff.
[588] Ebd., S. 25.
[589] Vgl. Bloom: The anxiety of influence, S. 69.

Bloom ist schließlich der Andere (Vorgänger) im Epheben enthalten[590], es geht dabei um die Beziehung bzw. den Kampf zwischen dem Epheben (Sohn) und dem Vorläufer (Vater).

> Irgendwann faßte ich den Vorsatz, Kafkas Vorläufer zu untersuchen. Ihn hielt ich anfangs für so einzigartig wie den Phönix der rhetorischen Preisungen; kaum hatte ich mich mit ihm eingelassen, als ich seine Stimme oder seine Gepflogenheiten in Texten verschiedener Literaturen und verschiedener Zeitalter wiederzuerkennen glaubte.[591]

Der Anfang wird also fortgesetzt, der Mensch, Dichter und Teufel[592] in ihm, versucht seine eigene Geschichte zu machen, aus jener gähnenden Schlucht[593] einer vorgefundenen Welt von Geschichten, in die wir hinein geboren werden, und die, so heißt es etwa bei Hannah Arendt in ihrem Hauptwerk *Vita activa*, immer schon angefangen hat.

Die Intertextualität geht demnach über die Grenzen der Zeit hinaus, innerhalb des intertextuellen Kosmos, auch als eine unendliche Plagiatsbibliothek zu verstehen, gibt es keinen Anfang und auch kein Ende – jeder Text steht in Verbindung mit anderen und befindet sich dadurch auch im steten Wandel. Insofern aber geben intertextuelle Theorien eine zeitliche Grenze bzw. Abzäunung des Textgewebes vor, wenn bedacht wird, dass der Einfluss eines Textes (Dichters) auf einen anderen einseitig verläuft: zum Beispiel wurde Borges von Kafka, Kafka von Novalis beeinflusst, aber nicht umgekehrt.[594] Bei Bloom, wie im nachfolgenden

---

[590] Hierbei lässt sich das Bild der Kompostierung anführen: Aus beispielsweise Bioabfall oder toten Pflanzen (eben vergleichbar mit den Vorläufern bzw. Ahnen) wir Kompost erzeugt – das Kompostmaterial, u.a. auch Humus, trägt so zur Verbesserung bzw. Rekultivierung der Bodeneigenschaften (der Literatur) bei; in einfachen Worten: aus Alt wird Neu.

[591] Borges: Kafka und seine Vorläufer, in: Borges: Gesammelte Werke, Bd. 3: Inquisitionen. Vorworte, München/Wien: 2003, S. 114. Borges führt hier mehrere Vorläufer an, u.a.: Zenons Paradoxon (*Das Schloß*), eine Fabel von Han Yu, die Schriften Kierkegaards, Brownings Gedicht *Fears and Scruples* usf. „Wenn ich mich nicht irre, ähneln die unterschiedlichen Stücke, die ich aufgezählt habe, Kafka; wenn ich mich nicht irre, ähneln sich nicht alle untereinander. Dieser letzte Umstand ist der wichtigere. In jedem einzelnen dieser Texte findet sich mehr oder minder deutlich Kafkas Eigentümlichkeit, aber wenn Kafka nicht geschrieben hätte, würden wir sie nicht wahrnehmen; das heißt, sie würden nicht existieren“ (Borges: Kafka und seine Vorläufer, S. 116).

[592] Vgl. Kapitel *Clinamen, Tessera und Kenosis*.

[593] „Am Anfang waren Kälte und Dunkel im Norden, Hitze und Helle im Süden und dazwischen Ginnungagap, die gähnende Schlucht. In dieser Urzeit gab es weder Himmel noch Erde, weder Götter noch ein Büschel Gras“ (Die Asen-Götter werden geboren und bauen die Welten, in: Germanische Göttersagen, Stuttgart: 2005, S. 7).

[594] Als quasi Gegenargument dieser Aussage lässt sich hier auch Bayards *Le plagiat par anticipation* anführen – folgt man dessen Theorie, so wurde beispielsweise nicht etwa Borges von Kafka beeinflusst, sondern fand der Einfluss in genau entgegengesetzter Richtung statt.

Kapitel näher ausgeführt wird, findet man allerdings in der letzten Trope einen Dichter, der in Verbindung steht mit seinen toten Vorläufern, deren Beeinflussung jedoch nicht nur in eine Richtung erfolgt – die Dichter bei *apophrades* lassen uns die Vorläufer anders lesen, „[...] and one can believe, for startled moments, that they are being *imitated by their ancestors*."[595]

> Das vierte Beispiel, in dem Kafka vorgebildet ist, fand ich in dem Gedicht *Fears and Scruples* von Browning, erschienen 1876. […] Robert Brownings Gedicht *Fears and Scruples* weist prophetisch auf Kafkas Werk voraus, aber unsere Kafkalektüre verfeinert und verändert unsere Lektüre erheblich. Browning las es nicht so, wie wir es heute lesen.[596]

Auch T.S. Eliot erkannte bereits, dass ebenso das Vergangene durch das Gegenwärtige beeinflusst wird, so „[…] wie das Gegenwärtige seine Richtlinien von dem Vergangenen her empfängt."[597]

> Die Notwendigkeit, daß er [der Dichter; Anm. d. Verf.] sich in Ordnungen und Zusammenhänge einfüge, ist durchaus nicht nur einseitig; von den Nachwirkungen der Tatsache, daß ein neues Kunstwerk entstanden ist, werden zugleich auch alle vorangegangenen Kunstwerke mitbetroffen.[598]

Noch weiter geht Pierre Bayard: „Alors que le plagiat classique conduit l'ecrivain à s'inspirer de l'un de ses prédécesseurs, le plagiat par anticipation le conduit à s'inspirer de l'un de ses successeurs."[599] In seiner Konzeption von Literatur wird mehr oder minder das Raum-Zeit-Kontinuum aufgehoben, die Ahnen beeinflussen nicht länger nur uns, sondern wir auch sie (*inversion temporelle*[600]): die Texte (Plagiate) sind also mobil und ihr Einfluss wandert in der Zeit; wenn es allerdings darum geht, die Angst vor dem Einfluss und deren Psychodynamik zu untersuchen, so bietet sich dafür die Bloomsche Typologisierung (die sechs revisionären Bearbeitungsverhältnisse) der *Anxiety of influence* an. Spricht

[595] Bloom: The anxiety of influence, S. 141. Mit Sicherheit liest man Kafka anders, wenn man Borges kennt, insofern „beeinflusst" Borges auch Kafka (Vgl. Kapitel *Askesis und Apophrades*).
[596] Borges: Kafka und seine Vorläufer, S. 114ff.
[597] Eliot: Tradition und individuelle Begabung, S. 99. Die Aufgabe des Dichters, so schreibt Eliot weiter, liege nun darin, die Gegenwart als ein Innesein der Vergangenheit zu erfassen; dabei müsse dieser gar nicht neue Erlebnisse entdecken, sondern sich der altbekannten richtig bedienen: „Jedenfalls muß man immer wieder betonen, daß der Dichter sich der Vergangenheit geistig bemächtigen und daß er an der Erweiterung und Vertiefung dieses Wissens während seines ganzen Künstlerdaseins weiterarbeiten sollte" (Eliot: Tradition und individuelle Begabung, S. 102f).
[598] Eliot: Tradition und individuelle Begabung, S. 98.
[599] Pierre Bayard: Le plagiat par anticipation, Paris: 2009, S. 37.
[600] Dabei sind noch die anderen drei Kriterien des 'plagiat par anticipation' zu nennen: *Ressemblance*, *dissimulation*, *dissonance*.

schließlich Kristeva in ihrer Intertextualitätstheorie vom Text als ein 'Mosaik von Zitaten', in dem jeder Text „Absorption" und „Transformation" eines anderen Textes ist und der Autor in den Hintergrund tritt[601], so kann man mit Harold Bloom in der Folge von einer Gegenbewegung zu dieser Entgrenzungstendenz Kristevas sprechen, da bei ihm Subjekt und Intersubjektivität wieder an Bedeutung erlangen: jeder Dichter sei ein in einer dialektischen Beziehung mit einem anderen Dichter gefangenes Wesen; oder mit anderen Worten:

> Kein Dichter – und überhaupt kein Künstler – ist in seiner vollen Bedeutung für sich allein zu erfassen. Seine Bedeutung, die Würdigung seines Wesens, setzt die Erfassung seines Verhältnisses zu den früheren Dichtern und Künstlern voraus. Man kann ihn als einzelnen nicht würdigen; man muß ihn, der Gegenüberstellung und des Vergleiches halber, zusammen mit den Vorgängern betrachten. Dies ist meiner Ansicht nach ein entscheidender Grundsatz ästhetischer, nicht bloß historischer Kritik.[602]

2.2 Einfluss-Angst

> Poetry is the anxiety of influence, is misprision, is a disciplined perverseness. Poetry is misunderstanding, misinterpretation, misalliance.
> Poetry (Romance) is Family Romance. Poetry is the enchantment of incest, disciplined by resistance to that enchantment.
> Influence is *Influenza*—an astral disease.[603]

> Influence anxiety exists between poems and not between persons. Temperament and circumstances determine whether a later poet *feels* anxiety at whatever level of consciousness. All that matters for interpretation is the revisionary relationship between poems, as manifested in tropes, images, diction, syntax, grammar, metric, poetic stance.[604]

Das einst von Bachtin entwickelte Dialogizitätsmodell wurde durch Kristeva zu einem entgrenzten Textuniversum weiterentwickelt; genauer gesagt zu einem Geflecht ohne Anfang und Ende, in dem nun jedes literarische Schaffen ein Schöpf(ungs)akt ist. In solch einem Gefüge von Zitaten, aus denen sich ein gewaltiges Netz (der Schrift) ergibt[605], stehen alle geschriebenen Texte in einer Wechselwirkung, der einzelne Autor aber – einst das Herz und Sinnzentrum eines

[601] Weil sich die Grenze zwischen schreibendem und lesendem Subjekt verwischt, Autor und Rezipient werden textualisiert.
[602] Eliot: Tradition und individuelle Begabung, S. 98.
[603] Bloom: The anxiety of influence, S. 95.
[604] Ebd., S. 6.
[605] Und sich gleichsam wie das Unbewusste organisiert (Vgl. Psychologischer Diskurs).

Textes – geht verloren; an dessen Stelle rückt der Leser: „Er ist nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.“[606] Was Barthes in *Der Tod des Autors* beschreibt, ist nicht minder ein Kernpunkt der Intertextualität, deren Theorien ebenso mit der Verabschiedung des Autors einhergehen. Darunter ist jedoch nicht zu verstehen, dass unmittelbar der Leser zum Schreiber mutiert, vielmehr folgt daraus eine Konstellation von unpersönlichen Kommunikationsverhältnissen zwischen den Instanzen ‘Autor-Leser-Text’: der Autor löst sich auf, der Text interagiert zwar mit anderen Texten, scheint aber in der Fülle an Texten zu verschwinden, und übrig bleibt: ein Leser.[607]

Ein Leser, der sich hier allerdings auf einer Bühne befindet, die aufgrund des Plagiatsdiskurses nicht minder theatralisch angelegt ist. Plagiarismus hat nun mal etwas von einem Theater oder Schauspiel an sich[608]; es darin nun als intertextuelles Verfahren ästhetisch zu besetzen, erweitert allerdings – anstatt die Plagiatsdiskussion bzw. -debatte zu beruhigen oder gar zu beenden (Vgl. Kapitel *Ästhetische Besetzung*) – zum Einen die Reihe an Interpretationsmöglichkeiten, zum Anderen schränkt sie wiederum das Blickfeld ein, wenn es darum geht, den vermeintlichen Plagiator (dessen Text) unabhängig von anderen Texten zu bewerten. Schließlich kann, wie noch genauer erläutert wird, eine Ästhetisierung des Plagiatsbestands zu einer Form der Totalisierung führen: in einem intertextuellen Organismus fügt sich eine Vielheit unterschiedlicher Texte zusammen bzw. zueinander, dabei werden die Individuen – die einzelnen Organe[609] – auf einen gemeinsamen Bezugspunkt reduziert, aufgrund dessen letztendlich eine Meta-Ebene erzeugt wird, in der es schwer ist, über die literarischen Querverbindungen den einzelnen Autor zu fassen bzw. dessen Text zu qualifizieren.[610] Es erfordert demnach eine reflexive Brechung, in der das Plagiat nicht nur ein gemeinsames Bewusstsein unter Dichtern stiftet (eine Art ‘Gemeinschaftsprojekt’ oder ‘Handlungsgemeinschaft’), sondern auch

[606] Barthes: Der Tod des Autors, S. 192.
[607] „Every good reader properly *desires* to drown, but if the poet drowns, he will become *only a reader*“ (Bloom: The anxiety of influence, S. 57).
[608] U.a. deshalb, da sich das Plagiat auf einer öffentlichen Bühne bewegt.
[609] „So wie der menschliche Körper ein ganzes Museum von Organen mit einer langen Evolutionsgeschichte im Hintergrund repräsentiert, so muß man auch vom Geist erwarten, daß er ähnlich organisiert ist […]“ (Jung: Traum und Traumdeutung, München: 2005, S. 51).
[610] Trotzdem ist die Intertextualität keine totalisierte oder totalisierende Weltanschauung, auch wenn viele, mitunter Plagiatoren, sie gerne dazu machen würden.

gleichzeitig innerhalb dieser Idee der Vereinigung einzeln und individuell als subjektives Schreiben zu betrachten sein soll.

> Einfluß, wie ich das Wort verstehe, bedeutet, daß es *keine Texte* gibt, nur *Beziehungen zwischen Texten*. Diese Beziehungen hängen von einem Akt der Kritik ab, einem Fehllesen oder Mißverstehen (*misprision*), vollzogen von einem Dichter an einem anderen; es unterscheidet sich dieser Akt nicht wesensmäßig von jenem unabdingbaren Akt der Kritik, dem jeder starke Leser jeden Text unterzieht, mit dem er sich auf eine Begegnung einläßt.[611]

Harold Blooms Typologisierung bzw. Tropen eignen sich für eine Untersuchung des Plagiatswesens insofern, als sie es erlauben, den Autor als Effekt der Einfluss-Angst (innerhalb der Psychodynamik) wahrzunehmen: als einen Dichter, der sich im Kampf mit anderen Dichtern befindet. Es handelt sich also um eine Theorie, die den „[…] poetischen Einfluß oder die Geschichte einer intrapoetischen Beziehung beschreibt."[612] Das Ziel dieser Theorie, wie Bloom selbst festhält, ist ein korrektives und soll die gängigen Darstellungen davon, wie ein Dichter einem anderen formen hilft, entidealisieren.[613]

Innerhalb der zuvor besprochenen zwei Richtungen der intertextuellen Theorie[614] vermittelt nun Harold Bloom „[…] mit seinen Konzepten insofern zwischen der klassischen, deskriptiv angelegten literarischen Einflussforschung und der poststrukturalistischen Intertextualität, als bei ihm Subjekt und Intersubjektivität wieder an Bedeutung erlangen."[615] „No poem has sources, and no poem merely alludes to another. Poems are written by men, and not by anonymous Splendors."[616] Unter der Bezeichnung des Dichters ist aber nicht unmittelbar eine Person gemeint, sondern vielmehr ein „entpersönlichter Träger eines Textes", der wiederum als eine Produktionsinstanz fungiert. Dabei wird der Autor zum Leser, vom Textproduzenten zum aktiven Rezipienten anderer Texte. Hier lassen sich nicht nur aufgrund der Interaktion mit einer Vielzahl von Texten die Parallelen sowie Unterschiede untersuchen, sondern fernerhin die Beziehung im

[611] Bloom: Eine Topographie des Fehllesens, S. 9.
[612] Ebd., S. 9.
[613] „Another aim, also corrective, is to try to provide a poetics that will foster a more adequate practical criticism" (Bloom: The anxiety of influence, S. 5).
[614] Bei Kristeva ist beispielsweise das Subjekt des Autors/Lesers als das so genannte *sujet en procès*, fernerhin „[…] als eine Instanz, die in diesem Prozess der Bedeutungsbildung ihrerseits konstituiert wird […]" zu verstehen (Vgl. Monika Betzler/Julian Nida-Rümelin: Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart: 2012, S. 528).
[615] Seljak: Intertextualität, S. 87.
[616] Bloom: The anxiety of influence, S. 43.

Lebenszyklus eines Sohnes (Epheben), der sich im Kampf mit seinem Vater (bzw. seinen Vorläufern) befindet: „Eine Einfluß-Relation leitet somit das Leben ebenso wie das Schreiben [...].“[617]

In Stufenform – die sechs revisionären Bewegungen oder Bearbeitungsweisen – durchschreitet der Dichter die Einfluss-Angst; jede Bewegung bedeutet eine Form der Individuation und zugleich Entfremdung[618], die ebenso das Sichbedienen beim Fremdem impliziert, um damit seinem eigenen Ich auf die Schliche zu kommen. Es geht demnach um die Beziehung des Dichters zum System der Schrift, dem System der Bedeutungen der Beziehungen innerhalb des so genannten Literaturlabyrinths und um das, wie Bloom schreibt: ‘ursprüngliche dichterische Ich’. Die Zweierbesetzung von Sohn und Vater wiederum benötigt allerdings eine dritte Person (Vgl. Kapitel *Der Kritiker*), eine, die zwischen beiden vermittelt und „[…] die gegenüber dem Subjekt das transzendente Element realisiert, dank welchem sein Verhältnis zum Objekt in einer gewissen Distanz unterhalten werden kann.“[619] Diese ödipale Konstellation, in der eine Verschiebung eines Liebesobjekts zum anderen von statten geht, erfährt nun innerhalb der Bloomschen Ordnung eine Umkehrung. Es handelt sich dabei um ein fortwährendes Wechselspiel, wo auch der Andere (Vater) mit dem Subjekt (Sohn) verwechselt und in der Folge selbst zum Vater werden kann: „[…] any man’s fundamental nature is also his father’s, however transformed, however turned about.“[620]

Des Dichters Entwicklung (durch seine Fehllektüre) lässt sich allerdings nicht als ein Prozess einer Fortsetzung bereits begonnener Ereignisse bzw. Erfahrungen, die sich unter einem Mantel festgelegter Vorbedingungen abspielen, verstehen: „And only States were culpable, Individuals never. Poetic Influence is a passing of Individuals or Particulars through States.“[621] Vielmehr entwickelt sich also die eigene Vision eines Epheben, wie er in Athen genannt wurde, weiter: „The strong poet peers in the mirror of his fallen precursor and beholds neither the precursor

[617] Bloom: Eine Topographie des Fehllesens, S. 9.
[618] Auch als eine Form der Übertragung zu verstehen (Vgl. Psychologischer Diskurs) – „Das Ich ist das, worin das Subjekt sich zunächst nur erkennen kann, indem es sich entfremdet“ (Lacan: Namen-des-Vaters, S. 34f).
[619] Vgl. Lacan: Namen-des-Vaters, S. 38.
[620] Bloom: The anxiety of influence, S. 71.
[621] Ebd., S. 30.

nor himself but a Gnostic double, the dark otherness or antithesis that both he and the precursor longed to be, yet feared to become."[622]

Die Beschäftigung eines Dichters *in* einem anderen bzw. die Beziehung zwischen Dichtern als verwandte Fälle – vergleichbar mit Freuds 'Familienroman' oder Lacans 'archaischer Struktur der Verwandtschaft'[623] – ermöglicht fernerhin, eine systematische Bestimmung eines Dichters/Plagiators vorzunehmen und diesen in der Folge von anderen Dichtern/Plagiatoren unterscheiden zu können.[624] Das Plagiat erhält bzw. behält zwar innerhalb dieser Psychodynamik seine Funktion als ein Intertext (ein Moment historischer Kultur), lässt sich aber ebenso wie der Plagiator in bestimmte Formen differenzieren. In den nachfolgenden Kapiteln soll daher nun eine Übersicht der einzelnen Bearbeitungsverhältnisse geboten werden; ferner wie sich diese unter dem Einfluss bzw. der Angst vor Einfluss und vor dem Tod[625] ergeben: „The anxiety of influence is so terrible because it is both a kind of seperation anxiety and the beginning of a compulsion neurosis, or fear of a death that is a personified superego."[626]

> Aber stimmt es denn, daß der Einfluß der Realität auf uns vor allem günstig ist? Kann er nicht auch schädlich für uns sein, und können daher – wenn dieser Einfluß fehlt – nicht auch Eigenschaften in uns zum Vorschein kommen, die besser sind als die, die wir im wachen Zustand haben?[627]

Dieser Frage wird im Anschluss nachgegangen, zuvor soll aber noch darauf hingewiesen werden: Es wird deswegen mit allen Tropen von eins bis sechs

---

[622] Bloom: The anxiety of influence, S. 147. Sieht der starke Dichter im Spiegel nun weder sich noch seinen Vorläufer, befindet sich dieser bereits im letzten Stadium der Bloomschen Typologie – ich erinnere daran, der Anfang definiere sich durch das Ende – und steht somit schon im Wettkampf mit seinen toten Vorläufern.

[623] Lacan: Namen-des-Vaters, S. 36. So weist auch Bloom auf den Einfluss Nietzsches, Freuds sowie Lacans in seiner Theorie des Einflusses hin: „No one writing about anxiety, even if it is more textual than human, can evade Sigmund Freud, tough I have spent a lifetime trying" (Bloom: The anxiety of influence, S. 14).

[624] Jedoch ist der Dichter hier nicht losgelöst von seiner historisch-kulturellen Einbettung, das heißt eingebunden in das Labyrinth der Geschichte. So schreibt auch T.S. Eliot in seinem Essay *Tradition und individuelle Begabung* vom so genannten *historischen Sinn* (als eine Art Organ), der einen Dichter an die Tradition bindet und diesem zugleich seinen Platz in der Zeit vermittelt: „[…] der historische Sinn setzt seinerseits voraus, daß man nicht nur das Vergangensein der Vergangenheit, sondern auch ihr Gegenwärtigsein deutlich spüre; der historische Sinn ist eine Art Ansporn, nicht nur aus dem innersten Lebensgefühl der jeweils eigenen Generation heraus zu schreiben […]" (Eliot: Tradition und individuelle Begabung, S. 97).

[625] „For every poet begins (however „unconsciously") by rebelling more strongly against the consciousness of death's necessity than all other men and women do" (Bloom: The anxiety of influence, S. 10).

[626] Bloom: The anxiety of influence, S. 58.

[627] Fromm: Haber oder Sein, S. 31.

hantiert, um nicht die notwendigen Stufen der Einfluss-Angst zu überspringen: „for all the ratios of revision are contracting movements […]“[628] – „I am afraid that the anxiety of influence, from which we all suffer, whether we are poets or not, has to be located first in its origins […].“[629]

Wenn aber Blooms Typologie nun als Modell für Plagiarismus fungieren soll, muss es so transformiert werden, dass die Betonung weniger auf der dichterischen Vaterschaft sowie dem Anspruch ‘großer Poesie’[630] liegt, und mehr auf der Priorität, die weniger poetischen Einfluss als Einfluss im Allgemeinen bezeichnet. Fernerhin muss hier noch erwähnt werden: „[…] influence cannot be willed.“[631]

> The Influence process always is at work in all the arts and sciences, as well as in the law, politics, popular culture, the media, and education.[632]

2.2.1 Clinamen, Tessera und Kenosis

> Tatsächlich ist der schlechte Dichter gewöhnlich unbewußt, wo er bewußt sein sollte, und bewußt, wo er unbewußt sein sollte. Auf beiden Irrwegen gerät er nur zu leicht in das ‘Persönliche’.[633]

> Pretend to be more than what you are, and you will come to a sorry end.[634]

> Der [Rabe; Anm. d. Verf.] hatte früher einen ganz ordentlichen Gang, würdig eines Raben. Aber eines Tages setzte er sich in den Kopf, auch so stolz einherzuschreiten

---

[628] Bloom: The anxiety of influence, S. 95.
[629] Fortsetzung des Zitats: „[…] in the fateful morasses of what Freud, with grandly desperate wit, called „the family romance“ (Bloom: The anxiety of influence, S. 56f).
[630] Bloom beschäftigt sich ausschließlich nur mit starken Dichtern, die mit ihren Vorläufern bis auf den Tod ringen. Und da, so Bloom, schwächere Talente idealisieren, scheint an dieser Stelle fraglich, inwiefern nun Hegemann als starke Autorin charakterisiert werden kann – wie sich aber noch herausstellen wird, lässt sich die Verfasserin von *Axolotl Roadkill* durchaus in manche der Bloomschen Tropen einordnen.
[631] Bloom: The anxiety of influence, S. 11.
[632] Bloom: The anatomy of influence. Literature as a way of life, New Haven/London: 2011, S. 5.
[633] Eliot: Tradition und individuelle Begabung, S. 111.
[634] The Blue Jackal, in: Ancient Indian Tales, S. 214. Fernerhin kann hier – für einen Dichter, der sich bei *clinamen*, *tessera* oder *kenosis* befindet – folgende Geschichte angeführt werden: „Once a monkey went up on the roof of a house und indulged in all sorts of antics. People gathered around, clapped, and cheered in fun. The monkey became more enthusiastic, ran, and leaped all over the roof. […] A donkey saw all of this. He thought: “If I get on the top of the roof and jump and leap about, everyone will clap for me, too.” So thinking, he got up and began his capers. No sooner had he begun than a few tiles fell off the roof. Infuriated by the noise, the din, and the hideous roaring of the donkey, the householder came up, dragged him to the yard below, and beat him black and blue until he nearly died. Behave like what you are not and you will get hurt“ (The donkey who behaved like a monkey, in: Ancient Indian Tales, S. 268).

> wie das Rebhuhn. Seitdem hat er seinen eigentlichen Gang vergessen und jetzt hinkt er, wie du siehst.[635]

Bei einem Dichter, der sich in der ersten Hälfte der Bloomschen Tropen aufhält, kann noch nicht das bedingte Potenzial bzw. der Exzess an Selbstliebe – durch den erst die Erfahrung, von einem Vorläufer gefunden worden zu sein, möglich ist – erkannt werden: „If all object-libido indeed has its origin in ego-libido, then we can surmise also that each ephebe's initial experience of being found by a precursor is made possible only through an excess of self-love.“[636] Der Dichter lässt sich an dieser Stelle noch mit einem hinkenden Raben vergleichen, denn es fand bis jetzt keine vollständige Individuation in Form der Identifikation mit der Dichtung des Vorläufers (mit dem stolzen Gang des Rebhuhns) statt; der sich fürchtende Ephebe hat sich noch nicht erhoben und befindet sich, mit anderen Worten, noch am Anfang.

> Why is influence, which might be a health, more generally an anxiety where strong poets are concerned? Do strong poets gain or lose more, *as poets*, in their wrestling with their ghostly fathers? Do *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, and all the other revisionary ratios that misinterpret or metamorphose precursors help poets to individuate themselves, truly to be themselves, or do they distort the poetic sons quite as much as they do the fathers?[637]

2.2.1.1 Clinamen und Tessera

> Each poem is an evasion not only of another poem, but also of itself, which is to say that every poem is a misinterpretation of what it might have been.[638]

Das Wort *clinamen* entnimmt Bloom von Lukrez, es bedeutet eine Abweichung von Atomen, woraus sich die Veränderung im Universum ergibt.[639] In diesem Sinne führt der Ephebe das Vorläufer-Gedicht an jener Stelle, wo es nach dessen poetischer Fehllektüre abweichen hätte sollen, weiter bzw. erweitert dieses in

---

[635] Nikos Kazantzakis: Alexis Sorbas, München: 2011, S. 79. Alexis Sorbas spielt für diese Arbeit insofern eine Rolle, wenn es darum geht, den Plagiator als eine hysterische Persönlichkeit zu kennzeichnen (Vgl. Psychologischer Diskurs).
[636] Bloom: The anxiety of influence, S. 147.
[637] Ebd., S. 88.
[638] Ebd., S. 120.
[639] Vgl. ebd., S. 14. *Clinamen* (griechisch: minimale Abweichung) wird von Lukrez (und Epikur) auch als Element des Zufalls (im Rahmen des Determinismus) bezeichnet.

Form einer korrektiven Bewegung: „As I fell, *I swerved*, consequently I lie here in a Hell improved by my own making.“[640]

Mit *tessera* folgt eine weitere subtilere Art der Bearbeitung: die Vervollständigung, „[…] that is as much misprision as a revisionary swerve is.“[641]

Den Begriff *tessera* übernimmt Bloom von Lacan und macht fernerhin auf dessen Herkunft aus den antiken Mysterienkulten aufmerksam, wonach es als Wiedererkennungszeichen – zwei oder mehrere gebrochene Tonscherben, die zusammen das Gefäß wiederherstellen sollten – verwendet wurde. Als Form eines Verbindungsstückes gilt und agiert nun der spätere Dichter, der das Wort des Vorläufers als ein veraltetes oder abgetragenes fehlliest und es durch ein neues erlöst bzw. das so genannte Rätsel der Urszene vervollständigt: „It is not enough for the poet to answer the riddle; he must persuade himself (and his idealized reader) that the riddle could not have been formulated without him.“[642]

Die ersten beiden Bearbeitungsweisen *clinamen* und *tessera* streben also danach, den Vorläufer zu korrigieren oder zu ergänzen. Dem Anfang des Vorläufers, gleichzeitig das Ende im Sinne Hegels, folgt demnach ein neuer „Torso“ eines Anfangs durch den so genannten Sohn; die Vorlage sei in einfachen Worten zu etwas Besserem verwandelt worden – eine Argumentation, der sich, wie sich noch herausstellen wird, oft auch ein Plagiator bedient.

Ob nun aus korrektiver oder ergänzender Bewegung, dieser scheinbare Anfang – sowie grundlegend auch jeglicher literarische Besitz und Diebstahl – stellt einen intransparenten Sachverhalt dar, insofern, als keiner gesehen hat – auch wenn *clinamen* und *tessera* genug Anlass zu glauben geben, hier würde Literatur in ihre Einzelheiten segmentiert und neu verwertet werden –, wie Stil und Worte von einem Text in den nächsten gewandert sind, ergänzt oder korrigiert wurden. Die Tatsache der Intransparenz, die zudem den Charakter der Verheimlichung in sich bergen kann, stellt allerdings noch lange kein stichhaltiges Kriterium für Plagiarismus dar. Anders steht es dabei, wie gesagt, um den Akt der Ergänzung sowie der Korrektur, die beide durchaus als Motive des Plagiierens verstanden werden können. Man kann hier auch die Position einnehmen und behaupten, so wie Bloom mit diesen Bearbeitungsweisen in seiner Einfluss-Hierarchie beginnt,

[640] Bloom: The anxiety of influence, S. 45.
[641] Ebd., S. 66.
[642] Ebd., S. 72.

so fange auch innerhalb des Plagiatsdiskurses der Plagiator zunächst an mit einem naiven Korrigieren, „[…] that the precursor poem went accurately up to a certain point, but then should have swerved, precisely in the direction that the new poem moves.“[643] Quasi eine Stufe weiter, geht dieser in der Folge von der Korrektur (eines Fehlverstehens) zu einer Vervollständigung über, „[…] by so reading the parent-poem as to retain its terms but to mean them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough.“[644] Letzteres lässt sich nicht minder als eine Form der Wortfolgen- sowie auch Handlungsübernahme interpretieren, in der die Worte bzw. Idee eines Prätextes antithetisch – „the juxtaposition of contrasting ideas in balanced or parallel structures, phrases, words“[645] – erweitert wird:

> Ich kann nicht glauben, dass du mal so warst wie jeder andere. Du bist inzwischen kein Kind mehr, sondern ein Abbild des Teufels. Du bist Dreck, den wir nur mit Schweigen aus der Welt schaffen können. Ich bete zu Gott, dass mir irgendetwas Nettes einfällt, was ich über dich sagen könnte. Aber ich glaube nicht, dass das noch geht.[646]
>
> Can't believe you were once just like anyone else / Then you grew and became like the Devil himself / Pray to God I think of a nice thing to say / But I don't think I can, so fuck you anyway.[647]

Das Ende des Romans *Axolotl Roadkill*, ein einseitiger Brief der Mutter der Protagonistin Mifti, besteht nun vollständig aus einer deutschen Übersetzung des englischsprachigen Songtextes *Fuck U* der Band Archive. Dies soll hier, bevor im Kapitel *Hegemanns Roadkill* der Fall Hegemann näher besprochen wird, lediglich veranschaulichen, wie der Prätext (*Fuck U*) in *Axolotl Roadkill* eingefügt, vorerst übersetzt, an den Romaninhalt in Form von korrektiven Abweichungen angepasst und schließlich auch vervollständigt wird, indem neue Passagen („Du bist Dreck, den wir nur mit Schweigen aus der Welt schaffen können“) eingefügt werden.
In Anbetracht dieser Neuauflage oder Wiederholung des Vorgängertextes scheint allerdings Hegemann – im Unterschied zu den starken, authentischen Dichtern, die nach Unsterblichkeit streben – jenen Einfluss nicht gerade in sich

[643] Bloom: The anxiety of influence, S. 14.
[644] Ebd., S. 14.
[645] Ebd., S. 65.
[646] Helene Hegemann: Axolotl Roadkill, Berlin: 2010, S. 204.
[647] Archive: Fuck U (Noise). Dem selbst ernannten Plagiatsjäger oder -schnüffler Deef Pirmasens ist diese Übereinstimmung zu verdanken – der wiederum dankt es einem anderen (User), womit die Kette des Einflusses fortbesteht.

aufzunehmen und in der Folge abzuwehren; es wird zwar die Substanz eines anderen Dichters zum eigenen Gebrauch umgekehrt, es kann aber weder davon gesprochen werden, dass hier die Tochter (Sohn) der Mutter (Vater) nachfolgt, bis sie letztlich ganz sie wird, noch davon, dass hier 'harte Arbeit'[648] verrichtet wurde. Dies spreche jedoch nicht unbedingt dagegen, die Autorin vorerst in die Tropen *clinamen* und *tessera* einzureihen: befindet sich doch der Dichter innerhalb dieser Bearbeitungsweisen in einem Stadium, in dem noch keine Identifikation (oder im weitesten Sinne: auch Liebe) mit dem Vorläufer stattgefunden hat: „I define influence simply as *literary love*, *tempered by defense*. The defenses vary from poet to poet. But the overwhelming presence of love is vital to understanding how great literature works."[649]

Nicht minder lässt sich der Dichter innerhalb dieser beiden Bearbeitungen mit einem *Eklektiker*, einer der vielen Plagiatsformen Berglers, vergleichen, dem nun Größenwahn bzw. ein stark ausgeprägter Narzissmus vorzuwerfen wäre und „[…] der sich wie ein Cäsar benimmt, dem ein Sklavenhalter hunderte Mädchen zur Auswahl vorführt."[650]

> Die unbewußte Stimme des Gewissens wird damit befriedigt, daß der Eklektiker ja nicht ganz direkt plagiiert, sondern nur das „Beste aussucht" und ein wenig verändert. Innerlich halten die Menschen alle Schaffenden für Idioten, deren Leistung erst durch den Eklektiker geadelt wird.[651]

Dabei entsteht aber nun auch ein Charakter von Künstlichkeit aufgrund der Beeinflussung über Fehlaneignung und damit ein Fernhalten von Kreativität, einerseits aufgrund der verfolgten antithetischen Strategie, sich mit Gewalt oder „krampfhaft" – nach obsessivem Vergleichen – vom Vorgänger abzuheben, andererseits, im Falle Hegemanns, auch aufgrund des Copy-Paste-Verfahrens.

---

[648] 'Harte Arbeit' ist hier im Sinne Hegels gemeint: „Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Eschreinenden, mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun, die sich nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern in der Weltgeschichte offenbart, von der sie selbst die schönste Seite und den besten Lohn für harte Arbeit im Wirklichen und die sauren Mühen der Erkenntnis ausmacht" (Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, S. 573). Fernerhin kann hier auch Bloom angeführt werden: „But the shadow fell, and with the post-Enlightenment passion for Genius and the Sublime, there came anxiety too, for art was beyond hard work" (Bloom: The anxiety of influence, S. 27).

[649] Bloom: The anatomy of influence, S. 8.

[650] Bergler: Das Plagiat, S. 418.

[651] *Der Eklektiker* als Plagiatsform (Vgl. Bergler: Das Plagiat, S. 418).

All dies spiegelt aber nichts anderes als die Krankheit der Einfluss-Angst, in deren ersten drei Stadien nach Bloom noch ein starker Idealismus oder Großmut vorhanden ist: „Where generosity is involved, the poets influenced are minor or weaker; the more generosity, and the more mutual it is, the poorer the poets involved.“[652] Es soll hier allerdings nicht der Frage nach dem Anteil an Großmut im Falle Hegemanns nachgegangen werden, entscheidend ist dabei immer der eigene Blick des Künstlers (artifex) auf sich selbst und die anderen innerhalb des Einflussprozesses: „Ich bin cool, ich war schon mit 14 im Berghain, ihr seid alle Wichser.“[653] Diese Form der „Argumentation“, deren emotionaler Ausdruck charakteristisch für eine Plagiatsdebatte ist, macht lediglich darauf aufmerksam, wie schwer es ist, sich von den Vorläufern und auch der anschließenden Kritik abzugrenzen. „Es sieht manchmal so aus, als müßten manche Menschen erst beim Plagiieren erwischt werden, um von ihnen ihre wahre Meinung über das Wesen des Plagiats zu erfahren.“[654]

Ob innerhalb einer öffentlichen Plagiatsdebatte oder im alleinigen Schreibprozess (der ersten beiden Tropen), das eigene Ich steht fortwährend unter Kreuzfeuer, so dass sich der Dichter fortwährend pervertiert sieht bzw. wird.[655] Die Beziehung zum Vorläufer, so beschreibt Bloom, muss nun aber notgedrungen eine perverse[656] sein, ansonsten würde dieser schließlich überhaupt nicht abweichen können – und trotzdem:

> Yet the strong poet's imagination *cannot see itself as perverse*; its own inclination must be health, the true priority. Hence the *clinamen*, whose fundamental assumption is that the precursor went wrong by *failing to swerve*, at just such a bias, just then and there, at one angle of vision, whether acute or obtuse.[657]

Je stärker nun der Dichter, so schreibt Bloom, desto unverfrorener ist sein *clinamen*.[658] Ferner mutiert hier ein Dichter, der sich innerhalb dieser beiden Tropen befindet, zum Abbild des Teufels (*like the Devil himself*): so schlüpfen *clinamen* und auch *tessera* zunächst in die Rolle des Teufels – liegt doch, so

[652] Bloom: The anxiety of influence, S. 30.
[653] Hegemann: An meine Kritiker (1.05.10).
[654] Bergler: Das Plagiat, S. 408.
[655] Im Sinne von (lat.) *perversus*: verdreht, umgekehrt oder falsch herum gedreht.
[656] So schreibt ebenso T.S. Eliot davon, dass die Dichtung bei der abwegigen Suche nach dem Neuen mit der Entdeckung des Perversen einhergeht (Vgl. Eliot: Tradition und individuelle Begabung, S. 110).
[657] Bloom: The anxiety of influence, S. 85.
[658] Vgl. ebd., S. 43.

schreibt Bloom, ebenso Satans Aufgabe, „[…] comprehensive and profoundly imaginative […]“[659], im Einsammeln all dessen, was bleibt, und damit auch, was angefangen hat. Der Mensch scheint dessen Beispiel zu folgen: „For why do men write poems? To rally everything that remains, and not to sanctify nor propound.“[660]

2.2.1.2 Kenosis (Diskontinuität mit dem Vorgänger)

Während nun die vorigen Tropen darum rotierten, die kontrastierenden Ideen (des Epheben und des Vaters) nebeneinander zu stellen, geht es bei *kenosis* vielmehr um den Versuch der Abwehr bzw. der Aufhebung der Stärke des Teufels bzw. des Vorläufers *in einem selbst*.[661] Im Unterschied zu den Verhältnissen *clinamen* und *tessera* dringt der Dichter tiefer in die Bereiche der antithetischen Bedeutungen vor; *kenosis* kreist damit mehr um den Standpunkt des Epheben als jenen des Vorgängers, der diesen – nicht: den dieser – eingenommen hat: „the stance is *emptied* of its priority, which is a kind of godhood, and the poet holding it becomes more isolated, not only from his fellows, but from the continuity of his own self.“[662] Folgende Entleerung oder Entäußerung der Beziehung des Vorläufers bzw. des Göttlichen bringt Bloom mit dem Begriff der (archetypischen) *kenosis* aus Paulus' Schilderung in Verbindung:

> Er war Gott gleich, / hielt aber nicht daran fest, wie Gott zu sein, sondern er entäußerte sich [*heauton ekenosen*; Anm. d. Verf.] / und wurde wie ein Sklave / und den Menschen gleich. / Sein Leben war das eines Menschen; er erniedrigte sich / und war gehorsam bis zum Tod, / bis zum Tod am Kreuz.[663]

Die *kenosis* ist demnach ein revisionärer Akt, in dem sich der Dichter von der Göttlichkeit bzw. dem Standpunkt des Vorläufers zu befreien (entleeren) versucht. Diese Form der Entleerung lässt sich nur insofern mit Plagiarismus in Verbindung

---

[659] Bloom: The anxiety of influence, S. 21.
[660] Ebd., S. 22. Nun ist aber der Vergleich eines Plagiators mit dem Teufel – oder zumindest von Satan besessen – nicht gerade eine Rechtfertigung *par excellence* und scheint daher eher auf die Psyche von Plagiatoren als auch auf Plagiate bzw. deren Charakter anwendbar zu sein.
[661] Vgl. Bloom: The anxiety of influence, S. 88.
[662] Ebd., S. 90.
[663] Phil 2,6-9 (Der Brief an die Philipper), in: Die Bibel, S. 1310.

bringen, wenn Freuds Abwehrmechanismen ins Spiel gebracht werden. Dabei wird für Freuds 'Ich' der Ephebe und das 'Es' für den Vater eingesetzt:

> Hence the ego's defensive mechanisms are condemned to falsify the inner perception, *so that it transmits to us only an imperfect and travestied picture of our id*. *In its relations with the id the ego is paralyzed by its restrictions or blinded by its errors*, and the result in the sphere of psychical events may be compared to the progress of a poor walker in a country which he does not know.[664]

Hier treten wir aber schon zu sehr in den psychologischen Diskurs ein, auch wenn Blooms Typologie eine Form der Psych(olog)isierung von Literatur darstellt. Bevor dieser Verblendung, die aus dem Wechselspiel von Bewusstem (Ich) und Unbewusstem (Es) sowie auch aus einer Furcht des Ichs vor dem Über-Ich zustande kommt, im psychologischen Teil dieser Arbeit nachgegangen wird, soll an dieser Stelle eine der zahlreichen Plagiatsformen des Psychoanalytikers Edmund Bergler, das *autoritative Plagiat*, angeführt werden: So nimmt der Dichter-Vater in den ersten drei Bearbeitungsverhältnissen Blooms noch eine autoritäre Rolle ein, die zu einer Erniedrigung des eigenen Selbst (des Sohnes) führt aufgrund einer fehlenden Identifikation desselben mit dem Vorläufer (Fehllektüre, Antithese und Entleerung).[665] Der Ephebe glaubt nun mit den Worten: „Was daran alt ist, ist falsch, was daran richtig ist, ist neu" seine Korrektur, Vervollständigung und Entleerung zu rechtfertigen und fernerhin an jene Stelle zu treten, wo der Vorläufer war bzw. endet; dennoch ist der starke Dichter in diesen Stadien noch weit davon entfernt, sich mit dem Vater zu identifizieren, geschweige denn zum Vater zu werden.

Im Versuch des „Aufhebens" der Stärke des Vorläufers in einem selbst wird damit das Selbst vom Standpunkt des Vorläufers isoliert – demnach wird nun die überarbeitete Idee des Epheben von Seiten des Vorläufers entwertet diesmal mit der Wendung: „Was daran neu ist, ist falsch, was daran richtig ist, ist alt."[666] In diesem Falle wird der Vater zum Plagiator, allerdings ein Vater, welcher der Ephebe – aufgrund seiner Selbst-Isolierung – selbst geworden zu sein scheint. Das *autoritative Plagiat* führt dabei nun zu einer Form des Selbstplagiats, wobei der

[664] Bloom: The anxiety of influence, S. 88f.
[665] Die *kenosis* wiederum stellt einen Akt der Selbstnegation dar, „[…] yet tends to make the fathers pay for their own sins, and perhaps for those of the sons also" (Bloom: The anxiety of influence, S. 91).
[666] Bergler: Das Plagiat, S. 409.

Jüngere, wie Bergler beschreibt, von seinem Vorgesetzen – der hier allerdings als Vater im Sohn zu interpretieren ist bzw. im weitesten Sinne als eine Deckerinnerung[667] im Unbewussten des Sohnes fungiert – plagiiert wird: „Every poem is a misinterpretation of a parent poem. A poem is not an overcoming of anxiety, but is that anxiety.“[668] Dabei sind nicht die Dichter als Antwort, wie Bloom einmal festhält, auf die Gegenwart zu verstehen, sondern immer nur eine (als Widerstand) auf andere Gedichte: „We need to stop thinking of any poet as an autonomous ego […].“[669] So lässt sich ebengenannte, zugegeben höchst imaginative wie auch schizophrene[670] Auseinandersetzung – der Vater im Epheben ist nicht der Vater, sondern noch immer der Ephebe selbst – durchaus verteidigen.

Innerhalb des Kunstraumes, kehren wir in den Raum der Ästhetik zurück, lässt sich anhand der *kenosis* feststellen, dass hier der Kampf des Künstlers gegen die Kunst schon verloren ist, „[…] and the poet falls or ebbs into a space and time that confine him, even as he undoes the precursor's pattern by a deliberate, willed loss in continuity.“[671] Die Idee der Selbstentleerung führt jedoch nicht zu jener bereits erwähnten Abwehr des Vorgängers, sondern zu einer Aufhebung des eigenen Selbst. Die vorgenommene Entäußerung – *heauton ekenosen* – gipfelt letztlich, bevor in den nächsten drei Bearbeitungsverhältnissen der Dichter sich selbst und seinem Vorläufer näher kommt, in einem letzten Hilfeschrei: „Eloï, Eloï, lema sabachtani?“[672]

[667] Vgl. Kapitel *Das alltägliche Plagiat*.
[668] Bloom: The anxiety of influence, S. 94.
[669] Ebd., S. 91.
[670] „Schizophrenia is bad poetry, for the schizophrenic has lost the strength of perverse, wilful, misprision“ (Bloom: The anxiety of influence, S. 95).
[671] Bloom: The anxiety of influence, S. 90. Fortsetzung des Zitats: „His stance *appears* to be that of his precursor (as Keats's stance appears to be Milton's in the first *Hyperion*), but the meaning of the stance is undone“.
[672] „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ (Mk 15,34 (Das Evangelium nach Markus), in: Die Bibel S. 1139).

2.2.2 Dämonisierung, Askesis und Apophrades

> Dichtung ist nicht Ausdruck der Persönlichkeit, sondern eine Art Befreiung von der Persönlichkeit.[673]

> As the small child believes his parents can see him around corners, so the ephebe feels a magical glance attending his every movement. The desired glance is friendly or loving, but the feared glance disapproves, or renders the ephebe unworthy of the highest love, alienates him from the realms of poetry.[674]

> »Ich *bin*, wo ich nicht denke« und »Ich denke, wo ich nicht *bin*«.[675]

Bei den nächsten drei Bearbeitungsverhältnissen wird es von Trope zu Trope immer schwieriger, sie mit Plagiarismus bzw. mit einem Plagiator in Beziehung zu setzen. Aus dem einfachen Grund, da die voranschreitende Entwicklung des Dichters, dessen Individuation (und Identifikation), die Folge hat, dass dieser sich immer mehr von seinen Vorläufern (und sich selbst) abwendet; in den letzten beiden Tropen wird der Dichter, überspitzt formuliert, gar zum „Heiligen" – er erkennt im Spiegel, wie bereits angedeutet wurde, weder sich, noch seine(n) Vorläufer:

> But what the strong poet truly knows is only that *he* is going to happen next, that he is going to write a poem in which radiance will be manifest.[676]

> Du siehst [hier] alle Dinge und [siehst] (dabei) dich selbst nicht. Dort aber siehst du dich. Denn was du (dort) siehst, das wirst du [werden].[677]

> Ich führe die Gestalt hinüber – in die Welt des Es.[678]

Doch bevor es soweit kommt und der Dichter, wiederum in den Worten Gandhis, die Veränderung wird, die dieser sich wünscht für diese Welt, hat der Ephebe im Stadium der *Dämonisierung* noch einiges vor sich.

---

[673] Eliot, Tradition und individuelle Begabung, S. 111. Diese Stelle endet mit den Worten: „Aber freilich wissen nur die, die Persönlichkeit und Erlebnisse haben, was es bedeutet, von ihnen frei werden zu wollen".
[674] Bloom: The anxiety of influence, S. 105.
[675] Bruce Fink: Das Lacansche Subjekt. Zwischen Sprache und jouissance, Wien: 2006, S. 181.
[676] Bloom: The anxiety of influence, S. 152.
[677] Das Evangelium nach Philippus (NHC II,3), in: Nag Hammadi Deutsch, S. 149.
[678] Buber: Ich und Du, S. 11.

2.2.2.1 Dämonisierung (oder das Gegen-Sublime)

> In *daemonization*, the augmented poetic consciousness sees clear outline, and yields back to description what it had overyielded to sympathy. But this „description" is a revisionary ratio, a daemonic vision in which the Great Original remains great but loses his originality, yielding it to the world of the numinous, the sphere of daemonic agency to which his splendor is now reduced. *Daemonization* or the Counter-Sublime is a war between Pride and Pride, and momentarily the power of newness wins.[679]

Neben dem Teufel als Widersacher des Göttlichen sowie Ober-Dämon und Sammler aller Gedichte zieht Bloom in der Folge als weiteres, viertes Bearbeitungsverhältnis die *Dämonisierung* heran – die so genannte poetische *kenosis*, „[…] not so much a humbling of self as of all precursors, and necessarily a defiance unto death."[680] Der dämonische Dichter ringt in diesem Stadium nun mehr mit sich selbst, mit seiner Vergangenheit und seinen Vorläufern. Dabei ist der letzte Satz des oben genannten Zitats erneut herauszustreichen: „Für den Augenblick gewinnt die Kraft der Neuheit", was im weiteren Sinne bedeutet, dass hier lediglich der Eindruck entsteht, als würde der Ephebe sich neu erfinden oder etwas Neues schaffen. Vielmehr aber mutiert er zu einem Dämon, der gegen sich selbst mit Angst bzw. aufgrund der Einfluss-Angst arbeitet: „The daemon in each of us is the Latecomer."[681]

Nach christlicher Lehre sind Dämonen einst Engel gewesen, ihre mythologische Bedeutung (in den Hochreligionen, aber auch im Schamanismus) als Teil der Wirklichkeit wurde jedoch in der Neuzeit als Aberglaube diffamiert bzw. in den Bereich des Phantastischen abgedrängt.[682] Im Gegenzug zur Bibel, in der die Herkunft bzw. Entstehung des Dämonischen mehr oder minder vorausgesetzt wird – mit anderen Worten: eine 'Dämonen-Theorie' fehlt –, führt Bloom, ohnehin durch und durch von christlichen Begriffen beeinflusst, eine wesentlich genauere Beschreibung dessen, wie eine Dämonisierung eines Dichters/Vorläufers von statten geht. Dabei bedient er sich erneut der Psychoanalyse, nach der das Dämonische, selbst wenn es von außen zu kommen scheint, als Form eines

[679] Bloom: The anxiety of influence, S. 101.
[680] Ebd., S. 92.
[681] Ebd., S. 106.
[682] Dies ließe sich mitunter als Form eines seelischen Verdrängungs- bzw. Schutzmechanismus oder, wie schon des Öfteren erwähnt, als ein Abwehrmechanismus charakterisieren. Dämonen als real existierende Wesen anzusehen, bedeutet (u.a.) sie als innerseelische Konflikte, die unbewusst sind, zu betrachten (Vgl. auch das Kapitel *Innere Dämonen*, in: Reimar Banis: Spirituelle Energiemedizin. Atlas der Psychosomatischen Energetik, Bd. 2, Petersberg: 2007, S. 55-79).

inneren Konflikts – Verdrängung des Unbewussten sowie auch als Freuds Todestrieb – zu verstehen ist; allerdings verführt und bedrängt hier nicht der Vater bzw. Vorläufer den Dichter, sondern wird letzterer aufgrund einer Entindividualisierung des Vorläufers zum 'unreinen Geist' bzw. zum Dämon: „When the ephebe is daemonized, his precursor necessarily is humanized, an a new Atlantic floods outward from the new poet's transformed being."[683] Der Sohn versucht nun die Schwächen seines Vaters, die er noch immer aufgrund seiner Fehllektüre als solche (Schwächen) interpretiert, auszunutzen, folglich diesen als ein Werkzeug zu benutzen (zu *dämonisieren*), um seine eigenen, doch noch eigennützigen Pläne – an dieser Stelle verwandelt er sich selbst zum Dämon – auszuführen: „When he grows strong, he becomes, and is, a daemon, unless and until he weakens again."[684]

Wie in J. R. R. Tolkiens Roman *Herr der Ringe*, wo sich der Hobbit Sméagol in den Dämon Gollum verwandelt; ein buckeliges, abstoßendes Monster, das aufgrund seiner Doppelbödigkeit – rachsüchtig/böse und zugleich freundlich, wenn es darum geht, seinen „Schatz" wieder zu erlangen – sowie seiner pervertierten (dämonischen) Ausprägung (Gegen-Sublime) als Ausdruck des Bösen schlechthin zu interpretieren ist. Die Besessenheit, jetzt weniger im Falle Gollums als eines starken Dichters, stellt nun die gewollte Perversion eines doppelten Bewusstseins dar und zeigt fernerhin, dass sich der Sohn mehr als bei den vorausgehenden Bearbeitungsverhältnissen mit dem Vater identifiziert: „Man „verspeist" und eliminiert dadurch den Urheber."[685] Die Stoßrichtung der *Dämonisierung* führt aber trotz Identifikation – „'The daemonic', in poets, cannot be distinguished from the anxiety of influence, and this is, alas, a true identity and no similitude"[686] – noch zu sehr zum Rückzug des eigenen Selbst. Es handelt sich dabei um einen 'Akt der Selbstverstümmelung'[687], dennoch ist dieses Stadium nach Bloom Teil des Lern- bzw. Einflussprozesses eines starken Dichters, dieser begreift dabei den Vorgänger als das 'Ganz-Andere', indem er sich des Vaters entledigt, ihn entindividualisiert.

[683] Bloom: The anxiety of influence, S. 106.
[684] Ebd., S. 100.
[685] Bergler: Das Plagiat, S. 411.
[686] Bloom: The anxiety of influence, S. 103.
[687] Vgl. ebd., S. 109.

Psychologisch gesehen lässt sich dieser Vorgang als ein Akt der Verdrängung betrachten – „in relation to the precursor, the latecomer poet compels himself to a fresh repression at once moral and instinctual“[688] –, wenn auch im Falle der Dämonisierung das Verdrängte die Negation (des Vorläufers), also nicht umgekehrt, ungeschehen zu machen versucht. Das Verdrängte aber kann nicht wiederkehren, „[…] not at least in poems. For every Counter-Sublime is purchased by a fresh and greater repression than the precursor's Sublime.“[689]

Auch in dieser Trope muss der Ephebe noch solipsistischer werden, wenngleich die Annahme entsteht, er würde hier bis zum letzten Ausmaß der Individuation gelangen; doch tritt hier das Gegenteil ein: Die Aufgabe der Dämonisierung liegt schließlich darin, die Verdrängung, das heißt damit auch das Vergangene, zu vermehren, „[…] by absorbing the precursor more thoroughly into tradition than his own courageous individuation should allow him to be absorbed.“[690] Dies geht allerdings mit dem Verlust schöpferischer Macht einher – während bei Freuds Ödipuskomplex, nach erfolgreicher Überwindung, das Es vom Über-Ich aufgesaugt wird, entwickelt sich beim dämonisierten Dichtern die Ödipus-Phase vielmehr „[…] *backwards*, to enrich and make yet more inchoate the id. The formula of *daemonization* is: 'Where my poetic father's *I* was, there *it* shall be,' or even better, 'there my *I* is, more closely mixed with *it*.'“[691] Das Es erhält nun eine Art animalischen (dämonischen) Charakter, der Dichter ringt mit der Vergangenheit, versteht sich selbst als Es und verhält sich dabei zum Vorläufer wie das Licht (Plotins Sein[692]) zur Sonne (dessen Quelle, dem Einen). Erst jedoch in den letzten beiden Tropen, *askesis* und *apophrades*, wird der Dichter selbst zur Sonne – „Riding three days and nights he came upon the place, but decided it could not be come upon.“[693]

---

[688] Bloom: The anxiety of influence, S. 107.
[689] Ebd., S. 106. An dieser Stelle soll aber vorerst auf das Kapitel *Verbrecher aus Schuldbewusstsein* (*Dämonisierung*) im psychologischen Teil dieser Arbeit verwiesen werden, in der auf die Funktion der Verdrängung hinsichtlich des unbewussten Plagiierens näher eingegangen wird.
[690] Bloom: The anxiety of influence, S. 109.
[691] Ebd., S. 110.
[692] Wie beim Neuplatonismus: hier greifen Philosophen auf Platon zurück und stellen eine Verbindung mit aristotelischem und stoischem Gedankengut her. So wurden die Ansätze Platons u.a. von Plotin radikalisiert sowie neuartig ausgestaltet – es wurden Konsequenzen gezogen; dabei ist aber eher wohl von einer Form des Eklektizismus zu sprechen als von *Dämonisierung*.
[693] Bloom: The anxiety of influence, S. 157.

2.2.2.1.1 Der Plagiatsdämon

> Dennoch fand ich noch Fremdes in meinem Inneren. Da fand ich zu meinem Schrecken, daß mein Ich aus unzähligen >Ichs< zusammengesetzt war, von denen immer eines hinter dem andern auf der Lauer stand.[694]

Wie bereits dargestellt wurde, hat der Dichter bei der *Dämonisierung*, die im Unterschied zur nächsten Trope *askesis* nicht das Ziel, sondern dessen Prozess darstellt, nur einen Gegner: sich selbst. Die Frage, die sich hier aufdrängt, lautet aber: Hat der wahrhaft starke Dichter jemals einen Gegner außerhalb seiner Selbst? Einmal abgesehen von Begriffen wie Wahrhaftigkeit und starke Dichtung, lässt sich die *Dämonisierung* ebenso als eine Plagiatsform – auch im Sinne einer Verletzung der Urheberschaft (Übernahme bzw. Modifizierung von Sprache und Rhythmen) – festmachen. Was aber hat in diesem Falle der Plagiator zu fürchten – sich selbst? Wären da nicht auch noch die Väter, die plagiiert wurden, sowie die Öffentlichkeit, die darüber richtet. Bei Bloom werden die Vorläufer innerhalb des Dämonisierungsprozesses vermenschlicht, während der Dichter zu einem Dämon wird – lässt sich aber nun dasselbe Prinzip beobachten oder anwenden, wenn plagiiert wurde? Betrachtet sich der Plagiierte zumeist nicht als Opfer, wird ihn die Öffentlichkeit nicht als den betrogenen Menschen ansehen und wird dem Plagiator dabei nicht die „Rolle des Bösen“ (Dämons) zugesprochen, wenn er beim Plagiieren ertappt wurde? Oder war letzterer gar schon vor dem „Auffliegen“ seines Plagiats ein Dämon?

Es sei wiederholt: Die Folge der *Dämonisierung* ist ein ‘Entleeren’ bzw. ‘Austrocknen’ des Vorläufers, das zu einer Erweiterung der Macht desselbigen auf ein größeres Prinzip als das eigene (des Dichters) führt. Diese Form der Entledigung von den Vorgängern lässt sich dabei, wie bereits erläutert wurde, als eine Verdrängung kennzeichnen; genauer gesagt, im Falle des Plagiators: eine Verdrängung des Urhebers aufgrund einer unbewussten, ambivalenten Identifizierung.[695] Voraussetzung eines künftigen „Plagiatsdämons“ ist eine „[…]

---

[694] Alfred Kubin: Die andere Seite, Frankfurt am Main: 2009, S. 152.

[695] „Die Identifizierung ist von Anfang an ambivalent, sie kann sich ebenso zum Ausdruck der Zärtlichkeit, wie zum Wunsch der Beseitigung wenden“ (Sigmund Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, online unter gutenberg.spiegel.de [5.08.12]). Die Funktion der Identifizierung sowie

überwältigend empfundene Persönlichkeit, die ihm imponiert und vor der er Angst hat."[696] Im Versuch, sich mit dieser Person zu identifizieren und gleichsam deren Standpunkt aufzuheben, dämonisiert der Plagiator sich selbst, indem er den einst so großen und mächtigen Vorläufer vermenschlicht.[697] Dieser Vorgang wie die Verdrängung spielt sich allerdings noch immer allein im Kopf des Plagiators ab, daher lässt sich behaupten, dass dieser zunächst genauso aufgrund seiner Fehllektüre und Fehlidentifikation (seiner selbst und damit der Vorgänger) einen internen Kampf bestreitet. Das heißt, er ringt – so wie bei der *Dämonisierung* und auch bei den bisher besprochenen Bearbeitungsverhältnissen (*clinamen*, *tessera*, *kenosis*) – nicht mit den Toten[698] (Vätern), sondern befindet sich noch im Wettstreit mit sich[699], fernerhin mit dem Lebendigen bzw. den Lebenden. 'Wettstreit' ist hier allerdings das falsche Wort: weder vor der Entdeckung des Plagiats – das Plagiat *in statu nascendi*, also noch vor oder während des Schreibens – findet ein Austausch des *dämonisierten* Dichters/Autors mit seinen Vorläufern im Sinne einer *aemulatio* statt, noch nach Aufdeckung eines solchen kann von einer wettstreitenden Kunst gesprochen werden. Schließlich handelt es sich innerhalb einer Plagiatsdebatte, wie im rechtlichen Teil postuliert wurde, immer um einen (meist schmutzig geführten) Machtkampf. Ein Machtkampf, der von den (lebenden) Beteiligten – Plagiator, Öffentlichkeit (Plagiierter) und Kritiker – ausgeht, und bei dem nicht etwa literarischer Austausch, intellektuelle Vermittlung oder gar emotionale Aussöhnung im Vordergrund stehen. In der Folge bedeutet dies nun, dass der einst interne Kampf nach außen getragen und dort ausgefochten wird, was einerseits erneut die These bestätigt, dass das Plagiat der Öffentlichkeit gehört, andererseits von der ehemals seelischen Autotomie

---

der Verdrängung – und damit erneut auch die *Dämonisierung* – soll im nächsten Diskurs noch genauer erläutert werden.

[696] Bergler: Das Plagiat, S. 414. Hierbei handelt es sich nach Bergler um ein *Plagiat nach dem Typus: Angstüberwindung*.

[697] Bei Plagiaten, die sich aus solchen Stimmungen ergeben, ist, in einfachen Worten, die Liebe oder Hassliebe – so lebt und zehrt bei Bloom ohnehin die ganze Dichtung davon – der antreibende Faktor. So auch bei der *Dämonisierung*: sie setzt die Liebe zu einem Vorgänger voraus, jedoch auch die Angst als ihr Gegen-Sublime sowie als die Abwesenheit von Liebe (Vgl. dazu auch Berglers *Plagiat bei Liebenden* sowie *Plagiat bei Haßliebe*, in: Bergler: Das Plagiat, S. 416f).

[698] *Kenosis* und *Dämonisierung* arbeiten zwar daran, die Erinnerung, wie Bloom beschreibt, an den Toten zu verdrängen, befinden sich aber nicht im Wettstreit mit diesem (wie etwa bei *askesis* und *apophrades*).

[699] Schließlich findet hier keine Vermittlung oder ein Gespräch zwischen dem Sohn und dem Vater statt. Der dämonisierte Dichter/Autor hat noch keine Identifikation mit seinem Vorläufer vollzogen, kämpft gegen das Gegen-Sublime und wird zum alleinherrschenden Dämon.

bzw. Selbstverstümmelung (als ein Rückzug vom Selbst) zu einer öffentlichen Kreuzigung führt bzw. sich zu einer doppelten Dämonisierung wendet.[700]

So mag zwar, wie es die *Dämonisierung* ankündigt, die Entindividualisierung des oder der Vorläufer/s auf personaler Ebene (seitens des Dichters/Plagiators) gelungen sein, im öffentlichen Raum jedoch bleibt nur das Gesicht des so genannten 'unreinen Geistes' sichtbar und evident; die dämonische Sublimierung der Vorläufer ist allerdings für den Leser kaum relevant und spielt im öffentlichen Raum keine zentrale Rolle – dort waltet, so ließe sich folglich paraphrasieren, nicht länger die Einfluss-Angst, als vielmehr ein Rachedämon.

Da es sich bei der *Dämonisierung* – wie eigentlich bei allen Bearbeitungsverhältnissen Blooms innerhalb der hierarchischen Auslegung von Einfluss-Angst – im Grunde um einen psychischen oder innerseelischen Vorgang (durchsetzt mit christlichen Vorstellungen) handelt, wirft diese Trope, sofern sie auf einen Plagiator umgelegt bzw. angewandt wird, mehr Fragen als Antworten auf. Es eröffnet sich dadurch eine Reihe von Schwierigkeiten, da der Prozess der *Dämonisierung* nach Bloom einen Teil des in sich geschlossenen Systems darzustellen scheint, während das Plagiat jedoch weder dem Dichter allein gehört, noch sich lediglich auf einen gescheiterten Identifizierungsmechanismus mit anschließender Verdrängung reduzieren lässt. Ferner muss hier auch klargestellt werden, dass es mindestens so viele bewusste/unbewusste Identifizierungsformen gibt, wie bewusste/unbewusste Plagiatsformen existieren.[701]

> Die Schwierigkeit beginnt erst, wenn man sich klar macht, daß Identifizierung nichts einheitliches ist, daß es sehr verschiedene Arten der Identifizierung gibt und daß wir bei jeder Identifizierung beim Plagiat uns über das Motiv, ferner die Form der Identifizierung […] Rechenschaft geben müssen. Es ist klar, daß alle Schwierigkeiten der Identifizierungslehre Schwierigkeiten auch beim Verständnis des Plagiats ergeben […].[702]

Während im Raum der Kunst das Plagiat durchaus ästhetisch besetzt werden kann – allerdings hier weniger auf das Schöne bezogen, als vielmehr auf das Dämonische –, wird die moderne Psychologie den Begriff des Dämonischen eher scheuen und diesen pauschal ins Reich des Aberglaubens verweisen. So ließe sich

[700] Vgl. Kapitel *Verbrecher aus Schuldbewusstsein* (*Dämonisierung*).
[701] Genau dies trennt aber wiederum einen Ästhetiker vom Psychologen (Vgl. auch Bergler: Das Plagiat, S. 410).
[702] Bergler: Das Plagiat, S. 410.

demzufolge für Blooms *Dämonisierung* mit dem Werkzeug der Psychoanalyse eine Fülle an bewussten/unbewussten Mechanismen (Identifizierung, Verdrängung, Schuldbewusstsein usf.) und damit an Plagiatsformen finden; bei Bergler könnte man an dieser Stelle das *Feindschaftsplagiat* anführen:

> Eine andere Modifikation besteht darin, daß das Plagiat nicht zum Zweck der Selbsterhöhung vorgebracht wird, (also: man gibt sich nicht als Autor aus) sondern nur um jemand anderen herabzusetzen, resp. dessen Verdienste zu schmälern.[703]

So findet ebenso bei der *Dämonisierung* keine Selbsterhöhung, sondern ein Rückzug vom Selbst statt, der mit einer Erniedrigung (Herabsetzung) der Vorläufer einhergeht, weil deren Verdienste dämonisiert (geschmälert) werden. Es ist demnach der Blickwinkel – ästhetisch oder psychologisch – oder schlicht die Formulierung, die den Unterschied ausmacht.[704]

> Bei den Toten unten
> Im Schattenlande werden bald wir wohnen
> Und ewig schlafen in den Tiefen drunten,
> In den verborgenen Städten der Dämonen.[705]

2.2.2.2 Askesis und Apophrades

> For *clinamen* and *tessera* strive to correct or complete the dead, and *kenosis* and *daemonization* work to repress memory of the dead, but *askesis* is the contest proper, the match-to-the-death with the dead.[706]

So wie die *Dämonisierung* als die poetische *kenosis* bezeichnet werden kann, so stellt die poetische Sublimierung (Dämonisierung) die *askesis* dar.

> Poetic sublimation is an *askesis*, a way of purgation intending a state of solitude as its proximate goal. Intoxicated by the fresh repressive force of a personalized Counter-Sublime, the strong poet in his daemonic elevation is empowered to turn his

[703] Bergler: Das Plagiat, S. 409.
[704] Des Weiteren wären hier desgleichen unter anderem Berglers *Plagiat nach dem Typus: Captatio benevolentiae* oder *das Plagiat bei Haßliebe* bzw. *Plagiat bei Liebenden* zu nennen, doch wird auch hier schnell klar, dass diese Plagiatsformen, selbst wenn sie offenkundige Gemeinsamkeiten mit der *Dämonisierung* aufweisen, über das Verständnis dieses Bearbeitungsverhältnisses hinausgehen und einer umfassenderen psychologischen Auseinandersetzung mit den Begriffen der Identifizierung, Verdrängung etc. bedürfen.
[705] Heym: Der Tod der Liebenden, in: Heym: Gedichte, S. 51.
[706] Bloom: The anxiety of influence, S. 122.

> energy upon himself, and achieves, at terrible cost, his clearest victory in wrestling with the mighty dead.[707]

Die Sublimierung, die nach Freud in enger Verbindung mit der Identifikation steht, wird hierbei zu einer Form der Selbstverwirklichung, Läuterung oder einfach: der *askesis*, „[…] a self-curtailment which seeks transformation at the expense of narrowing the creative circumference of precursor and ephebe alike.“[708] Die *askesis* – als ein Revisionsverhältnis und eine Katharsis – beginnt nun dort, wo der Dichter über seine dämonische Ausdehnung (gegen das Gegen-Sublime) mehr oder minder schockiert ist bzw. die Opferung seiner Selbst in Form der *Dämonisierung*[709] wahrnimmt, was ihn letztlich noch mehr vereinsamen lässt: „*Askesis*, as a successful defense against the anxiety of influence, posits a new kind of reduction in the poetic self, most generally expressed as a purgatorial blinding or at least a veiling.“[710]

Ist bei den vorigen Bearbeitungsverhältnissen der Dichter noch nicht solipsistisch genug (geworden), so schleicht sich hier allerdings bereits ein ‘neuer Stil der Härte’[711] ein. Das Zentrum seiner Dichtung liegt nicht länger nur bloß bei seinen Vorläufern, sondern in ihm selbst – aufgrund der läuternden *askesis* kennt er nun sich selbst und den Anderen, den er, so Bloom, letztlich zerstören muss.[712] Es geht hier weniger um ein Teilen mit den Vorläufern, als vielmehr ein Mit-sich-selbst-Sein[713] – der Ephebe befindet sich nicht länger innerhalb eines Prozesses, sondern das Ziel wird betont: er wird zum Vater[714] und eröffnet sich einen neuen Weg in die Freiheit. Auch wenn es sich dabei um einen Wettkampf mit den Toten und ein Kampf bis auf den Tod handelt, die Dichtung im Stadium der *askesis* wird stärker als der Tod. Fernerhin vergleicht hier Bloom den Dichter mit Prometheus und Narziss, er durchlebt quasi ein Oxymoron (*schöntraurig*), dabei muss der Dichter

[707] Bloom: The anxiety of influence, S. 115f.
[708] Ebd., S. 119.
[709] Der einstige Dämon wurde, so Bloom, nicht gestohlen, sondern ererbt: „The stolen element had to be returned; the daemon was never stolen [...]“ (Bloom: The anxiety of influence, S. 139).
[710] Bloom: The anxiety of influence, S. 121.
[711] Vgl. ebd., S. 121.
[712] Vgl. ebd., S. 121. Fernerhin muss hier erwähnt werden: „To revise the precursor is to lie, not against being, but against time, and *askesis* is peculiarly a lie against the truth of time, the time in which the ephebe hoped to attain an autonomy already tainted by time, ravaged by otherness“ (Bloom: The anxiety of influence, S. 130).
[713] Vgl. Bloom: The anxiety of influence, S. 123.
[714] „The prayer then is to be an influence, and not to be influenced, and the precursor is praised for having been *what one has become*“ (Bloom: The anxiety of influence, S. 126).

ein Opfer bringen, „[…] he must make a sacrifice, as every creation-by-evasion, every latecomer's making, depends upon sacrifice."[715]

> The final product of the process of poetic *askesis* is the formation of an imaginative equivalent of the superego, a fully developed *poetic will*, harsher than conscience, and so the Urizen in each strong poet, his maturely internalized aggressiveness.[716]

Wenn hier erneut die psychologischen Termini miteinbezogen werden, so bedeutet die *askesis*: „*Where it, the precursor's poem, is there let my poem be*; this is the rational formula of every strong poet, for the poetic father has been absorbed into the id, rather than into the superego."[717]

Bei *Apophrades* wiederum begegnen wir einem ausgereiften starken Dichter, der nach einer endgültigen Klarheit und damit nach Unsterblichkeit strebt: „Ich begann erst zu leben, als ich mich als Toter betrachtete."[718] Seine Gedichte sind demnach eine Art Testament, seine eigene Vision/Arbeit hat sich aufgrund der *apophrades* weiterentwickelt. Die Weisheit entspringt aus einer Form zugesetzter (toter) Fremdheit, die wiederum die Wirkung erzielt, dass sie uns die Vorläufer anders lesen lässt.[719] So hält auch Borges fest: „Tatsache ist, daß jeder Schriftsteller seine Vorläufer *erschafft*. Seine Arbeit modifiziert unsere Auffassung von der Vergangenheit genauso, wie sie die Zukunft modifiziert."[720]

In diesem letzten Stadium der Bloomschen Typologie[721] besitzt der Dichter bereits eine Form der Klarheit, „[…] nicht nur über das, was schon tot ist, sondern auch über das, was bereits wieder lebendig ist."[722] Der Ephebe ist hier nicht länger dazu verdammt, mit sich[723], den Lebenden oder Toten zu ringen, sondern er

---

[715] Bloom: The anxiety of influence, S. 119.
[716] Ebd., S. 119.
[717] Ebd., S. 80. Bloom führt dabei eine Reihe an Beispielen an, darunter Wordsworth und Keats, Browning und Yeats, Whitman and Stevens – „[…] for in each case the earlier figure is both a precursor and a sharer in a common precursor: respectively Milton, Shelley, Emerson" (Bloom: The anxiety of influence, S. 123).
[718] Rousseau: Confessions, IV. Buch (zit. nach: Derrida: Grammatologie, S. 247).
[719] „*Asolando*, *Last Poems and Plays*, and „The Rock" section of Stevens' *Collected Poems* are all astonishing manifestations of *apophrades*, part of whose intent and effect is to make us read differently—that is, read Wordsworth, Shelley, Blake, Keats, Emerson and Whitman diffferently" (Bloom: The anxiety of influence, S. 147).
[720] Borges: Kafka und seine Vorläufer, S. 116.
[721] Man kann an dieser Stelle behaupten, dass Bayard mit seiner Theorie *Le plagiat par anticipation* genau dort anfängt, wo Bloom mit seinem letzten Bearbeitungsverhältnis endet.
[722] Eliot: Tradition und individuelle Begabung, S. 112.
[723] So hält auch T.S. Eliot fest, dass die Entwicklung des Künstlers mit einem ständigen Verlöschen der eigenen Persönlichkeit einhergeht. Diese Entpersönlichung bzw. Selbstopferung

befindet sich nun in einer revisionären Beziehung mit den Toten; einer bereitwilligen – die Toten willigen quasi ein, Platz zu machen – Vermittlung zwischen dem Dichter und den toten Vorläufern, die nicht länger als blockierende Figuren verstanden werden können: „The mighty dead return, but they return in our colors, and speaking in our voices, at least in part, at least in moments, moments that testify to our persistence, and not to their own.“[724]

Die *apophrades*, „[…] the dismal or unlucky days upon which the dead return to inhabit their former houses […]“[725], werden somit zu einem Einfallstor *toter* Gedanken, so als ob das Nachleben eines Dichters auf Kosten eines anderen verlängert werden könnte[726] – wahrscheinlicher scheint doch eher, dass der spätere Dichter, handelt es sich um einen starken, sich auf Kosten der früheren selber reinigt. Denn wurde die *apophrades*, so schreibt Bloom, einmal von einem der starken Dichter bewerkstelligt – durch die Individuation der Fehllektüre –, so ist diese weniger eine Wiederkehr der Toten als vielmehr eine Feier der Wiederkehr der frühen Selbsterhebung[727], sodass, es wurde zuvor bereits erwähnt, man glauben kann, der Dichter sei von seinen Ahnen imitiert worden.[728]

> But the poem is now *held* open to the precursor, where once it *was* open, and the uncanny effect is that the new poem's achievement makes it seem to us, not as though the precursor were writing it, but as though the later poet himself had written the precursor's characteristic work.[729]

Hier stellt sich auch die Frage, inwiefern die Dichter bzw. Autoren der Gegenwart ihre Vorläufer lesen; so lässt sich behaupten, dass die Fehllektüre gegenwärtiger Autoren (Leser) vermehrt in Plagiarismus „ent*art*et“. So bedeutete einst beeinflußt zu sein, „[…] to receive an ethereal fluid flowing in upon one from the stars, a fluid that affected one's character and destiny, and that altered all sublunary things.“[730] Und heute? Plagiarismus zerstört die romantische Vorstellung einer Beeinflussung der Sterne, die Veränderung unter dem Mond scheint in der Folge

---

hat zur Folge, dass dieser ein Medium darstelle, das jederzeit Verschmelzungen eingehen könne (Vgl. Eliot: Tradition und individuelle Begabung, S. 103f).

[724] Bloom: The anxiety of influence, S. 141.

[725] Ebd., S. 141.

[726] Vgl. ebd., S. 151.

[727] Durch diese Selbsterhebung, so schreibt Bloom, wurde die Dichtung erst möglich (Vgl. Bloom: The anxiety of influence, S. 147).

[728] Vgl. Bloom: The anxiety of influence, S. 141.

[729] Ebd., S. 16.

[730] Ebd., S. 26. Bloom spielt hier auf die lateinische Bedeutung des Wortes *influere* an = 'hineinfließen'.

lediglich eine „billige Wiederholung“ zu sein. Die Handlung, die ein Plagiat beherbergt, stellt dabei allerdings nicht minder eine Fehllektüre sowie Fehlidentifikation (mit dem Vorläufer) dar; auffallend ist an dieser Stelle auch, dass – im Unterschied zu einem Text innerhalb der Einflussdynamik – das Plagiat immer an die Gegenwart gebunden ist: Die Geschichte, die ein Plagiat schreibt, beginnt mit dessen Entdeckung und endet mit dem langsamen Abflauen des öffentlichen Interesses. Mit anderen Worten: „Der Betrug ist von Anfang an tatsächlich ebenso offensichtlich, wie die Schliche des Schuldigen und ihre Auswirkungen auf sein Opfer. Das Problem beschränkt sich im Augenblick, in dem es vor uns entfaltet wird […].“[731]

Das Plagiat – im Gegensatz zu einem Gedicht eines Epheben bei *apophrades* – geht somit weder über den Vorläufer noch über die eigene Person hinaus; der „Luftballon Plagiat“ wird dermaßen aufgeblasen, bis er platzt – „[…] und wenn sie nicht gestorben sind, leben sie noch.“[732]

2.3 Hegemanns Roadkill

> Dieser Roman weiß über die Welt, von der er berichtet, genauso wenig wie seine Figuren. Er verdankt sein Wissen, vielleicht: seine Existenz und an einigen Stellen auch seine Diktion fremden, bewusst ungenannt bleibenden Quellen. Er weiß diesen Quellen im Grunde nichts Wesentliches hinzuzusetzen, er kann ihnen auch keinen poetischen Mehrwert abgewinnen. Es ist die Wahrheit dieses Romans, dass er genau den Zustand offenlegt, in dem Literatur und Kultur im digitalen Zeitalter produziert werden. Dieser Text plagiiert also ganz zwangsläufig hin und wieder, weil das schlicht der ihm einwohnenden Logik entspricht.[733]

Dieses von Theisohn verfasste Plädoyer bezeichnet er selbst als eine wunderbare Diskussionsgrundlage. Es wäre auch eine, wenn Plagiarismus und dessen mediale Aufnahme nicht inhärent wären – die Geschichte des Plagiats ist eine Geschichte voller Emotionen; sie ist aber auch, wie zuvor ebenso anhand Blooms Verständnis von Dichtung[734] dargelegt wurde: eine Geschichte des Missverstehens.[735]

---

[731] Lacan: Das Seminar über E.A. Poes «Der entwendete Brief», in: Lacan: Schriften I, Berlin: 1996, S. 15.
[732] Brüder Grimm: Fundevogel, in: Brüder Grimm: Kinder und Hausmärchen, Stuttgart: 2012, S. 252.
[733] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 60.
[734] Nichts anderes ist bei Bloom die Dichtung: Missverstehen, Fehlinterpretation usf.

In diesem Kapitel soll es allerdings nicht so sehr um die Tatsache gehen, dass Plagiarismus eine Kette von Missverständnissen, mit der die einzelnen Beteiligten einer Plagiatsdebatte verbunden sind, darstellt, sondern es soll hier Hegemanns Roman vorerst als Form des intertextuellen Schreibens innerhalb einer Matrix von Einfluss verstanden werden. Die folgenden Zeilen beschäftigen sich einerseits mit der Subjektivität eines Plagiats, die von der schreibenden Person (Hegemann) ausgeht, andererseits mit der Verkettung von Personen (Intersubjektivität) bzw. mit dem gigantischen „[…] Prä-Text […], der nie vollendet werden wird, sondern sich nur von Plagiat zu Plagiat wiederholt, variiert, verschiebt […].“[736]

Das Plagiat (als ein Posttext oder unvollendeter Prätext) ist somit als ein Text innerhalb eines Gewebes aus Texten zu betrachten: in jenem entgrenzten Textuniversum scheint der einzelne Autor zunächst als bedeutungslos, der zeitgenössische Erzähler, wie Barthes und Foucault andeuten, verschwindet; das Entschwinden eines Autors aber, der des Plagiats beschuldigt wird, ist so gut wie unmöglich. Wie ein unsichtbares Damoklesschwert, das schon von Beginn an während des Schreibens eines Plagiats über dem Kopf hängt, wird es plötzlich nach Entdecken des Diebstahls sichtbar. Damit auch dessen Rosshaar, auf dem es befestigt ist, und welches bei einer (weiteren) falschen Bewegung zu reißen droht – ein solcher Faden, der damit auch den Plagiator festhält und dessen Flucht verhindert, macht es diesem gleichsam unmöglich, sich aus einer Plagiatsdiskussion zu verabschieden.

> For quite a long time flight and an avoidance of a dangerous situation serve as expedients in the face of external danger, until the individual is finally strong enough to remove the menace by actively modifying reality. But one cannot flee from oneself and no flight avails against danger from within.[737]

Bloom spielt dabei auf eine Form der Individuation an, innerhalb einer Plagiatsdiskussion erhält aber die Flucht eine andere Bedeutung aufgrund des (äußeren) öffentlichen Machtdiskurses, der auf den Plagiator einwirkt – auf die Person zu verzichten, ist mit dem Charakter des Plagiats nicht vereinbar, das

---

[735] „Property is a bad thing; it poisons people's minds. One should not touch another's property. There is always danger of misunderstanding“ (Khushwant Singh: Train to Pakistan, New Delhi: 2012, S. 142f). Diese Maxime – Plagiarismus ist eine Geschichte von Missverständnissen – soll auch noch näher im psychologischen Diskurs erläutert werden.

[736] Theisohn: Plagiat, S. 12.

[737] Bloom: The anxiety of influence, S. 88.

heißt, Plagiarismus gründet seine Beschaffenheit stets auf ein Subjekt. Der noch immer kriminell besetzte Charakter eines Plagiats, der unter anderem durch den Skandalisierungsprozess entsteht, wird zuallererst anhand einer einzelnen Person (Plagiator) abgearbeitet, während der Versuch einer ästhetischen Besetzung des Plagiats (intertextuelle Theorien) mehr oder minder das Gegenteil präsupponiert, also auf das Ganze (Textkosmos) verweisen möchte.

Aufgrund der Verkettung von Texten ließe sich aber wiederum nach akribischer Arbeit – nach der klassischen Einflussforschung[738] – ein jeder Text auf einen früheren Text, somit auf einen früheren Autor oder in den Worten Blooms 'Dichter innerhalb des lebendigen Labyrinths von Literatur' zurückführen. Der Autor *scheint* darin somit immer nur verschwunden, bei näherer Betrachtung lässt sich aber auch feststellen, dass lediglich der Leser (Hegemann) an dessen Stelle gerückt ist: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors."[739] Und seine ersten Worte bzw. seine Devise könnte nun lauten: „Es ist egal, woher ich die Dinge nehme, wichtig ist, wohin ich sie trage."[740]

> Mir persönlich ist aber auch egal, woher die Leute die Elemente ihrer ganzen Versuchsanordnungen nehmen, die Hauptsache ist, wohin sie sie tragen. Da beraube ich total schonungslos meine Freunde, Filmemacher, andere Autoren und auch mich selbst.[741]

Mit anderen Worten: „Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt […]."[742] Nicht mehr die Person Helene Hegemann ist dabei als Bezugs- oder Zielpunkt zu verstehen, sondern das Publikum, der

---

[738] Wenn es auch dann nur um die Identifizierung oder Benennung von Quellen geht, so erfolgt jedoch keine methodische Reflexion der Beziehung zwischen den Texten nach der Manier der Intertextualität (Vgl. auch Seljak: Intertextualität, S. 78).

[739] Barthes: Der Tod des Autors, S. 193.

[740] Hegemann: Axolotl Roadkill, S. 15. So heißt es ein paar Zeilen zuvor: „Berlin is here to mix everything with everything, Alter? Ich bediene mich überall, wo ich Inspiration finde und beflügelt werde, Mifti. Filme, Musik, Gemälde, Wurstlyrik, Fotos, Gespräche, Träume…" (Hegemann: Axolotl Roadkill, S. 15). Wie Hegemann selbst schreibt und andeutet, ist der Spruch von „so 'nem Blogger" (Hegemann: Axolotl Roadkill, S. 15.), genauer gesagt von Airens Blog. Erst in der zweiten Auflage von *Axolotl Roadkill* wird ein Verweis auf den Autor von *Strobo* hinzugefügt; in der vierten Auflage heißt es dann schon: „S. 15: Die Zeilen »Berlin is here to mix everything with everything« bis »(…) wohin ich sie trage« stammen von Jim Jarmusch. Ab »Ich bediene mich überall (…)«: angelehnt an die fünfte Regel aus The Golden Rules of Filmmaking von Jim Jarmusch, der wiederum Jean-Luc Godard zitiert. Weiter zitiert werden diese Zeilen bei Paul Arden in: Egal, was du denkst, denk das Gegenteil. Titel der Originalausgabe: Whatever you think think the opposite […]" (Hegemann: Axolotl Roadkill, Quellennachweis und Danksagung).

[741] Hegemann, in: Cosima Lutz: Ich beraube meine Freunde schonungslos (7.10.2011), online unter http://www.welt.de/kultur/article6305074/Ich-beraube-meine-Freunde-schonungslos.html [5.06.12].

[742] Barthes: Der Tod des Autors, S. 192.

Leser „[…] ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie.“[743] Ist aber einmal der Leser mit dem Gift des Plagiarismus infiziert, bekommt Barthes' *Tod des Autors* eine andere Bedeutung bzw. erfährt eine Sinnverschiebung, wenngleich es letztlich aber zum selben Ziel führt: die Autorin wird zunächst aufgrund der Plagiatsdialektik (und Skandalisierung) zum Mittelpunkt der Diskussion gemacht (wie bislang der Autor auch im Zentrum seines Textes steht), dabei – ähnlich wie Mephistopheles bei Goethes *Faust* – begibt sich Hegemann quasi in die Gewalt einer Schatten-Figur[744], verkörpert durch das Lesepublikum in Form einer antreibenden Macht. Wie Faust ist nun Hegemann als „[…] eine unwirkliche oder unvollständige Person, die sich in furchtloser Suche [innerhalb einer Plagiatsdiskussion; Anm. d. Verf.] nach metaphysischen Zielen verlor […]“[745], zu betrachten.[746] Der anschließende „Tod“ der Autorin ist einerseits mit ihrer medialen, fast schon zelebrierten Demontage verbunden, andererseits formt sich tatsächlich die Leserschaft (gewissermaßen zu einem Schatten) zusammen, deren Großteil im selben Tenor – gleich dem Urteilsspruch eines Richters – die Todesstrafe (innerhalb des Literaturbetriebs) aufgrund von Plagiarismus fordert.[747]

Der Fokus dieser Arbeit liegt aber nun nicht in dem Bemühen, einen Plagiator zu beurteilen, geschweige denn zu entlarven bzw. sein Vorbild aufzudecken, sondern anhand der intertextuell orientierten Literaturtheorien die vereinzelten Fäden eines Plagiats zu verfolgen und zu Fragestellungen vorzudringen wie etwa: Lässt sich Hegemanns Roman als ein Plagiat auffassen, wenn selbst Plagiarismus im Raum der Kunst ästhetisiert wird? Ist der moderne, deutsche Pop-Roman[748] doch geprägt

[743] Barthes: Der Tod des Autors, S. 192.
[744] Der Begriff des Schattens spielt in der analytischen Psychologie eine wesentliche Rolle. C. G. Jung hat gezeigt, dass der Schatten, den das Bewusstsein auf den Einzelnen wirft, unterdrückte, verborgene und sündhafte Aspekte der Persönlichkeit enthält, quasi die Schattenseite der Persönlichkeit (Vgl. Henderson: Der moderne Mensch und die Mythen, S. 121).
[745] Henderson: Der moderne Mensch und die Mythen, S. 121.
[746] Faust erlebte ein ähnliches Schicksal, aber immerhin erkannte dieser, zwar erst nach einer längeren Zeitspanne, er hätte von sich aus gehandelt, wenngleich er außerstande gewesen zu sein scheint, irgendeine *andere* treibende Macht als sich selbst zu erkennen (Vgl. Henderson: Der moderne Mensch und die Mythen, S. 121). Man könnte hier ebenso einen Vergleich mit Kafkas Held aus *Der Prozeß* anstellen, der aus unbewussten Motiven sowie von außen zu handeln angetrieben wird, dabei aber weder wirklich aktiv noch passiv, sondern stets reflexiv handelt.
[747] Im Falle von *Axolotl Roadkill* gab es allerdings keinen Plagiatsprozess, die Demontage erfolgte öffentlich und ohne rechtliche Aufklärung.
[748] Vgl. Basler: Der deutsche Pop-Roman.

von Zitaten aus der Werbung[749], der Musik, Blogs, wenn auch ohne Quellenangabe – liegt uns dann ein juristisch verfolgbarer Missbrauch bzw. ein Eigentumsdelikt vor? Und können wir es denn überhaupt noch so deuten, wenn nicht gekennzeichnetes Zitieren bereits zum Duktus moderner Literatur gehört?

> Es ist ja wahr, man braucht diese Herrschaften nie gelesen zu haben, man hat sie in sich schon durch seine Bekannten, die ihrerseits auch bereits in lauter Plagiaten erleben. Was für ein Zeitalter! […] ach Gott, es ist in diesem Zeitalter schon eine Rarität, einen Kopf zu treffen, der auf ein bestimmtes Plagiatprofil gebracht werden kann […].[750]

2.3.1 Axolotl Roadkill (und Airens Strobo)

> Anstatt zu helfen, anstatt den Geist zu öffnen, führt dieses Buch in ungeahnte Netzwerke, Netzwerke aus Details, Details und Netzwerke, die sich immer nur als eines entpuppen: Sackgassen – und damit Gefängnisse: Kellergefängnisse.[751]

Die Handlung des Romans basiert auf einer Zusammenführung und Trennung von Gesprächsfetzen[752] – die Charaktere, die rund um das Erzählmedium bzw. die Hauptakteurin, die sechzehnjährige Mifti, kreisen, wirken dabei eher charakterlos, da sie sich stets nur an der Oberfläche ihrer Maskierung aufhalten.[753]

> Persönliche Bewusstseinsinhalte gibt es im Grunde gar nicht, sondern eben nur >Wirklichkeitsbrocken<, die sich gut anhören oder nicht, die aber im einen wie im anderen Fall die Basis für das Geschwätz abgeben, das diesen Subjekten (neben dem Sex, der aber eben auch immer schon Pornografie sein muss) als einzige Äußerungsform noch übrig geblieben ist.[754]

Leere Charakterhüllen repräsentieren somit Wirklichkeitsbrocken und laufen in Sackgassen, die sich als Kellergefängnisse entpuppen. Es sind vorgedachte,

---

[749] „Kultur- und Werbesprache prasseln rund um die Uhr auf uns ein. Diesen Spruch habe ich gerade in einem Werbespot im Fernsehen gehört: Ich kriege ihn nicht mehr aus dem Kopf. […] Wir sind kolonisiert von diesem Zeug. Es dringt in unser Leben und in unseren Wortschatz ein“ (David Shields: Reality Hunger. Ein Manifest, München: 2011, S. 107).

[750] Frisch: Stiller, S. 186.

[751] Raphael Kitzberger in einem Gespräch mit dem Verfasser dieser Arbeit.

[752] „Wer spricht in den Dialogen eigentlich miteinander? Egal, denn was zählt ist das unglücklich bis wütende Coming-of-Age-Gefühl, Opfer in einem Chaos zu sein, dass [sic!] man selbst nicht verschuldet hat“ (Deef Pirmasens: Die Gefühlskonserve (5.02.10), online unter http://www.gefuehlskonserve.de [12.12.13]).

[753] Hegemanns Figuren verhalten sich demnach wie Marionetten bzw. wie Theisohn anmerkt: leere Persönlichkeitshüllen (Vgl. Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 59).

[754] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 56f.

unreflektierte Vorstellungen, denen die Charaktere innerhalb des Romans gerecht zu werden versuchen, man könnte auch meinen – wie es der Klappentext suggeriert – hier würde von einer Welt, genauer gesagt einer Berliner Welt gesprochen, die sich von allen Konventionen befreit zu haben scheint.

> Ich hingegen erfreue mich an der von mir perfekt dargestellten Attitüde des arroganten, misshandelten Arschkindes, das mit seiner versnobten Kaputtheit kokettiert und die Kaputtheit seines Umfeldes gleich mit entlarvt. […] Mir wurde eine Sprache einverleibt, die nicht meine eigene ist.[755]

Diese versprachlichte Welt zeichnet sich aber nicht etwa durch die Absenz von Konventionen aus, als vielmehr durch das Fehlen von reflexiven Stimmen und deren Zusammenhängen; noch dazu Stimmen, die aus anderen Büchern, Blogs, Musiktexten usf. stammen, deren Herkunft aber nicht verraten wird: Das Buch lebt somit von zusammengewürfelten, stets unvollendeten Gedankenbrüchen und damit „[…] von der Atmosphäre, nicht von einer Geschichte. […] Und doch: Das ganze Buch wird von einer großen Suchbewegung getrieben, steckt voll treffender Beobachtungen und überraschender Gedanken.“[756]
Hegemanns Debütroman gehört womöglich, wie Theisohn festhält, eher auf das Theater, und: „Vielleicht ist das keine schöne Literatur, vielleicht ist es sogar überhaupt keine Literatur […].“[757] Ob es sich um Literatur handelt oder nicht, spielt hier keine Rolle, man kann aber behaupten, zeitgenössische Literatur nähre sich nun mal von bereits bestehender, die Rollenprosa Hegemanns geht dabei allerdings – und hier trennen sich die Geister – einen Schritt zu weit.

Der Roman *Axolotl Roadkill* erschien am 18. Jänner 2010 beim Berliner Ullstein-Verlag – Helene Hegemann wird kurze Zeit nach Veröffentlichung von den Medien gefeiert.[758] Nicht einmal einen Monat später, am 5. 02., weist ein Blogger namens Deef Pirmasens darauf hin, dass Fremdmaterialien[759] – genauer gesagt: Stellen von Airens Roman *Strobo* – in Hegemanns Roman integriert wurden:

---

[755] Hegemann: Axolotl Roadkill, S. 49.
[756] Tobias Rapp: Das Wunderkind der Boheme (18.01.10), online unter http://www.spiegel.de/spiegel/a-672725.html [3.06.13].
[757] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 57.
[758] Die Lobeshymnen reichen von phänomenal, extrem begabt bis herrlich sprachgewandt usf.
[759] Während Brown sich historischer – damit *nicht-fiktionaler* – Quellen bedient, und daher eine gewisse Distanz zu den Vorläufern hält (Vgl. Kapitel *Der Plagiatsprozess*), kann bei Hegemann

> Ich bin begeistert und frage mich, wie ein 17jähriges (bzw. als sie es schrieb, war sie 16) Kind so etwas schreiben kann. Ist es nicht eher unwahrscheinlich, dass sie sich mit Stoffen wie Heroin und Orten wie dem unvermeidlich vorkommenden Berghain auskennt? […] Hegemann schreibt trotzdem glaubhaft darüber, weil sie sich von anderen Autoren inspirieren ließ, was zunächst einmal legitim ist. Doch die Inspiration nimmt copy-paste-mäßige Züge an […].[760]

Deef Pirmasens führt anschließend einige Stellen aus Hegemanns Roman an und stellt sie mit *Strobo* gegenüber:

> »Wir unterhalten uns gerade über Bisexualität!«, moderiere ich schwerstelegant zu ihr hinüber.[761]
>
> »Wir reden gerade über Bisexualität«, moderiere ich mich zu Jan rüber […].[762]
>
> Ich habe Fieber, Koordinationsschwierigkeiten, ein Promille im überhitzten Blut und mich zum wiederholten Mal auf eine Verabredung an einem Ort der absoluten, opportunistischen Hemmungslosigkeit eingelassen.[763]
>
> Die Party von Samstag steckt mir noch hart in den Knochen, das ist eine Untertreibung, ich habe ein Grad Fieber sowie ein knappes Promill Alkohol im überhitzten Blut.[764]

Anhand dieser beiden Gegenüberstellungen wird schnell klar, dass sich Hegemann bei Airen bediente. Auch in *Strobo* geht es um Sex, Drogen oder Endzeitstimmungen[765]; Stimmungen, die Airen selbst erlebt und eingefangen haben soll, die aber ein Mädchen wie Hegemann – geht man zumindest nach dem Alter – noch nicht erfahren haben kann. Man spricht hier gerne vom Authentisch-Schreiben bzw. von einer authentischen Jugendsprache, die im Laufe der Plagiatsdiskussion der jungen Autorin größten Teils abgesprochen wurde.
Nun lassen sich bei Hegemann nicht nur übernommene Wort- bzw. Textpassagen oder eine Übertragung von Begriffen wie etwa 'Technoplastizität'[766], 'Vaselintitten'[767] oder 'Nightmarebass'[768] beobachten, sondern auch was Motive

---

von einem „inzestuösen Plagiat" gesprochen werden, da hier mehr oder minder Fiktion mit Fiktion gemischt wird.
[760] Deef Pirmasens: Die Gefühlskonserve (5.02.10).
[761] Hegemann: Axolotl Roadkill, S. 136.
[762] Airen: Strobo, Berlin: 2010, S. 131.
[763] Hegemann: Axolotl Roadkill, S. 23.
[764] Airen: Strobo, S. 141.
[765] Vgl. Thorsten Schmitz: Der Schattenmann (17.05.10), online unter http://www.sueddeutsche.de/kultur/skandal-um-hegemanns-plagiat-der-schattenmann-1.61849 [3.7.13].
[766] Vgl. Hegemann: Axolotl Roadkill, S. 52 und Airen: Strobo, S. 156.
[767] Vgl. Hegemann: Axolotl Roadkill, S. 11 und Airens Blog-Text: Einerseits (28.05.09).

und Schauplätze angeht, ließ sich die Autorin „inspirieren“. Dabei mildert Hegemann den Charakter der Ähnlichkeit mit dem Original durch Abänderungen und Verhüllungen (Vgl. *clinamen* und *tessera*); doch sind nicht so sehr die Übereinstimmungen mit der Urschrift verdächtig, als vielmehr die Abweichungen:

> »Lass uns ficken!«
> »Nein.«
> »Wieso nicht?«
> »Ich ficke nicht.«
> »Mann Alter, ich bin übelst geil, wir holen jetzt nen Gummi von der Bar und ficken!«
> »Nein.«
> »Aber warum nicht? Bist du positiv?«
> »Ja.«
> Ich gehe tanzen.[769]

> »Was ist? Warum antwortest du nicht? Ficken wir irgendwann mal weiter?«
> »Nein.«
> »Wieso nicht?«
> »Ich ficke nicht mehr.«
> »Mann, Alter, ich bin übelst geil!«
> »Ich ficke jetzt nicht mehr mit dir.«
> »Aber warum denn nicht?«
> »Ich will nicht.«
> »Bist du positiv?«
> »Ja.«
> »Du bist positiv?«
> »Ja. Aber das weißt du doch.«
> Alles ist schwarz und weiß, weil ich keine Farben mehr kenne. Ich gehe tanzen.[770]

Ein weiteres Beispiel[771]:

> Anstatt mir zu antworten, wickelt sie die Plastikfolie ab. Schlussendlich liegt auf dem Mahagonitisch eine Messerspitze bräunlichen Pulvers, das wie Instanttee aussieht und nach einer Mischung aus Zigarettenkippen, Müll und Essig riecht. Aus einem Stück Silberpapier dreht sie sich ein Röhrchen, auf ein weiteres schüttet sie die Hälfte des Pulvers. Als sie ein Feuerzeug unter die Folie hält, schmilzt das Heroin und zieht eine kleine Rauchschwade hinter sich her. Dieser Dampf wird von Ophelia mit Hilfe des besagten Aluröhrchens inhaliert, bis nur noch irgendwas ganz Schmutziges, Kleines, Böses zurückbleibt und sie mich fragt: »Und, wie sehen meine Pupillen jetzt aus?«[772]

> Zu Hause öffne ich die Kugel über einem Stück Papier. Schicht um Schicht wickle ich die Plastikfolie ab, bis in der Mitte eine gute Messerspitze bräunlichen Pulvers zum Vorschein kommt. Sieht in etwa so aus wie Instant-Tee und riecht säuerlich,

---

[768] Vgl. Hegemann: Axolotl Roadkill, S. 177 und Airens Blog-Text: Einerseits (28.05.09).
[769] Airen: Strobo, S. 139.
[770] Hegemann: Axolotl Roadkill, S. 130.
[771] Für mehrere Beispiele siehe Quellennachweis der vierten Auflage von *Axolotl Roadkill* oder ‘Quellennachweis im Fall Hegemann. Freundliche Übernahme’ bei faz.net.
[772] Hegemann: Axolotl Roadkill, S. 80.

> wie eine Mischung aus Zigarettenkippen, Müll und Essig. Diacetylmorphin. Dann hole ich Alufolie. Aus einem Stück drehe ich mir ein Röhrchen. Auf ein anderes schütte ich ein Viertel des Pulvers. Sobald ich ein Feuerzeug unter die Alufolie halte, schmilzt das Heroin. Nun sieht es wirklich gefährlich aus, ein durchsichtiges braunes Öl; […] Das Öl läuft langsam nach unten und zieht eine kleine Rauchfahne hinter sich her. Mit dem Röhrchen im Mund versuche ich sie einzufangen. […] Als alles verdampft ist und nur noch eine schmutzige Spur auf der Alufolie übrig bleibt, gehe ich ins Bad und begutachte meine Pupillen.[773]

Es ließen sich noch mehrere Beispiele[774] von übernommenen Passagen anführen, doch sind sie innerhalb dieser Arbeit sowie letztlich auch innerhalb eines Plagiatsgefechts gar nicht so sehr von Bedeutung – 'Warum?' ist ganz einfach zu beantworten: Einerseits: „Source study is wholly irrelevant here.“[775] Andererseits kreist Plagiarismus immer wieder um die einzelne Person – der Tatbestand oder die Motivik spielen innerhalb der Plagiatsdebatte letztlich nur peripher eine Rolle.[776] Hier soll aber vorerst das Augenmerk auf den Sachverhalt, das heißt auf den Text selbst, gelegt werden: Hegemann kann nicht nur der Vorwurf einer Reproduktion von Wortfolgen (mitunter von Stil und Form) gemacht werden, sondern auch, wie das letzte Beispiel zeigt, ein Plagiatsvorwurf der Handlungsübernahme. Innerhalb des Kunstraumes – im rechtlichen Diskurs wurde dies bereits angeschnitten – wird allerdings als Rechtfertigungsversuch schnell mit dem Argument, diesmal in Form einer ästhetischen Legitimierung, gearbeitet: es gäbe kaum neue Handlungsmodelle.[777] Was aber nun *Axolotl Roadkill* angeht, so lässt sich dieser Roman, auch wenn sich darüber streiten ließe, doch mehr als handlungslastig bewerten, das heißt, aufgrund des weitläufigen,

[773] Airen: Strobo, S. 89f.
[774] „Tausende weitere Beispiele können dafür gegeben werden. Ich bin nicht da, sie aufzulisten“ (Lacan: Namen-des-Vaters, S. 22).
[775] Bloom: The anxiety of influence, S. 70.
[776] Man könnte meinen, es sei wie bei einem Verbrechen – es bietet sich hier der Diebstahl oder auch Mord an: nach Sammeln der Tatbestände sowie der Aufklärung des oder der Motive wird der Angeklagte verurteilt. Doch innerhalb einer Plagiatsdebatte sind Tatbestand und Motivik lediglich Mitbringsel oder Nebenerscheinungen, der Fokus wird auf das Verbrechen bzw. vielmehr auf den Verbrecher gelegt, dabei gilt die Unschuldsvermutung (*in dubio pro reo*) nur peripher; innerhalb des Kunstraumes lässt sich Plagiarismus allerdings oder immerhin noch mit dem Ganzen (Intertextualität) verbinden, während ein Mörder nicht damit argumentieren könnte, seine Tat beruhe auf einer Übereinstimmung mit dem Universum (dem Ganzen).
[777] Handlungsmodelle, die ohnehin rechtlich (sozio-ökonomisch) überwiegend als Allgemeingut gehandelt werden und mittlerweile auch per Software erzeugt werden. Die Verknüpfung von Motiven kann somit rechtswissenschaftlich gesehen gegen ein Plagiat sprechen, wiederum aus Sicht der Intertextualität betrachtet, gibt es sowieso keinen Text, der sich nicht auf einen anderen (älteren) Text oder Inhalt beziehe.

dann aber doch überwiegend gehaltlosen Inhalts bietet sich eine größere Angriffsfläche für einen inhaltlichen Plagiatsvorwurf.[778]

Wie gesagt, Hegemanns Roman besteht grundlegend aus einer Aneinanderreihung von Emotionsketten bzw. Wirklichkeitsbrocken der einzelnen Figuren, deren Gedanken kreisen, plump ausgedrückt, nicht um grundlegende Fragen des menschlichen Daseins:

> Mifti und ihre Bewohner ihrer Welt – das sind weder inspirierte noch inspirierende Geschöpfe. Sie sind gar nicht in der Lage, in neue Realitäten vorzudringen, weil sie mit Haut und Haaren an den Oberflächen der sie umfließenden Texte kleben geblieben sind. Es sind schwache Kreaturen, so schwach, dass man ihnen ihre aufgesetzten, geborgten und gestohlenen Phrasen nachsehen mag, weil man sie augenblicklich als Maskierungen leerer Persönlichkeitshüllen durchschaut.[779]
> Einmal mit den Gesetzen des Marktes konfrontiert, entpuppte sich die von ihm ausstaffierte These vom wirklichkeitskonsumierenden Schreiben als ebenso aufgesetzt und hohl wie die Teilsätze seiner Protagonisten.[780]

In diesen Hüllen und Gefängnissen wird sich deshalb „[…] kaum eine Handlungswendung finden lassen, die nicht schon hunderte Male zuvor für die Verblüffung der Leser gesorgt hat.“[781] Das bedeutet, dass die „semantischen Transformationen“ wesentlich leichter ausfindig zu machen sind, was einerseits der ästhetischen Besetzung zugutekommt, andererseits die kulturelle Funktion dieser Form der Kunst bzw. den Geniecharakter[782], wie es seitens der Medien (vor Aufdeckung des Plagiats) postuliert wurde, sowie dessen Demontage (nach Aufdeckung des Plagiats) in Frage stellt. Stichwort Demontage: Es dauerte nicht lange, bis nicht nur die entsprechenden Blogs, sondern auch die Literaturkritik Hegemanns Roman zu durchleuchten begann und den Verdacht konkretisiert[783]:

---

[778] Vgl. auch Fadinger: Literaturplagiat und Intertextualität, S. 87.
[779] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 59.
[780] Ebd., S. 62.
[781] Fadinger: Literaturplagiat und Intertextualität, S. 87.
[782] Manche Kritiker bzw. Lobredner blieben aber auch bei ihrem ästhetischen Urteil, wonach der Roman durchaus gelungen, oder eben nicht gelungen sei – was allerdings nicht unmittelbar die Arbeitsweise, also das Plagiieren, impliziert. Im Zuge der Plagiatsdebatte häuften sich jedoch die Kritiken und damit auch die anschließende Demontage der Jungautorin: „Die Autorin von Axolotl Roadkill war gezwungen, abzuschreiben: Nur so konnte sie verbergen, was ihr fehlt. Dieses Buch ist Pornographie, keine Literatur“ (Thomas Steinfeld: Ich bin Berlin. Es geht um meinen Wahn (17.05.10), online unter http://www.sueddeutsche.de/kultur/helene-hegemann-ich-bin-in-berlin-es-geht-um-meinen-wahn-1.64959 [6.7.13]).
[783] „Der Verdacht bekommt rasch Strukturen, Gesichter und neue Namen“ (Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 44).

insgesamt wurden mehr als 29 Parallel- bzw. Belegstellen, allerdings stetig steigend[784], zu Airens *Strobo* festgestellt.[785]

Die Kontroverse um die Nachwuchsautorin erreichte einen ihrer vielen Höhepunkte unter anderem dann, als Hegemann für den Preis der Leipziger Buchmesse in der Kategorie Belletristik nominiert wurde.[786] Unter den Kritikern mischten sich nun prominente Stimmen, wie etwa Christa Wolf, Erich Loest oder Günther Grass, die ihren Unmut kundgaben bezüglich Plagiarismus und Urheberrechtsverletzung (und damit auf Hegemanns Nominierung anspielten); so heißt es in der so genannten *Leipziger Erklärung zum Schutz geistigen Eigentums*:

> Wenn ein Plagiat als preiswürdig erachtet wird, wenn geistiger Diebstahl und Verfälschungen als Kunst hingenommen werden, demonstriert diese Einstellung eine fahrlässige Akzeptanz von Rechtsverstößen im etablierten Literaturbetrieb.[787]

Die Position von Literaten sowie von Kritikern bezüglich Hegemanns Roman scheint eindeutig, dennoch muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass hier nicht etwa von Plagiarismus im Allgemeinen gesprochen wird, sondern hier ein Exempel an Hegemann[788] selbst statuiert wird. Die Vermarktung von Literatur – ihre Sozio-Ökonomisierung und Marketinginstrumentalisierung – sowie die scheinbar neuen Techniken (unter dem Deckmantel: *intertextuelles Plagiieren*) führen schließlich zu Unsicherheiten im gesamten Literaturbetrieb. Es ist demnach klar, dass hier zwei Seiten – allgemein: Kunst und Nicht-Kunst –

---

[784] „Da ich meine eigenen Texte natürlich besser kenne als Deef Pirmasens, der als erster über die Parallelen berichtet hat, sind mir schon sehr viel mehr Stellen aufgefallen" (Airen im F.A.Z.-Gespräch, in: Tobias Rüther: Das habe ich erlebt, nicht Helene Hegemann (12.02.10), online unter http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/der-bestohlene-blogger-airen-im-f-a-z-gespraech-das-habe-ich-erlebt-nicht-helene-hegemann-1939795.html [6.7.13]).

[785] Diese Stellen werden auch in der vierten Auflage – man könnte meinen, es handle sich dabei um eine Schadensbegrenzung – von *Axolotl Roadkill* offengelegt, unter dem Deckmantel: 'Wörtliche Zitate, modifizierte Zitate oder Inspirationen', fernerhin Quellen, „[…] die im Zuge einer freien Benutzung im Sinne des Urheberrechts nicht genehmigungspflichtig sind." Zugleich wird auch der Roman Airens von Hegemanns Verlag unter Vertrag genommen.

[786] Die Nominierung wurde bereits vor dem Bekanntwerden der Plagiatsvorwürfe festgelegt.

[787] Günter Grass/Christa Wolf/Erich Loest u.a.: Leipziger Erklärung (15.03.10), online unter http://www.dw.de/urheberstreit-leipziger-erklärung/a-5361813 [6.03.13].

[788] Dabei ist aber auch zu erwähnen, dass bereits vor der Skandalisierung der Text mit der Autorin eng verbunden wurde, das heißt, dass vielmehr die Person Hegemann als Jungautorin – „Wunderkind der Boheme", so formuliert es Rapp im Spiegel (3/2010) – inszeniert bzw. in Szene gesetzt wurde als das Werk selbst – der Text rückt somit in den Hintergrund, der Begriff der Authentizität geht demzufolge nicht vom Text aus, sondern vielmehr von der Person bzw. ihrem 'Image'. Wie aber Hegemann völlig richtig erkennt: „Da wird eine jahrhundertealte Debatte auf meinem Rücken ausgetragen. Wenn wir so anfangen, können wir den ganzen Literaturbetrieb gleich dichtmachen" (Hegemann, in: o.V.: „Völlig inakzeptabel" (17.05.10), online unter http://www.sueddeutsche.de/kultur/streit-um-helene-hegemann-voellig-inakzeptabel-1.66678 [6.03.13]).

entstehen, die sich allerdings beide dem Anschein nach nicht auf die Auswirkung dieser Veränderung von Literatur und deren Markt konzentrieren, als vielmehr den skandalösen Charakter des Plagiats hervorzuheben.
Die mediale Auseinandersetzung hält also an – Hegemann verfasst am 1. Mai 2010 eine Stellungnahme (*An Meine Kritiker*), die nicht minder den allgemeingebräuchlichen Jargon einer Plagiatsdebatte[789] beibehält:

> Ich habe keine exakte Vorstellung davon, was aus dem innerhalb der letzten drei Monate produzierten Abziehbild meiner Person geworden ist. Ich setze mich hier also nicht hin, um in den letzten brauchbaren Wogen irgendeines gelangweilten Presseexzesses noch mal meine Außenwirkung zu glätten und zu schreien: Ich bin cool, ich war schon mit 14 im Berghain, ihr seid alle Wichser.[790]

2.3.2 Ästhetische Besetzung

> Und das ist alles nur geklaut
> das ist alles gar nicht deine,
> das ist alles nur geklaut,
> doch das weißt du nur ganz alleine,
> das ist alles nur geklaut
> und gestohlen
> nur gezogen
> und geraubt.
> Wer hat dir das erlaubt?
> Wer hat dir das erlaubt?[791]

> Ich wollte damit groß herauskommen. Ich denke, diese kleine selbstsüchtige Regung ist kein Verbrechen. Das mir in diesem Moment nachgerühmte Plagiat war nämlich keines […].[792]

Aus einem gewissen Abstand zu den jeweiligen Beteiligten eines Plagiatsdiskurses betrachtet, hat Hegemanns Roman innerhalb des deutschsprachigen Raumes eine große Debatte ausgelöst, bei der es allerdings weniger um Informationsaustausch und Benennung der Tatsachen[793] ging, als vielmehr um PR sowohl für die vermeintliche Plagiatorin (der Plagiierte darf

[789] Das heißt auch, die Autorin setzt sich erneut hin und dreht weiter am medialen Rad.
[790] Hegemann: An meine Kritiker (1.05.10).
[791] Die Prinzen: Alles nur geklaut.
[792] Bertolt Brecht: Über Plagiate, in: Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd. 18: Schriften zur Literatur und Kunst I, Frankfurt am Main: 1967, S. 79.
[793] So hält auch Hegemann fest: „Man hat allerdings unglaubliche Scheiße über mir ausgeschüttet, das war unfair und auch nicht legitim, weil die Kritik nicht fundiert war“ (Hegemann im Interview, in: Dorothee Krings: „Ich schreibe überhaupt nicht gern“ (4.11.11), online unter http://www.rp-online.de/nrw/staedte/duesseldorf/kultur/ich-schreibe-ueberhaupt-nicht-gern-aid-1.2539508 [7.08.12]).

dabei nicht vergessen werden[794]) sowie deren Verleger, als auch für das jeweilige Blatt oder die journalistischen Foren, die sich mit diesem Thema auseinander setz(t)en. Mit anderen Worten: Der Tatbestand rotierte somit eher um die Person Hegemann – ein Abziehbild[795] – und in der Folge um die Infragestellung jener zuvor durchgeführten Inszenierung von Autorschaft „– einer besonderen, da jugendlichen Autorschaft […].“[796] Eine Auseinandersetzung mit den möglichen (bewussten/unbewussten) Motiven, die eine junge Autorin aus familiär-literaturbetrieblichen Verhältnissen dazu verleiten zu plagiieren, sowie eine nähere Untersuchung des Schreibverfahrens bzw. der Schaffensweise an sich, blieb innerhalb der medialen Diskussion weitgehend aus.[797] „Gewiss, es ging dabei um Plagiarismus, aber mit dem Phänomen eingehender befassen wollten sich weder die Ankläger, noch die Verteidiger.“[798]

Die Diskussion über die Person Hegemann reißt bis heute nicht ab, auch wenn *Axolotl Roadkill* mittlerweile als inszeniertes Marktereignis – als „feuilletonistisches Ereignis“[799] – herbeigeschrieben wird; die Verarbeitung des Skandals, die noch leise nachhallt, führt nicht – wie es in vielen anderen Teilen der Welt der Fall ist – etwa zum Verbot dieses Romans, sondern zu einer Art schmutzig geführtem Wahlkampf; wie es in der Politik so schön heißt: auch schlechte Werbung ist Werbung – ökonomisch gesehen profitier(t)en hier alle Parteien.[800] Man kann nun behaupten, dass selbst der Skandal ausgeklügelt wurde und demnach ein kalkulierter in Form einer organisierten Vermarktung ist – schließlich lebt Literatur von ihrer ‘Performance’: „Die Logik eines Textes

[794] Das Plagiat kann auch als Karrieresprungmittel sowohl für den Plagiator als auch für den Plagiierten gelten: „Im Zuge der hitzig geführten Debatte um Helene Hegemanns Roman *Axolotl Roadkill* wurden auch *Strobo* und sein Autor Airen bekannt“ (Airen: Strobo, Klappentext). Hier stellt sich natürlich auch die Frage nach dem Motiv aller Beteiligten, die in den psychologischen Raum führt und deren Beantwortung im nächsten Abschnitt erfolgt.

[795] Hegemann: An meine Kritiker (1.05.10).

[796] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 36.

[797] So wurde auch die Entrechtlichung bzw. theoretische Legitimierung des Plagiats (in Form der ästhetischen Besetzung: Intertextualität) seitens der Plagiatorin und deren Verlag nicht näher besprochen.

[798] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 37.

[799] Ebd., S. 50.

[800] Die zunächst positive bis euphorische Resonanz sowie überschwängliche Begeisterung für Hegemanns Roman hat sich letztlich in Entrüstung, gar in einer beleidigten Manier (als ein persönlicher Angriff), seitens der Medienlandschaft verwandelt, die schlussendlich zu einer Demontage der Schriftstellerin führte. Das doch eher junge Lesepublikum, welches sich diese Form von Popliteratur regelmäßig und freiwillig zu Gemüte führt bzw. „reinzieht“, wird dabei allerdings nicht kleiner geworden sein, es ist eher das Gegenteil anzunehmen.

vollendet sich in der Gangart, in der er sich auf dem Markt bewegt.“[801] Somit wäre dieser Plagiatsvorfall vielmehr in den rechtlichen (und sozio-ökonomischen) Diskurs einzureihen, wäre da nicht die anschließende Argumentation seitens des Verlags bezüglich des Plagiatsverdachts, in der versucht wird, Plagiarismus ästhetisch zu erklären. Man darf sich dabei allerdings nicht vorstellen, dass hier eine eindeutige Erklärung oder ein Bekenntnis abgegeben wird à la „… dann bin ich ja ein Mörder!“[802] Es gibt eine Reihe an möglichen Verteidigungsstrategien[803], derer sich ein Plagiator (bzw. dessen Verlag) bedienen kann, wie sich aber herausstellen wird, kaum eine, welche die Plagiatsdiskussion beendet.

Am 7. 02. 2010 reagiert der Ullstein Verlag mit einer Presseerklärung, wonach die Autorin auf Basis intertextueller Theorien ihren Roman angefertigt haben soll – so wird bei *Axolotl Roadkill* auf eine Form der Montageästhetik bzw. Collage- und Sampling-Technik, fernerhin auf ein intertextuelles Verfahren verwiesen.[804] Der Verlag versucht sich vor weiteren Vorwürfen mit folgendem Nachsatz zu

[801] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 60.

[802] Adolf Storms, in: Walter Manoschek: „… dann bin ich ja ein Mörder“, Reportage 2008. Manoschek interviewt hier den ehemaligen SS-Unterscharführer Adolf Storms, der mitverantwortlich war, mehr als 60 ungarisch-jüdische Zwangsarbeiter erschossen zu haben. Für diese Tat wurde Storms weder zur Rechenschaft gezogen, noch kann er sich scheinbar daran erinnern. Während Jelinek die Vorgehensweise Manoscheks bis aufs Höchste lobt, ist doch in Frage zu stellen, inwieweit hier – trotz der „Mission: Wahrheitsfindung“ – nicht eine Selbstinszenierung (von Seiten des Reporters) stattgefunden hat.

[803] An dieser Stelle lässt sich erneut kurz Celans Umgang mit den Plagiatsvorwürfen anführen: nämlich kaum bis gar nicht nimmt dieser öffentlich Stellung – wer Celan kennt, der weiß, dass intertextuelle Transformationen sowie auch Formen der Parodie zu seinem Ausdrucksrepertoire gehören: „Wer dabei an Plagiat denkt, verkennt das hier gehandhabte künstlerische Verfahren von Grund auf. Überlieferte Stoffe waren für Celan lebendiges Material geistiger Auseinandersetzung“ (Theo Buck: Todesfuge, in: Hans-Michael Speier (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Paul Celan, Stuttgart: 2002, S. 15). Im Falle der Goll-Affäre zog sich Celan von den Vorwürfen zurück, und obwohl das Schweigen als die „weiseste“ Methode bzw. Herangehensweise zu verstehen ist, so stellt sie im Falle Celans lediglich die Vorgehensweise nach außen dar. In den zu seinen Lebzeiten nicht publizierten Texten heißt es an einer Stelle: „Die Hauptgangster seien jedoch genannt: die Witwe des Ivan Goll und ein gewisser Richard Exner in den USA, dem die Goll als Lohn für seine Militärschaft den Titel des „Ordinarius der Universität von Kalifornien“ zuerkannte“ (Vgl. Barbara Wiedemann: Paul Celan - Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer Infamie, Frankfurt am Main: 2000).

[804] Nach dem der Blogger Deef Pirmasens die Plagiatsvorwürfe ins Netz stellte, dauerte es nicht einmal zwei Tage bis der Verlag Hegemanns und die Autorin selbst zu diesen Stellung nahmen. Der Verweis auf ein intertextuelles Verfahren führt aber auch zu der Frage, warum die ver- bzw. entwendeten Quellen nicht vor Abdruck und Veröffentlichung des Romans vom Ullstein Verlag entdeckt wurden bzw. das Skript auf diese Quellen hin geprüft wurde. So heißt es in Deef Pirmasens’ Blog *Gefühlskonserve*: „Warum hat der Lektor es versäumt, die Sätze, die wie es in Axolotl Roadkill von einer Figur gesagt wird “von so ’nem Blogger” stammen, zu googlen? Hat der Lektor es übersehen, hätte er unprofessionell gearbeitet. Hat er es erkannt, aber ignoriert, hätte er die Plagiate billigend in Kauf genommen“.

befreien: „Dieser Roman folgt in Passagen dem ästhetischen Prinzip der Intertextualität und kann daher weitere Zitate enthalten.“[805]

> Einmal in die falschen Hände geraten, ist es hingegen zum Zeugnis einer völligen Unkenntnis dessen geworden, was das Wesen literarischen Eigentums eigentlich ausmacht.[806]

Diese ästhetische Besetzung hat nun zur Folge, dass stellvertretend für die Person Hegemann eine äußerliche Ergänzung in Form einer intertextuellen Identität (quasi eine abwesende Anwesenheit[807]) eintritt. Deren Funktion besteht darin, die Person und deren Schreibverfahren mehr oder minder verblassen und demzufolge als eine verblendete Instanz in Erscheinung treten zu lassen; der geblendete Ödipus[808], der lediglich anknüpft an den intertextuellen Kosmos, in dem – so wird immerhin allgemein angenommen – ohnehin alles frei zur Verfügung steht. Diese Identität als eine Nichtexistenz wäre aber folglich dann auch außerhalb des Textes zu suchen, doch weder außerhalb noch in diesem selbst lässt sich nun mehr die Person Hegemann aufgrund der fortwährenden Inszenierung (vor und nach Aufdeckung des Plagiats) wegdenken. Das hat einerseits mit der Skandalisierung eines Plagiatsverfahrens an sich sowie mit der steten Infragestellung bzw. dem Kreisen um Authentizität[809] zu tun; andererseits setzt das Text-Äußere – welches nach Derrida sowieso nicht existiert – ein Text-Inneres (oder überhaupt einen Text) voraus, was wiederum, weder ästhetisch-intertextuell noch juristisch gesehen über eine Bezugnahme auf die Individualität des Textes oder dessen Texttransformation hinausgeht. Das bedeutet, selbst wenn damit argumentiert wird, es handle sich dabei um einen Text unter Texten (der Bezug nimmt auf andere Texte), so wird dennoch stets – und dies ist als eines der Hauptkriterien von Plagiarismus zu verstehen: – *subjektiv* damit umgegangen: „Die Kategorien des Originären, des Entlehnten und des Gestohlenen sind […] nicht objektivierbar, sondern immer nur in der intersubjektiven Vermittlung sinnvoll zu

[805] Hegemann: Axolotl Roadkill, Quellennachweis und Danksagung.
[806] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 66.
[807] Vgl. Derrida: Grammatologie, S. 268.
[808] „The blinded Oedipus is the human, the total coherence that knows life cannot be justified as an aesthetic phenomenon, even when that life is wholly sacrificed to the aesthetic realm“ (Bloom: The anxiety of influence, S. 106).
[809] Zum Begriff der Authentizität kann hier Charlie Chaplin angeführt warden: „As I began to love myself I found that anguish and emotional suffering are only warning signs that I was living against my own truth. Today, I know, this is AUTHENTICITY“ (Chaplin: As I began to love myself).

gebrauchen.“[810] So hat innerhalb der Plagiatsdebatte, die, so wird im psychologischen Raum postuliert, sich aus einem Zusammenspiel der Beteiligten (Plagiierter, Plagiator, Öffentlichkeit, Kritiker) ergibt, jeder einzelne eine subjektive Sichtweise auf das Plagiat.

> Ein Opfer? Was die Urheberrechtsverletzung angeht: ja.[811]
>
> Nur über die Lüge kommen wir der Wahrheit nahe.[812]

Diese intersubjektive Sichtweise aber, wie auch aus dem letzten Diskurs hervorgeht, ist von einer rechtlichen und literarischen Tradition geprägt, die beispielsweise Maßstäbe wie ‘Innovation’ oder ‘Originalität’ heranzieht – Texte, die lediglich literarische Inhalte reproduzieren, werden allgemein als nicht originell oder nicht authentisch bezeichnet. Doch nicht nur dieser Blickwinkel, sondern der Ursprung (lat. *origo*) eines Textes selbst, erfährt eine andere Bedeutung, wenn er mit der Einfluss-Angst oder der voranschreitenden Technisierung von Literatur und der damit notwendigen rechtlichen Anpassung in Beziehung gesetzt wird. Das heißt nun nichts anderes, als dass die angeführten Maßstäbe über Literatur – genauso wie deren Rechtsauslegung und -entwicklung – an die Zeit gebunden und demnach historisch variabel sind. Die Existenz von Plagiaten hält jedoch auf beiden Seiten (Recht und Literatur) noch immer an Begriffen wie Authentizität, Originalität und Wahrheit[813] fest.

Plagiate und „Fälschungen können demnach als Testfall für die Kunstgeschichte selbst betrachtet werden.“[814] Wie aber auch die Rechtsgeschichte zeigt, stimmen die Urteile über Plagiarismus und seine Begriffsdefinition nicht immer mit der ästhetischen Perspektive überein; nach dem Urheberrecht kommt es nicht auf eine

---

[810] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 98.
[811] Rüther: Das habe ich erlebt, nicht Helene Hegemann (12.02.10).
[812] Felicitas von Lovenberg: Originalität gibt es nicht – nur Echtheit (8.02.10), online unter http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/vorwuerfe-gegen-helene-hegemann-originalitaet-gibt-es-nicht-nur-echtheit-1716573.html [6.7.13].
[813] “Birbal,” asked Akbar to him once, “what is the difference between the truth and falsehood?” “Sire, four inches,” replied Birbal, without pausing for a moment. “How?” asked the emperor. “Your Majesty, we hear with our ears and see with our eyes. What we see is the truth, not what we hear. The difference between the eye and ear is four inches. Hence the difference between truth and falsehood is only four inches” (The Difference between truth and falsehood, in: Ancient Indian Tales, S. 321).
[814] Stefan Römer: Zwischen Kunstwissenschaft und Populismus: Die Rede vom Original und seiner Fälschung, in: Reulecke (Hrsg.): Fälschungen, S. 357f.

künstlerische oder ästhetische Umsetzung der schöpferischen Leistung an[815], die Individualität als Kern des Werks wird an der originellen Gestaltung abgelesen. Doch inwiefern lässt sich der Originalitätsbegriff im „[…] Horizont einer Kunst, für die der Versatzstückcharakter postmoderner Identität, das Zusammenfügen geliehener Erinnerungen zur eigenen Lebensgeschichte, längst Konvention geworden ist, […]“[816] noch festmachen?

> Man spricht immer von Originalität, allein was will das sagen! So wie wir geboren wurden, fängt die Welt an, auf uns zu wirken, und das geht so fort bis ans Ende. Und überhaupt, was können wir denn unser Eigenes nennen als die Energie, die Kraft, das Wollen – Wenn ich sagen könnte, was ich alles großen Vorgängern und Mitlebenden schuldig geworden bin, so bliebe nicht viel übrig.[817]

Der ‘Testfall Plagiat’ reicht somit stets über das Recht und die Kunst (Literatur) hinaus – Begriffe wie Originalität oder Authentizität erhalten aufgrund der Unstimmigkeit zwischen diesen beiden Disziplinen vermehrt einen tautologischen Charakter:

> Originalität, das ist, wenn man originell ist.[818]
>
> Ein Werk ist dann individuell, wenn es sich um eine originelle Gestaltung handelt.[819]

Die Originalität/Authentizität eines Werks eignet sich demnach immer weniger als ‘Gradmesser *literarischer Qualität*’[820], was zur Folge hat, dass einerseits die ästhetische, aber auch rechtliche Auslegung dieser Bezeichnungen aktualisiert werden muss. Das scheinbare Schwinden der Originalität hängt aber auch damit zusammen, dass der Autor, einerseits aufgrund der technischen Revolution (beispielsweise: Internet), andererseits wenn man den intertextuellen Theorien folgt, sich aufzulösen beginnt.[821] Wie aber bereits festgestellt wurde, verzichtet Plagiarismus niemals auf die Person – die Originalität wird innerhalb einer

---

[815] Vgl. Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 62.
[816] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 40.
[817] Goethe, in: Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, online unter gutenberg.spiegel.de [5.06.12].
[818] Abgewandelt von: „Moral, das ist, wenn man moralisch ist, versteht Er.“ (Georg Büchner: Woyzeck, Stuttgart: 1999, S. 5.)
[819] Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 62.
[820] Vgl. Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 40.
[821] So „[…] kann der Schreiber nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren […]“ (Barthes: Der Tod des Autors, S. 190).

Plagiatsdebatte meist medial ausgeweidet, der reproduzierte Text verliert hier seinen Schein von Authentizität, das einst Einmalige oder Unverwechselbare trägt nicht länger den Namen der Originalität, sondern heißt dann antithetisch: Plagiat.

> But where the fabric already has been woven, we journey to unravel. Alas—in art—the quest is more illusory even than it is in life.[822]

2.3.2.1 Plagiarismus als intertextuelles Verfahren

> Jeder Text ist Reaktion auf vorausgegangene Texte, und diese wiederum sind Reaktionen auf andere und so fort in einem *regressus ad infinitum* [...].[823]

> Hier wurde ohne irgendwelche poetologischen Hintergedanken ein wenig Fremdtext kopiert. Kein Intertext, keine Materialästhetik – Plagiat. Was denn sonst.[824]

Bereits in *An meine Kritiker* rät Hegemann jedem, „[…] der sich ernsthaft mit Intertextualität oder »Sampling« beschäftigen will, […] das anhand eines anderen Buches zu tun (denn, wie oben ausführlich erwähnt, unterscheidet sich *Axolotl Roadkill* in seiner Machart kaum von anderen, nicht unter der Fuchtel irgendeines Copy-and-Paste-Skandals stehenden Romanen).“[825] Hegemanns Roman, betrachtet man ihn erneut im Rahmen der deutschen Pop-Literatur, ist als einer von vielen zu nennen: ein Roman, der sich Verfahren bedient, die einerseits die (nicht nur) deutsche Gegenwartsliteratur prägen[826] und andererseits in Zeiten der (elektronischen) Massenmedien zu einer Neubetrachtung und wohl auch -bestimmung der Instanzen ‘Autor – Text – Leser’ führen müssen: wir erleben und befinden uns in einer Zeit, in der eine Transformation der Repräsentationsformen des literarischen Diebstahls von Statten geht, wo „Kopieren und Einfügen“ (›Speichern, Übertragen, Modifizieren‹[827]) schon längst zum Repertoire des

[822] Bloom: The anxiety of influence, S. 64f.
[823] Pfister: Konzepte der Intertextualität, S. 11f.
[824] Theisohn: Nennt das Kind beim Namen (25.02.10), online unter http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/nennt-das-kind-beim-namen-1.5076939 [5.06.12].
[825] Hegemann: An meine Kritiker (1.05.10).
[826] So heißt es bei Hegemanns Stellungnahme *An meine Kritiker*: „Es geht bei dem gegen mich gerichteten Hype nicht wirklich um Plagiarismus […]. Es geht darum, dass ich in einem Bereich arbeite, in dem andere Leute auch arbeiten, und einige dieser Leute haben ein Problem mit mir“.
[827] Theisohn: Plagiat, S. 521.

Autors und Lesers gehören und noch immer für Überraschung sowie Entsetzen und zuletzt ein Werten der Öffentlichkeit sorgen.[828]

Innerhalb dieser Arbeit geht es allerdings nicht um das Veranschaulichen bzw. „Entfalten" einer Aneignung fremder Texte und auch nicht darum, anhand der Intertextualität Konzepte zu finden, „[…] mit denen sich der Einschnitt in die Debattenkultur des Literaturbetriebs erklären ließe, für den *Axolotl Roadkill* steht."[829] Bei der Intertextualität steht nicht etwa eine Verheimlichung des Prätextes bzw. dessen Absicht zur Verschleierung im Vordergrund, selbst wenn die Markierung der Referentialität fehlt (also nicht-markierte Intertextualität): „So kann ein Autor z.B. auf jede Markierung verzichten, wenn sein eigener Text auf Texte verweist, die einem breiteren Lesepublikum bekannt sind."[830] Von welchem Lesepublikum kann allerdings im Falle Hegemanns ausgegangen werden? Wo ist hier die Grenze zwischen intertextueller Markierung (das heißt auch keine vorhandene Markierung) und einer Anmaßung von Urheberschaft zu ziehen? Und ist die Intention Hegemanns wirklich oder überhaupt eine intertextuelle?

Das Erkennen eines intertextuellen Verweises ist rezipientenabhängig[831], die Bezugnahme auf fremdes Gut ist jedoch nicht jedem Adressaten offenkundig bzw. wird nicht immer erkannt – „Die Grenze zwischen Zitat und Plagiat ist eine schmale und hängt vielfach vom Kultur- und Bildungsniveau der Zuhörer oder Leser ab."[832] Dabei steht außer Frage, dass es immer Leser geben wird, welche die Vorlage/den Prätext nicht (er)kennen, demnach auch nicht die Textpassagen, die selbst in unveränderter Weise verwendet und verwertet wurden.[833] Wie bereits

---

[828] Dafür verantwortlich zeigt sich, wie bereits im rechtlichen Diskurs erläutert wurde, mitunter die Skandalisierung von Plagiaten, die weniger ein sachliches Bewusstsein bezüglich des Problemkindes 'Plagiat' schafft, als vielmehr einen – wie Reulecke es bei Fälschungen konstatiert – 'folgenlosen Kreislauf von öffentlicher Auf- und Abregung' (Vgl. Reulecke: Fälschungen – Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten, S. 19).

[829] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 42.

[830] Broich: Formen der Markierung von Intertextualität, in: Broich/Pfister (Hrsg.): Intertextualität, S. 32.

[831] Vgl. ebd., S. 33.

[832] Bergler: Das Plagiat, S. 409.

[833] Die Entlehnung Hegemanns, auf die weder im Text noch im Anhang (zumindest nicht vor der vierten Auflage) explizit hingewiesen wurde, ist nun kaum für den Leser zu erkennen. Plagiieren setzt demnach eine Form von Analphabetismus voraus, der sich allerdings weniger auf die Lesekompetenz an sich bezieht, als vielmehr auf die Quantität bereits gelesener Werke. Der Plagiatscharakter in Hegemanns *Axolotl Roadkill* ist zunächst schwierig ausfindig zu machen. Die entwendeten Stellen unterbrechen kaum den Schreib- und Lesefluss, der eigene Text lässt sich stellenweise durchaus mit Airens *Strobo* verbinden – insofern kann vorerst von einem geglückten Plagiat gesprochen werden, da sowohl die semantische als auch syntaktische Transformation

angesprochen, scheut die moderne Literatur nicht davor zurück, mit fremden Gedanken umzugehen oder zu spielen – der Autor der Postmoderne „kokettiert" mit seinen Quellen mit der Begründung: es gäbe kaum noch authentische Erfahrungen, wonach es legitim sei, sich im „Supermarkt der Literatur" frei zu bedienen unter dem Vorwand sich lediglich inspirieren zu lassen. Dabei wird allerdings das gegenwärtig geltende Urheberrecht in Frage gestellt, demzufolge lässt sich aber auch eine Verletzung der Urheberschaft nicht nur als ein krimineller Akt interpretieren, sondern auch als eine Infragestellung der Rechtslage bezüglich geistigen Eigentums; grundsätzlich handelt es sich jedoch nicht – auch wenn Hegemann die lautesten Trommeln rührt – um ein Phänomen, das von den jeweiligen Autoren ausgeht, als vielmehr vom Leser als ein Beobachter, der zum schreibenden Autor (Stichwort*: écriture-lecture*) wurde: „Wir alle konstruieren unsere Geschichte, selbst unsere persönliche Geschichte, mithilfe fremder Erzählungen, anhand von zigfach vermittelten Prosastücken, Dokumentationen, Augenzeugenberichten, Literatur."[834]

Diese Form der Erklärung, nach Theisohn die so genannte *geschichtskritische Verteidigung*[835], spielt mit dem Gedanken: dass wir mit bereits gedachten Gedanken operieren[836] und „[…] dass wir ohnehin alle nur mit Bruchstücken von Geschichten jonglieren, die wir nicht selbst erfunden haben und deren Wirklichkeitstreue wir selbst auch nicht verbürgen."[837] Man könnte noch weiter gehen und behaupten, unser Leben sei eine Aneinanderreihung anderer Leben, wo ein jeder der Künstler von einem anderen beeinflusst wird; so tritt zwar, folgt man hier erneut der Einfluss-Angst, ein starker Dichter aus jeder Trope verstärkt als Schöpfer hervor, sein inneres Vorstellungsbild aber – ob er es weiß oder nicht – ist gebrandmarkt und steht im steten Einfluss mit anderen Dichtern.

---

durchaus gelungen scheint. Um nun die Entlehnung zu erkennen, müsste der Leser aber die Aufzeichnungen im Netz, also die damals noch in Blog-Form abgefasste Version von *Strobo* (in: airen.worldpress.com; später erschienen als Buch unter dem Titel *Strobo* im SuKuLTuR-Verlag, Berlin 2009) gelesen haben; das Schöne – natürlich abhängig davon, aus welcher Perspektive es betrachtet wird – an einem Plagiatsvorfall ist jedoch, dass schon ein Leser allein reicht, um den Sisyphos-Stein (des Plagiats) ins Rollen zu bringen. Wie erwähnt, ist dem Blogger Deef Pirmasens die Entdeckung des Plagiats Hegemanns zu verdanken, der aufgrund von bestimmten Wortbildungen wie 'Vaselintitten' oder 'Technoplastizität' innerhalb *Axolotl Roadkill* aufmerksam und in der Folge misstrauisch wurde.

[834] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 45.

[835] Vgl. ebd., S. 45.

[836] „Daß wir alle vielfach mit schon gedachten Gedanken operieren, ist eine Selbstverständlichkeit" (Bergler: Das Plagiat, S. 397).

[837] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 46.

> Es ist sick, was hier abgeht. Menschen sind soziale Wesen und auf Geschichten über sich und ihre Beziehungen angewiesen, wir ahmen nach, wie brauchen die abgebildete Fantasie eines anderen, um nach ihrem Muster handeln zu können. Wir brauchen Bilder, die unsere Bedürfnisse konkretisieren.[838]

> Jeder Mensch setzt sich zusammen aus dem, was ihm zuvor eingetrichtert wurde […]. Uns ist keine Sprache, uns sind keine Gedankengänge angeboren worden, es sind alles Einflüsse und Prägungen von außen, die wir mit unserer sogenannten >Persönlichkeit< zu verknüpfen suchen.[839]

Der geschichtskritische Aspekt spielt hierbei aber weniger eine Rolle als die Tatsache, dass innerhalb des so genannten Mosaiks ein jeder Text von einem anderen absorbiert und transformiert wird und demzufolge der Autor, dessen Geschichte sowie auch das Empfinden von Zeitlichkeit bzw. die Zeit selbst in den Hintergrund treten. Für Plagiarismus bzw. für eine Plagiatsdebatte reicht diese ästhetisch besetzte Verteidigung/Legitimierung aber – selbst wenn sie richtig bzw. regelkonform ist – nicht aus; besser gesagt, sie holt die Autorin nicht aus der Diskussion bzw. ihrem Dilemma.

> Wenn die Literatur es aber tatsächlich darauf anlegt, die von ihr entwickelten ästhetischen Konzepte mit den Gesetzen der sozialen Wirklichkeit gleichzusetzen, in der sie beworben, gekauft und gelesen sein will, dann kann man am Beispiel von *Axolotl Roadkill* wunderbar erkennen, wie groß ihre Macht wirklich ist: Sie bricht, und im Zweifel wird es dann peinlich.[840]

Auf der einen Seite ist anzunehmen, dass anhand eines Plagiatsrechtfertigungsversuchs auf Basis intertextueller Literaturtheorien versucht wird, den Blickwinkel gewaltsam zu verändern bzw. so zu erweitern, um die Aufmerksamkeit von der Person im Rampenlicht (Hegemann) auf das so genannte große Ganze (Textkosmos: eine Geschichte aus Plagiaten) zu lenken –

---

[838] Hegemann: Jage zwei Tiger, Berlin: 2013, S. 117. Die Stelle endet folgendermaßen (und spricht insgeheim den Autor dieser Arbeit an): „Keine Ahnung, was dieser Arsch da im Fernsehen gesehen und plötzlich als einzige angemessene Bekämpfung seiner Depression interpretiert hat. Holy Shit, lasst uns aussteigen".

[839] Hegemann im Interview mit Spex, in: Spex, Ausgabe 328 (September/Oktober 2010), S. 48. Jene Bruchstücke von Bildern oder Geschichten, die wir uns aneignen bzw. die uns in der Folge, zu dem machen können, was wir sind, führen mitunter zu der Einsicht: „Was geschehen ist, wird wieder geschehen, was man getan hat, wird man wieder tun: Es gibt nichts Neues unter der Sonne" (Koh 1,9 (Das Buch Kohelet), in: Die Bibel, S. 718). Mit dieser Botschaft beschäftigen sich sowohl die Dichter – „Alles Gescheite ist schon gedacht worden, man muß nur versuchen, es noch einmal zu denken" (Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre, online unter gutenberg.spiegel.de [5.06.12]) –, als auch die intertextuellen Theorien seit Anbeginn ihrer Entstehung; es ist daher durchaus vernunftgemäß, sich bei einem Plagiatsvorfall in der Folge der Intertextualität zu bedienen.

[840] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 61.

dies geschieht vorwiegend in Form von Generalisierung bzw. jener Entgrenzungstendenz, die mit der Intertextualität einher zieht. Insofern scheint diese Auswahl als eine theoretische Plagiatserklärung zunächst als gut gewählt, wäre da nicht die Praxis, anders als es die Theorie erwartet; damit gemeint ist als eines der eben besprochenen Kriterien von Plagiarismus: das fortwährende Kreisen um die Person (der Autor im Zentrum seines Textes), die jede Plagiatsdiskussion mit sich führt. Auf der anderen Seite, und hier handelt es sich womöglich um das größere Übel, wird in diesem Raum der Kunst die Diskussion rund um das Plagiat keineswegs beendet:

> Wer sich der Unterstellung eines literarischen Diebstahls zu entziehen versucht, indem er sich in das ästhetisch-philosophische Argument flüchtet, durch den galanten Verweis auf die >Literaturgeschichte überhaupt< als Diebstahlsgeschichte, auf die Aufwertung des gestohlenen Textes durch den Diebstahl oder gar auf die plagiarische Konstitution unserer Wirklichkeit, der mag sich zwar im Zweifel intellektuell unangreifbar machen. Er bleibt aber trotz allem in der Diskussion und kann diese nicht beenden.[841]

In diesem Sinn ist es nicht ratsam, „[…] das Eisen zu schmieden, solange es warm ist;“[842] eine Rechtfertigung des Schreibverfahrens geht innerhalb eines ästhetischen Diskurses bzw. im Raum der Kunst nicht mit dem ersehnten Ende einer Plagiatsdebattenkultur einher. Eine ästhetisch-intertextuelle Besetzung des Plagiats schafft zwar ein geschichtliches Bewusstsein, das einerseits auf der Vergangenheit beruht – sprich: eine geschichtliche sowie begriffliche Erschließung des Charakters des Plagiats aus Sicht der Ästhetik –, andererseits soll es ebenso eine wissenschaftliche Erkenntnis, welche die Ausrichtung des Handelns auf Basis des noch immer modernen Bedürfnisses nach Vernunft reflektiert, darstellen. Die Person aber befreit sich dadurch nicht der Vorwürfe, da die ästhetisch-wissenschaftliche Besetzung noch immer im Raum der Kunst und damit der Vorstellungen über geistiges Eigentum und dessen Diebstahl ihre Fäden[843] zieht.

> Manche denken, es gehe um den simplen Vorgang, eine Straße zu überqueren. Doch ich wusste immer: Es geht ums nackte Überleben![844]

---

[841] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 46f.
[842] C. G. Jung an Sigmund Freud (28.11.11), in: Sigmund Freud/C. G. Jung: Briefwechsel, Frankfurt am Main: 2001, S. 177.
[843] An denen nur noch weitere (Damokles-)Schwerter aufgehängt werden.
[844] Hegemann: Jage zwei Tiger, S. 30.

> Eine verbindende und familiäre Zugehörigkeit wurde da demonstriert zu einer nur in der Illegalität und der Aufrechterhaltung kultureller, selbstzerstörerischer Gesten überlebenden, hochreflexiven Punkfraktion.[845]

Bei Plagiarismus geht es allerdings nicht nur um das Überleben innerhalb der Kunst, sondern auch um jenes Leben außerhalb der literarischen Wirklichkeit.[846] Es gibt allerdings nur wenige Möglichkeiten sich aus einer Plagiatsdiskussion zu lösen: man schlägt zunächst entweder den ästhetischen[847] oder den juristischen Pfad ein. Das Konzept der Intertextualität erlangt wiederum erst dort Bedeutung, wo die literarische Wirklichkeit in Berührung mit der rechtlichen, die gleichsam ästhetisiert werden soll, kommt. Damit positioniert sich aber auch die Kunst bzw. deren Ästhetisierung (wissenschaftliche Auslegung der Intertextualität) gewissermaßen gegen den Rechtschutz, auch wenn diese selbst kein in sich stimmiges System darstellt: Die Intertextualität kann zwar einzelne Formen und deren Grenzen beschreiben, liefert nun aber keine Anleitung, inwiefern die Übernahme von Fremdmaterialien (im Falle von Plagiarismus als Kunstform) gekennzeichnet werden soll; ebenso kümmert sie – sofern wir dieser Theorie kein Ethos zusprechen oder sie gar in eine fühlende Person verwandeln[848] – nicht die Anmaßung einer Urheberschaft bzw. deren rechtlichen Folgen.

> Nun ist es für intertextuelle Werke aber geradezu typisch, dass sie andere Texte integrieren oder auf sie anspielen, ohne den jeweiligen Autor oder Titel zu nennen. Die Verwendung anderer Texte ohne diese Nennung, ist für den ludischen Charakter der Intertextualität – nicht nur beim Zitat – wesentlich und erhöht Sinn und Lesegenuss gleichermaßen.[849]

Die ästhetische Besetzung von Plagiarismus in Form eines intertextuellen Verfahrens wäre demnach regelkonform, da unter anderem die Intertextualitätstheorien schlichtweg keine Regel(n) diesbezüglich vorgeben. Wie

[845] Hegemann: Jage zwei Tiger, S. 43.
[846] Die (postmoderne) Maske, die vom Literaturbetrieb (Markt) einem Plagiat umgestülpt wird, verletzt oder greift nun weniger den rechtswissenschaftlichen Aspekt an, sondern vielmehr den Ethos von Literatur: „Entweder ist alle Literatur frei verfügbar – oder eben gar keine“ (Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 65).
[847] „Literatur besitzt nun aber nicht nur eine poetologische Seinsebene, sondern immer auch eine sozio-ökonomische“ (Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 59).
[848] Vgl. die Verwandlung des Chaos in eine fühlende Person im Kapitel *Verdrängen und Vergessen*.
[849] Fadinger: Literaturplagiat und Intertextualität, S. 90.

gesagt, gießt aber jene wissenschaftliche Herangehensweise mehr Öl ins Feuer der Plagiatsdebatte als sie besänftigt.[850]

Auch Hegemanns eigenes Plagiatsverständnis geht über die intertextuelle sowie rechtswissenschaftliche Dimension bezüglich eines Plagiats hinaus: Wie schon angedeutet wurde, hält die Autorin ein intertextuelles Verfahren innerhalb ihres Romans – widersprüchlich allerdings zur Erklärung des Verlags – für ausgeschlossen. Dazu sollte man aber wissen, dass die „neuen" Formen des *Sampling*s oder auch des *Copy-Paste*, auf die Hegemann in *An Meine Kritiker* verweist[851], ebenso in den intertextuellen Diskurs einzureihen sind.[852] Fernerhin ist die Argumentation Hegemanns, gegen die Normalität oder die mediale Rebellion („gegen jemanden, der ANDERS ist als sie"[853]) anzukämpfen oder auf einen Generationenkampf (Rebellion der Altersgruppen[854]) zu verweisen, nicht weniger faktenorientiert als die Hetzkampagne, die von Seiten der Medienlandschaft geführt wird.

Es ist, man kann es nicht oft genug wiederholen, ein Bestandteil von Plagiarismus, dass nicht etwa die Fakten oder Tatsachen zum öffentlichen Diskurs erkoren werden, sondern es wird vielmehr mit Emotionen, die einen Machtkampf herbeirufen, gespielt. Es wird manipuliert und versucht, eine reißerische Story (von beiden bzw. allen Seiten[855]), die sich letztlich verkaufen lässt, daraus zu machen: Das Plagiat gehört somit vielleicht der Öffentlichkeit, die Meinung, die es darüber zu bilden gilt, wird aber größtenteils vorgegeben bzw. hat sie sich seit Jahrhunderten in den Köpfen der Leser (Autoren) bzw. vordergründig der Kritiker eingeschrieben.[856] Wie bereits betont wurde, stellt eine Plagiatsgeschichte immer eine Geschichte von Missverständnissen und in der Folge von Machtkämpfen dar

---

[850] Und verhält sich nicht minder so, als würden „[…] Schlangen mit Vögeln sich paaren und Lämmer mit Tigern" (Quintus Horatius Flaccus: Ars Poetica. Die Dichtkunst, Stuttgart: 2008, S. 5).

[851] Bzw. kennzeichnet Hegemann das Kopieren als *Remix*-Stil.

[852] „Wenn ich die festgelegten Unterschiede und den Stil einer Gattung nicht zu beachten vermag und nicht kenne, was laß ich als Dichter mich grüßen?" (Horaz: Ars Poetica, S. 9).

[853] Hegemann: An meine Kritiker (1.05.10).

[854] Ebd. Nur weil sich etwa („ältere") Autoren wie Christa Wolf, Günter Grass oder Elfriede Jelinek gegen Plagiarismus äußern, so wäre es weniger seriös, auf einen Generationskonflikt zu verweisen.

[855] Das heißt auch die Seite des Plagiierten – in der Causa *The Da Vinci Code* also die Autoren von *The Holy Blood and the Holy Grail*; Airens *Strobo* wurde zwar durch die Plagiatsdebatte rund um Hegemann wesentlich bekannter, jedoch nahm Airen an den heftig geführten Diskussionen nur kaum teil und ging, in einfachen Worten, mit dem Plagiatsvorfall „cool" um.

[856] Schließlich sind, wie Fink einmal festhält, die vorherrschenden Konzepte in den meisten Kulturen disziplinenübergreifend (Vgl. Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 59).

– sie „[…] *hat* nicht nur eine Geschichte, sie *ist* auch eine Geschichte."[857] Sowohl medial als auch von Seiten der Künstlerin und deren Verlag geht es offenkundig nicht um einen Informationsaustausch, sondern um eine Art Spiel aller Beteiligten mit den Begriffen von Autorschaft, Authentizität, Genie, Original usf.; ein Spiel, das stets aus einem Blickwinkel mit den rechtlichen aber auch sozio-ökonomischen Bedingungen (Marketing, Image, Verkaufszahlen etc.) liebäugelt, während der andere Blick auf die Kunst (als Kunst) gerichtet sein soll und in deren Raum (der Kunst) sämtliche persönliche Interessen, wie etwa Profit oder Macht, gelöscht werden sollten.

> Pour cette reason, après avoir été longtemps toléré par les institutions littéraires, le plagiat est aujourd'hui l'objet d'un rejet unanime, qui se traduit même parfois par des plaints en justice, visant à protéger le droit à la création personnelle et à défendre la propriété littéraire, plus menacée que jamais par le progrès technique.[858]

Zusammenfassend lässt sich also sagen: Der Plagiator bleibt trotz ästhetischer Legitimierung innerhalb der Plagiatsdiskussion gefangen – im Raum der Kunst scheint es somit keinen Ausweg aus der Plagiatsdebatte zu geben. Das Plagiat selbst kann durchaus ästhetisch besetzt werden, doch reicht es nicht an das Phänomen der Kunst heran: Intertextualität (sowie Begriffe wie Montage, Sampling usf.) beschreibt lediglich eine mögliche Methode Plagiarismus zu erklären oder in den meisten Fällen zu rechtfertigen, und ist demzufolge – wie auch die rechtliche Auslegung von Plagiarismus – als ein Bestandteil des Plagiatscharakters zu kennzeichnen. Es scheint aber so, als sei das Plagiat eine Form von Aktionskunst[859] mit mehreren Beteiligten, die untereinander verbunden sind. Erst durch dieses Zusammenspiel entsteht die Plagiatsdialektik oder mit anderen Worten: der so genannte Kreislauf des Plagiats. Insofern stellt dieses durchaus ein in sich geschlossenes Kunstwerk dar, da es die Beteiligten eines

[857] Reulecke, Fälschungen – Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten, S. 12.
[858] Bayard: Le plagiat par anticipation, S. 13. So schreibt Bayard am Beginn von *Le plagiat par anticipation*: „Le plagiat est aussi ancien que la littérature […]".
[859] Ein Kunst, die allerdings (noch) nicht aufgrund ihrer inhaltlichen Darbietung an Stellenwert gewonnen hat. Bezüglich der Causa Hegemann entstanden im Großen und Ganzen zwei Fronten: Kunst (Intertextualität) und Nicht-Kunst (u.a. Anmaßung der Urheberschaft). Es wäre falsch, ein intertextuelles Vorgehen Hegemanns abzustreiten, mit der Begründung: Intertextualität sei ein innovativer Vorgang, der eine Transformation des Prätextes voraussetzt – Intertextualität gibt diesbezüglich auch kein einheitliches Reglement vor. Dennoch muss auch zwischen Intertextualität und Plagiat unterschieden werden: folgt man der rechtlichen Auslegung (Urheberrechtsverletzung) so ist Axolotl Roadkill ein Plagiat; ästhetisch gesehen, wie aus diesem Diskurs hervorgeht, lässt sich die Vorgehensweise Hegemanns durchaus als intertextuelle interpretieren.

Plagiatsvorfalls verbindet und damit auch wiederum sämtliche Vorstellungen über Plagiarismus offenbart: der rechtliche Blickwinkel (meist ausgehend vom Plagiierten) sowie auch der ästhetische (Plagiator). Bevor jedoch dieser Verbindung nachgegangen wird, soll noch abschließend für diesen Diskurs ein anderer ästhetischer Zugang zu Plagiarismus vorgestellt werden:

2.3.3 Eine neue Ästhetik: Uncreative Writing

> Digital culture is driven by rapidly changing technologies, which have altered the entire media landscape over a period of less than 20 years at a never-before-seen pace. With the advent of the Internet and the popularisation of the WWW, for the first time in the history of humankind a communication technology based on soft- and hardware has paradigmatically altered the entire media landscape in size, scope, functionality, access and modes of interaction.[860]

> It's clear that long-cherished notions of creativity are under attack, eroded by file-sharing, media culture, widespread sampling, and digital replication. How does writing respond to this new environment? This workshop [„Uncreative Writing"; Anm. d. Verf.] will rise to that challenge by employing strategies of appropriation, replication, plagiarism, piracy, sampling, plundering, as compositional methods.[861]

Im rechtlichen Diskurs wurde bereits erörtert, dass die neuen Informations- und Kommunikationstechnologien, vor allem das Internet[862], das Urheberrecht immer wieder herausfordern. Durch die Vernetzung geistiger Leistungen entstehen fortlaufend neue Konfliktfelder sowie „[…] neue unbenannte Verwertungsfelder, weil das bestehende System der Verwertungsrechte nicht ausreicht."[863] Ist der Urheber in der Regel kaum in der Lage, seine Werke selbst zu verwerten[864], so ist im Internet ein anderer Umgang mit dem geistigen Eigentum zu beobachten: der Urheber im digitalen Raum macht seine Werke öffentlich zugänglich, verwertet und vermarktet sie allein[865]:

---

[860] Stefan Sonvilla-Weiss: Introduction: Mashups, Remix Practices and the Recombination of Exisiting Digital Content, in: Sonvilla-Weiss (Hrsg.): mashup cultures, Wien/New York: 2010, S. 12.
[861] Kenneth Goldsmith: Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age, New York: 2011, S. 201.
[862] Wurde zuvor noch im Kapitel *Einfluss-Angst* von der Beziehung zwischen dem Epheben und dem Vorgänger/Toten/Geist gesprochen, so kann hier fernerhin auch das Internet als der Speicher bzw. das Depot von Geistern angesehen werden: „Digital text is the body-double of print, the ghost in the machine" (Goldsmith: Uncreative Writing, S. 218).
[863] Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 27.
[864] Vgl. ebd., S. 162.
[865] „Das dogmatische Problem ist hierbei der Inhalt und Umfang der Einwilligung" (Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 371). Würde man nun beispielsweise das Internet aufgrund der

> The writer is now producer, publisher, and distributor. Paragraphs are ripped, burned, copied, printed, bound, zapped, and beamed simultaneously. The traditional writer's solitary lair is transformed into a socially networked alchemical laboratory, dedicated to the brute physically of textual transference.[866]

Nicht nur das kulturelle Welterbe steht seit dem Internet vor der Erschließung für jedermann[867], sondern „Jedermann" erschließt sich ebenso der weltweiten Öffentlichkeit: „If it doesn't exist on the internet, it doesn't exist. […] If you don't exist on the internet, you don't exist."[868] Mit anderen Worten: „The „world" is turned „outside in" (the physical is being represented in the virtual), and the metaverse is going „inside out" (virtually-controlled sensors are permeating the physical world)."[869]

Wie schon in den vorigen Kapiteln angedeutet wurde, wird der Leser im digitalen Raum[870] auch gleichzeitig zum Autor: „Abermillionen Egos schreien im Netz „Ich! Ich! Ich!" und meinen auch nur sich selbst und ihre kleinen Erzählungen […]."[871] Das Internet schafft eine neue Art der Kommunikation: so werden beispielsweise Erzählungen bzw. künstlerische Leistungen im WWW in Form von Blogs öffentlich zugänglich gemacht – „In this way, we will ensure that our work exists"[872] –, und dadurch wiederum wird ein Kommunikationsaustausch mit anderen Internetnutzern ermöglicht: „Instant feedback on your work: does it get any better than that?"[873] Auffällig ist dabei nicht zuletzt die Art und Weise der Aneignung von textuellem Material, wie sie im Netz geschieht. Diese Aneignung, wie Stefan Weber in *Das Google-Copy-Paste-Syndrom* festhält, beginnt bereits im Kindesalter und damit setzt auch ein Verständnis von Text ein, „[…] das diesen

---

zahlreichen vorherrschenden Urheberrechtsverletzungen sperren, würde das wiederum ein Eingriff in verschiedene Grundrechte (Informationsfreiheit oder das Telekommunikationsgeheimnis) bedeuten.

[866] Goldsmith: Uncreative Writing, S. 221.

[867] Vgl. Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 331.

[868] Kenneth Goldsmith: If doesn't exist on the internet, it doesn't exist (27.09.05), online unter http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/if_it_doesnt_exist.html [26.09.14].

[869] Sonvilla-Weiss: (IN)VISIBLE. Learning to Act in the Metaverse, Wien/New York: 2008, S. 13.

[870] „In such a world, the borders between reader and writer, consumer and producer, are starting to blur" (Henry Jenkins: Multiculturalism, Appropriation, and the New Media Literacies: Remixing Moby Dick, in: Sonvilla-Weiss (Hrsg.): mashup cultures, S. 99). So heißt es auch bei Goldsmith: „In fact, the Web has become a mirror for the ego of an absent but very present author" (Goldsmith: Uncreative Writing, S. 123).

[871] Fritz Ostermayer: Was wurde aus dem „Tod des Autors"? (21.09.14), online unter http://mobil.derstandard.at/2000005795485/Was-wurde-aus-dem-Tod-des-Autors [26.09.14].

[872] Goldsmith: If doesn't exist on the internet, it doesn't exist (27.09.05).

[873] Ebd.

als etwas generell frei Verfügbares betrachtet. […] Der kategoriale Unterschied zwischen Texten, die im Sinne des geistigen Eigentums urheberrechtlich geschützt sind, und massenhaften kommerziellen Produkten wird nicht erkannt.“[874] Man spricht von der so genannte Copy-Paste-Generation, die, so schreibt wiederum Cora Stephan, noch nicht gelernt hat, „[…] dass »das Recht zum Kopieren und zur Transformation« nur gilt, wo die Transformation in etwas Neues tatsächlich gelingt.“[875] Das Internet als ein endloses Depot von Informationen[876], in dem alles Rohmaterial[877] zu sein scheint, eröffnet demzufolge nicht nur neue Kommunikationswege, sondern es entsteht auch ein anderer (neuer) Umgang mit den gespeicherten Informationen und damit ein anderes Verständnis von geistigem Eigentum;[878]

> […] the digital environment has completely changed the literary playing field, in terms of both content and authorship. In a time when the amount of language is rising exponentially, combined with greater access to the tools with which to manage, manipulate, and massage those words, appropriation is bound to become just another tool in the writers' toolbox, an acceptable—and accepted—way of constructing a work of literature, even for more traditionally oriented writers.[879]

Das Beispiel *Axolotl Roadkill* hat bereits gezeigt, dass sich die Autorin/Leserin Verfahren bedient (Stichwort: Montage), die aufgrund der Digitalisierung erleichtert wurden: Hegemann las den Blog von Airen (*Strobo*) und kopierte daraus mehrere Stellen und fügte (á la Copy-Paste) diese in *Axolotl Roadkill* ein.[880] Über dreieinhalb Jahre nach Veröffentlichung ihres ersten Romans unterstreicht Hegemann noch einmal ihre Stellung:

---

[874] Stefan Weber: Das Google-Copy-Paste-Syndrom, in: Peter Kemper/Alf Mentzer/Julika Tillmanns (Hrsg.): Wirklichkeit 2.0. Medienkultur im digitalen Zeitalter, Stuttgart: 2012, S. 94.
[875] Cora Stephan: Wahre Autoren verzweifelt gesucht, in: Kemper/Mentzer/Tillmanns (Hrsg.): Wirklichkeit 2.0, S. 106.
[876] Genauer gesagt handelt es sich um ein Depot von so genannter *moving information*: Die Literaturkritikerin Marjorie „Perloff has coined a term, *moving information*, to signify both the act of pushing language around as well as the act of being emotionally moved by that process“ (Goldsmith: Uncreative Writing, S. 1).
[877] „Alles ist Rohmaterial“ (Christian Stöcker: Remix, in: Kemper/Mentzer/Tillmanns (Hrsg.): Wirklichkeit 2.0, S. 103).
[878] „[…] the emergence of digital culture signified a break with modernism, replacing deconstructive tendencies with strategies informed by the workings of computers and the web: word processing, databasing, recycling, appropriation, intentional plagiarism, identity ciphering, and intensive programming, but to name a few“ (Goldsmith: The New Aesthetic and The New Writing (26.04.12), online unter http://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/04/the-new-aesthetic-and-the-new-writing [26.09.14]).
[879] Goldsmith: Uncreative Writing, S. 123f.
[880] Goldsmith konstatiert an einer Stelle in *Uncreative Writing*, dass die moderne Literatur womöglich stecken geblieben ist, weil noch immer an Begriffen wie ‘Kreativität’ oder

> Wir sprechen von Sätzen, die ich aus anderen Zusammenhängen übernommen und modifiziert habe. […] Manchmal müssen Autoren ihre eigenen langweiligen Gedanken in Bezug setzen zu den langweiligen Gedanken von anderen Autoren.[881]

Die (langweiligen) Gedanken anderer werden vorwiegend aus dem Netz – schließlich hat der Mensch aufgrund des Prozesses der Digitalisierung nun Zugang zu unbegrenztem Wissen – mehr oder weniger absorbiert: „But does that mean that you know how to use that knowledge and you are respectful of its source?“[882]

> The simple act of moving information from one place to another today constitutes a significant cultural act in and of itself. I think it's fair to say that most of us spend hours each day shifting content into different containers. Some of us call this writing.[883]
>
> While it's hard to say where writing fits into all this […], much of the digital page-based writing over the past decade—based on strategies such as sorting, parsing, remixing, culling, collecting, scraping and republishing—has insisted on multiple identities, born of one process while materializing in another.[884]

Stellt Plagiarismus zwar nur ein mögliches Verfahren dar, wie mit geistigem Eigentum bzw. mit Texten aus dem Internet umgegangen wird, so lässt sich dennoch die Behauptung aufstellen, dass das Internet das Plagiat zu fördern und letztlich auch zu normalisieren scheint.[885] Schließlich gibt es in der digitalen

---

'Originalität' festgehalten bzw. kreatives Schreiben gelehrt wird – Goldsmith kommt in der Folge auf Hegemanns Roman *Axolotl Roadkill* zu sprechen: „Perhaps the tide is turning. […] After being busted by a blogger, the writer [Hegemann; Anm. d. Verf.] fessed up and did the typical rounds of apologies. Yet, even after the book was outed, it was selected as a finalist for a prize at the Leipzig Book Fair in fiction“ (Goldsmith: Uncreative Writing, S. 230).

[881] Hegemann im Gespräch mit Mara Delius, in: Delius: „Ich halte nichts von diesem Delirium.“ (6.08.13), online unter http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article118731586/Ich-halte-nichts-von-diesem-Delirium.html [26.09.14]. Wie im Kapitel *Hegemanns Roadkill* ausgeführt wurde, ist Hegemann der Meinung, dass der Mensch äußeren Einflüssen ausgesetzt ist, die unweigerlich seine Persönlichkeit (und damit sein Schreiben) mitformen. Auch Goldsmith sieht das nicht anders: „For instance, I don't think that there's a stable or essential „me“. I am an amalgamation of many things: books I've read, movies I've seen, televisions shows I've watched, conversations I've had, songs I've sung, lovers I've loved. In fact, I'm a creation of so many people and so many ideas, to the point where I feel I've actually had few original thoughts and ideas; to think that what I consider to be „mine“ was „original“ would be blindingly egoistical“ (Goldsmith: Uncreative Writing, S. 83).

[882] Jenkins: Multiculturalism, Appropriation, and the New Media Literacies: Remixing Moby Dick, S. 111.

[883] Goldsmith: Being Boring (November 2014), online unter http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html [26.09.14].

[884] Goldsmith: Why I Don't Trust the Cloud (27.04.12), online unter http://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/04/why-i-dont-trust-the-cloud [26.09.14].

[885] Das mag mit der meist fehlenden ökonomischen Komponente zusammenhängen: „Copyright law only becomes pressing when that which is being transferred has economic value“ (Goldsmith

Literatur sehr starke, sozusagen medieninhärente Tendenzen, Literatur aus dem Fundus des Internets zu kreieren, sei es durch Umformung (etwa Medienwechsel[886]) oder auch durch direkte Übernahme: „While pastiche and collage have long been part and parcel of writing, with the rise of the Internet, plagiaristic intensity has been raised to extreme levels.“[887] Noch immer aber hält man an Begriffen wie ‘Kreativität’ oder ‘Originalität’ fest, und das Recht zum Kopieren/Plagiieren, es wurde bereits erwähnt, besteht nur dann, wenn auch etwas Neues daraus geschaffen wurde;

> […] plagiarism is a somewhat narrow legal concept within a much broader and older tradition of literary, intellectual, creative, and scholarly borrowing and appropriation. […] So it should not surprise us to learn that plagiarism is bad—don't do it—and at the same time that literary borrowing is a sign of creativity, and that the best writers can be the worst offenders.[888]

Werden nun, wie bei Hegemanns *Axolotl Roadkill*, Stellen eines Originaltexts aus seinem Kontext gerissen und in Form einer Reproduktion in einen anderen Kontext gestellt[889], so wird in der Folge entweder von einem kreativen Kunstgriff bzw. ästhetischen Verfahren, wie etwa die Autorin und der Verlag postulieren, oder, folgt man wiederum der medialen Einschätzung, von einem Plagiat gesprochen – nicht aber von einem ästhetischen Verfahren mit dem Namen: *Plagiarismus*. Das mag damit zusammenhängen, dass das Plagiat, einerseits aufgrund der Digitalisierung, andererseits weil noch genaue ästhetische sowie auch rechtliche Beimessungen/Einschränkungen bezüglich des Plagiierens fehlen, intransparent ist – genau wie das 21. Jahrhundert, so schreibt der amerikanische Dichter und Gründer des Online-Archivs *UbuWeb*[890] Kenneth Goldsmith,

---

im Gespräch mit Anne Henochowicz, in: Henochowicz: Petty Theft: Kenny G Gives A's for unoriginality (18.11.04), online unter http://wings.buffalo.edu/epc/authors/goldsmith/goldsmith_petty_theft.pdf [26.09.14]).

[886] Beispielsweise werden Statistiken automatisch zu Texten, Bildern, Musik umgeformt etc. Mit anderen Worten: „Before digital language, words were almost always found imprisoned on a page. How different today when digitized language can be poured into any conceivable container: text typed into a Microsoft Word document can be parsed into a database, visually morphed in Photoshop, animated in Flash, pumped into online text-mangling engines, spammed to thousands of email addresses, and imported into a sound editing program and spit out as music. The possibilities are endless“ (Goldsmith: Uncreative Writing, S. 25f).

[887] Goldsmith: Uncreative Writing, S. 3.

[888] Jenkins: Multiculturalism, Appropriation, and the New Media Literacies: Remixing Moby Dick, S. 118.

[889] „[…] the act of writing is literally moving language from one place to another, boldly proclaiming that *context is the new context*“ (Goldsmith: Uncreative Writing, S. 3).

[890] „UbuWeb began in 1996 as a site focusing on visual and concrete poetry. With the advent of

unsichtbar[891] geworden ist: die Technologie verändert (den Umgang mit) Sprache und seit mehr als drei Dekaden „[…] people have been cutting and pasting all the time […].“[892]

> There's been an explosion of writers employing strategies of copying and appropriation over the past few years, with the computer encouraging writers to mimic its workings. When cutting and pasting are integral to the writing process, it would be mad to imagine that writers wouldn't exploit these functions in extreme ways that weren't intended by their creators.[893]

Das digitale Zeitalter, so hält Goldsmith in *Uncreative Writing* fest, verändert die Regeln von Sprache – „All language is public now“[894] – und hat die Voraussetzungen geschaffen für eine literarische Revolution.[895]

> Since the dawn of media, we've had more on our plates than we could ever consume, but something has radically changed: never before has language had so much *materiality*—fluidity, plasticity, malleability—begging to be actively managed by the writer.[896]

Der Akt des Schreibens besteht nun vielmehr aus einer Bewegung von Sprache (moving language) „—select all / copy / paste—“[897], Verfahren wie etwa Remixing, Sampling oder Plagiieren von Texten haben aufgrund der technischen Revolution Einkehr gefunden im literarischen Schreiben:

> That can mean adopting voices that aren't „mine," subjectivities that aren't „mine," political positions that aren't „mine," opinions that aren't „mine," words that aren't

---

the graphical web browser, we began scanning old concrete poems, astonished by how fresh they looked backlit by the computer screen. Shortly thereafter, when streaming audio became available, it made sense to extend our scope to sound poetry, and as bandwidth increased we later added MP3s as well as video“ (Goldsmith: UbuWeb at 15 Years: An Overview (26.04.11), online unter http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/ubuweb-at-15-years-an-overview [26.09.14]).

[891] „The surface of things is the wrong place to find the 21st century. Instead, the unseen, the *Infrathin*—those tiny devices in our pockets or the thick data-haze which permeates the air we breathe—locates us in the present. And in this way, The New Aesthetic is not so much a movement as it is a marker, a moment of observation which informs us that culture—along with its means of production and reception—has radically shifted beneath our feet while we were looking the other way. As such, The New Aesthetic handily articulates the importance of the new writing, situating it and its modus operandi within broader cultural trends“ (Goldsmith: The New Aesthetic and The New Writing (26.04.12)).

[892] Goldsmith: Uncreative Writing, S. 5.

[893] Ebd., S. 5.

[894] Ebd., S. 53.

[895] „Clearly this is setting the stage for a literary revolution“ (Goldsmith: Uncreative Writing, S. 6).

[896] Goldsmith: Uncreative Writing, S. 25.

[897] Ebd., S. 6.

> „mine“ because in the end, I don't think that I can possibly define what's mine and what isn't.[898]

Dies führt aber auch notwendig zu einem Überdenken, was Schreiben (und Lesen[899]) in Zeiten der digitalen Medien überhaupt ist, welche Rolle dabei dem Autor „zugeschrieben“ wird und inwiefern Begriffe wie 'Kreativität' und 'Originalität' noch von Bedeutung sind.

> Creativity as we've come to know it is bankrupt. What passes for creativity in our culture is actually vastly uncreative. Think of the flood of worn-out narratives, passing for originality, be it novels, films or music, and you'll find that what we term creative is nothing more than repetitious formulas, spun over and over. Should something appear that's truly „creative“ it doesn't stand a chance of selling and as such, is rendered culturally insignificant and marginalized to the point of invisibility. By opposing creativity as commonly accepted -- in a sense by constructing a negative notion of creativity -- perhaps we can breathe new life into this practice. Hence, my concept of the uncreative.[900]

Goldsmith hat es sich also zum Ziel gesetzt, „unkreatives“ Schreiben zu praktizieren und zu lehren: „Uncreative writing is a postidentity literature. With digital fragmentation, any sense of unified authenticity and coherence has long been shelved.“[901]

> For the past several years, I've taught a class at the University of Pennsylvania called „Uncreative Writing.“ In it, students are penalized for showing any shred of originality and creativity. Instead, they are rewarded for plagiarism, identity theft, repurposing papers, patchwriting, sampling, plundering, and stealing. Not surprisingly, they thrive. Suddenly, what they've surreptitiously become expert at is brought out into the open and explored in a safe environment, reframed in terms of responsibility instead of recklessness.[902]

Dabei werden auch Verfahren wie etwa Remixing, Sampling oder Plagiieren vorgestellt.

> I'm training them to forget everything they've ever learned about writing: their ego, their sense of narrative, their urge toward the Romantic, the smallness of their own minds and instead tap into something that's much larger than themselves: the world of available language. Our class tools are appropriation, theft, stealing, plundering

[898] Goldsmith: Uncreative Writing, S. 84.
[899] „Our reading habits seem to be imitating the way machines work by grazing dense texts for keywords. We could even say that, online, we *parse* text—a binary process of sorting language—more than we *read* it to comprehend all the information passing before our eyes“ (Goldsmith: Uncreative Writing, S. 158f).
[900] Henochowicz: Petty Theft: Kenny G Gives A's for unoriginality (18.11.04).
[901] Goldsmith: Uncreative Writing, S. 85.
[902] Ebd., S. 8.

> and sampling -- cheating, fraud and identity theft are all encouraged. [...] If the kids are too original, they get penalized.[903]

Es gibt unterschiedliche Wege Sprache zu nutzen, warum, fragt Goldsmith, sich also auf eine begrenzen? Der Dichter und Lehrer will seinen Studenten die Bedeutungen von Sprache[904] näher bringen, um schließlich auch den Akt des Schreibens selbst zu hinterfragen: „[…] so I give them a simple assignement: *retype five pages* with no further explanation.“[905]

> Their responses were varied and full of revelations: some found it enlightening to become a machine (without ever having known Warhol's famous dictum „I want to be a machine“). Others said that it was the most intense reading experience they ever had, with many actually embodying the characters they were retyping. Several students became aware that the act of typing or writing is actually an act of performance, involving their whole body in a physically durational act (even down to noticing the cramps in their hands). Some of the students became intensely aware of the text's formal properties and for the first time in their lives began to think of texts not only as transparent, but opaque objects to be moved around a white space. Others found the task zen-like and amnesia-inducing (without ever having known Satie's „Memoirs of an Amnesiac“ or Duchamp's desire to live without memory), alternately having the text lose then regain meaning. Out of the class of 18, there was only one girl who didn't have some sort of a transcendental experience with the mundane act of typing. She was a waitress who took it upon herself to retype her restaurant's menu in order to learn it better for work. She ended up hating the task and even hating her job more. It was an object lesson in the difference between voluntary and involuntary boredom. It's hard to turn the dreary world of work into unboring boredom.[906]

Unkreatives Schreiben bedeutet aber nicht unmittelbar vor der Kreativität zu flüchten – nicht kreativ zu sein, stellt einen Prozess dar, der zur Folge hat, mit sich und dem Schreiben wieder in Verbindung zu kommen: „The students leave the class more sophisticated and complex thinkers. I, in fact, train them to be 'unoriginal geniuses'.“[907] Es hat durchaus etwas von einer Meditation bzw. auch einer Psychotherapie an sich, in der aber letztlich nicht ein „geheilter Autor oder

---

[903] Henochowicz: Petty Theft: Kenny G Gives A's for unoriginality (18.11.04).
[904] „In today's digital world, language has become a provisional space, temporary and debased, mere material to be shoveled, reshaped, hoarded, and molded into whatever form is convenient, only to be discarded just as quickly. Because words today are cheap and infinitely produced, they are detritus, signifying little, meaning less. Disorientation by replication and spam is the norm. Notions of the authentic or original are increasingly untraceable“ (Goldsmith: Uncreative Writing, S. 218).
[905] Goldsmith: Uncreative Writing, S. 202.
[906] Goldsmith: Being Boring (November 2014). Der Gründer von *UbuWeb* macht in der Folge darauf aufmerksam, dass im Akt des Neuschreibens (retyping) die Wahl des Themas, welches neu geschrieben wird, den Unterschied zwischen seinen Studenten ausmacht: Im Falle der Kellnerin lässt sich somit auch der Wert von Kunst beobachten, nämlich dass sie oft auch keinen praktischen Wert aufweist (Vgl. Goldsmith: Uncreative Writing, S. 203).
[907] Goldsmith: Uncreative Writing, S. 217.

Leser“ in Erscheinung tritt, als vielmehr eine Art Programmierer: „[…] perhaps the best authors of the future will be ones who can write the best programs with which to manipulate, parse and distribute language-based practises.“[908] Die Rolle des Autors, die sich aufgrund der Digitalisierung gewandelt hat, erweitert sich: „The uncreative writer constantly cruises the web for new language, the cursor sucking up words from untold pages like a stealth encounter.“[909] Schreiben wird demzufolge zu einer Art Informationsprozess oder zu *information management*[910] bzw. *moving information* – „If we can manage language/information, we can manage ideas and thus the world.“[911] Beispielsweise erwirbt der unkreative Schreiber/Manager eine „neue“ Kreativität, indem unterschiedliche Versionen eines bereits existierenden Textes produziert (neu-geschrieben) werden.[912] Der Poet Goldsmith beschreibt seine eigene Entwicklung folgendermaßen:

> I've transformed from a writer into an information manager, adept at the skills of replicating, organizing, mirroring, archiving, hoarding, storing, reprinting, bootlegging, plundering, and transferring. I've needed to acquire a whole new skill set: I've become a master typist, an exacting cut-and-paster, and an OCR demon. There's nothing I love more than transcription; I find few things more satisfying than collation.[913]
> When retyping a book, I often stop and ask myself if what I am doing is really writing. As I sit there, in front of the computer screen, punching keys, the answer is invariably yes.[914]

Auch wenn sich nun unter dem Terminus Plagiarismus noch keine ästhetische bzw. literaturtheoretische Konzeption erfassen lässt, so wurden aber mit Goldsmiths „Uncreative Writing“ die Weichen gestellt, das Plagiat weniger als einen Diebstahl oder als eine Urheberrechtsverletzung zu begreifen: Der „unkreative“ Umgang mit dem Plagiat bzw. die spielerische Auseinandersetzung mit dem Plagiieren kann als eine Art Kreativitätstechnik[915] betrachtet werden und stellt in der Folge ein wichtiges Mittel zum Selbstausdruck dar.

---

[908] Goldsmith: Uncreative Writing, S. 11.
[909] Ebd., S. 32f.
[910] Vgl. ebd., S. 220.
[911] Ebd., S. 217.
[912] Goldsmith führt hier den britischen Künstler Simon Morris an, der *On the Road* von Jack Kerouac, jeden Tag eine Seite, neu schrieb und auf seinem Blog *Getting Inside Kerouac's Head* veröffentlichte.
[913] Goldsmith: Being Boring (November 2014).
[914] Ebd.
[915] Wenn dem Plagiat oft auch der Vorwurf gemacht wird, es handle sich dabei um einen „unkreativen“ Akt, so lässt sich jedoch bei *Axolotl Roadkill* konstatieren, dass die Autorin durchaus kreativ im Verwenden von fremden Gedanken umgegangen ist. Die Formel, sofern

> We're early in this game, and I don't need to tell you how fast it's evolving. Still it's impossible to predict where it's all headed. But one thing is for certain: *it's not going away*. Uncreative Writing—the art of managing information and re-presenting it as writing—is also a bridge, connecting the human-driven innovations of twentieth-century literature with the technology-soaked robopoetics of the twenty-first.[916]

Es sei an dieser Stelle noch einmal unterstrichen: der Siegeszug der digitalen Medien führt notwendig zu einem Umdenken, einerseits der bestehenden ästhetischen Deutungen von Plagiarismus, andererseits der rechtlichen Auslegung des Plagiats. Durch die Digitalisierung rückt das Plagiat stärker ins Bewusstsein und Begriffe wie 'Kreativität' oder 'Originalität' scheinen immer mehr zu „bröckelnden Mythen" zu werden. Das Internet[917] ermöglicht neue Formen des Schreibens, es erleichtert die Aneignung von geistigem Eigentum (beispielsweise das Copy-Paste-Verfahren) und schafft neue Möglichkeiten der Transformation (Medienwechsel) usf. – eine „Neue Ästhetik"[918] hat sich daraus ergeben, eine, die zwar noch keinen einheitlichen Namen trägt, die aber den Prozess des modernen Schreibens prägt und immer mehr formt: „I very much live in this culture, how could I possibly ignore such powerful sources?"[919]

> The process of digitization—that is, the converting of sounds, texts, and images (both still and moving) into digital bytes of information—has paved the way for more and more of us to create new works by manipulating, appropriating, transforming, and recirculating existing media content. […] A new aesthetic based on remixing and repurposing media content has flowed across the culture […].[920]

Welche psychologischen Hintergründe allerdings den zeitgenössischen Autor/Leser innerhalb der digitalisierten Welt zum Plagiieren verleiten und welche psychologisch-literarischen Motive bei Plagiaten ausfindig zu machen sind, soll im nächsten Abschnitt geklärt werden. Dabei wird ebenso versucht, eine

---

meine Interpretation von Goldsmiths *Uncreative Writing* stimmt, lautet schließlich: Von der Un-Kreativität zur Kreativität; so schreibt auch Goldsmith am Ende von *Uncreative Writing*: „But wait. Here I am, hammering out original thoughts on unoriginality […]" (Goldsmith: Uncreative Writing, S. 226).

[916] Goldsmith: Uncreative Writing, S. 227.

[917] Und ohne das Internet, so hält der Poet Goldsmith fest, würde ein Dichter seiner Position niemals existieren. Und: „[…] if you don't want to exist -- and there are many reasons to want to keep things private -- keep it off the web" (Goldsmith: If doesn't exist on the internet, it doesn't exist (27.09.05)).

[918] Bzw. im weitesten Sinn: eine neue Kulturtechnik.

[919] Goldsmith: Uncreative Writing, S. 84.

[920] Jenkins: Multiculturalism, Appropriation, and the New Media Literacies: Remixing Moby Dick, S. 107.

Verbindung der rechtlichen und ästhetischen Auslegung von Plagiarismus zu finden; und das, obwohl Adorno schreibt, für sie seien Kunstwerke Tagträume[921], mithilfe der Psychoanalyse.

> «Haben Sie Psychiatrie studiert?»
> «Was?»
> «Ich habe Sie gefragt, ob Sie Psychiatrie studiert haben?» […]
> «Nein, ich habe nicht Psychiatrie studiert. Nur eine Liebhaberei könnte man sagen.»
> «Sie haben ein paar eigenartige Liebhabereien.»[922]

[921] „Kunstwerke sind der Psychoanalyse Tagträume; sie verwechselt sie mit Dokumenten, verlegt sie dabei in die Träumenden […]“ (Adorno: Ästhetische Theorie, S. 20f).
[922] Burroughs: Junkie. Bekenntnisse eines unbekehrten Rauschgiftsüchtigen, Reinbeck bei Hamburg: 2005, S. 122.

3 Psychologischer Diskurs

> Die Psychoanalyse ist mit Recht mißtrauisch.[923]
> Die Psychoanalyse ist ein Werkzeug, welches dem Ich die fortschreitende Eroberung des Es ermöglichen soll.[924]
>
> […] erster Hauptsatz der Psychoanalyse: Die Prinzipien der Freudschen Psychologie gelten für jedermann, ausgenommen den Analysator […].[925]
> Nur »psychologisch« Gebildete haben Bretter vor dem Kopf.[926]
>
> Dann überlassen wir die Psychologie ruhig den Dichtern![927]

Der Fall des Plagiats ist zu komplex, um ihn allein auf ein rechtliches oder ästhetisches Moment zu reduzieren – es handelt sich bei dem Plagiat nicht nur um eine juristisch-kriminalistische oder ästhetisch-intertextuelle Erscheinung; aus welcher Perspektive das Plagiat betrachtet wird, es bleibt immer ein Phänomen, das sich nur schwer einordnen und bestimmen lässt.

> Warum sollen wir uns überhaupt die Mühe machen, uns mit dem analytischen Diskurs zu befassen, wenn er nur einer von mehreren oder gar einer von vielen ist? Ich werde an dieser Stelle nur eine ganz simple Antwort geben: Weil *er es uns ermöglicht, die Funktionsweise verschiedener Diskurse auf einzigartige Weise zu verstehen*.[928]

Der psychologische Diskurs soll nun neben den bewussten/unbewussten Motiven des Plagiierens und dem Zusammenspiel der vier Plagiatsbeteiligten auch die Begegnung des rechtlichen mit dem ästhetischen Diskurs formulieren; dieser funktioniert, wie sich noch im Anschluss genauer herausstellen wird, wie der *Diskurs des Hysterikers* nach Lacan, da es sich schlicht um einen wissenschaftlichen Diskurs handelt: „Dabei wird das Reale, auf das die Wissenschaft stößt, nicht ungeschickt umgangen, sondern in die Theorie einbezogen, die es durcheinander bringt.“[929] Das folgende Durcheinander – „In Wahrheit sind diese Termini nur Annäherungen“[930] – wäre demzufolge

[923] Sigmund Freud: Die Traumdeutung, Frankfurt am Main: 2009, S. 508.
[924] Freud: Das Ich und das Es, in Freud: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, Frankfurt am Main: 2009, S. 292.
[925] C. G. Jung an Sigmund Freud (30.01.10), in: Freud/Jung: Briefwechsel, S. 133f.
[926] Jung an Freud (30.05.07), in: Freud/Jung: Briefwechsel, S. 23.
[927] Freud an Jung (27.01.08), in: ebd., S. 56.
[928] Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 168f.
[929] Ebd., S. 183.
[930] Lacan: Namen-des-Vaters, S. 34.

gerechtfertigt, allerdings ist das Ziel nicht unmittelbar ein Firlefanz[931], sondern ein anderes: „Es gibt kaum eine solch günstige Gelegenheit, das Entstehen eines Plagiats zu verfolgen, wie gerade die Psychoanalyse.“[932]

Die Psychoanalyse soll und kann auf andere Weise zeigen, was für das Verständnis des Charakters des Plagiats bedeutsam ist. Jedoch auch die Psychoanalyse eröffnet ein weites Feld von Möglichkeiten, in dem ein literarischer bzw. geistiger Diebstahl zu interpretieren ist – das heißt auch: die phänomenologische Fassade eines Plagiats deckt nun kaum den psychoanalytischen Tatbestand; die aufdrängenden Fragen, die sich bezüglich eines psychologischen Motivs ergeben, lauten u.a.: Welche psychologischen Hintergründe verleiten den zeitgenössischen Autor zum Nachahmen? Handelt es sich beim Plagiieren um eine Milderung des Schuldbewusstseins, um eine Frage des Selbstwerts oder der Moral? Geschieht es bewusst oder unbewusst, was geht im Kopf eines Plagiators vor, hat er eine Methode[933] und welche psychologisch-literarischen Motive sind bei Plagiarismus ausfindig zu machen? Wird das Phänomen des Plagiats bagatellisiert (Euphemismus) oder gar offen übertrieben?

Wenn aber zuvor noch die Rede von einem Gefecht mit dem Recht (Rechtlicher Diskurs) oder dem Wettkampf mit den Vorläufern (Ästhetischer Diskurs) war, so soll dieser Diskurs sich mit den möglichen psychologischen Motiven eines, wie Bloom es beschreibt, in einer dialektischen Beziehung gefangenen Dichters[934] beschäftigen. Auch wenn sich ein Plagiator nun innerhalb der Bloomschen Tropen einordnen lässt und sich daraus bestimmte Formen des Plagiats ablesen und systematisieren lassen, so handelt es sich dabei keineswegs um eine Art ‘reinen Plagiarismus’. Anders gesagt: diese Typologisierung ist nicht in der Lage, den Charakter des Plagiats vollends zu fassen, und psychologisch gesehen, sind diese Ansätze allein zu wenig; so muss ebenso der Ästhetik, auch wenn sie ihr Augenmerk nicht bloß auf die scheinbare Oberfläche oder Fassade (eines Plagiats

[931] „Es ist ein Firlefanz, den der analytische Prozess selbst hervorbringt“ (Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 176).
[932] Bergler: Das Plagiat, S. 414.
[933] „Method is the soul of business.—Old Saying“ (Poe: The business man, in: Poe: Spirits of the Dead: Tales and Poems, London: 1997, S. 269).
[934] Dessen Gefängnis, was sich nicht nur aufgrund einer Anlehnung an das Recht sowie auch im ästhetischen Sinne an Vorbildern ergibt, ist, wie bereits ausgeführt wurde, natürlich eng gekoppelt mit dem Begriff der Freiheit: zunächst jene Freiheit, die ihm (dem Dichter/Autor) die Außenwelt auferlegt bzw. suggeriert (beispielsweise das Verbot zu plagiieren/kopieren) und schließlich seine eigene Vorstellung darüber (Vgl. Kapitel *Ein Hysteriker*).

oder Plagiators) legt[935], der Vorwurf gemacht werden, dass sie keinen „ultimativen" Diskurs darstellt bzw. ohne des psychologischen eine Oberfläche bleibt. Die Plagiatsforschung kann sich demzufolge nicht nur allein auf eine ästhetische oder rechtliche Sichtweise stützen, sie benötigt ein Interface, das beide zu verbinden versucht: der psychologische Diskurs.[936]

„Sie graben die Edelsteine, ich aber habe den »degree of extension«. Ich muss ja, wie Sie wissen, immer von außen nach innen gehen und aus dem Ganzen aufs Einzelne schließen"[937] – Folgt man der Auffassung Jungs, so muss zuerst das Ganze gedacht werden, und dann erst kann versucht werden, die einzelnen Spielformen zu fassen und in der Folge zu begreifen.[938] Hier wird aber zunächst genau umgekehrt gearbeitet: es soll hier mit Freud und Bergler „gegraben" werden, um anschließend mithilfe von Jung und Lacan auf das Ganze zu schließen. Die zu untersuchenden Einzelheiten bestehen vorwiegend aus einer Reihe psychologischer Motive, die insofern eine wesentliche Rolle spielen, da sie den Plagiator sowohl bewusst als auch unbewusst dazu verleiten können, ein Plagiat zu schaffen (und überhaupt ein solcher zu werden). Der psychologische Raum beschäftigt sich also mit der Entstehung eines Plagiats – mit oder ohne Beteiligung des Bewussten; in weiterer Folge wird das Zusammenspiel aller Beteiligten (Plagiator, Plagiierter, Öffentlichkeit, Kritiker) untersucht und unter anderem die Missstände sowie auch Missverständnisse untereinander und deren emotional geladenen Machtdiskurse, aufgrund derer wiederum das Plagiat seinen Zündstoff bezieht, aufgezeigt. Es wurde schon darauf aufmerksam gemacht: innerhalb des so genannten 'Plagiatszirkus' geht es oft nicht um Literatur. Auch nicht, wie oft falsch angenommen wird, um Ideale oder Ehre, denn sie stellen lediglich Folgeerscheinungen dar, nicht aber die Symptome. Es geht, kurz gesagt, immer um eine Person und deren spezifisch ausgeprägte Angst[939] und wie sich

[935] Was nichts anderes heißt, dass Plagiarismus nicht nur mit geistigem Diebstahl oder einer Urheberrechtsverletzung gleichgesetzt wird.
[936] Der allerdings für sich allein ebenso nutzlos wäre – so würde eine „selbstständige" Plagiatsauseinandersetzung mit den Mitteln der Bewusstseinspsychologie versagen: „Sie kommt über die Gaunertheorie nicht hinaus" (Bergler: Das Plagiat, S. 403).
[937] Jung an Freud (14.11.11), in: Freud/Jung: Briefwechsel, S. 205.
[938] Daraus ergibt sich auch die Reihenfolge der drei Diskurse dieser Arbeit.
[939] Auch im Sinne der Einfluss-Angst: „If this book's argument is correct, then the covert subject of most poetry for the last three centuries has been the anxiety of influence, each poet's fear that no proper work remains for him to perform" (Bloom: The anxiety of influence, S. 148).

diese im Bewussten und Unbewussten äußert; somit um einen Prozess, der mehrere verschiedene Stationen (Personen) durchläuft: der Ort, wo sich das Plagiat bewegt und von den jeweiligen Beteiligten wie ein Brief von Station zu Station gleich einem Pingpongspiel hin und her gereicht wird. Das Plagiat wirft Schatten und Licht zugleich, und wie schon festgestellt wurde, neigen wir auch dazu, es dort zu suchen, wo es sich gar nicht befindet.[940] Im Schatten des Plagiats wird Literatur nun schnell zum Testfeld des Rechts[941], während eine ästhetische Betrachtung, quasi als die Lichtseite, zumindest auch für die freie Entnahme fremden Guts plädieren wird/kann. Die Funktion eines Plagiats variiert somit und lässt sich infolgedessen anhand des Ortes – in welchen Händen das Plagiat gehalten wird – erschließen. Wird nun jede einzelne Station/Person für sich betrachtet, fällt sofort auf, dass sie unterschiedliche Charaktereigenschaften haben. Das Plagiat eröffnet folglich mehrere Metaebenen und fungiert als eine Geschichte in sich – allerdings mit verschiedenen Erzählern.[942] In dieser Geschichte einer scheinbaren Dreierbeziehung fehlt jedoch ein wichtiger Blickwinkel: der neutrale bzw. kritische Beobachter. Aber es muss bereits an dieser Stelle darauf aufmerksam gemacht werden, dass sowohl das Verfassen, wie auch das Entdecken (das entweder vom Plagiierten oder der Öffentlichkeit ausgeht) und folglich Beurteilen eines Plagiats psychologisch motiviert ist, das heißt, jeder Einzelne vertritt dabei (s)eine Position, folglich gibt es auch kein neutrales Verfassen, Entdecken oder Beurteilen. Mithilfe des Lacanschen *Diskurses des Analytikers* soll jedoch diesem Argument entgegen getreten werden.

Bevor die einzelnen bewussten/unbewussten Motive sowie das Zusammenspiel der einzelnen Beteiligten besprochen wird, soll vorerst unter anderem der Begriff des Unbewussten erläutert werden; fernerhin wird der Frage nachgegangen, ob unbewusste Triebkräfte den Plagiator zum Nachahmen verleiten können und

[940] Das Plagiat hält sich im Schatten auf, während wir versuchen, es im Licht aufzuspüren. Vgl. die bereits in dieser Arbeit angeführte Sufigeschichte von Stanislav Grof.
[941] Vgl. Theisohn: Plagiat, S. 2.
[942] Generell wird sich der Plagiierte als Opfer einer Kriminalerzählung sehen. Für den Plagiator als Täter (oder Mörder) wird diese Geschichte vielleicht schon zum Psychothriller. Wenn auch der Eindruck entstehen mag, er würde wie Frankensteins Monster von einer wütenden Meute verfolgt, er verfolgt und sucht sich letztlich immer nur selbst. Die Öffentlichkeit wiederum verwandelt dieses Schauspiel, das erst durch selbige überhaupt zu einem Schauspiel wird, in eine schon drama-ähnliche Erzählung, in der jedoch die Sympathien klar zugunsten des Plagiierten verteilt sind (Vgl. Kapitel *Vier Blicke*).

welche Funktion das Bewusstsein *hinter* oder *unter*, wie es auch im Alltagsjargon in Erscheinung tritt, einem Plagiatsakt (dem Schreiben und dem Erkennen) einnimmt. Hierzu werden zunächst die Entdeckungen Freuds vom Unbewussten, der Verdrängung (des Vergessens) sowie der Identifikation herangezogen. In der Folge werden mithilfe des Aufsatzes *Das Plagiat. Deskription und Versuch einer Psychogenese einiger Spezialformen* von Bergler einzelne bewusste/unbewusste Plagiatsformen diskutiert, die letztlich auch zur Theorie der Kryptomnesie – hier wird Jung ins Spiel gebracht – führen. Nach Klärung dieser psychologischen Auseinandersetzung mit den Plagiatsformen und -motiven soll im weiteren Verlauf – diesmal mit den Lacanschen Begriffen – das Zusammenspiel der einzelnen Subjekte innerhalb des Plagiatsdiskurses (die vier Beteiligten/die drei Diskurse) den Schlusspunkt dieser Arbeit setzen.

3.1 Die Tat, die (blindlings) ausgeführt

> Die Tat, die blindlings ausgeführt,
> Nicht Rücksicht nimmt auf fremdes Leid,
> Voll Torheit ohne Maß und Ziel –
> Die Tat entspringt der ‚Dunkelheit'.[943]
>
> [...] Gestaltung, Umgestaltung,
> Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung.
> Umschwebt von Bildern aller Kreatur;
> Sie sehn dich nicht, denn Schemen sehn sie nur.[944]

Die unbewusste Phantasie ist, wie C. G. Jung einmal schrieb, eine unglaubliche Hexenküche. In ihr kocht das „dunkle" Unbewusste, dessen Aktivität bzw. Aktivsein uns noch heute vor ein Rätsel stellt. Auch ich sehe mich in dieser Position und verweise an dieser Stelle weiter auf Jungs 'wissenschaftliche und praktische Notwendigkeit, dem Gefühl seinen gebührenden Platz einzuräumen.'[945] Denn innerhalb einer psychoanalytischen Abhandlung ist es kaum vermeidbar, nicht auch die eigene Psyche genauer zu beobachten; um es allgemein

[943] Bhagavadgita. Das Lied der Gottheit, Stuttgart: 2003, S. 97. Im Laufe dieser Arbeit wurden stellenweise immer wieder Zitate beispielsweise aus dem Orient vorgestellt. Dies hängt mit dem einfachen Grund zusammen, dass das Plagiat einerseits ein multi-kulturelles, globales Phänomen darstellt, andererseits damit, dass Einfluss bzw. die Einfluss-Angst keine Grenzen aufweist, das heißt auch über die Identität des Abendlandes hinausgeht.
[944] Goethe: Faust, München: 1999, S. 193.
[945] Jung: Zugang zum Unbewussten, S. 99.

auszudrücken, erscheint mir das Unbewusste als etwas, das ein Eigenleben – ein humanes oder textuelles – führt, eines, das aber auch seine Worte und Taten nicht vergisst. Berücksichtigt man die Thesen Lacans, so lässt sich das Unbewusste wie eine zusammengesetzte Sprache betrachten, die – wie auch ein Text innerhalb eines Textnetzwerkes – selbstständig funktioniert; so heißt es auch bei Deleuze und Guattari: „[…] überall, bald rastlos, dann wieder mit Unterbrechungen. Es atmet, wärmt, ißt. Es scheißt, es fickt. Das Es…“[946]

Um sich diesem aktiven Eigenleben des Unbewussten anzunähern, oder wie Fromm es formulieren würde, unseres Inneren *gewahr zu werden*, muss auch unser Bewusstsein geschult werden; demzufolge ist eine Untersuchung des bewussten Plagiierens erforderlich, um, folgt man dieser These, auch die Formen bzw. Motive mit Beteiligung des Unbewussten genauer analysieren zu können. Eine Form des bewussten Plagiierens wurde bereits anhand des ästhetischen Ansatzes formuliert: Schriftsteller X plagiiert Schriftsteller Y als ein Künstler, der womöglich noch „wissenschaftlich denkt“ und Intertextualitätstheorien ins Spiel bringt (Vgl. Lacans *Diskurs der Universität*). Blooms Geister oder tote Vorläufer wiederum sind hier schwerer im Bereich des Bewussten anzutreffen bzw. in diesem einzureihen. Das liegt nun daran, dass aufgrund der Einfluss-Angst, die eher im Unbewussten „geistert“, der Dichter oder vermeintliche Plagiator hauptsächlich aus unbewussten Motiven angetrieben wird[947]: „It always is an anxiety *achieved* in a literary work, whether or not its author ever felt it.“[948]

So wurde im ästhetischen Raum nicht nur damit argumentiert, dass Plagiarismus Kunst ist bzw. sein kann, sondern es sollte ebenso die kritische Sicht eines Lesers und Dichters im Kontext mit seiner eigenen Angst vor Einfluss vorgestellt werden. Wie aber schon der Titel *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* von Bloom vermuten lässt, eröffnet sich hier ein weites psychologisches Feld – wie ein Dichter einem anderen formen hilft (ein Kampf zwischen Ephebe und Vorläufer) –, das jedoch unbedingt einer näheren Auseinandersetzung bedarf, um fernerhin in diesem Teil der Arbeit eine Brücke zwischen allen Diskursen schlagen zu können. Doch für dieses Vorhaben müssen zunächst Begriffe wie das

[946] Deleuze/Guattari: Anti-Ödipus, S. 7.
[947] Während hingegen der *starke Dichter* der letzten Trope *apophrades* weiß, dass er, wie Bloom es formuliert, als nächstes geschieht, und daher als bewusst einzuordnen wäre, jedoch nicht (mehr) als Plagiator (Vgl. Bloom: The anxiety of influence, S. 152).
[948] Bloom: The anatomy of influence, S. 6.

Bewusste und das Unbewusste definiert werden. Hierbei soll nun unter anderem folgender Leitsatz als Hilfsmittel fungieren: „Nicht das Unbewußte übt Druck auf das Bewußte aus, sondern das Bewußtsein drückt und knebelt, um jenes an der Flucht zu hindern.“[949] Dieser Flucht des Unbewussten, die sich ebenso beim Plagiieren feststellen lässt, versuche ich im Laufe der nachfolgenden Kapitel näher zu kommen.[950]

> Kunstwerke sind kein thematic apperception test ihres Urhebers. Mitschuldig an solcher Amusie ist der Kultus, den die Psychoanalyse mit dem Realitätsprinzip treibt: was diesem nicht gehorcht, sei immer nur >Flucht<, Anpassung an die Realität wird zum summum bonum.[951]

Ob nun Flucht oder nicht (das wird an anderer Stelle geklärt), nach Theisohn wissen wir bereits: „Plagiate verhandeln grundsätzlich ein >inneres< Verhältnis von Text und Autor“[952]; sie „verhandeln“ aber im Grunde – wenn wir das Bewusste und Unbewusste voneinander getrennt und im Wechselspiel betrachten – wesentlich mehr. Beispielsweise vermag die autonome, automatische Weise, in der das Unbewusste (dessen Sprache) funktioniert, nun ein Plagiat ohne Wissen/Bewusstsein des vermeintlichen Nachahmers zu schreiben. In Anbetracht der Fülle an öffentlichen und noch „schlummernden“ Plagiaten wird diese Möglichkeit des unbewussten Plagiierens in den meisten Fällen allerdings ausgeschlossen. Einerseits, weil es tatsächlich nicht der (unbewusste) Fall ist, andererseits, weil sich der Plagiator dessen selbst nicht bewusst ist und in weiterer Folge – sollte das Plagiat entlarvt worden sein – sich nur schwer mit ‘Es war doch unbewusst!’ vor der Öffentlichkeit sowie auch vor Gericht durchsetzen wird: „Am aufrichtigsten ist die Ratlosigkeit der Plagiatoren aus rein unbewußten Motiven, die natürlich in der Realität am schlechtesten abschneiden, da ihnen die unbewußten Motive kein Mensch glaubt.“[953] Tatsächlich aber wird viel öfter unbewusst plagiiert als (bewusst) geglaubt wird. Was jedoch nichts an der Tatsache ändert, dass – folgen wir dem Zeitgeist bzw. dem Trend – in der Literatur immer mehr ‘gestohlen und kopiert’ sowie Fremdes als Eigenes verkauft

[949] Deleuze/Guattari: Anti-Ödipus, S. 437.
[950] Doch scheint es schon im Vorhinein unmöglich, hier in einer Übersicht mit ausreichender Klarheit und im Detail die, oder eine mögliche, Unbewusstheit des Nachahmens zu beschreiben.
[951] Adorno: Ästhetische Theorie, S. 21.
[952] Theisohn: Plagiat, S. 3.
[953] Bergler: Das Plagiat, S. 403.

wird. Wenn es allerdings darum geht, das unbewusste Plagiieren näher darzulegen, sind zuallererst einige Definitionen für die nachfolgende psychoanalytische Bearbeitung des unbewussten Plagiats (mit oder ohne Beteiligung des Bewussten) von Nöten.[954]

In der Geschichte der Psychologie als auch der Literatur findet sich eine große Anzahl von Definitionsansätzen, sei es nun des Bewussten oder des Unbewussten. Wie sich aber in dieser Untersuchung, in der beispielsweise nach dem psychologisch motivierten Handeln eines Plagiators – warum plagiiert dieser und plagiiert er bewusst oder unbewusst? – gefragt wird, noch herauskristallisieren wird, kann jegliche Definition immer nur subjektiv sein.[955] Die nachfolgenden Definitionen sind demnach als Hilfsmittel für das bessere Verständnis der anschließenden Auseinandersetzung mit den Motiven sowie dem psychologischen Diskurs insgesamt zu verstehen. „Es erheben sich sofort die Fragen: Was ist das Unbewußte? Was ist das Bewußtsein? Was ist Verdrängung? Wie wird das Unbewußte bewußt? Und wenn das geschieht, welche Wirkung hat es?“[956]

Bei all diesen Fragestellungen sowie dem Versuch, sie zu beantworten, sehen wir uns bei der Beschreibung des Bewussten sowie Unbewussten einer Schwierigkeit gegenüber: nämlich das Wesen beider zu beschreiben. Als ein Gegenbeispiel zur psychoanalytischen Sichtweise lässt sich die Entwicklungsgeschichte des Unbewussten folgendermaßen auslegen: so behauptet die Theorie des Zen-Buddhismus, im Laufe der Zeit sei das Bewusstsein wie ein Traum aus dem Unbewussten erwacht – der Mensch ist aus und mit diesem Bewusstsein

---

[954] Diese Definitionen wiederum, ob vom Bewussten oder Unbewussten, wurden bereits in meiner Diplomarbeit „traum als literatur“ behandelt. Demzufolge muss hier auch kurz der Begriff des so genannten *Selbstplagiat*s besprochen werden: Aktuell wird auf universitärer Ebene immer mehr das Selbstplagiat in Umlauf gebracht und damit, in einfachen Worten, Angst verbreitet. Dabei, wie der Name bereits verrät, plagiiere man sich selbst, was einerseits in der Natur des Menschen (mimesis/imitatio) liegt (und natürlicher ist, als seinen Kot zu entsorgen), anderseits selbstverständlich mit dem Wiederholungszwang zusammenhängt. Im übertriebenen Sinne bedeutet diese Form des Plagiierens jedoch nichts anderes, als dass sich der Autor nicht auf seine eigenen Erfahrungen berufen dürfe – hierbei wird das Augenmerk auf die Wiederholung von Wortfolgen einer bereits bestehenden wissenschaftlichen Arbeit in einer anderen („neuen“) gelegt; zwar wird dies nicht unmittelbar als Diebstahl interpretiert, jedoch wird dabei der Aspekt des Neuen, aufbauend auf dem Alten, gemindert (Jargon!); rechtlich gesehen: „Das Selbstplagiat ist grundsätzlich erlaubt, solange es nicht gegen schuldrechtliche Nutzungsvereinbarungen verstößt“ (Wandtke (Hrsg.): Urheberrecht, S. 116).

[955] „Man macht der Psychologie oft den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit; aber die Kritiker übersehen dabei die wissenschaftliche und praktische Notwendigkeit, dem Gefühl seinen gebührenden Platz einzuräumen“ (Jung: Zugang zum Unbewussten, S. 99).

[956] Fromm: Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache, Reinbeck bei Hamburg: 2007, S. 123.

entstanden. Ohne das *Tao* (das Unbewusste) gäbe es weder das Bewusstsein noch den Menschen.[957] Nach dem biblischen Mythos wiederum geht die Erlangung des *Wissens* (des Bewussten) mit dem Verlust der *Unschuld* (des Unbewussten) einher. Die anschaulichste Verbindung dieser beiden, stehen sie doch ununterbrochen und konstant im Austausch, ist der Traum[958] – und dieser ist nichts anderes als ein spezifischer Ausdruck des Unbewussten. Doch begegnen wir dem Unbewussten nicht nur im Traume, sondern auch in unserem Wachleben: wir spazieren mit all unsren Sinneswahrnehmungen umher – sei es, weil unsere Aufmerksamkeit auf etwas anderes ihren Fokus legt oder weil der sinnliche Reiz zu schwach ist, wir nehmen dabei nicht alles davon wahr, was in unserem Alltagsleben geschieht. Es hinterlässt somit keinen bewussten Eindruck – aber das Unbewusste hat es doch bemerkt![959] Nichts anderes geschieht, wenn wir *unbewusst plagiieren*; oftmals sind es dann so genannte *Auslöser* bzw. *Stichworte*[960], die uns im Wachen – was vielleicht im Unbewussten zuoberst liegt – an längst Vergessenes oder Verdrängtes, in diesem Falle auch: an das Plagiieren, erinnern lässt.

Ob nun im wachen oder schlafenden Zustand das Unbewusste *lebt* in uns. Doch wie bereits an anderer Stelle angedeutet wurde, führt das Es auch ein Eigenleben. Aber vermag dieses selbstständige Sein nun soweit zu agieren und mit Verdrängung zu reagieren, dass es ohne einen bewussten Schimmer ein Plagiat schreibt? Bevor die Beantwortung dieser Frage versucht und in der Folge auch das unbewusste und bewusste Plagiat beschrieben wird, sollen kurz die Begriffe des Bewussten und dessen Gegenüber erklärt sowie eine Definition des Verdrängens resp. Vergessens gegeben werden.

---

[957] Nach Fromm verkörpert das Unbewusste die Tiefe und den Reichtum des universalen Menschen.

[958] Vgl. Stephan Kitzberger: „traum als literatur“. Der Traum bei Freud und Jung und seine literarische Transkription bei Baudelaire und Kafka, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2010.

[959] Vgl. Jung: Zugang zum Unbewussten, S. 34.

[960] „Zum Beispiel kann ein junges Mädchen emsig im Büro tätig sein, offenbar gesund und guter Dinge. Im nächsten Moment bekommt sie rasende Kopfschmerzen und macht einen sehr niedergeschlagenen Eindruck. Ohne es bewusst wahrzunehmen, hat sie das Nebelhorn eines fernen Schiffes gehört, das sie an den Abschied von ihrem Freund erinnerte, den sie vergessen wollte“ (Jung: Zugang zum Unbewussten, S. 36).

3.1.1 Bewusst – Unbewusst

> While you're busy perfuming
> Your body with sandalwood,
> Someone else is chopping
> The wood for your funeral.[961]

> Der Sinn des Außen hat sich seit jeher im Innen befunden, war außerhalb des Außen gefangen und umgekehrt.[962]

Bei der Erklärung dieser beiden Pole werden hauptsächlich Freuds und Jungs Ansichten und in der Folge Fromms Schlussfolgerungen herangezogen, da dieser beide miteinbezieht und dadurch bzw. darüber hinaus zu seinen eigenen Schlüssen für eine Definition dieser beiden Begriffe kommt. So beschreibt Fromm das Bewusste als *die seelische Tätigkeit in dem Zustand unseres Daseins* – in diesem setzen wir uns handelnd und tätig mit der Außenwelt auseinander. Das Unbewusste wiederum

> […] ist das seelische Erleben im Zustand unseres Daseins, in welchem wir alle Verbindungen mit der Außenwelt abgebrochen haben, in dem wir nicht mehr bestrebt sind zu handeln und tätig zu sein, sondern in dem wir uns nur noch mit uns selbst beschäftigen. Das Unbewußte ist ein mit einer speziellen Form unseres Daseins – der Inaktivität – verbundenes Erleben, und seine charakteristischen Merkmale ergeben sich aus dem Wesen dieser Daseinsform.[963]

Fromm ist der Ansicht, das Bewusste und auch das Unbewusste seien zwei verschiedene Seelenzustände, „[…] die sich auf unterschiedliche Zustände unseres Erlebens beziehen."[964] Auch Freud bezeichnet das Unbewusste und das Bewusste als zwei Systeme, 'zwei Lokalitäten innerhalb des seelischen Apparats'[965]; das Bewusste ist dabei der intellektuelle Teil (die Logik) der Persönlichkeit, das Unbewusste Sitz der Irrationalität (die wiederum gewisse Gesetze aufweist). Nach Freuds Auffassung jedoch habe die Bewusstmachung des Unbewussten stets Grenzen, weil die verdrängten, instinktiven Begierden bzw. unbewussten Bestrebungen (Stichwort: Sadistische Übertragung) wie etwa inzestuöse Begierden (beispielsweise Penisneid oder Kastrationsangst) nicht vereinbar wären

[961] Kabir: MK 513, S. 105.
[962] Derrida: Grammatologie, S. 62.
[963] „Das «Unbewußte» ist nur in bezug auf unseren «normalen» Zustand des Tätigseins das Unbewußte. Wenn wir vom «Unbewußten» reden, wollen wir in Wirklichkeit nur damit sagen, daß eine Erfahrung nicht in den geistig-seelischen Raum hineinpaßt, der existiert, während wir tätig sind" (Fromm: Märchen, Mythen, Träume, S. 29).
[964] Fromm: Märchen, Mythen, Träume, S. 29.
[965] Freud: Die Traumdeutung, S. 596.

mit dem zivilisierten, sozialen Denken bzw. Leben. Es sind dieselben Bestrebungen, wie sich noch genauer herausstellen wird, die den Plagiator zunächst einmal zum Plagiieren und in der Folge zu dessen Verdrängen verleiten können – was hier demnach versucht wird, ist nichts anderes, als dieser unbewussten Bestrebungen bewusst zu werden, sie zu rationalisieren.[966]

Das irrationale Unbewusste wiederum zieht nun auch seine Fäden im wachen, rationalen Bewussten – sind wir wach, arbeitet das unbewusste Psychische in uns. Diese unbewussten Phantasien kommen somit in unseren Tag- und Nachtträumen, aber auch in Phobien (Vgl. *Angst vor der Notwendigkeit* im Kapitel *Ein Hysteriker*) und anderen Symptomen zum Ausdruck. Der Haltung des Unbewussten, so wiederum Jung, kommt demnach eine praktische Wichtigkeit zu: das Unbewusste könne auch anderer Meinung als jene des Bewussten sein; mit anderen Worten, während sich beispielsweise das Bewusstsein eines geistigen Diebstahls und dessen moralischer Reichweite bewusst ist, „scheißt", wie Deleuze und Guattari es formulieren würden, das Unbewusste im Zweifelsfall auf dieses Gesetz. Doch kann man diese 'andere Meinung' des Unbewussten als etwas Eigenständiges betrachten, sind Bewusstes und Unbewusstes wirklich voneinander zu trennen – wie zwei Hände: „Laßt mich das Geräusch einer einzelnen klatschenden Hand hören."[967]

Es ist bekannt, wenn sich ein bestimmter Inhalt des Bewusstseins verliert, unter anderem ein Vorgang des Vergessens, dann wurde dieser vom Bewusstsein getrennt und ist nun unbewusst. Dass aber eine unbewusste Psyche eigenständig existiere, bleibt letztlich eine Hypothese, dass sie, wie Jung schreibt, fast schon einer Tautologie gleichkommt:

> Ein Inhalt des Bewußtseins verschwindet und verliert seine Reproduktionsfähigkeit. Was sich darüber bestenfalls aussagen läßt, ist: Der Gedanke (oder was auch immer es war) ist unbewußt geworden oder vom Bewußtsein getrennt worden, so daß er sich nicht einmal mehr ins Gedächtnis zurückrufen läßt.[968]

[966] „Der Mensch ist dem Rationalismus bis zu dem Punkt gefolgt, wo der Rationalismus zur äußersten Irrationalität wurde. […] In diesem Prozess hat sich der Mensch in ein Ding verwandelt […]" (Fromm: Psychoanalyse und Zen-Buddhismus, in: Fromm/Suzuki/De Martino: Zen-Buddhismus und Psychoanalyse, S. 102f).
[967] Suzuki: Über Zen-Buddhismus, S. 68.
[968] Jung: Traum und Traumdeutung, S. 18.

Demzufolge kann auch die Theorie der Kryptomnesie, deren Erklärung vorerst aufgeschoben wird, nur eine Hypothese sein; fest steht jedoch, dass, wurde ein (unbewusstes) Plagiat entdeckt, diese Form des Diebstahls mit Gewalt seitens der Öffentlichkeit – mit oder ohne Erfolg – ins Gedächtnis des Plagiators zurückgerufen wird oder zumindest werden soll. Doch wenn hier erneut die ästhetische Sichtweise hinzugezogen wird, so kann beispielsweise ein Plagiat (Gedicht) immer nur ein anderes Plagiat (Gedicht) sein: „This is not a tautology, not even a deep tautology, since the two poems are not the same poem, any more than two lives can be the same life.“[969] Der Unterschied zweier Plagiate bzw. Leben lässt sich jedoch am besten anhand der bewussten/unbewussten Motivik ablesen.

> When we say that the meaning of a poem can only be another poem, we may mean a range of poems:
> The precursor poem or poems.
> The poem we write as our reading.
> A trival poem, son or grandson of the same precursor.
> A poem that never got written—that is—the poem that should have been written by the poet in question.
> A composite poem, made up of these in some combination.[970]

Die Aufklärung des Unbewussten aber, welches nun aus einer Vielheit vorübergehend verdunkelter Inhalte[971] besteht, führt zunächst zu weiteren Schwierigkeiten. Es wird einerseits vom Bewussten beiseitegeschoben, andererseits kann es auch das Bewusstsein beeinflussen, indem verdrängte Gedanken wieder aus dem Unbewussten aufsteigen, so „[…] daß unbewußte Inhalte sich verhalten, als wären sie bewußt, und daß man bei solchen Fällen niemals sicher ist, ob Gedanke, Sprache oder Handlung ihnen bewußt sind oder nicht.“[972] *Es* bleibt somit zu einem gewissen Teil ‘bewusst*los*’; der Gedanke, plagiiert zu haben, könne demzufolge entweder gar nicht bewusst wahrgenommen worden sein (Kryptomnesie), oder er wurde verdrängt.

In Bezug auf das unbewusste Plagiieren lässt sich nun aus dem bisherigen Informationstand annehmen, dass es sich dabei offensichtlich um Material handelt, „[…] das seine Unbewußtheit hauptsächlich der Tatsache verdankt, daß

[969] Bloom: The anxiety of influence, S. 94.
[970] Ebd., S. 95f.
[971] Jung: Traum und Traumdeutung, S. 19.
[972] Ebd., S. 18.

bestimmte bewußte Inhalte zwangsläufig ihre Energie einbüßen müssen, das heißt die ihnen zugewandte Aufmerksamkeit oder ihren spezifischen Gefühlston, um neuen Inhalten Platz zu machen.“[973] Dies würde folglich voraussetzen, der Gedanke (der Tat) des Plagiierens war zunächst vorhanden, wurde aber aufgrund einer Verschiebung gelöscht.[974]

> An der Grenze zwischen bewußtem und unbewußtem Plagiat können sich einige der geschilderten Fälle abspielen [Bergler führt hier mehrere Spielarten des Plagiats mit bewusster Beteiligung an; Anm. d. Verf.], insoferne [sic!] als das ursprünglich bewußt vorgebrachte Plagiat nach einiger Zeit vom Plagiator geglaubt wird und er nicht mehr weiß, daß er plagiiert.[975]

So ist auch bekannt: was wir denken und fühlen, wird also von dem beeinflusst, was wir tun;[976] was wir wiederum einmal getan haben, kann je nach Stellewert und Bedeutung ins Unbewusste dringen bzw. vom Bewussten – auch auf Befehl des Unbewussten – vergessen werden. Aber wer erinnert sich nun gerne daran, weil es die Moral mehr oder minder verbietet bzw. befiehlt, „gestohlen“ zu haben?

> Der Inhalt des Unbewußten ist also weder das Gute noch das Böse, weder das Rationale noch das Irrationale, sondern beides; er besteht aus allem, was menschlich ist. Das Unbewußte ist der ganze Mensch – abzüglich dem Teil [sic!], der seiner Gesellschaft entspricht.[977]

Das Bewusstsein ist daher auch ein gesellschaftliches, wie ich noch an anderer Stelle näher ausführen werde; das Unbewusste allerdings, wie im nächsten Kapitel noch erläutert wird, „scheißt“ und weist ganz andere Gesetze auf (oder scheißt sich eben nichts).

---

[973] Fromm: Märchen, Mythen, Träume, S. 136.
[974] In den meisten Fällen von unbewusstem Plagiieren ist aber nun der Gedanke zu plagiieren unbewusst; so plagiiert beispielsweise der *Verbrecher aus Schuldbewusstsein* (Vgl. gleichnamiges Kapitel) aufgrund eines Strafbedürfnisses, dessen er sich jedoch nicht bewusst ist.
[975] Bergler: Das Plagiat, S. 409f.
[976] Vgl. Fromm: Märchen, Mythen, Träume, S. 29.
[977] Fromm: Psychoanalyse und Zen-Buddhismus, S. 136.

3.1.2 Verdrängen und Vergessen

> Das Vergessen springt so von einem zum anderen über, wie um die Existenz eines nicht leicht zu beseitigenden Hindernisses zu beweisen.[978]

> Ob es sich nun um Übertragung, Projektion oder Rationalisierungen handelt, das meiste von dem, dessen sich der Mensch bewußt wird, ist eine Fiktion – wogegen das, was er verdrängt (d.h. das Unbewußte), wirklich ist.[979]

Auf den vorstehenden Seiten wurden die Begriffe des Bewussten und des Unbewussten kurz skizziert sowie über manche der speziellen Methoden, wie das Unbewusste versucht, in das Bewusstsein einzudringen bzw. bewusst zu werden, gesprochen. Dabei wurde auch herausgestrichen, dass nicht nur das Bewusste, sondern auch das Unbewusste organisiert ist und beide sich im steten Austausch befinden. Innerhalb dieses „Tauschhandels" tritt je nach Größe und Wichtigkeit des Verdrängten das Phänomen des Vergessens ein:

> Ich will mich erinnern
> daß ich nicht vergessen will
> denn ich will ich sein
> Ich will mich erinnern
> daß ich vergessen will
> denn ich will nicht zuviel leiden[980]

Erich Fried bringt es hier auf den Punkt: damit das Vergessen bzw. eine Verdrängung überhaupt stattfinden kann, muss sowohl ein unbewusster Vorgang als auch eine Form des bewussten – 'ich will vergessen' – hergestellt werden. Interessant im Zusammenhang mit dem Plagiat scheint nun auch die Tatsache, dass wir uns gewisser Inhalte oder Taten, wie etwa dem Plagiieren, auch nicht (mehr) bewusst sein können, unter anderem weil wir vergessen oder uns dessen – mitunter aufgrund einer Vermeidung von Unlust – nicht bewusst sein wollen: 'denn ich will nicht zuviel leiden'.

> Wir haben aus der Psychoanalyse erfahren, das Wesen des Prozesses der Verdrängung bestehe nicht darin, eine den Trieb repräsentierende Vorstellung aufzuheben, zu vernichten, sondern sie vom Bewußtwerden abzuhalten.[981]

---

[978] Freud: Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglauben und Irrtum, Frankfurt am Main: 1996, S. 43.
[979] Vgl. Fromm: Psychoanalyse und Zen-Buddhismus, S. 138.
[980] Fried: Gegen Vergessen, in: Fried: Um Klarheit, S. 67.
[981] Freud: Das Unbewußte, in: Das Ich und das Es, S. 119.

Das Wesen der Verdrängung besteht nun nach Freud in der Abweisung und Fernhaltung vom Bewussten.[982] Dabei ist Plagiieren als Triebregung (dem Lust und Unlust innewohnen) sowie als ein psychischer Abkömmling (wie ein neurotisches Symptom), der nicht mit dem sozialen Denkschema einhergeht und daher abgeschoben bzw. abgestoßen werden soll, zu charakterisieren. Die Entstehung einer Unlustempfindung, die das Plagiat von Beginn an aufgrund seines amoralischen Charakters – das heißt: das Plagiat ist immer moralisch akzentuiert! – mit sich führt, soll demnach verhütet werden. „Es ist wie eine Verschiebung, eine Wendung gegen das eigene Ich. Schon die gemeine, normale Moral hat den Charakter des hart Einschränkenden, grausam Verbietenden."[983]
Es ist anzunehmen, dass wo eine Verdrängung stattfindet, schon zuvor eine – Freud nennt sie die *Urverdrängung* – stattgefunden hat. Wir sind demnach keine ungeübten Schüler, was das Verdrängen und fernerhin das unbewusste Schreiben eines Plagiats anbelangt: „Wer leugnet, jemals onaniert zu haben, tut es noch."[984]
Doch was auch immer verdrängt und daraufhin vergessen wird, dem Unbewussten entschlüpft nichts. Im Gegenteil, jene verdrängten Gedanken bestehen fort, werden weiter organisiert und bilden Anknüpfungen sowie Verbindungen.[985] Die Verdrängung hinterlässt somit Symptome[986], während sie also im Dunkeln wuchert[987], breitet sie zugleich ihre Fühler – oder wie ein Pilz sein Mycelium[988] – ins scheinbar lichte Bewusstsein aus und stört somit fortwährend das System des Bewussten. Dabei variieren die Ausdrucksformen einer Verdrängung, sei es durch Entstellungen oder durch eine Anzahl verschiedener, eingeschobener Gedankengebilde; wurde das Plagiieren bzw. dessen urverdrängten Motive auch

---

[982] Vgl. Freud: Die Verdrängung, in: Das Ich und das Es, S. 106.
[983] Freud: Das Ich und das Es, S. 291.
[984] Bergler: Das Plagiat, S. 412. Obiger Satz lässt sich natürlich folgendermaßen umformulieren: 'Wer leugnet, jemals plagiiert zu haben, tut es noch.' Sei es nun die Onanie oder der Plagiarismus, beides, so ist anzunehmen, vollzieht ausnahmslos jeder: „Ein Mensch, der nur eigene Meinungen hat und sich selbst nie beim Plagiatsversuch ertappte, ist mir im Vorhinein verdächtig, er plagiiert zu viel…" (Vgl. Bergler: Das Plagiat, S. 420). Fernerhin beruhigt die Masturbation – wie auch das Plagiat –, wie Derrida festhält, nur aufgrund des Schuldgefühls: „Die Selbstbefriedigung wird als der unheilbare Verlust einer vitalen Substanz erlebt, als in dem Wahnsinn und dem Tode Ausgeliefertsein" (Derrida: Grammatologie, S. 259f. Vgl. insbesondere das Kapitel *»Dieses gefährliche Supplement…«*).
[985] Vgl. Freud: Die Verdrängung, S. 107.
[986] „Solche Symptomhandlungen, wie Freud sie nennt, sind bei Hysterischen häufig. Die Erklärung ist einfach: ein affektbetonter Erinnerungskomplex, der momentan gar nicht im Bewußtsein vorhanden ist, motiviert aus seinem unsichtbaren Sitz gewisse Handlungen, gerade so, wie wenn er im Bewußtsein gegenwärtig wäre" (Jung: Kryptomnesie, S. 110).
[987] Vgl. Freud: Die Verdrängung, S. 107.
[988] Freud: Die Traumdeutung, S. 517.

nicht bewusst wahrgenommen, so wurde es dennoch verdrängt und bleibt bewusst im Unbewussten – so lange, bis es letztlich wieder ans Tageslicht kommt.
Die Kryptomnesie wiederum, deren Vertiefung hier erneut aufgeschoben wird, ist zunächst aber nicht als Verdrängung zu kennzeichnen, sondern als eine Form des Déjà-vu (Erinnerung an eine unbewusste Phantasie[989]), in der Erinnerungen wiederkehren und folglich zum unbewussten Schreiben führen. Fraglich bleibt jedoch an dieser Stelle, inwiefern nicht auch jene wiederholten bzw. kopierten Stellen, die vermeintlich vergessen wurden, ebenso einem Prozess der Verdrängung unterliegen. Mit Sicherheit ist zu sagen, dass Informationen bzw. Gedanken, wurden sie einmal verdrängt, ins Unbewusste hinabsanken, nicht vergessen wurden und demzufolge wieder ins Bewusste aufsteigen können. „Man kann sagen, daß unser Bewusstsein von solchen quasi fremden Eindringlingen, die sich über keine Heimatberechtigung ausweisen können, förmlich wimmelt.“[990]

> Wie weit die Entstellung und Entfernung vom Verdrängten gehen muß, bis der Widerstand des Bewußten aufgehoben ist, läßt sich allgemein nicht angeben. Es findet dabei eine feine Abwägung statt, deren Spiel uns verdeckt ist, deren Wirkungsweise uns aber erraten läßt, es handle sich darum, vor einer bestimmten Intensität der Besetzung des Unbewußten haltzumachen, mit deren Überschreitung es zur Befriedigung durchdringen würde. Die Verdrängung arbeitet also *höchst individuell*.[991]

Sie ist aber nicht nur höchst individuell, sondern, wie Freud festhält, auch mobil. Die Verdrängung, es sei noch einmal wiederholt, zieht ihre Fäden ins Bewusstsein (als das Missglücken der Verdrängung). Der Verdrängungsakt selbst benötigt demnach einen kontinuierlichen Kraftaufwand, um aufrecht zu bleiben, was zur Folge hat, dass dessen Schicksal – abhängig vom Ausmaß der Besetzung sowie Aktivierung eines verdrängten Abkömmlings wie etwa dem Plagiat – zunächst fraglich scheint; jedoch vermag dieser Akt auch darüber zu entscheiden, ob letztlich die Verdrängung aufgehoben werden kann: „In der Regel ist die Aufhebung der Verdrängung nur eine vorübergehende; sie wird alsbald wiederhergestellt.“[992]
Aber nicht nur was wir vergessen wollen, sinkt ins Unbewusste hinab, sondern ebenso unser Gedächtnis (Bewusstsein) ist untreu, was die Wahrung der

[989] Vgl. Freud: Zur Psychopathologie des Alltagslebens, S. 208.
[990] Jung: Kryptomnesie, S. 110.
[991] Freud: Die Verdrängung, S. 109.
[992] Ebd., S. 109.

Gedanken anbelangt. Das heißt die eigene Erinnerung (unser Memento) lässt uns dabei im Stich, da sie im Stande ist, Informationen zu verfälschen, lückenhaft und ungetreu wiederzugeben. Dies geschieht vordergründig dadurch, dass wir verdrängen und fernerhin (das Verdrängen) vergessen. Wenn wir hierüber unsere ersten Einfälle befragen, kommen wir auf verschiedene Lösungen und auch Fragen. Ist beispielsweise das Vergessen bei seiner Ausführung schlicht eine Absicht des Unbewussten oder doch des Bewussten?

> Alle Antriebe, Impulse, Absichten, Affekte, alle Wahrnehmungen und Intuitionen, alle rationalen und irrationalen Gedanken, Schlüsse, Induktionen, Deduktionen, Prämissen und so weiter ebenso wie sämtliche Gefühlskategorien haben ihre subliminalen Entsprechungen, die entweder in Gestalt von Vorstufen oder von Abstufungen einer schwindenden oder partiellen, vorübergehenden oder chronischen Unbewußtheit auftreten können.[993]

Wer etwas intensiv vergessen will, kann dies auch erreichen. Das heißt aber nicht, dass das Vergessene gänzlich gelöscht wurde: „Jeder Gedanke ist durch sich selbst mit unsterblichem Leben begabt, wie ein lebendiges Wesen.“[994] So lebt, wie auch Baudelaire erkannt hatte, jeder Gedanke weiter – wenn nicht mehr im Bewusstsein, dann im Unbewussten. Es gibt schließlich vielerlei Ansätze, die zum Thema des Vergessens heranzuziehen wären, es sei aber noch einmal betont: Die vergessenen Phantasien bzw. Vorstellungen, ob nun aus dem Wachleben oder auch aus einem Traum, haben nicht aufgehört zu existieren. Nur weil sich etwas, wie beispielsweise unser Kindsein, zum großen Teil aus unserem Bewusstsein verabschiede, höre es damit keineswegs auf, weiter zu existieren.[995] Der moderne Vernunftmensch scheint aber der Wahrheit der eigenen Schatten sowie seinen Instinkten und folglich der Einsicht, seinen zwiespältigen Zustand, das Äußere (Realität/Bewusstsein) und das Innere (das unbewusste Kind) zu sehen, gar systematisch auszuweichen.[996] Das Unbewusste (Kind) aber hört deswegen nicht auf, uns mit unsren geheimen Wünschen und unseren Schatten zu konfrontieren:

---

[993] Jung: Traum und Traumdeutung, S. 25f.
[994] Charles Baudelaire: Mein entblößtes Herz. Tagebücher, Frankfurt am Main: 1995, S. 74.
[995] „Hätte man doch wenigstens seine Erinnerungen. Aber wer hat die? Wäre die Kindheit da, sie ist wie vergraben“ (Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Frankfurt am Main/Leipzig: 1999, S. 19).
[996] Dies soll noch näher ausgeführt werden, und zwar dann, wenn der Plagiator als einen Hysteriker „entlarvt“ wird.

Gedanken, Gefühle, Bilder und Eindrücke kommen wieder – unter anderem in Form von Plagiaten –, schienen sie uns auch vergessen und verloren![997]
Nicht nur das Bewusstsein der Bestrebungen, die nicht dem sozialen Denkschema – dem sozialen Filter – entsprechen, verdrängen wir, „[…] sondern neigen auch dazu, die Bestrebungen zu verdrängen, die mit dem Prinzip des Aufbaus und Wachstums des ganzen Menschen, das heißt mit dem »humanistischen Gewissen« unvereinbar sind, jener Stimme, die im Namen der vollen Entwicklung unserer Person spricht.“[998] Das Bewusstsein repräsentiert hier also den sozialen Menschen, was auch immer wir aber verdrängen oder vergessen, all diese Inhalte kleb(t)en sich in einem Teil unseres Unbewussten fest, welches sich im steten Austausch mit dem Bewussten befindet.

> Wenn sie [die vergessenen Vorstellungen; Anm. d. Verf.] auch nicht nach Belieben reproduziert werden können, sind sie doch unterhalb der Bewusstseinsschwelle vorhanden. Von wo aus sie jederzeit spontan, oft nach Jahren scheinbar völliger Vergessenheit wieder herauf kommen können. […] Sie beeinflussen uns mehr, als wir wissen.[999]

Wie aber kann Plagiieren bzw. dessen Akt nicht wahrgenommen resp. vergessen werden? Wohin gelangen diese von der Vergessenheit entrissenen „fremden“ Informationen?

> Dieses flüchtige Gebilde der Seele ist rasch dem Verderben ausgesetzt. Es gleitet zurück in die bewußte Tiefe, die seine Herkunft und seine Heimat ist. […] Wie jeder weiß, der schon Ähnliches versuchte, gelingt diese Überlistung des Unbewußten selten […].[1000]

Eine Überlistung des Bewussten aber – handelt es sich um Gedanken, die nicht dem sozialen Denk- und Moralmuster entsprechen – scheint durchaus zu funktionieren. Das Vergessen ist ein komplexes Phänomen, welches mehrere Gründe (die zum Vergessen führen) aufweist. Sobald wir jedoch beginnen das Erinnern einer vergessenen Information in Regeln zu fassen, sind wir bereits erneut einem weiteren Mechanismus, der das Vergessen womöglich ersetzt oder als ‘Doppelagent’ zu fungieren scheint, in die Falle getreten und somit unterlegen

[997] Nur: „Sobald du beginnst, darüber nachzudenken, ist es nicht mehr da. Du mußt es unmittelbar, ohne Vernunftgründe und ohne Zögern sehen“ (Suzuki: Über Zen-Buddhismus, S. 29).
[998] Fromm: Psychoanalyse und Zen-Buddhismus, S. 134.
[999] Jung: Zugang zum Unbewussten, S. 34.
[1000] Ernst Aeppli: Der Traum und seine Deutung, Zürich/Schwäbisch Hall: 1983, S. 24f.

– wie wir es auch anstellen, wir sind also nicht nur allein dem Vergessen unterworfen; bei dem Versuch uns zu erinnern, stolpern wir bloß weiter, ausgerufen durch unser eigenes Spiel des Bewusstseins bzw. der Selbsttäuschung.[1001] Wir unterliegen dabei also einer *Determinierung des Psychischen*, die wir unterschätzen. Das heißt, bei der Bestimmung eines vergessenen Elements trete sofort ein zweiter Gedankenzug, der zu entstellen beginnt, an jene Stelle, wo zuvor der erste verschlafen hat bzw. das Element unbestimmt ließ – es handelt sich somit um ein weiteres psychisches Werkzeug bzw. um eine Art eigener Zensur. Ist also die Zensur als Form der Widerstandsleistung zuständig für das Vergessen, dass ein Plagiat verfasst wurde? Etwa weil das Schuldbewusstsein aufgrund moralischer Bedenken dermaßen anstieg, dass es vom Zensor weitergereicht und dort verarbeitet werden musste, was sich in Form von Vergessen – gegen ein Durchdringen des Schuldbewusstseins zum Bewusstsein – äußert? Ich kann hier vorerst nicht beweisen, dass es sich so oder eigentlich anders verhält, aber ich neige zu der Annahme einer strengeren Bedingtheit bzw. eines mannigfaltigeren Verhaltens des sich vergessenden Plagiatscharakters.[1002]

Aus der kleinen, hier vorgebrachten Vergleichsreihe lässt sich beobachten, dass es noch umfassender Untersuchungen bedarf; festzuhalten bleibt: Wir unterliegen unseren eigenen bewussten, unbewussten Verfahrensweisen, die wir als Widerstände kennzeichnen können, weil sie in unserem Falle das Plagiat nicht

[1001] Es verhält sich in etwa so: „Sie [die Freunde des Chaos; Anm. d. Verf.] beobachteten, daß das Chaos keine Sinnesorgane hatte, um die Außenwelt zu unterscheiden. So gaben sie ihm an einem Tag Augen, am nächsten eine Nase, und innerhalb einer Woche vollendeten sie das Werk, es in eine fühlende Person wie sie selbst zu verwandeln. Während sie einander zu ihrem Erfolg gratulierten, starb das Chaos“ (Suzuki: Über Zen-Buddhismus, S. 14). Der Begriff des Vergessens bzw. auch des Erinnerns bekäme demzufolge einen negativen Aspekt, sieht man es aus der Warte der Ordnung, die scheinbar stets mit dem endlichen Ufer der Unordnung – (die, wie Borges festhält, wiederholt eine Ordnung wäre: Die Ordnung) – verbunden ist, und dadurch plötzlich keines vorfindet, an dem es stranden könnte. In einfacheren Worten: wir versuchen dem Vergessen ein Gesicht zu verleihen bzw. es womöglich in eine ordentliche, fühlende Person zu verwandeln, aber wie ein *neurotisches Symptom* verfällt das Vergessene von Moment zu Moment, und das in der Ordnung unseres Bewusstseins, das ständig umordnet.

[1002] So lässt sich auch beobachten – ähnlich wie bei Träumen –, dass, sobald etwas Gras über den unbewussten Akt des Plagiierens gewachsen ist, das vergessene Plagiieren aufgrund der Verarbeitung der inneren Widerstände wieder zum Vorschein kommen kann (Vgl. Berglers *verhindertes oder selbstentlarvendes Plagiat*). So wie man gut daran tut, aktuelle Träume liegen zu lassen, und sich so im Laufe des Tages womöglich eine neue Schicht von Traumgedanken eröffnen können (Vgl. Freuds »fraktionierte« Traumdeutung). Träume aber weisen ein anderes Verhalten auf, das Vergessen eines Plagiats ist in den meisten Fällen nicht etwas, woran man sich gerne – wurde es einmal in die Höhlen des Unbewussten verdrängt – erinnert.

mehr einfach finden lassen, vielleicht auch, weil wir es gar nicht wollen – „Es ist erheblich schwieriger, der »ungewollten Vorstellungen« lebhaft zu werden.“[1003] Dabei ist erneut zu erwähnen, dass die Verdrängung des Plagiierens in Wahrheit nichts mit dem Plagiat an sich zu tun hat, sondern vielmehr mit dessen Vorstellungen darüber. Wie ich noch genauer ausführen werde, liegt einem Hysteriker (Plagiator) ein überwertig erlebter Freiheitsdrang[1004] zugrunde – um diesen aufrecht zu erhalten, müssen schließlich auch ungewünschte Gedanken, Absichten und Ausführungen beiseite bzw., wie es im Volksmund heißt, „unterbewusst“ oder nach „unten“ geschoben und somit verdrängt werden, so „[…] daß das Vergessen oder Entstellte auf irgendeinem assoziativen Wege mit einem unbewußten Gedankeninhalt in Verbindung gebracht wird, von welchem die als Vergessen sichtbare geworden Wirkung ausgeht.“[1005] Die Frage, die sich allerdings fortwährend stellt, bleibt hier weniger *wie*, sondern *warum* das Plagiieren als unwillkürliche psychische Tätigkeit so viel Unbewusstheit aufweisen kann, dass es nicht mehr im Wachzustand reproduzierbar scheint. Der Plagiator müsse dabei gewisse Widerstände überwinden, „[…] die nämlichen, welche es seinerzeit durch Abweisung vom Bewussten zu einem Verdrängten gemacht haben.“[1006] Es ist somit viel wahrscheinlicher, dass es daran liegt, dass nicht der Akt des Plagiierens selbst verdrängt wird, sondern diesem eine andere Aktivität vorausgeht, nämlich eine, die uns fremdes Gut unbewusst aufnehmen und dieses folglich als Eigenes erscheinen lässt – dabei spielen unbewusste Motive die wesentliche Rolle.

> Es ist ja wahrscheinlich, daß ein unterdrücktes Element allemal bestrebt ist, sich irgendwo anders zur Geltung zu bringen, diesen Erfolg aber nur dort erreicht, wo ihm geeignete Bedingungen entgegenkommen. Andere Male gelingt die Unterdrückung ohne Funktionsstörung, oder, wie wir mit Recht sagen können, ohne Symptome.[1007]

Allgemein ausgedrückt, empfindet der Mensch bei der Entdeckung des Unbewussten eine Reihe erweiternder Erlebnisse, die intensiv empfunden werden,

[1003] Freud: Traumdeutung, S. 514.
[1004] „Er fühlt sich auf dieser Erde gefangen […]. Fragt man ihn aber, was er eigentlich haben will, kann er nicht antworten denn er hat – das ist einer seiner stärksten Beweise – keine Vorstellung von Freiheit“ (Kafka: Tagebücher (1914–1923), Frankfurt am Main: 2008, S. 176).
[1005] Freud: Zur Psychopathologie des Alltagslebens, S. 27.
[1006] Freud: Das Unbewußte, S. 119.
[1007] Freud: Zur Psychopathologie des Alltagslebens, S. 17.

die man also fühlt, und übersteigt dabei das intellektuelle Wissen. Fromm betitelt dies als das *erlebte Wissen*: „Die Bedeutung dieses *erlebten Wissens* liegt darin, daß es die Art von Wissen und Bewußtsein übersteigt, wo sich der Subjekt-Intellekt als Objekt betrachtet, und daher geht es über die westliche, rationalistische Auffassung des Wissens hinaus.“[1008] Diese Definition des erlebten Wissens erinnert nun stark an Blooms *apophrades*, woraufhin sich allerdings die Frage stellt: „For what is the True Subject but repression? The ego is not the enemy of art, but rather art’s sad brother.“[1009]

> Freud’s vision of repression emphasizes that forgetting is anything but a liberating process. Every forgotten precursor becomes a giant of the imagination. Total repression would be health, but only a god is capable of it.[1010]

Es ist nicht zu bezweifeln, dass das Unbewusste über kein Ich (Ego), zumindest wie wir es verstehen, verfügt: *Es* verzichtet auf ein *Ich*. Wenn wir aber an das Plagiat denken, so vergessen wir womöglich das eigene Es, verwechseln dieses mit unserem Ich[1011] oder aber auch mit dem (Ich) eines anderen: „Art’s True Subject is art’s great antagonist, the terrible Cherub concealed in the id, for the id is the huge illusion that cannot be redeemed.“[1012] Wenn wir uns zuletzt Fragen stellen, worin nun eigentlich das Werk der Verdrängung eines Plagiats (dessen Unlustersparnis) besteht, welche Vorstellung beseitigt und ersetzt, welcher Affektbetrag zum völligen Verschwinden gebracht werden soll, so lässt sich letzten Endes nur darüber spekulieren. Doch ist klar, die Spekulation hat hier weiter nichts zu suchen; durch eine sorgfältige Analyse der möglichen Psyche eines Plagiators bzw. seine hysterische Phobie soll zumindest dem An*trieb* zum Plagiieren, dessen Werkzeug mitunter die Verdrängung darstellt, und in weiterer Folge dem psychischen Apparat des Plagiierens nachgegangen werden. Bevor die einzelnen Formen des unbewussten Plagiats erörtert werden, lässt sich innerhalb dieses Kapitels abschießend das Plagiat ebenso als eine *Apokatastasis* bzw. Wiedergeburt des Vergessenen kennzeichnen; bildlich vorzustellen als eine unermessliche (Plagiats-)Bibliothek, die einem kretischen Labyrinth gleichkommt, dessen Mauern und damit Wege verbunden und zusammenhängend

[1008] Fromm: Psychoanalyse und Zen-Buddhismus, S. 142.
[1009] Bloom: The anxiety of influence, S. 107.
[1010] Ebd., S. 107.
[1011] Vgl. Blooms Bearbeitungsverhältnis *Dämonisierung*.
[1012] Bloom: The anxiety of influence, S. 107.

sind, wo aber der Mensch (Bibliothekar) inmitten dieser Fülle an möglichen Wegen nicht mehr weiß bzw. bewusst oder mehr unbewusst vergisst, wohin welcher Gedankenweg führt oder woher er denn überhaupt kommt: „In irgendeinem Regal irgendeines Sechsecks (räsonierten die Menschen) muß es ein Buch geben, das Schlüssel und Kompendium aller übrigen ist.“[1013]

3.1.3 Das (un)bewusste Plagiat

> Unter einem Plagiat verstehen wir das Ausgeben fremden geistigen Eigentums für das eigene ohne Zitierung des wahren Urhebers, wobei – je nach Art des Plagiats – der Anteil unbewußter Motive immer vorhanden ist, größer oder geringer ist.[1014]

Es wurde schon des Öfteren bemerkt, dass es eine Reihe von Definitionen des Plagiats gibt. Allgemein wird diesem ein bewusstes Motiv zugeschrieben, wobei sich dadurch noch lange keine eindeutige Bestimmung des Plagiats ergibt. Auch wenn der Plagiator demnach aus dem (bewussten) Wissen zu plagiieren handelt, so sind nicht minder dessen unbewusste Motive, wie auch Edmund Bergler am 1. Juni 1932 in seinem Vortrag *Das Plagiat. Deskription und Versuch einer Psychogenese einiger Spezialformen* festhält, am Werk und dafür verantwortlich ein Plagiat zu schreiben:

> Nun ist es für jeden analytisch Denkenden heute auf Grund der Freudschen Forschungen einleuchtend, daß unbewußte Motive beim Plagiat eine große, wahrscheinlich die entscheidende Rolle spielen, Gibt [sic!] es doch eine ganze Reihe von Plagiatformen, die unter vollkommener Ausschaltung des Bewußten zustande kommen. Ferner spielen mit großer Wahrscheinlichkeit auch bei den unter Mitbeteiligung des Bewußten entstandenen Plagiaten, unbewußte Motive eine Rolle.[1015]

Des Unbewussten (Schreiben) aber gewahr zu werden „– die *bewusste* Auseinandersetzung mit dem grösseren inneren Menschen oder dem eigenen Seelenzentrum –“[1016], bedarf eines größeren Aufwands an Aufmerksamkeit und Selbstüberwindung. Den Verdrängungsmechanismen, von denen schon

[1013] Borges: Die Bibliothek von Babel, S 73.
[1014] Bergler: Das Plagiat, S. 394.
[1015] Ebd., S. 393.
[1016] Marie-Louise Von Franz: Der Individuationsprozess, in: Jung/Von Franz/Henderson/Jacobi/ Jaffé: Der Mensch und seine Symbole, S .166.

gesprochen wurde, auf die Spur zu kommen, erfordert eine sensible Beobachtung, wenngleich es nichts anderes bedeutet, sich ebenso der bewussten Vorgänge bewusst(er) zu sein oder zu werden;[1017] womit auch nichts anderes gemeint ist, als „[…] daß die Natur des Menschen im Guten wie im Bösen weit über das hinausgeht, was er von sich glaubt, das heißt was seinem Ich durch Bewusstseinswahrnehmung bekannt ist.“[1018]

> Das Unbewusste ist also offensichtlich in der Lage, genau wie das Bewusstsein, Tatsachen zu untersuchen und Schlüsse daraus zu ziehen. Es kann gewisse Fakten benutzen und deren mögliche Resultate vorwegnehmen, gerade weil wir ihrer *nicht* bewusst sind.[1019]

Jeder Plagiatsfall – dessen bewussten und unbewussten Vorgänge – muss infolgedessen individuell begutachtet werden, einerseits, da allein jedes (Un)Bewusstsein spezifisch ist, andererseits auch aufgrund des subjektiven Faktors innerhalb einer psychologischen Verständigung. Aber über die unbewussten Triebe eines einzelnen oder mehrerer Plagiatoren bzw. über die unbewusste Ursache eines tatsächlichen Plagiats lässt sich nur mutmaßen: „Die Frage: Warum plagiiert der Schriftsteller X, warum stiehlt er gerade Gedanken und nicht anderes, kann – wenn überhaupt – schwer beantwortet werden.“[1020] Eine mögliche Antwort ließe sich allerdings anhand einer Charakterisierung bzw. Persönlichkeitseinteilung des Plagiators ablesen.
So nimmt Bergler in einem weiteren Aufsatz *Zur Psychologie des Zynikers* das *zynische Plagiat* – als eine von vielen Plagiatsformen – noch mal unter die Lupe und betrachtet dabei den Plagiator als einen Zyniker:

> Eine Plagiatsform, bei welcher der ertappte Plagiator angibt, er sehe nicht ein, warum man nicht plagiieren solle, oder, man könne, als vielbelesener Mensch zwischen Mein und Dein im Geistigen nicht genau unterscheiden und sei oft nicht in der Lage, anzugeben, ob die als Plagiat bezeichnete Stelle nicht schon irgendwo und irgendwann gelesen wurde.[1021]

[1017] „So tut auch nach einem gewissen psychologischen Gesetz die unbewußte Wahrnehmung das, was sonst auch unser Bewusstsein tut“ (Vgl. Jung: Kryptomnesie, S. 108). So kann aber auch beispielsweise nicht von einem Menschen, der noch nie Psilocybin-Pilze zu sich genommen hat oder dessen Wirkung (Formel) kennt, erwartet werden, dass er eine Autorität auf dem Gebiet der Psychedelika bzw. in diesem Falle der psychoaktiven Alkaloide Psilocybin/Psilocin ist; desgleichen kann niemand, der sein Unbewusstes (oder auch Bewusstes) noch nicht ernsthaft erforscht hat, als ein kompetenter Richter in dieser Sache angesehen werden.
[1018] Freud: Das Ich und das Es, S. 289.
[1019] Jung: Zugang zum Unbewussten, S. 78.
[1020] Bergler: Das Plagiat, S. 394.
[1021] Bergler: Zur Psychologie des Zynikers, in: Psychoanalytische Bewegung 5, Wien: 1933, S. 19.

Der zynische Plagiator als ein vielbelesener Mensch erinnere sich somit nicht daran, plagiiert zu haben bzw. wisse in der Folge dann auch nicht, ob er überhaupt Originelles schaffe. Jene Einteilung des Plagiators als Zyniker scheint aber an der Fülle vorherrschender Plagiate bzw. Plagiatoren unterzugehen[1022], das Vorgehen eines Plagiators bedarf einer umfassenderen Einordnung. Der Frage 'Warum man denn nicht plagiieren solle (oder dürfe)' liegt vielmehr ein dominierendes Motiv bzw. Gefühl zugrunde, nämlich das der Freiheit, „[…] alles jederzeit tun und lassen zu können, ohne auf schmerzhafte Weise festgelegt zu sein."[1023] Das Zynische mutiert bzw. oszilliert hier zum Hysterischen, der Plagiator lässt sich demzufolge zum größten Teil als eine hysterische, oder nach Jung *lebhafte* Persönlichkeit, deren genauere Untersuchung im Kapitel *Ein Hysteriker* folgt, kennzeichnen.

Unabhängig von dieser Charakterisierung nimmt Bergler an, beim Plagiat handle es sich um das 'Produkt einer Berufskrankheit von wissenschaftlich, literarisch oder künstlerisch schaffenden Menschen'.[1024] Eine Berufskrankheit unter anderem deshalb, da ein Plagiator eine gewisse wissenschaftliche oder literarische Vorbildung für das Verfassen eines Plagiats benötige.[1025]

> Was Fälscher und Experte teilen, ist ihr gemeinsames Wissen: Der Fälscher kann folglich immer nur ein abtrünniger Insider sein. […] Der Fälscher wird so zum systemkritischen Gauner stilisiert.[1026]

Dabei sei die Publizität eines Plagiats von Nöten, doch, wie Bergler beschreibt, nur einem kleineren Kreise vorbehalten: es gäbe bei selbigem als Delikt keine

[1022] Fernerhin geht auch nicht klar hervor, was genau am so genannten *Plagiator als Zyniker* zynisch sein soll – „Wir wissen nichts über die Psychologie der zynischen Menschen, zumindest ist in der analytischen Literatur nichts veröffentlicht. Bemerkt sei, daß der Zynismus dieser Plagiatoren immer erst post festum hervortritt. Ein Plagiator, der zynisch schon im Vorhinein auf sein Plagiat aufmerksam macht, ist heute kaum denkbar" (Bergler: Das Plagiat, S. 405f).

[1023] Banis: Psychosomatische Energetik. Lehrbuch für Therapeuten, Kirchzarten bei Freiburg: 2005, S. 116.

[1024] Vgl. Bergler: Das Plagiat, S. 394.

[1025] Nach Ertappen des literarischen oder wissenschaftlichen Delikts unterziehe sich der Plagiator in der Regel, so argumentiert Bergler, aber keiner Psychoanalyse oder Psychotherapie – dies ist, so nehme ich an, auch im 21. Jahrhundert noch der Fall, allerdings spricht dies nicht als Argument dagegen, es handle sich beim Plagiat aus diesem Grunde nicht um eine Berufskrankheit (so wurde im ästhetischen Diskurs ohnehin darauf aufmerksam gemacht, dass Plagiieren der Einfluss-Angst untersteht – und die Einfluss-Angst ist schließlich nach Bloom: Krankheit).

[1026] Reulecke: Fälschungen – Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten, S. 10f.

soziale Diffamierung.[1027] Gegenwärtig ist allerdings anzumerken, hat sich das Bild der so genannten Berufskrankheiten verändert – beispielsweise Burnout als eine der häufigsten –, sowie auch das Ausmaß, welches das Plagiat im 21. Jahrhundert einnimmt, dessen öffentliche und sozio-ökonomische (juristische) Reichweite, aber auch fortschreitende literaturtheoretische Auseinandersetzung ist in den letzten Jahrzehnten massiv angewachsen. Das Plagiat, wie schon erwähnt, gehört letztlich der Öffentlichkeit, der Kreis, in dem ein Plagiatsvorfall besprochen wird, hat sich erweitert. Fernerhin erübrigt es sich an dieser Stelle, erneut von dem weiten Feld der Möglichkeiten, die dem modernen Plagiator zu plündern geboten werden, zu sprechen;[1028] doch war das Plagiat schon immer ein Phänomen, das sowohl zu Zeiten der Entstehung der Psychoanalyse, als auch im alten Rom bereits Aufsehen erregte und als eine unrechte Tat bzw. mit einem Diebstahl gleichzusetzen war – „inprobe facit qui in alieno libro ingeniosus est“[1029] –, was wiederum mit öffentlicher Verleumdung und Ehrverletzung einherging. Das Plagiat mobilisiert (unter anderem in Form von ‘kalkulierter Skandalisierung’), verwirrt und spiegelt des Menschen Psyche schon seit tausenden Jahren – die Frage, inwiefern bewusste oder unbewusste Triebkräfte zum Plagiieren führen können bzw. wie es überhaupt zustande kommt, stellt sich dabei immer wieder.

> Oder handelt es sich hier um eins jener (gewiß nicht sehr häufigen) Phänomene, wo im Verlauf eines hysterischen Anfalles, einer fieberhaften Erkrankung oder irgend eines anderen krankhaften Zustandes, der einen Reiz in oder neben dem Sprachcentrum auslöst, Wort- oder auch Tonfolgen reproduziert werden, die der Kranke in gesundem Zustand gar nicht oder mindestens nicht so genau reproduzieren könnte wie unter dem Einflusse seiner Krankheit?[1030]

[1027] Vgl. Bergler: Das Plagiat, S. 395.
[1028] Und doch: „Während vor Anbruch des digitalen Zeitalters eine absichtsvoll verschwiegene Quelle noch mit einigem Aufwand – etwa in einer Bibliothek – beschafft und Wort für Wort übertragen werden musste, steht nunmehr eine schier unbegrenzte Menge an Informationen unmittelbar und zu jeder Zeit im World Wide Web zu Verfügung. Um auf fremdes Gedankengut zuzugreifen und es als eigenes auszugeben, sind heute weder Recherchen noch eine besonders aufmerksame Lektüre nötig – vielmehr genügen einige Mausklicks“ (Martin Polaschek: Geleitwort, in: Goltschnigg/Grollegg-Edler/Gruber (Hrsg.): Plagiat, Fälschung, Urheberrecht, S. 13).
[1029] „Unrecht handelt, wer anhand eines fremden Buches Talent zeigt“ (Martial: Epigramme, S. 16).
[1030] Arthur Schnitzler an Maximilian Harden (Wien, etwa 11. Dezember 1904), in: Schnitzler: Briefe 1875-1912, S. 501.

Ob Plagiieren nun von einer Krankheit, wie Schnitzler annimmt, ausgeht, die wiederum unbewusste Fäden zieht, oder ob nicht einfach nur das Unbewusste zum Verfassen eines Plagiats „antreibt“, soll in den anschließenden Zeilen besprochen werden. So muss aber noch darauf hingewiesen werden: Die folgenden Formen bzw. Bearbeitungsweisen des unbewussten Plagiats könnten ebenso gut mehr sein sowie ganz andere Namen annehmen, als die, die hier eingesetzt wurden.

3.1.3.1 Das pathologische Plagiat

> Nicht nur das Tiefste, auch das Höchste am Ich kann unbewußt sein. Es ist, als würde uns auf diese Weise demonstriert, was wir vorhin vom bewußten Ich ausgesagt haben, es sei vor allem ein Körper-Ich.[1031]

Am 12. November 1904 erschien im *Berliner Tageblatt* der Artikel *Ein psychologisches Rätsel*, worin Auszüge von Theaterkritiken des Schriftstellers Alfred Golds, Redakteur der Wiener Wochenschrift *Die Zeit*, sowie Rezensionen aus der Berliner *Welt am Montag* von Siegfried Jacobsohn gegenübergestellt wurden. Das Ergebnis: ein Plagiat – oder mit anderen Worten: Jacobsohn schrieb ab. Dieser Vorwurf war nun aufgrund der zahlreichen (wörtlichen) Übereinstimmungen nur schwer von sich zu weisen. Während in *Ein psychologisches Rätsel* der Autor Arthur R. H. Lehmann und schließlich Jacobsohn selbst in einem Erklärungs- bzw. Rechtfertigungsversuch darauf plädierten, es handle sich bei diesem Plagiat um eine Form der unbewussten Reproduktion aufgrund eines vorübergehenden Reizzustands bzw. einer chronischen Affektion im Sprachzentrum, so stellte Arthur Schnitzler eine andere Behauptung auf: Eine, nach der das Plagiieren Jacobsohns nicht als chronisch, sondern als pathologisch „[…] und nicht als unredliches Beginnen […]“[1032] zu interpretieren sei.

> Wenn er also trotzdem dieser Vergehen schuldig wurde, so giebt es dafür nur eine einzige Erklärung: zeitweiliges Versagen der Urtheilskraft auf Grund einer psychischen Störung, die mir am verständlichsten wurde, wenn ich sie als gegensätzlich zum Krankheitsbilde der Hypochondrie aufzufassen suchte. […] Weder leuchtete mir der Erklärungsversuch Jacobsohns in der »Welt am Montag«

[1031] Freud: Das Ich und das Es, S. 267.
[1032] Schnitzler an Harden, in: Schnitzler: Briefe 1875-1912, S. 503.

> ein noch scheint mir die sogenannte »Lösung des psychologischen Räthsels« durch Herrn Arthur R. H. Lehmann auf den Fall Jacobsohn mit genügender Sicherheit anwendbar.[1033]

Schnitzler weist nun darauf hin, dass es sich bei Jacobsohn nicht unmittelbar um eine Reproduktion von Wort- und Tonfolgen, die (chronisch) unbewusst vorfällt, handeln müsse, sondern die „[…] nur mechanisch, also unter einer gewissen Kontrole [sic!] des Bewußtseins und ohne nachfolgende Amnesie, erfolgt.“[1034] Jacobsohn habe demnach nicht unbewusst, aber gegen seinen Willen – trotz Einsetzen bewusster Urteilskraft, wie Schnitzler glaubt – plagiiert.

Schnitzler gibt nun offenherzig zu, wie sehr er mit Jacobsohn sympathisiert[1035] – es kann somit weitergegangen und angenommen werden, der Versuch eines nicht unbewussten, aber dafür bewussten Vorgehens in Form einer so genannten mechanischen bzw. gar motorischen (Re-)Produktion als eine vorübergehende Störung sollte offensichtlich den noch jungen Plagiator davor schützen, dazustehen als chronischer Kranker bzw. Plagiator, den, übertrieben formuliert, das Unbewusste in den bzw. zu Wahnsinn treibe. Denn würde es sich so verhalten – „[…] solche Vorgänge als regelmäßige anzuerkennen […]“[1036] – und sich nicht um eine vorübergehende Störung handeln, „[…] so müßte man den jungen Mann auf unbestimmte Zeit hinaus, wenn nicht auf immer, für die Wiederaufnahme seiner kritischen Thätigkeit verloren geben;“[1037]

> Viele Vorfälle, denen gegenüber wir ausrufen: »Wie konnte nur dieser gescheite Mensch eine so ungeheuerliche Dummheit begehen!« beruhen meiner Überzeugung nach auf jenen mehr oder minder vorübergehenden, sich selten oder öfter wiederholenden Störungen der Urteilskraft, die darum nicht minder in das pathologische Gebiet gehören, weil die Grenzen nach der Normalität zu nicht immer durch leuchtende Pfähle abgesteckt werden können.[1038]

In der Praxis sieht aber Schnitzlers Theorie anders aus.[1039] Wie er ebenso erkannte, müsste infolge des plötzlichen Gewahrwerdens bzw. Erkennens[1040],

---

[1033] Schnitzler an Harden, in: Schnitzler: Briefe 1875-1912, S. 500.
[1034] Ebd., S. 501.
[1035] „Aber wie fern es mir liegt, Jacobsohn durch meine Zweifel verletzen zu wollen […]“ (Schnitzler an Harden, in: Schnitzler: Briefe 1875-1912, S. 503).
[1036] „[…] wehrt sich Alles in mir, was ich an Einsicht in gesunde und kranke Seelen besitze […]“ (Schnitzler an Harden, in: Schnitzler: Briefe 1875-1912, S. 502).
[1037] Ebd., S. 503.
[1038] Schnitzler an Kerr, in: Schnitzler: Briefe 1875-1912, S. 508.
[1039] „Selbstverständlich wären Sie, wie jedermann, berechtigt meine ganze Auffassung des Falles Jacobsohns so scharf als nur möglich anzuzweifeln; […] Gewiß ist es möglich, daß Sie und die vielen Anderen recht haben, die Herrn Jacobsohn die vollkommene Verantwortung für sein

plagiiert zu haben, der Plagiator spätestens dann ‘wie ein angerufener Nachtwandler’[1041] aufgeschreckt sein und in der Folge die Veröffentlichung der entstandenen, reproduzierten Passagen unterbinden – was aber Jacobsohn nicht tut.

> Nach jenem Spektakel, den eine künstlich aufgepustete und von S. J. später im *›Fall Jacobsohn‹* aufgeklärte Plagiataffäre des jungen Theaterkritikers an der *›Welt am Montag‹* hervorgerufen hatte, war Jacobsohn in die Versenkung untergetaucht. Er war auf Reisen gegangen, hatte innerlich wieder von vorn angefangen und in fernen Ländern frischen Mut geschöpft.[1042]

Wenn auch, wie Schnitzler postuliert, die reproduzierte Wort- und Tonfolge (sowie der Name des Urhebers) durch den Ersatz eines Wortes/Tons mithilfe bzw. mit Beteiligung des Bewusstseins stattgefunden haben soll[1043], so impliziert diese These, dass in der Folge der eben genannte bewusste Akt – das Ersetzen (des Mangels) als ein Zustand getrübten Bewusstseins – letztlich doch auch verschoben bzw. vergessen wurde. Anstelle der vermeintlichen Neuschöpfung tritt somit eine Wiederbelebung des Vergessenen ein, Jacobsohn scheint sich aber weder der Form der *Apokatastasis*, noch ihrer Ersatzfunktion bewusst zu sein – und genau dieses Nichtbewusstsein (das Unbewusste) agiert nun mal wie das Bewusste bzw. ist bewusstseinsfähig: womit wir wieder bei Frieds ‘ich will vergessen’ als eine Form des bewussten Vergessens und wiederum bei Freuds Abweisung und Fernhaltung vom Bewussten sowie dessen Disposition zum Vergessen angelangt sind.

> Wenn ich die an mir selbst beobachteten Fälle von Namensvergessen analysiere, so finde ich fast regelmäßig, daß der vorenthaltene Name eine Beziehung zu einem Thema hat, welches meine Person nahe angeht, und starke, oft peinliche Affekte in mir hervorzurufen vermag.[1044]

Vorgehen zusprechen, und es mag sein, daß sich meine Behauptung ebenso hinfällig erweisen wird als meine Vorhersage“ (Schnitzler an Kerr, in: Schnitzler: Briefe 1875-1912, S. 508).

[1040] Schnitzler nennt es das ‘plötzliche Einsetzen bewußter Urtheilskraft’.

[1041] Schnitzler an Harden, in: Schnitzler: Briefe 1875-1912, S. 502. Vgl. auch Berglers *verhindertes oder selbstentlarvendes Plagiat* sowie hier das Kapitel *Das alltägliche Plagiat*.

[1042] Kurt Tucholsky: Fünfundzwanzig Jahre, in: Die Weltbühne (09.09.1930), Nr. 37, S. 373, online unter http://www.textlog.de/tucholsky-presse-jacobsohn.html [5.06.13].

[1043] „[…] er reproduziert, wenn schon nicht unbewußt, doch gegen seinen Willen und trotz dem Bedürfniß, eigene Worte zu finden, er glaubt, diese Wortfolgen selbst gefunden zu haben […]“ (Schnitzler an Harden, in: Schnitzler: Briefe 1875-1912, S. 503).

[1044] Freud: Zur Psychopathologie des Alltagslebens, S. 28.

Darunter ist hier gemeint, dass der entzogene Name, wie Freud schreibt, einen ‘persönlichen Komplex’ – als einer unter vielen – in unserem Falle: des Plagiators streift. Demnach müsse auch eine Konstellation der Eigenbeziehung zum Namen, von dem „gestohlen“ wurde, bestehen, die daraufhin zur Motivierung des Vergessens führt. Im Falle Jacobsohns wäre es allerdings plump zu behaupten, er hätte den Namen Golds in Bezug auf das – bewusste oder unbewusste, wir wissen es nicht – Kopieren aufgrund eines Konkurrenzverhaltens unter Kritikern verschoben/vergessen (Vgl. auch Berglers *Plagiat mit Schnelligkeitsrekord*[1045]*)*; jedoch ist zu vermuten, dass unter den zahlreichen möglichen Motiven sich dennoch die Absicht herauskristallisiert, „[…] die Erweckung von Unlust durch Erinnern zu vermeiden.“[1046]

Nichtsdestotrotz (und bevor wir zur Lust-Unlustreihe kommen) fehlt dieser und auch Schnitzlers Analyse eindeutig der lebendige Analysand, um hier den wahren Charakter des Plagiats zu ermitteln – „es bedarf dann noch einer Bearbeitung desselben, an der die auskunftgebende Person beteiligt sein muß.“[1047] Ebenso scheint der Erklärungsversuch Jacobsohns unzureichend: „In meinem Gedächtnis schlummerten von fremden Autoren Worte, Bilder, Sätze und ganze Satzfolgen […].“[1048]

> Es ist, als sollte der Satz erwiesen werden: alles Wissen stammt aus der äußeren Wahrnehmung. Bei einer Überbesetzung des Denkens werden die Gedanken wirklich – wie von außen – wahrgenommen und darum für wahr [und als die eigenen; Anm. d. Verf.] gehalten.[1049]

Mit anderen Worten: „It is *outside* the writer […].“[1050] Das fremde Äußere wird so zum eigenen Inneren, der *Diskurs des Anderen*, wie noch an späterer Stelle erläutert wird, ist das Unbewusste; das ‘Wie’ lässt sich dabei vorläufig anhand des so genannten mechanischen Vorgangs beschreiben:

[1045] „Der typische Fall zweier Konkurrenten – man denke an zwei klinische Assistenten –, die auf Umwegen einiges vom Arbeitsgebiet des anderen erfahren (vielfach ist ja gerade die Idee und nicht die Einzelheit das Wichtige)“ (Bergler: Das Plagiat, S. 408). Die Konkurrenz ist im Falle Jacobsohns allerdings nicht als ein Wettkampf unter Kritikern zu interpretieren, indem, wie Bergler schreibt, „der Unfähigere aber Fixere siegt“, sondern hier findet entweder eine unbewusste Identifizierung statt, die zum ‘Verbrechen aus Schuldbewusstsein’ führt, oder es handelt sich schlicht um Kryptomnesie.

[1046] Freud: Zur Psychopathologie des Alltagslebens, S. 41.

[1047] Ebd., S. 45.

[1048] Alexander Gallus: Die Bühne als Nabel der Welt (23.06.06), online unter http://www.fr-online.de/literatur/die-buehne-als-nabel-der-welt,1472266,3166700.html [9.08.13].

[1049] Freud: Das Ich und das Es, S. 263.

[1050] Bloom: The anatomy of influence, S. 6.

> Ich schrieb hastig, ohne Pause, ich hatte es eilig. […] Ich schrieb ohne Unterlaß, alles war so leicht und einfach geworden. Ich schrieb nicht, ich schrieb ab. Eine ganze Welt zog an mir vorüber […]. Meine Finger wurden müde, aber ich wollte nicht, konnte nicht aufhören. Die Vision eilte im Fluge vorüber, drohte mir zu entfliehen, ich mußte sie einholen.[1051]

Dabei handelt es sich um ein unbewusstes Vorgehen, das gleichsam „wie von selbst" die Feder in die Hand nimmt, und welches schließlich auch ein unbewusstes Plagiat mit Beteiligung des Bewusstseins zustande bringen kann.
Was aber nun den pathologischen Aspekt in Schnitzlers Theorie betrifft, so ließe sich dieser z.T. auch mithilfe der Verhaltensphysiologie erklären: „Es gibt im Gehirn Nervenbahnen, die unmittelbar Informationen von der Region der Wahrnehmung zur Region der Motorik leiten."[1052] Die Wahrnehmung oder Vision, wenn wir hier die Worte Kazantzakis übernehmen, die zu entfliehen und deren Herkunft sich der Plagiator trotz Urteilskraft nicht vollends bewusst zu sein scheint, wird mit der Hand – quasi als mimetischer und mechanischer Vorgang – unbewusst aufgefangen; die Folge: das *motorische* Schreiben eines *unbewussten* Plagiats.
In der Verhaltensphysiologie[1053] lässt sich allerdings jener Informationsaustausch von der Wahrnehmung zur Motorik besonders in der Mimik studieren, daher sollte aus den ebengenannten Beobachtungen (von der Vision zur schreibenden „fremden" Hand) nicht unmittelbar gefolgert werden, dass die Verursachung eines solchen 'Plagiatsmechanismus' oder „des mechanischen Ablaufes einer reproduzierten Wortfolge"[1054] lediglich in der Funktion des Gehirns zu suchen ist.[1055] Selbstverständlich aber spielt ein physiologisches (unbewusstes) Motiv

[1051] Kazantzakis: Alexis Sorbas, S. 76.
[1052] Thomas Kenner: Kopie, Fälschung, Plagiat, „Plagiarett". Physiologische Aspekte, in: Goltschnigg/Grollegg-Edler/Gruber (Hrsg.): Plagiat, Fälschung, Urheberrecht, S. 202.
[1053] So bietet sich auch an dieser Stelle ein kurzer Exkurs in die Ethologie bzw. Vergleichenden Verhaltensforschung an. Als Beispiel für einfache Verhaltensreaktionen können nun die Taxien gelten. So wie Schmetterlinge wiederholt zum Licht fliegen (Orientierungsreaktion) oder ein Pantoffeltierchen an ein Hindernis stößt und in der Folge eine einhundertachtzig Grad Wendung vornimmt (Schreckreaktion), so orientiert sich und reagiert auch zunächst der Plagiator auf das 'Licht des Originals', wiederholt dieses, bis es schließlich als Wiederholungskomplex ('mit Schrecken') von der Öffentlichkeit erkannt (bzw. nicht autorisiert) wird. Dabei wendet sich folglich die Öffentlichkeit vom Plagiator ab, da es sich ja um ein 'Verbrechen' handelt bzw. als solches interpretiert wird.
[1054] Vgl. Schnitzler an Harden, in: Schnitzler: Briefe 1875-1912, S. 502.
[1055] Wenn auch weitere physiologische Erklärungsversuche für das Phänomen des Plagiats durchaus fruchtbar wären. Hierzu vergleiche den kurzen Vortrag Kenners, der einen anderen Blickwinkel eröffnet: mitunter Plagiarismus auch als angeborene Nachahmungsfähigkeit bzw. das

immer eine Rolle. Wenn nun innerhalb eines solchen mechanischen Ablaufs eine Wortfolge reproduziert wird und Eigenname (Urheber) oder Chiffre, die nicht angegeben werden aufgrund von Vergessen, zu einem unrichtigen oder wahrheitswidrigen Ersatz führen, so lässt sich dieses Phänomen durchaus auch physiologisch, wenn wir hierzu Freuds Theorie über das *Vergessen von Namen und Wortfolgen* heranziehen, erklären:

> Die leisen Migränen, an denen ich noch immer leide, pflegen sich Stunden vorher durch Namenvergessen anzukündigen, und auf der Höhe des Zustandes, während dessen ich die Arbeit aufzugeben nicht genötigt bin, bleiben mir häufig alle Eigennamen aus.[1056]

Auch Jacobsohn hält in seiner Erklärung fest, er habe „[…] so und so viele Stunden täglich mit überanstrengten Augen und überanstrengten Nerven […]“[1057] durchgearbeitet, was in der Folge unter anderem zu jenem Plagiatsvergehen geführt haben soll. Die Störung der Reproduktion von Eigennamen sowie der Abdruck einzelner Wortpassagen kann nun also auch auf physiologischer Ebene erfolgen; demnach wären auch bestimmte – allerdings sind sie leider nicht erforscht oder bekannt – *körperliche* Eigentümlichkeiten (etwa Charakteristika des Stoffwechsels) als ebenso unbewusste Motive des Plagiierens zu interpretieren. Da sich aber selbst die moderne Psychoneuroimmunologie in den Anfängen ihrer Forschung befindet, und größtenteils der Körper noch immer von der Psyche (Seele, Geist usf.) getrennt wird, erübrigt sich hier von meiner Seite her eine dann doch eher spekulative Auseinandersetzung mit der ‘psychosomatischen Beschaffenheit’ eines Plagiators.[1058] Festzuhalten bleibt allerdings, dass das Vergessen von Eigennamen bzw. von reproduzierten Wortfolgen weder einer physiologischen, noch einer psychischen Willkür

---

Plagiat als zelluläre Kopiermaschine. So heißt es u.a. auch: „In etwas übertriebener und gleichzeitig simplifizierender Ausdrucksweise könnte man überhaupt Kinder als Plagiate ihrer Eltern bezeichnen“ (Kenner: Kopie, Fälschung, Plagiat, „Plagiarett“, S. 201).

[1056] Freud: Zur Psychopathologie des Alltagslebens, S. 27.

[1057] Matthias Biskupek: Siegfried Jacobsohns Plagiat (5/2011), online unter http://www.sopos.org/aufsaetze/4d789e54d97e8/1.phtml [9.08.13].

[1058] Das physiologische Verständnis dafür, auf welchen Wegen und mit welchen Mitteln sich das Plagiat somatisch äußern bzw. vollziehen mag, fehlt uns noch. Der Versuch wird allerdings im Kleinen gewagt, und zwar dann, wenn der Plagiator mit einem Hysteriker (Sanguiniker) verglichen bzw. gleichgesetzt wird.

überlassen ist, sondern ‘gesetzmäßige und berechenbare Bahnen’[1059] einhält – Bahnen, die wesentlich öfter „anzutreffen“ sind, als wir vermeintlich glauben.

> Ich selbst zweifle freilich auch heute nicht, daß der Fall [Jacobsohn; Anm. d. Verf.] in eine Gruppe von Störungen einzureihen ist, die im alltäglichen Leben allerdings öfter angetroffen als richtig erkannt werden.[1060]

Diesen pathologischen/physiologischen Erweiterungen des Plagiatsbegriffs, die zweifelsohne selbigen noch mehr verwässern, begegnen wir in etwas abgewandelter Form erneut, wenn es darum geht, des Plagiators Schuldbewusstsein zu erforschen. Vorerst soll darauf hingewiesen werden, dass sich aufgrund der Beschäftigung mit dem Unbewussten eine Reihe an unbewussten Plagiatsformen ergibt; so sind auch diese Formen und Spielarten (mit Beteiligung des Bewussten), die Bergler in seinem Vortrag aufzählt, zwar nicht willkürlich gewählt, jedoch aufgrund der Tatsache, dass es beinah für jedes einzelne vorgebrachte Plagiat demzufolge eine eigene Etikettierung gibt[1061], in ihrer Fülle doch unüberschaubar werden, „[…] wobei wir – wie man zu sagen pflegt – vom Hundertsten ins Tausendste geraten.“[1062] Der individuelle Charakter ist freilich im Einzelnem zu suchen, aber der Aspekt der Wiederholung – der dem Plagiat(or) innewohnt auf zweierlei Arten: Schriftsteller X wiederholt Y, das Phänomen des Plagiats wiederholt sich fortwährend im Laufe der Geschichte – deutet eher auf die Gemeinsamkeiten bzw. auf ein Muster (mit dynamischen Faktoren) hin.[1063] Ein mögliches Muster bzw. weiteres unbewusstes Motiv, das

---

[1059] Vgl. Freud: Zur Psychopathologie des Alltagslebens, S. 13.
[1060] Schnitzler an Kerr, in: Schnitzler: Briefe 1875-1912, S. 508.
[1061] Was nicht bedeutet, dass die Plagiatsformen bzw. -ansätze Berglers nicht richtig bzw. von Nöten wären. So lässt sich beispielsweise der Fall Hegemann innerhalb der Typologie Berglers teils als ein *entlarvendes oder provokatorisches Plagiat* einordnen, teils aber auch als *zynisches* und im weitesten Sinne auch als *Plagiat mit Rückversicherung* betrachten. Fest steht aber auch, dass Hegemann in ihrem Roman bewusst plagiiert hat. Im Gegenzug, was die Systematisierung der Plagiatsformen anlangt, wäre es aber falsch bzw. zu weitgereicht, das Verhalten des Plagiators lediglich als *abweichendes*, das mit einem Normbruch einhergeht, zu skizzieren (Vgl. Katharina Scherke: Das Plagiat als eine Form abweichenden Verhaltens. Einige soziologische Anmerkungen zum Wissenschaftsbetrieb, in: Goltschnigg/Grollegg-Edler/Gruber (Hrsg.): Plagiat, Fälschung, Urheberrecht, S. 153-161). Plagiieren als abnormes Verhalten abzutun, lässt die Tatsache unberücksichtigt, dass (selbst) Plagiieren auf einem ‘vorgeformten und immer bereiten Instinktsystem’ beruht: „Gedankenformen, allgemeinverständliche Gesten und viele andere Haltungen folgen einem Muster, das angeordnet wurde, lange bevor der Mensch ein reflektierendes Bewusstsein entwickelte“ (Jung: Zugang zum Unbewussten, S. 76).
[1062] Freud: Die Traumdeutung, S. 518.
[1063] Stichwort: „kollektives Plagiat“ (und *mimesis*): „Wie die Instinkte, von denen wir ja nicht annehmen, jedes neugeborene Tier müsse sie sich individuell wieder erwerben, so gibt es auch kollektive Vorstellungsmuster, die dem menschlichen Geist angeboren und vererbt sind. Auch die

bei mehreren Plagiatoren zu beobachten ist, stellt das so genannte Verbrechen aus Schuldbewusstsein dar.

3.1.3.2 Verbrecher aus Schuldbewusstsein (Dämonisierung)

> You think me the child of my circumstances: I make my circumstance.[1064]
>
> Der Verbrecher, der in das moralische Kraftfeld seiner Tat geraten ist, bewegt sich nur noch wie ein Schwimmer, der mit einem reißenden Strom mitmuß.[1065]
>
> Man kommt endlich zur Einsicht, daß es sich um einen sozusagen »moralischen« Faktor handelt, um ein Schuldgefühl, welches im Kranksein seine Befriedigung findet und auf die Straße des Leidens nicht verzichten will. An dieser wenig tröstlichen Aufklärung darf man endgültig festhalten. Aber dies Schuldgefühl ist für den Kranken stumm, es sagt ihm nicht, daß er schuldig ist, er fühlt sich nicht schuldig, sondern krank.[1066]

Bereits in den vorigen Kapiteln wurde darüber gesprochen, wie Verdrängungsmechanismen funktionieren; die Verdrängung des Urhebers allerdings bedarf einer näheren Betrachtung: Es ist anzunehmen, jener Verdrängung, der eine (hysterische) Identifizierung mit dem Urheber[1067] vorausgeht, folgt das Entledigen eines Schuldgefühls: „Er litt an einem drückenden Schuldbewußtsein unbekannter Herkunft, und nachdem er ein Vergehen begangen hatte, war der Druck gemildert. Das Schuldbewußtsein war wenigstens irgendwie untergebracht.“[1068] Wenn wir dieser These folgen, bedeutet das, das Schuldgefühl sei vor dem Vergehen (a priori) da. So spricht etwa Nietzsche vom bleichen Verbrecher – „Einen anderen Wahnsinn giebt es noch: und der ist vor der That“[1069] –, während ihn Freud als ‘Verbrecher aus

---

emotionalen Erscheinungen, zu denen solche Vorstellungsmechanismen gehören, sind überall auf der Erde die gleichen“ (Jung: Zugang zum Unbewussten, S. 75).

[1064] Ralph Waldo Emerson: The Transcendentalists, online unter emersoncentral.com [5.06.12].

[1065] Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, online unter gutenberg.spiegel.de [4.04.12].

[1066] Freud: Das Ich und das Es, S. 286.

[1067] Bei Bloom wäre dies die Identifikation mit dem Vorläufer. Diese Form der Identifikation ließe sich auch als eine Aufsplitterung des Ichs interpretieren, wonach sich einzelne Identifizierungen durch Widerstände gegeneinander abkoppeln und in der Folge, wie auch Freud beschreibt, multiple Persönlichkeiten bzw. jene einzelnen (eigenständigen) Identifizierungen das Bewusstsein an sich reißen (Vgl. Freud: Das Ich und das Es, S. 270). Dieser Vorgang beschreibt nichts anderes als das Vorhandsein mehrere Konflikte oder in den Worten Jungs ‘Komplexe’ (Vgl. Kapitel *Kryptomnesie*).

[1068] Freud: Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit, in: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler, Frankfurt am Main: 2008, S. 117.

[1069] Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, Stuttgart: 2003, S. 37.

Schuldbewusstsein' bezeichnet. Bei Betrügereien, Diebstahl und womöglich auch Plagiieren handelt es sich demnach um Taten, die „[…] vor allem darum vollzogen werden, weil sie verboten und weil mit ihrer Ausführung eine seelische Erleichterung für den Täter verbunden war."[1070] Die Präexistenz des Schuldbewusstseins (in unserem Fall: vor der Tat 'Plagiat') erklärt sich Freud anhand des Ödipus-Komplexes[1071]:

> Das regelmäßige Ergebnis der analytischen Arbeit lautete, daß dieses dunkle Schuldgefühl aus dem Ödipus-Komplex stamme, eine Reaktion sei auf die beiden großen verbrecherischen Absichten, den Vater zu töten und mit der Mutter sexuell zu verkehren. Im Vergleich mit diesen beiden waren allerdings die zur Fixierung des Schuldgefühls begangenen Verbrechen Erleichterungen für den Gequälten.[1072]

Handelt es sich also beim Plagiieren etwa nicht um eine Schwäche moralischer Hemmungen, sondern tatsächlich um eine doch sadistische Form der Milderung des Schuldbewusstseins: Strafe zu provozieren[1073] (als Motivierung des Verbrechens), um Bestrafung zu suchen bzw. zu erhalten? Die Unterbringung bzw. in der Folge das Loslösen des Schuldgefühls kann uns nun auf die Spur des unbewussten Plagiats bringen: „Der Plagiator entledigt sich seines Schuldgefühls, indem er sein Über-Ich nach außen projiziert und unbewußt von der Außenwelt Strafe erwartet. (Entlarvung des Plagiats.) Das erklärt vielfach die Plumpheit vieler Plagiate."[1074]

Es ist eine paradoxe Intervention, wie in dem Gedicht *Träumerei* von Georg Trakl, wo es an einer Stelle heißt: „– Feuer das Dunkles sucht –"[1075], so als würde

---

[1070] Freud: Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit, S. 117.

[1071] Wenn wir hier kurz Freuds strenge Fixierung des Ödipus-Komplexes (damit Fokussierung auf die Sexualität) und seine strikte Ablehnung des Parapsychologischen (auch Gott wird von seinem Thron gestürzt) ein wenig lockern, so lässt sich hier ein Vergleich mit Blooms Typologie anstellen. Schon Jung machte in einem Brief an Freud (18.12.1912, Küsnach-Zürich) darauf aufmerksam: „Sie wissen ja, wie weit ein Patient mit Selbstanalyse kommt, nämlich nicht aus der Neurose heraus – wie Sie." Während sich Jung bereits in seiner Promotion mit Geistern beschäftigte, gab Freud jene Ablehnung erst am Ende seines Lebens auf: anstatt sich zeitlebens auf die Psychoanalyse zu konzentrieren, wünschte er, wenn er sein Leben neu beginnen könnte, sich auf die Parapsychologie zu stürzen. So sind zwar Freuds revolutionäre Lehren mit dem Nachteil verbunden, dass die innerseelischen Konflikte des Menschen aufs Äußerste rationalisiert wurden – das Dämonische (Bloom), Böse oder die wiederkehrende Geistwesen werden nun als etwas Verdrängtes angesehen – doch schließt der Mechanismus der Verdrängung keineswegs das Einwirken unbewusster Gedanken (und damit Geister bzw. Dämonen) aus.

[1072] Freud: Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit, S. 118.

[1073] So schreibt Freud: „Bei Kindern kann man ohneweiters beobachten, daß sie »schlimm« werden, um Strafe zu provozieren, und nach der Bestrafung beruhigt und zufrieden sind" (Freud: Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit, S. 118).

[1074] Bergler: Das Plagiat, S. 411.

[1075] Georg Trakl: Träumerei, in: Trakl: Das dichterische Werk, München: 1998, S. 191.

der Plagiator begierig darauf warten oder Freude daran haben, erwischt zu werden, um folglich sein Strafbedürfnis bzw. den Wunsch bestraft zu werden zu stillen: „[…] das heißt, wir glauben, daß er jedesmal durch eine unlustvolle Spannung angeregt wird und dann ein solche Richtung einschlägt, daß sein Endergebnis mit einer Herabsetzung oder Erzeugung von Lust zusammenfällt.“[1076] Was wiederum heißt, dass sich das Strafbedürfnis in Form des unbewussten Erwischtwerdenwollens äußert: „Häufig wird die Strafe provokatorisch herbeigeführt.“[1077] Woher stammt allerdings diese Lust-Unlustempfindung (Lustgewinn) in Bezug auf das Schaffen eines Plagiats?

Bergler bringt nun mehrere Ansätze vor, und zwar ein Gemisch von *narzisstischem Selbsterhöhungsgefühl*, von *Angstersparnis* und *sadistisch gefärbter* bzw. *aktiver Kastrationslust*.[1078] Dass Plagiarismus mit Selbstwert zu tun hat, leuchtet ein[1079]; die Angstersparnis – worunter Bergler eine Verschiebung der Verantwortung (auf den Bestohlenen) versteht[1080] – lässt sich aber mitunter auch als hysterisches Charakteristikum verstehen, wonach nicht nur die Verantwortung, sondern auch jegliches moralische Verhalten in Bezug auf Regeln und Gesetze seitens des Plagiators in Frage gestellt wird. Das (Un)Rechtsbewusstsein eines Plagiators (Hysterikers) hält sich an Maximen wie etwa ‘Es gibt kein Mein und Dein’ fest und ficht daher sämtliche Ordnungen und Gesetzmäßigkeiten an, da sie als Freiheitsbeschränkungen wahrgenommen werden (Verschiebung). Die Selbsterhöhung und Angstersparnis lassen sich somit noch leichter ins Bewusstsein rufen; aber die Kastrationsangst bzw. -lust? Und was geschieht mit diesen geopferten Begierden oder mit dem Verzicht auf Genießen (*jouissance*)?

Es wurde bereits illustriert, dass die Bewusstmachung des Unbewussten Grenzen erfährt: die inzestuösen Begierden, die unbewusst sind bzw. verdrängt werden, wie Kastrationsangst oder Penisneid, sind nicht vereinbar mit dem sozialen (bewussten) Denken. Sie werden verdrängt, und die jouissance: „[…] verschiebt sich zum Anderen; sie wird sozusagen auf das Konto des Anderen übertragen.“[1081]

[1076] Freud: Jenseits des Lustprinzips, in: Freud: Das Ich und das Es, S. 193.
[1077] Bergler: Das Plagiat, S. 414.
[1078] Ebd., S. 411.
[1079] Vgl. auch das Kapitel *Ein Hysteriker*.
[1080] Gleichzusetzen mit der Fehllektüre bzw. Fehlidentifikation innerhalb der Bloomschen Typologie der Einfluss-Angst.
[1081] Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 132.

Der *große Andere*[1082], assoziierbar mit Freuds *Es*, ist folglich als das Unbewusste des Plagiators zu identifizieren, dabei folgt der Hemmung des Lustprinzips aufgrund der Verschiebung auf den Anderen – der diese Verschiebung wiederum entblößt – ein Lustgewinn: erst das Genießen durch Verweigerung ermöglicht die so genannte Tendenz zur Stabilität.[1083] Plagiieren lässt sich infolgedessen als ein Bestandteil des *Diskurses des Anderen*[1084] verstehen, wo das Schuldgefühl aufgrund des Es unbewusst bleibt.[1085]

Die nun verdrängten Begründungen eines Schuldgefühls, das zum größten Teil unbewusst ist[1086], aufzudecken, „[…] wird dem Analytiker nicht leicht gemacht."[1087]

> Eine besondere Chance gewinnt man, wenn dies *ubw* Schuldgefühl ein *entlehntes* ist, das heißt das Ergebnis der Identifizierung mit einer anderen Person, die einmal Objekt einer erotischen Besetzung war. Eine solche Übernahme des Schuldgefühls ist oft der einzige, schwer kenntliche Rest einer aufgegeben Liebesbeziehung.[1088]

Wenn hier erneut Blooms Statement – „I define influence simply *as literary love*, *tempered by defense*" – in Erinnerung gerufen wird, so lässt sich jene erotische Liebesbeziehung einerseits als Liebe zum Text (eines Vorläufers), andererseits als Identifizierung (mit dem Vorläufer) – nach Freud die früheste Äußerung einer Gefühlsbindung an eine andere Person – verstehen.

[1082] Im Zuge eines Gesprächs mit Rainer Just über Lacans Schriften bzw. Thesen hat selbiger darauf aufmerksam gemacht, dass sich die Beziehung des großen Anderen und des kleinen (das Objekt a) am Begriff des Plagiats selbst festmachen lässt: Pl***A***gi***a***t.

[1083] „Bei eingehender Diskussion werden wir auch finden, daß dies von uns angenommene Bestreben des seelischen Apparates sich als spezieller Fall dem Fechnerschen Prinzip der *Tendenz zur Stabilität* unterordnet, zu dem er die Lust-Unlustempfindungen in Beziehung gebracht hat" (Freud: Jenseits des Lustprinzips, S. 195).

[1084] Das Unbewusste besteht aus einer Sprache, die von einem anderen Ort stammt. Was Lacan mit dem *Diskurs des Anderen* oder Freud mit *Es* bzw. das unbewusste Denken bezeichnet, wird dem *Diskurs des Ich/Selbst* gegenübergestellt. Lacan weist immer wieder darauf hin, dass Unbewusste sei wie eine Sprache – im weiteren Sinne wie eine symbolische Kette von signifikanten Elementen – strukturiert, aus Buchstaben zusammengesetzt und codiert im Unbewussten als Unbewusstes. Sofern vorliegende Interpretation von Lacan in diesem Zusammenhang richtig ist, ist das Ich/Selbst ein Anderer.

[1085] Bzw. liegt es wiederum am Ich, dass Es wie auch das Schuldgefühl unbewusst bleiben – wobei auch wiederum anzunehmen ist: „Das Über-Ich hat vorher mehr vom unbewußten Es gewußt als das Ich" (Freud: Das Ich und das Es, S. 288).

[1086] „[…] weil die Entstehung des Gewissens innig an den Ödipuskomplex geknüpft ist, welcher dem Unbewußten angehört" (Freud: Das Ich und das Es, S. 289).

[1087] Freud: Das Ich und das Es, S. 287.

[1088] Ebd., S. 287.

> Die Identifizierung erfolgt und man bietet sich dem „Zauberer“ quasi zur narzißtischen Objektwahl dar, etwa nach der Formel: „Du mußt mich lieben, denn ich bin wie du, und dich liebst du doch!“[1089]

Der Identifizierungsmechanismus mit einer anderen Person, so führt Bergler mithilfe von Freuds Ansichten weiter aus, beinhaltet zur Folge eine libidinöse Bindung mit dem vermeintlichen Rivalen:

> Es werden z. B. häufig Ansichten krampfhaft und gegen bessere Einsicht festgehalten und öffentlich verfochten, von denen die Außenstehenden mit Recht behaupten, sie können unmöglich die wirklichen Ansichten des Betreffenden sein, er sei längst darüber hinausgewachsen. Dabei handelt es sich um Ansichten, die die Person, der die Objektbeziehung galt, längst als irrig oder überholt aufgegeben hat.[1090]

Wenn wir nun jene Stoßrichtung der *Dämonisierung* mit Freuds Wiederkehr des Verdrängten in Verbindung bringen, so wird, wie auch Bloom selbst festhält, jedes Gegen-Sublime durch eine größere Verdrängung erworben als das Sublime des Vorläufers.[1091] *Dämonisierung* versucht dabei die Macht des Vorläufers auf ein Prinzip größer als das eigene zu erweitern.[1092] „Es ist eine partielle Identifizierung auf Grund des sich in die gleiche Lage Versetzenkönnens oder –wollens, wobei vom Objektverhältnis zur kopierten Person abgesehen wird.“[1093]
Der Abbau eines entlehnten Schuldgefühls würde demnach zur Einsicht führen, dass die Person, zu der die Objektbeziehung besteht, nicht länger krampfhaft ergänzt (*clinamen*) oder korrigiert (*tessera*) wird. In Freuds Worten wiederum:

[1089] Bergler: Das Plagiat, S. 415 (Vgl. *Plagiat nach dem Typus: Captatio benevolentiae*).
[1090] Ebd., S. 413. Hierbei handelt es sich um Berglers Beschreibung des *Plagiats aus entlehntem Schuldgefühl* – dieser Plagiatsansatz (wie auch der im ästhetischen Raum bereits besprochene *Der Eklektiker*) erinnert nun zunächst an Blooms Tropen *clinamen* und *tessera*, denn beide streben danach, den Vorläufer/Toten zu korrigieren und oder zu ergänzen. Eine Korrektur oder Ergänzung macht allerdings noch kein Schuldgefühl aus; die libidinöse Beziehung (Sohn und Vater), die in Blooms Tropen allgegenwärtig ist, scheint nun bei der *kenosis* und *Dämonisierung* bereits in ein Schuld(en)-Verhältnis umzuschlagen: So werden die Vorläufer noch missverstanden (fehlgelesen) und der Dichter versucht sich von diesen zu lösen, während er sich seiner eigenen Göttlichkeit zu entledigen scheint oder zum Dämon wird. Verdrängt wird aber auch in diesen beiden Bearbeitungsverhältnissen nicht unmittelbar eine Schuld, die aufgrund einer Entlehnung resultieren könnte, sondern wird hier vielmehr gearbeitet, um die Erinnerung an den Toten (Vorgänger) zu verdrängen: „The ephebe wrestling with and *daemonizing* the past is not Oedipus the diviner, *who could see*, but blinded Oedipus, darkened by revelation. *Daemonization*, like all mythification of the fathers, is an individuating movement purchased by withdrawal from the self, at the high price of dehumanization“ (Bloom: The anxiety of influence, S. 109).
[1091] Vgl. Bloom: The anxiety of influence, S. 106. Weiters ist hier anzuführen: „In the *agon* of the strong poet, the achieved substitutes tend to be earlier versions of the ephebe himself, who in some sense laments a glory he never had“ (Bloom: The anxiety of influence, S. 89).
[1092] Vgl. ebd., S. 106.
[1093] Bergler: Das Plagiat, S. 412. Hierbei handelt es sich nach Bergler um das *Plagiat auf Grund des gleichen ätiologischen Anspruchs*.

Das Schuldgefühl, welches nun vor der Tat bestand, „[…] also nicht deren Folge, sondern deren Motiv ist […]“[1094], bildet nun (vom Ich aus wahrgenommen) als die kritische Instanz des Über-Ich „[…] die Objektbesetzungen des Es in Ichgestaltungen um. Mit Hilfe des Über-Ichs schöpft es [das Ich; Anm. d. Verf.] in einer für uns noch dunklen Weise aus den im Es angehäuften Erfahrungen der Vorzeit.“[1095]

Eines der wesentlichen Ziele der Psychoanalyse ist ja, das Es weiter ins Ich vordringen zu lassen, mit anderen Worten bewusster zu machen – die so genannten Erfahrungen der Vorzeit, folgt man wiederum Jungs Theorie, ließen sich aber auch als Form von Archetypen beschreiben. Freud wiederum deutet diese externen Elemente, die nicht aus persönlicher Erfahrung abgeleitet werden können, als archaische Überreste – geistige Formen, die scheinbar dem menschlichen Geist angeboren sind. Jung „geht weiter“ und kommt von kollektiven Bildern zu den uns bekannten Archetypen, als (eine von außen kommende) Offenbarungsquelle.

> But nothing is got for nothing, and self-appropriation involves the immense anxieties of indebtedness, for what strong maker desires the realization that he has failed to create himself?[1096]

Kommen wir aber wieder zurück zur Schuld, bevor wir hier in jedem Wolkenkratzer ein (archetypisches) Phallussymbol entdecken: die Schuld, so schreibt einmal Lacan, wird stets der Angst vorgezogen[1097], das Schuldgefühl aber, das vor dem Vergehen vorhanden ist, scheint dennoch eine pervertierte Angst in Form des Wunsches nach Bestrafung zu sein: „Hinter jeder Bewunderung steckt bekanntlich auch ein Stück Angst.“[1098] Dem Plagiator aus Schuldbewusstsein wohnt nicht nur, wie im ästhetischen Raum postuliert wurde, die Einfluss-Angst inne, sondern auch die so genannte *Angst vor der Notwendigkeit* oder weniger personalisiert: der Einsicht, dass man unweigerlich

[1094] Freud: Das Ich und das Es, S. 289.
[1095] Ebd., S. 292.
[1096] Bloom: The anxiety of influence, S. 5.
[1097] „Zwischen dem imaginären Verhältnis und dem symbolischen Verhältnis liegt all die Distanz, die es in der Schuld gibt. Deshalb wird, wie die Erfahrung uns zeigt, die Schuld stets der Angst vorgezogen“ (Lacan: Namen-des-Vaters, S. 38).
[1098] Bergler: Das Plagiat, S. 414.

„abschreibt“ – das ‘Verbrechen des Plagiierens’ erhält somit eine neue Komponente, deren nähere Untersuchung noch bevorsteht.

> Überlassen wir es zukünftiger Forschung zu entscheiden, wie viele von den Verbrechern zu diesen »bleichen« zu rechnen sind.[1099]

3.1.3.3 Das alltägliche Plagiat (Deckerinnerung)

> Das Wort ist doch eigentlich der Erinnerungsrest des gehörten Wortes.[1100]

Plagiarismus lässt sich, wie eben dargestellt wurde, durchaus als ein Verbrechen aus Schuldbewusstsein deuten, doch gibt es noch eine Reihe anderer möglicher Antriebe bzw. unbewusster Identifizierungsformen, die zum Plagiieren führen können. Als im rechtlichen und auch ästhetischen Diskurs von Handlungsmodellen als Allgemeingut (also juristisch und intertextuell) gesprochen wurde – beispielsweise jene Stellen in Browns *Da Vinci Code*, die Bezug nehmen auf das Leben Christi, fernerhin auf etwaige andere Quellen zugreifen wie etwa den Nag Hammadi Schriften bzw. *The Holy Blood and the Holy Grail* –, so lässt sich hier auch jene Form des Aneignens fremder Handlungsstränge bzw. allgemeinbekannter Quellen als ein ‘alltägliches Plagiat’ bezeichnen.

„Es ist eine Tatsache, daß das Bekannt- und Anerkanntwerden von Ideen und Anschauungen den Urheber eliminiert. Die Formel „das weiß doch jeder“ ist anonym“[1101] – Bergler führt nun an, dass beim Verfassen eines Plagiats Neid, gekränkter Narzissmus sowie eine im Unbewussten vorhandene Abwehr gegen die Autorität[1102] eine Rolle spielen. Diese Abwehr bringt er in Verbindung mit Freuds Ödipus-Komplex, wonach, folgt man dieser These, der Sohn (Plagiator) den Vater (Plagiierten) als Nebenbuhler im Wettstreit um die Liebe der Mutter (der Literatur) hasst und tötet (und plagiiert).[1103] Wird nun die Objektbesetzung der Mutter seitens des Plagiators aufgegeben, so führt sie nach Freud entweder zu

[1099] Freud: Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit, S. 119.
[1100] Freud: Das Ich und das Es, S. 261.
[1101] Vgl. Bergler: Das Plagiat, S. 397.
[1102] Ebd., S. 397.
[1103] Der Dichter, wie Freud beschreibt, bringt die Schuld des Ödipus ans Licht und nötigt diesen zugleich auch dazu, sich des Inneren gewahr zu werden.

einer Identifizierung mit der Mutter oder zu einer Verstärkung der Vaterbeziehung (Zertrümmerung des Ödipus-Komplexes).[1104] Letzteres scheint nach Freud die Normalhandlung zu sein, womit wiederum nichts anderes als eine Identifizierung mit dem Vorläufer (Vater) gemeint ist – „Vielleicht ist diese Identifizierung überhaupt die Bedingung, unter der das Es seine Objekte aufgibt.“[1105] Das heißt aber auch: Der Plagiator ist aufgrund der Bedingung der Identifikation mit dem Plagiierten immer ein Nachfolger, die Nachhut oder einfach „der Zweite“:

> „Der Erste“ durfte er – aus seiner damals ungelösten Ödipusbeziehung zum Vater – nicht sein. Er wich – unter dem Drucke der Kastrationsangst und seiner passiv-homosexuellen Hingabe zum Vater – dem Konflikte aus.[1106]

Der Nachfolger benötigt also einen Vorläufer; wenn hier einmal der allgegenwärtige Ödipus-Komplex beiseitegeschoben wird, so stellt eine weitere Möglichkeit bezüglich eines unbewussten Motivs, das zum Schreiben eines Plagiats führen kann, Freuds Verständnis von der so genannten Deckerinnerung – in der sich das Wissen des Vorgängers quasi einschiebt und sich als Ersatz offeriert – dar; „es wird nicht das vom Gedächtnis reproduziert, was korrekterweise reproduziert werden sollte, sondern etwas anderes zum Ersatz.“[1107] Hierbei besteht eine Analogie zum Vergessen mit den Eigennamen und dessen Fehlerinnern, jedoch handelt es sich bei der Deckerinnerung um einen Inhalt, der aufgrund einer assoziativen Beziehung zu einem anderen verdrängten besteht.[1108]

> Auf den ersten Anblick sind die Verschiedenheiten der beiden Phänomene weit auffälliger als ihre etwaigen Analogien. Dort handelt es sich um Eigennamen, hier um komplette Eindrücke, um entweder in der Realität oder in Gedanken Erlebtes; dort um ein manifestes Versagen der Erinnerungsfunktion, hier um eine Erinnerungsleistung, die uns befremdend erscheint; dort um eine momentane Störung – denn der eben vergessene Name kann vorher hundert Male richtig reproduziert worden sein und es von morgen an wieder werden –, hier um dauernden Besitz ohne Ausfall, denn die indifferenten Kindheitserinnerungen scheinen uns durch ein langes Stück unseres Lebens begleiten zu können.[1109]

Ob nun beim Namenvergessen oder bei der Deckerinnerung, in beiden Fällen führt eine Verschiebung zum Ersatz; im Falle der Deckerinnerung tritt jedoch das

[1104] Vgl. Freud: Das Ich und das Es, S. 271.
[1105] Ebd., S. 268.
[1106] Bergler: Das Plagiat, S. 416.
[1107] Freud: Zur Psychopathologie des Alltagslebens, S. 45.
[1108] Vgl. ebd., S. 43.
[1109] Ebd., S. 44.

Vergessen von anderen, wichtigeren Eindrücken ein, deren Ersatz wiederum nicht nur falsch[1110] ist, sondern, wie Freud berichtet, uns verwundert, dass wir diesen besitzen.

So beschreibt die Deckerinnerung das Fehlgehen eines Erinnerns, das verdrängt aber bewusstseinsfähig wird, und das ersetzende Element, welches nun mehr oder minder auf einem goldenen (da es seine Herkunft verschweigt) Servierteller dargeboten wird, kann demnach auch zum Verfassen eines Plagiats führen:

> Man hört, sieht, liest in der Außenwelt irgend etwas, was – unter Umständen – eine Deckerinnerung sein könnte und schnappt danach, weil es bewußtseinsfähig ist. Dabei hat man aber das Gefühl, man produziere etwas Eigenes, weil ja der unbewußte Tatbestand gemeint ist.[1111]

Die Frage, die sich hier stellt, ist nun weniger, *wie* eine Deckerinnerung funktioniert, als vielmehr jene, *woraus* sie ihre Fäden zieht. Es ist schon bekannt, dass hier eine Verdrängung und in weiterer Folge eine Verschiebung einsetzt, deren mannigfaltige Mechanismen bereits im Kurzen erläutert wurden; der folgende Ersatz stellt wie dessen Herkunft – sofern u.a. keine Psychoanalyse durchgeführt wurde – einen unbewussten Tatbestand dar, aber woher stammen bzw. kommen die Erinnerungen, die zunächst verdeckt werden und sich im Anschluss als Ersatz „vorschlagen“? Es erscheint in etwa so, als würde aufgrund einer Deckerinnerung gewissermaßen Fremdes (als das eigene Unbewusste in Form einer Verschiebung) wiederholt und mit Eigenem ergänzt. Nehmen wir aber an, die Deckerinnerung oder auch das Vergessen der Eigennamen – bzw. der Ersatz! – wurden *entdeckt*, so lässt sich daraus schließen, es handelt sich dabei um einen zunächst unbewussten Vorgang mit anschließender Beteiligung des Bewusstseins. Darunter wäre in der Folge einer der vielen Plagiatsansätze Berglers zu nennen, nämlich das so genannte *verhinderte oder selbstentlarvende Plagiat*: Schriftsteller X stellt eine neue These auf oder schreibt eine neue Passage, die zunächst als große Entdeckung gefeiert wird, bis dieser selbst – noch vor Veröffentlichung – bemerkt, jene These oder neue Passage stamme von jemanden anderen (Schriftsteller Y), wurde aber zuallererst als die eigene vom

[1110] „Der Vorgang, der zur Reproduktion des gesuchten Namens führen soll, hat sich gleichsam verschoben und so zu einem unrichtigen Ersatz geführt“ (Freud: Zur Psychopathologie des Alltagslebens, S. 13).
[1111] Bergler: Das Plagiat, S. 416.

Unbewussten „verkauft“.[1112] Diese Form hat allerdings nur einen Torso des Plagiats, da es ja als solches nicht in Umlauf gerät bzw. nicht veröffentlicht wird. Damit ist also nicht, wie bei Bloom, der Torso eines Vorläufergedichts, das vervollständigt wird (*tessera*), gemeint, sondern jener des Plagiats selbst, das aufgrund seiner fehlenden Fixierung quasi ein *internes, legales* Plagiat bleibt: „Hier wird also das Über-Ich noch nicht nach außen projiziert, sondern waltet seines Amtes intern. Das Strafbedürfnis wird in Form der Depression erledigt.“[1113] Mit anderen Worten: In dem dunklen Hintergrund des Bewusstseins herrscht eine Fülle an nicht gekennzeichneten Erinnerungen;[1114] diese erzeugen zunächst eine Assoziation bezüglich der fehlenden Erinnerung und – hier setzt die Deckerinnerung ein! – bieten einen Ersatz an, der sich wiederum in der Folge ins Bewusste einschleicht und gleichsam darbietet als eine wachgerufene, bewusstseinsfähige Erinnerung. Dieser Vorgang erklärt somit das *Wie*, was wiederum das *Woher* auf eine Assoziationskette – Lacans symbolische Kette von signifikanten Elementen – zurückführen lässt; jedoch beinhaltet diese Begründung noch nicht, inwiefern Erinnerungen, die aus dem Unbewussten stammen, ihre Existenz bestreiten bzw. woher sie letztlich wirklich kommen und ihre Macht (erinnert zu werden) schöpfen.

> Reproduziert einer aber wörtlich acht Druckzeilen lang die Sätze eines anderen, so darf man denen, die «Plagiat» schreien, zwar nicht ohne weiteres den Mund zuhalten – denn tatsächlich kommen Plagiate vor –, aber man braucht auch nicht den Autor, dem dieses Unglück passiert ist, ohne weiteres als Plagiator anzuprangern. Die Natur hat sich nämlich bei der Einrichtung der Wiedererinnerungsfähigkeit nicht ausschließlich an die Möglichkeit des unmittelbaren und mittelbaren Wiedererinnerns gebunden; sie hat dem Einfallsreichen noch die Kryptomnesie gegeben.[1115]

[1112] Vgl. *Das verhinderte oder selbstentlarvende Plagiat*, in: Bergler: Das Plagiat, S. 411f.
[1113] Bergler: Das Plagiat, S. 412.
[1114] Wenn es auch wie das Bewusstsein geordnet ist, uns aber – zum größten Teil – unbewusst ist.
[1115] Jung: Kryptomnesie, S. 113.

3.1.3.4 Kryptomnesie

> Sometimes, I'll think that I've had an original thought or feeling and then, at 2 A.M., while watching an old movie on TV that I hadn't seen in many years, the protagonist will spout something that I had previously claimed as my own. In other words, I took his words (which, of course, weren't really „his words" at all), internalized them, and made them my own. This happens all the time.[1116]

> Das heißt: die betreffenden Kranken erinnern sich nachher nicht des Umstandes, daß sie in ihrem Anfall die Wort- oder Tonfolgen reproduziert und wiedergegeben haben.[1117]

Mit dem, was bereits über das unbewusste Plagiat gesagt wurde, wurde zwar etwaigen möglichen psychischen Mechanismen, die zum unbewussten Verfassen eines Plagiats führen, nachgegangen, allerdings lässt sich noch eine andere Form des unbewussten Plagiats anführen: Ein relativ seltenes, aber um so erstaunlicheres Phänomen ist die so genannte *Kryptomnesie*[1118], die »verborgene Erinnerung«. Sie besteht darin, daß plötzlich, meist im Zuge schöpferischen Schreibens, ein Wort, ein Satz, ein Bild, eine Metapher oder sogar eine ganze Geschichte unterläuft, die von seltsamer oder sonst wie bemerkenswerter Beschaffenheit sein kann. Fragt man den Verfasser, wo dieses Fragment herstammt, so weiß er keine Antwort darauf, und es wird klar, daß es ihm nicht einmal als etwas Absonderliches aufgefallen war;[1119]

[1116] Goldsmith: Uncreative Writing, S. 83.
[1117] Schnitzler an Harden, in: Schnitzler: Briefe 1875-1912, S. 501.
[1118] Als einer der berühmtesten Plagiatsfälle, bei dem sich das Phänomen der Kryptomnesie beobachten lässt, gilt George Harrisons *My Sweet Lord* (1969); das so genannte Vorgängerwerk bildet dabei das Lied von The Chiffons *He's So Fine* (1962). Als Rechtsinhaber an der Komposition von *He's So Fine* war nun die Bright Tunes Music Corp. der Kläger. Der Prozess zog sich viele Jahre hin – letztlich wurde eine Urheberrechtsverletzung festgestellt; mit der Begründung: *He's So Fine* weist zwei grundlegende Muster auf, und zwar „Motiv A" and „Motiv B" – Motiv A sind vier Wiederholungen der Noten 'G-E-D' und Motiv B wiederum 'G-A-C-A-C'. Harrisons Komposition enthält Motiv A viermal, darauf folgt Motiv B in derselben Länge (Vgl. Joseph C. Self: The "My Sweet Lord"/ "He's So Fine" Plagiarism Suit (1993), online unter http://abbeyrd.best.vwh.net/mysweet.htm [21.01.14]). Harrison gibt zu, den Song *He's So Fine* vor dem Schreiben von *My Sweet Lord* gehört und gekannt zu haben; er hatte somit als „Zweiter" Zugang zum Original. Die Wort- und Tonabfolge von *He's So Fine* sei nun ins Unbewusste hinabgesunken, und habe sich – während er mit der Gitarre diese Akkorde unbewusst nachspielte – mit den Worten „Hallelujah" und „Hare Krishna" usf. vermischt. Dabei erübrigt es sich zu erwähnen, das Unbewusste wusste natürlich schon von Anfang an, dass die Wortabfolge („Hallelujah" und „Hare Krishna") mit der Melodie- bzw. Kombinationsabfolge von *He's So Fine* passen würde. Die Anwälte Harrisons stimmten in der Folge einem Vergleich zu, mit der Erklärung, dass es sich dabei (bei dieser musikalischen Übernahme) um ein unbewusstes Plagiat bzw. Plagiieren – also um Kryptomnesie – handle. Harrison selbst zog in seiner Autobiographie *I Me Mine* folgendes Fazit aus dem jahrzehntelang andauernden Rechtsstreit: „I even tried to give My Sweet Lord away to get the thing settled – just let'em have it; it doesn't matter to me. […] it's just greed and jealousy and all that. Give them the song – I don't care".
[1119] Der Verfasser dieser Arbeit weiß allerdings eine Antwort darauf, da es sich hier nicht um Kryptomnesie handelt, schließlich stammen die letzten drei Sätze von: Jung: Traum und

> […] doch versteh mich recht – ich bin nicht ganz ich, sondern suche Erinnerung an ihre Bilder festzuhalten, aber diese Erinnerung, der ungefähre Zusammenhang der Farben, die ich gefühlsmäßig erfasse, auch wenn es nicht genau die richtigen sind – ist meine eigene Interpretation.[1120]

Nach Jung befindet sich unser Bewusstsein, wie bereits dargelegt wurde, in einem unsicheren Terrain gegenüber den unbewussten Regungen, die wie ein automatisches Getriebe, unabhängig von unserem (bewussten) Willen, fungieren[1121]: „Das Unbewußte kann wahrnehmen und selbstständig assoziieren […]“[1122], doch wird es vom Bewusstsein gehemmt, um vor allzu vielen Einbrüchen zu schützen.

> Der instinktiv treibende, den Grund der Seele ausfüllende psychische Komplex schickt dem Sklaven «Bewußtsein» aus seinen unbekannten und unerschöpflichen Sammlungen zahllose Einfälle zu, darunter Altes und Neues, und das Bewußtsein hat damit fertig zu werden.[1123]

Dabei spielt der so genannte Bekanntheitsgrad eine wesentliche Rolle:

> Es [das Bewusstsein; Anm. d. Verf.] müßte eigentlich jeden Einfall fragen: Hast du Bekanntheitsqualität, oder bist du neu? Wenn der Dämon drängt, wird aber das Bewußtsein mit seiner Sortierarbeit nicht fertig, der Strom ergießt sich in die Feder, – und am anderen Tage ist es vielleicht schon gedruckt.[1124]

Unter Dämon lässt sich auch Jungs Begriff *Komplex*[1125] verstehen; aus der Definition des Komplexes – „sie kommen und gehen, wie es ihnen gefällt, und oft behindern oder verändern sie unsere bewussten Pläne auf verwirrende Weise“[1126] – geht hervor, dass diese abgesprengten Teile des Unbewussten ein Eigenleben führen. Ein Eigenleben, das grundsätzlich auf einer Unvereinbarkeit

---

Traumdeutung, S. 22 – „[…] er wiederholt etwas größere Bruchstücke als andere. Ist er ein anständiger Durchschnittsmensch, so spricht er entweder nicht so oder gesteht offen, woher er es hat“ (Jung: Kryptomnesie, S. 113).

[1120] Van Gogh in einem Brief an seinen Bruder, (zit. nach: Von Gehlen: Mashup, S. 61).

[1121] Ich nehme aber an, dass der ‘Wille des Unbewussten’ im Grunde jener ist, mit dem sich der bewusste (Wille) in Einklang zu bringen versucht.

[1122] Jung: Kryptomnesie, S. 111.

[1123] Ebd., S. 112f.

[1124] Ebd., S. 113.

[1125] Der Begriff ‘Komplex’ nach C. G. Jung bedeutet: „[…] unterdrückte emotionale Themen, die ständige psychische Störungen oder in vielen Fällen sogar neurotische Symptome hervorrufen können“ (Jung: Zugang zum Unbewussten, S. 27).

[1126] Jung: Zugang zum Unbewussten, S. 79.

gegensätzlicher Bestrebungen[1127] beruht. Dabei schöpft diese autonomische, geisterhafte Existenz eines quasi zweiten Subjekts, die nicht, wie Jung beschreibt, von der Ich-Persönlichkeit herstammt, demnach ihre Inhalte aus dem einstigen Bewussten, das bildlich hinabgestiegen ist ins Unbewusste und von dort wieder aufsteigt in Form eines Plagiats – „[…] als wäre das Bewußtsein eine Art Projektor, dessen Lichtstrahl (der Aufmerksamkeit oder des Interesses) zugleich auf neue Wahrnehmungen […] und auf die Spuren früherer Wahrnehmungen fällt, die sich im latenten Zustand befinden."[1128]

Betrachtet man nun jenes zweite Subjekt als einen Konflikt bzw. als inneren Fremdkörper, so stellt sich dieses zwar in Form eines abgesprengten Bewusstseinsfragments dar und beantwortet demzufolge die Frage nach dessen Herkunft, nicht aber nach dessen Motiv bzw. plötzlichen Auftauchens. Dieses Motiv lässt sich aber nie vollständig erfassen, aus dem einfachen Grund, da es ein unbewusstes ist:

> Setzt man allerdings die Psyche mit dem Bewusstsein gleich, dann verfällt man leicht dem Irrtum, der Mensch komme mit einer leeren Psyche auf die Welt, und in späteren Jahren enthielte diese nicht mehr, als was sie durch individuelle Erfahrung gelernt hat. Aber die Psyche ist mehr als das Bewusstsein.[1129]

Die Kryptomnesie als verborgene Erinnerung verhält sich nun nicht minder wie ein Traum[1130], der im Wachzustand vergessen wurde – hier kommt das Geträumte (wie Gelesene oder Gehörte) aus dem Unbewussten und bleibt vorerst im Unbewussten; bis man sich daran, meist fragmentiert, erinnert.[1131] Im Falle der Kryptomnesie[1132] bedient man sich in der Folge des „Fremden" (die unbewusste

---

[1127] Vgl. Banis: Durch Energieheilung zu neuem Leben. Atlas der Psychosomatischen Energetik, Bd. 1, Petersberg: 2007, S. 139.

[1128] Jung: Traum und Traumdeutung, S. 24.

[1129] Jung: Zugang zum Unbewussten, S. 75f.

[1130] Hierzu lässt sich auch Bloom anführen: „Since poetry (like dream-work) is regressive and archaic anyway, and since the precursor is never absorbed as a part of the superego (the Other who commands us) but as part of the id, it is „natural" for the ephebe to *misinterpret*. Even if the dream-work is a message or a translation, and so a kind of communication, but a poem is communication deliberately twisted askew, turned about. It is *mistranslation* of its precursors" (Bloom: The anxiety of influence, S. 71).

[1131] „[...] only later to realize—usually by Googling—that he [the writer; Anm. d. Verf.] unconsciously absorbed someone else's ideas that he then claimed as his own" (Goldsmith: Uncreative Writing, S. 2).

[1132] Jung selbst fand ein auffälliges Beispiel zum Thema Kryptomnesie „[...] in Nietzsches „Also sprach Zarathustra", wo der Autor fast wörtlich einen Vorfall schildert, der in einem Schiffslogbuch aus dem Jahre 1686 aufgezeichnet ist. Rein zufällig hatte ich dieses Seemannsgarn in einem Buch gelesen, das um 1835 (ein halbes Jahrhundert bevor Nietzsche schrieb) erschienen

Aneignung fremden Eigentums) und hält es für das „Eigene“. Diese vergessene Erinnerung oder das so genannte zweite Subjekt muss dabei aber ebenso einer Form der Verdrängung unterliegen – das Eigene oder die Eigenleistung besteht hier lediglich darin, den Urheber unbewusst zu eliminieren. Innerhalb des Terrains des Unbewussten lässt sich somit das Plagiat – bzw. jeder Gedanke oder jedes Wort – als ein vergessener Erinnerungsrest verstehen, womit fernerhin auch sämtliche Literatur als gestohlene bezeichnet werden kann. Hierbei ist aber wiederum entscheidend – wie auch bei der Einfluss-Angst –, worin der (un)bewusste Anteil dessen, was zum Stehlen bzw. Plagiieren führt, liegt.

Es wurde nun – ich fasse zusammen – bereits über die etlichen möglichen bewussten/unbewussten Formen des Plagiats diskutiert, mit anderen Worten: jene Plagiate, die ein unbewusstes Motiv (mit oder ohne Beteiligung des Bewussten) aufweisen. Anschließend wurde darauf aufmerksam gemacht, dass unbewusstes Plagiieren immer – wie das Unbewusste allein schon verlangt und propagiert – individuell betrachtet bzw. begutachtet werden muss. Folglich ergibt sich daraus wiederum eine schier unüberblickbare Fülle an denkbaren Plagiatsformen sowie nicht zu vergessen: einzelner Beweggründe, die daraufhin psychoanalytisch etikettiert werden sollen. Wie aber eingangs schon postuliert wurde, lässt sich weder der Begriff des Plagiats noch der des *unbewussten* Plagiats wie Schmetterlinge in einer Sammlung aufspießen.[1133] Aus jener bereits vorgebrachten Summe von etwaigen psychoanalytischen Motiven – unbewusstes Schuldbewusstsein, Ödipus-Komplex, einzelne Symptomhandlungen, Kryptomnesie, narzisstische Beweggründe, aktive Kastrationslust bzw. Kastrationsangst (die sich auf einen ursprünglichen Mangel bezieht[1134]), Plagiat als Ersatz einer Deckerinnerung usf. – geht nun hervor, gleich wie im rechtlichen und ästhetischen Diskurs, dass Plagiarismus, um es einfach zu formulieren, nicht

war; als ich den gleichen Abschnitt in „Also sprach Zarathustra“ fand, war ich verwundert über den eigentümlichen Stil, der Nietzsches gewöhnlicher Sprache ganz unähnlich war. Ich war überzeugt, dass Nietzsche dieses alte Buch auch gekannt haben musste, obwohl er nichts davon erwähnte. Ich schrieb an seine damals noch lebende Schwester, die mir bestätigte, dass sie und ihr Bruder das Buch, als er elf Jahre alt war, tatsächlich gelesen hatten. Vom Kontext her ist kaum anzunehmen, dass Nietzsche diese Geschichte bewusst plagiiert hat. Ich glaube vielmehr, dass sie nach fünfzig Jahren unerwartet wieder in den Brennpunkt seines Denkens geraten war“ (Jung: Zugang zum Unbewussten, S. 37).

[1133] Natürlich wäre bzw. ist das möglich, wie es auch Bergler versucht hat. Fraglich bleibt jedoch, inwiefern eine solche Aufzählung den Charakter des Plagiats nicht noch mehr „verwässert“.

[1134] Vgl. Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 136.

so einfach dingfest zu machen ist. Psychologisch gesehen ließe sich indes noch eine Reihe an (unbewussten) Motiven finden; vordergründig geht es aber darum, einen Überblick zu schaffen bzw. das weite (psychoanalytische) Feld zu überblicken, in dem sich das Plagiat aufhält. Daher ist es wichtig, auch vom Zusammenspiel der einzelnen Beteiligten zu sprechen, wie sich das Plagiat dabei als Signifikant in den jeweiligen Händen verhält und wie es letztlich hin und her gereicht wird.

3.2 Vier Blicke

Um sich dem Phänomen ‘Plagiat’ noch mehr anzunähern, sollen nun die jeweiligen Beteiligten untersucht werden. Dabei soll folgende Einteilung, um im Anschluss die wechselseitige Relation und Verschiebung der Beteiligten innerhalb des Plagiatsdiskurses vorzunehmen, vor Augen geführt werden:

a) Plagiierter
b) Plagiator
c) Öffentlichkeit (Autorität)
d) Kritiker

Der folgende Abschnitt beschäftigt sich mit dem bereits angesprochen Ort des Plagiats – dieser Ort wird durch eben genannte Personen bestimmt. Die Erörterung jener Beziehung von Plagiiertem, Plagiator und Öffentlichkeit (Autorität) wird wie beim ersten Teil des psychologischen Diskurses mithilfe etwaiger Thesen der Psychoanalyse, diesmal hauptsächlich mit Lacan, unternommen. Der Kritiker soll dabei den Schlusspunkt dieser Analyse setzen.
Das Plagiat braucht neben einer Bühne Schauspieler und ein Publikum. Es leuchtet daher ein, sich nicht nur mit der rechtlichen (sozio-ökonomischen) und ästhetischen Plattform, auf der ‘gespielt’ bzw. plagiiert wird, auseinander zu setzen, sondern auch die jeweiligen Rollen dieses ‘Theaters’ zu analysieren – um fernerhin ein besseres Verständnis der möglichen Beweggründe (Motive), die bereits besprochen wurden, zu gewährleisten. Es wurde mehrfach darauf hingewiesen, dass innerhalb einer Plagiatsdebatte mehrere Beteiligte mitwirken, wobei sich jeder (s)einen Aufgabenbereich oder Diskurs erwählt bzw. diesen

zugeschrieben bekommt. Beim so genannten ‘Plagiatstheater’, so lässt sich allgemein feststellen, geht es weniger um Literatur als um die Person oder deren Gesicht; hierbei soll nun jeder Einzelne dieser Viererkette, aus der sich der Charakter des Plagiats ergibt (und wiederum umgekehrt deren Bezeichnungen), unter die Lupe genommen werden – nach der Manier: „Hat man Charakter, so hat man auch sein typisches Erlebnis, das immer wieder kommt.“[1135]

Es werden hier erneut einige der bereits erörterten Motive eines Plagiats/Plagiators in Frage gestellt, allerdings werden diese Beweggründe nicht auf ihre unbewusste Funktion hin untersucht – es sei an dieser Stelle wiederholt, dass den Plagiaten mit Beteiligung des Bewusstseins stets unbewusste Motive zugrunde liegen[1136] –, sondern es wird hier der Schwerpunkt auf das Zusammenspiel der *Bewegungen* und damit auch der Motive der einzelnen Beteiligten innerhalb der Plagiatsdialektik gesetzt. Fragen werden sein: Wer oder was steckt hinter einem Plagiatsvorwurf – was geht in den einzelnen Köpfen aller Beteiligten vor? Wie sind diese Subjekte in- und miteinander verstrickt, wie verhalten und beeinflussen sie sich gegenseitig?

> Die einen berufen sich darauf, daß alles Plagiat sei, die anderen, daß auch große Dichter plagiiert haben, andere beschuldigen die Plagiierten des Plagiats. Oder der Spieß wird umgedreht.[1137]

Die Reihenfolge der vier Beteiligten ließe sich allerdings ändern, insgesamt wären demzufolge mehr als 24 verschiedene Abfolgen möglich, wenn die vier Beteiligten in den vier verschiedenen Positionen rotieren:

Plagiierter (*Diskurs des Herrn*)	—	Plagiator (*D. d. Hysterikers*)
|		|
Öffentlichkeit (*D. d. Universität*)	—	Kritiker (*D. d. Analyse*)

[1135] Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, online unter gutenberg.spiegel.de [16.04.12].
[1136] Vgl. Bergler: Das Plagiat, S. 405.
[1137] Ebd., S. 403.

3.2.1 **Plagiierter – erster Blick** (Text 1: Urszene/Prätext)

> Manchmal gibt es dreißig Seiten lang keine einzige. Und dann wieder eine nach der anderen. Am Ende habe ich insgesamt sechs DIN A4 Seiten zusammen.[1138]

Erst indem die Urszene, also der Prätext des Plagiierten (erster Blick), in Raum und Zeit wandert, es zum Raub des Plagiators (zweiter Blick) kommt und schließlich von der Autorität (dritter Blick) als ein Verbrechen – „Es ist also nicht von dir? Nein. Von so 'nem Blogger"[1139] – begriffen wird, erhält der Plagiierte Namen und Bedeutung. Auf den ersten Blick kann also von der Annahme gesprochen werden, dass ein Plagiierter, wie dessen Bezeichnung bereits verrät, *nicht* ohne einen Plagiator *ist*. Man könnte auch so weit gehen und den Plagiierten mit Dr. Jekyll, und den Plagiator – man erinnere sich an das Bloomsche Bearbeitungsverhältnis *Dämonisierung* – mit Mr. Hyde vergleichen: „This, too, was myself."[1140] Natürlich aber wird sich ein Plagiierter mit solch einer durchaus imaginativen Auslegung vor den Kopf gestoßen fühlen, schließlich, allgemein gesprochen, sträubt sich alles in ihm, sich auf dieselbe Stufe mit seinem „Peiniger" zu setzen, geschweige denn sich als Bestandteil des Plagiators anzusehen. Jedoch aus dem Blickwinkel des Ganzen betrachtet, in dem sämtliche Beteiligten nebeneinander gestellt werden, erfährt der Plagiierte erst durch den Durchlauf des Signifikanten (Urszene bzw. ein Prätext, der durch den Diskurs des Plagiators zunächst zur Wiederholung führt) eine höhere Determinierung. Wiederum erst durch die Öffentlichkeit wird diese Verschiebung oder Entstellung des Signifikanten (Urszene → Wiederholung → Nachahmung) als Plagiat erkannt, sichtbar gemacht und wird sich uns in der Folge als Wiederholungskomplex, im weiteren Sinne als Wiederholungszwang, darstellen – so als „[…] ob unser Vergnügen hier nicht darin liegt, daß allen übel mitgespielt wird."[1141]

Zum besseren Verständnis dieses Zusammenspiels müssen allerdings zunächst sämtliche Beteiligten besprochen werden. Der Plagiierte bildet dabei jedoch

---

[1138] Airen, in: Daniel Koch: Airen vs. Helene Hegemann: Das Tagebuch (29.03.10), online unter http://www.rollingstone.de/magazin/features/article62990/airen-vs-helene-hegemann-das-tagebuch.html 17.08.12]. Im Vergleich dazu hält Hegemann in *An meine Kritiker* fest: es handelt sich „[…] bei der als Plagiat bezeichneten Menge von (nicht abgeschriebenen, sondern modifiziert in einen komplett anderen Kontext gesetzten) Stellen um zusammen genommen circa eine einzige von 206 Buchseiten […]".

[1139] Hegemann: Axolotl Roadkill, S. 15.

[1140] Robert Louis Stevenson: Dr. Jekyll and Mr. Hyde, London: 1994, S. 73.

[1141] Lacan: Das Seminar über E.A. Poes «Der entwendete Brief», S. 15.

streng genommen nicht die erste Station eines Plagiatsprozesses; so auch nicht die Tat des Plagiats, die zwar mit und beim Plagiator beginnt, jedoch, in einfachen Worten, nicht dessen Geschichte schreibt – die oder eine jede 'Plagiatsgeschichte' entsteht erst mit der Öffentlichkeit bzw. mit dem Kritiker.

> Für ein Phänomen wie das Plagiat, das erst durch einen Akt der Wiederholung entsteht, ist diese Anfangslosigkeit ohnehin strukturell bindend. Das Plagiat ist nicht >ereignishaft<, es vollzieht sich nicht vor aller Augen, sondern bedarf immer des reflektierenden Beobachters, der die Wiederholung eines Textes als Wiederholung eines Textes erkennt und bewertet.[1142]

Diese Wiederholung wird entweder vom Plagiierten oder von der Öffentlichkeit erkannt. Bevor allerdings die Wiederholung durch den Plagiator stattfindet, ist der Plagiierte noch allein geltender „König" seines Textes, das heißt: „Die erste [Szene; Anm. d. Verf.] ist die eines Blicks, der nichts sieht."[1143] Und dieser Blick, daher wird diese Abhandlung mit selbigem begonnen, stammt vom Plagiierten: so *sieht* auch dieser zunächst nicht das 'Verbrechen', das an ihm verübt wurde.[1144] Wie sich noch zeigen wird, erhält der Plagiierte erst durch die Öffentlichkeit (dritter Blick) eine neue Rolle, nämlich die des Opfers.[1145]

> Nein. Helene Hegemann hat mir nichts getan, sie hat mich nicht angegriffen. Mir fehlt nichts, die Geschichte ist immer noch meine. Dass es jetzt durch diesen Skandal hochkommt, empfinde ich als unangenehm, aber es ist natürlich auch Publicity, ein Bonus, den ich sonst nie gehabt hätte. Ein Opfer? Was die Urheberrechtsverletzung angeht: ja. Helene Hegemann hat sich auf eine ungerechte Art und Weise bereichert, wie es viele Menschen jeden Tag tun, aber nicht auf meine Kosten. Meine Forderung ist: Meine Geschichte soll gewürdigt werden. Gerechtigkeit ist vielleicht ein zu großes Wort dafür.[1146]

[1142] Theisohn: Plagiat, S. 64.
[1143] Lacan: Das Seminar über E.A. Poes «Der entwendete Brief», S. 13.
[1144] Wie auch laut Lacan in E.A. Poes «Der entwendete Brief» weder der König noch die Polizei etwas *sehen*.
[1145] So heißt es wiederum bei Bloom: „The strong poet—like the Hegelian great man—is both hero of poetic history and victim of it. The victimization has increased as history proceeds because the anxiety of influence is strongest where poetry is most lyrical, most subjective, and stemming directly from the personality" (Bloom: The anxiety of influence, S. 62).
[1146] Rüther: Das habe ich erlebt, nicht Helene Hegemann (12.02.10).

3.2.2 **Plagiator – zweiter Blick** (Text 2: Wiederholung/Posttext)

> Was ist dieser Mensch? Ein Haufen von Krankheiten, welche durch den Geist in die Welt hinausgreifen: da wollen sie ihre Beute machen.[1147]

In diesem Kapitel soll die Rolle eines modernen, plagiierenden Autors (Lesers) in Frage gestellt werden, was letztlich auch ein Über- bzw. Neudenken des Plagiatsbegriffs aus Sicht der Gegenwartsliteratur zur Folge haben soll. Dabei drängen sich unter anderem folgende Fragen auf: Inwiefern ist der nachahmende Autor bzw. Plagiator ein moderner, sozialisierter Mensch? Ist er ein Künstler oder Künstlerdieb? Wie lässt sich der Plagiator charakterisieren – ist er ein Hysteriker?

> >heute back ich, morgen brau ich,
> übermorgen hol ich der Königin ihr Kind;
> ach, wie gut dass niemand weiß
> dass ich Rumpelstilzchen heiß!<[1148]

Plagiatoren werden meist von Autoren und auch vom Lesepublikum als Diebe betrachtet. Es finden sich noch etliche andere Bezeichnungen für jene, die sich dem Plagiarismus verschreiben bzw. abschreiben; kurz, Plagiatoren haben viele Namen. Ob nun gescholten oder gefeiert als Diebe oder Künstler, es darf nicht vergessen werden, sie bedienen sich ebenso vieler Namen – nur das '*Wie* (bediene ich mich der Namen)' entscheidet letztlich über deren eigene Namensgebung sowie auch über deren literarische aber auch persönliche Zukunft. Der Literaturbetrieb – „[…] die Schizophrenie des Literaturbetriebs, der sich noch an der Vorstellung seiner ökonomischen Selbstleibung zu ergötzen vermag […]"[1149] – scheint sich allerdings nicht mehr von jenen Künstlern oder Dieben beeindrucken zu lassen; im Gegenteil, aus sozio-ökonomischer Perspektive, wie bereits erörtert wurde, kann das Plagiat schlicht ein „gefundenes Fressen" darstellen. Plagiatoren sind demnach auch Zeugnis der gegenwärtigen Literatur oder vielmehr des Literaturbetriebs, ihre Namen lediglich Aushängeschilder einer vermeintlich skandalösen, jedoch durchaus kalkulierten und lukrativen Geschichte, die vorgibt, Literatur und zugleich auch Wirklichkeit zu sein.

[1147] Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 38.
[1148] Brüder Grimm: Rumpelstilzchen, S. 275.
[1149] Theisohn: Literarisches Eigentum, S. 63.

Das heißt aber nun auch: ein Plagiator arbeitet niemals allein, weder während des Schreibens (Stichwort: Einfluss-Angst), noch während seiner Vermarktung – und wenn der ganze Trubel rund um das Plagiat vorbei ist, erst dann steht der eigentliche Name da, allein und vielleicht auch schon wieder vergessen.[1150]

> »Nun, Frau Königin, wie heiß ich?« fragte sie erst »heißest du Kunz?« »Nein«. »Heißest du Heinz?« »Nein.«
> »Heißt du etwa Rumpelstilzchen?«
> »Das hat dir der Teufel gesagt, das hat dir der Teufel gesagt« schrie das Männlein und stieß mit dem rechten Fuß vor Zorn so tief in die Erde, dass es bis an den Leib hineinfuhr, dann packte es in seiner Wut den linken Fuß mit beiden Händen und riss sich selbst mitten entzwei.[1151]

Es verhält sich – abgesehen vom dramatischen Ende des Rumpelstilzchens – nicht gerade unähnlich, wenn ein Plagiator ertappt wurde. Letzterer hortet die Namen seiner Vorläufer (Plagiierten) wie einen geheimen Schatz, meist in der Hoffnung, dass diese nicht entdeckt werden: dies stellt nun auch den so genannten zweiten Blick innerhalb des Zusammenspiels der vier Beteiligten dar: „Die zweite [Szene ist; Anm. d. Verf.] die eines Blicks, der sieht, daß der erste nichts sieht und sich durch die Hoffnung ködern läßt, verdeckt zu sehen, was er verbirgt.“[1152]
Der Plagiator *weiß* – bewusst oder unbewusst –, dass er oder sie hier durch eine Inbesitznahme eines fremden Textes quasi einen Verrat an der Literatur (nach dem gegenwärtigen Verständnis, das wir über das Plagiat hegen) begeht und sich gleichzeitig ‘durch die Hoffnung ködern lässt’, niemand würde es bemerken bzw. *sehen*.[1153] Während der Plagiierte „zumindest“ als Urheber seines Textes mehr oder weniger autonom existiert (bevor dieser auch jene Bezeichnung erhält), *ist* der Plagiator *nicht* ohne den, welchen dieser imitiert: „Sowie das Subjekt selbst zum Sein kommt, verdankt es das einem bestimmten Nicht-Sein, über dem es das Sein errichtet.“[1154] Dieses Nicht-Sein wird in diesem Falle verkörpert durch die Vorläufer (Einfluss-Angst), das heißt das Sein der Nachgeahmten, auf deren Fundament (bzw. Teile davon) sich nun das Werk/Sein des Plagiators gründet. In

[1150] So heißt es doch auch: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick“ (Adorno: Ästhetische Theorie, S. 17). Eine, deren Name ebenso noch nicht vergessen ist und die sich fortwährend mit dem Vorwurf des Plagiats herumschlagen musste und sich wiederholt literarisch (darüber ließe sich diskutieren) an den Kritikern zu „rächen“ versuchte, ist Helene Hegemann.
[1151] Brüder Grimm: Rumpelstilzchen, S. 275f.
[1152] Lacan: Das Seminar über E.A. Poes «Der entwendete Brief», S. 13.
[1153] In Poes Erzählung ist dieser zweite Blick nach Lacan zunächst jener der Königin und dann der des Ministers.
[1154] Lacan: Seminar II, S. 244, (zit. nach: Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 57).

der Folge, wenn erneut Fromms Verständnis von ‘Haben oder Sein’ herangezogen wird, *ist* dieser gewissermaßen *nicht* ‘Wissen’, er *hat* Wissen, und zwar jenes der Vorgänger. Der Plagiator bekommt vom Wissen einen Kick[1155], er verkörpert aber nur das Wissen.[1156]

Fromm ist der Überzeugung, dass in Wirklichkeit der größte Teil des bewussten Denkens der Menschen aus Fiktion und Täuschung besteht. Nur wenn die verborgene Wirklichkeit, die unbewusst ist, und das ‘Warum Plagiieren?’ enthüllt werden und daher nicht mehr verborgen, also bewusst geworden sind, würde, wie Fromm sagen würde, etwas Wertvolles erreicht worden sein. Innerhalb dieses Prozesses gedanklicher Verarbeitung, sei dann der Plagiator dazu imstande, sich der Wirklichkeit bewusst zu werden, sofern er die dahinter liegenden Fiktionen – und dabei sich selbst – entdeckt.

> Das Unbewußte ist etwas, das man fühlt, und zwar nicht im gewöhnlichen Sinne, sondern in einem, den ich den elementarsten oder fundamentalsten Sinn nennen möchte. […] Unser Bewußtsein ist nichts weiter als eine unbedeutende schwimmende Insel in einem Ozean, der die Erde umgibt. Aber durch dieses kleine Stückchen Land wir auf die unendliche Weite des Unbewußten selbst hinausblicken; ein Gefühl davon ist alles, was wir haben können, aber dieses Gefühl ist nichts Kleines;[1157]

Wie im rechtlichen Diskurs ausgeführt wurde, ist der Plagiator an der Existenzweise des Habens orientiert, da dieser „[…] zum Eigentümer bestimmter, von einem anderen getroffener Feststellungen geworden ist (die dieser entweder selbst geschaffen hat oder aus anderen Quellen schöpfte).“[1158] Führt man diese Auffassung weiter aus, so hat der Plagiator demzufolge das Wissen erworben bzw. „gestohlen“ und hält es nun in seinem *Besitz*. ‘Wissen’ im Frommschen Sinne aber bedeutet nicht, im Besitz dessen zu sein, sondern unter anderem „[…] durch die Oberfläche zu den Wurzeln und damit zu den Ursachen vordringen, die Realität in ihrer Nacktheit »sehen«.“[1159] Diese Wahrnehmung von Wissen/Realität allerdings wird davon beeinträchtigt, in welchem Stadium der Individuation sowie

---

[1155] Im *Diskurs des Hysterikers* stellt das Wissen eine besondere Konfiguration dar, und wird hier stärker erotisiert als bei den anderen Diskursen (Vgl. Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 173).
[1156] Während seine Vorgänger, wenn hier auf die vier Diskurse Lacans eingegangen wird, den *Diskurs des Herrn* annehmen: „Der Herr schert sich nicht um das Wissen: Solange alles läuft, solange seine Macht erhalten bleibt oder wächst, ist alles gut. Er interessiert sich nicht dafür, wie oder warum etwas funktioniert“ (Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 170).
[1157] Suzuki: Über Zen-Buddhismus, S. 25f.
[1158] Fromm: Haben oder Sein, S. 38.
[1159] Ebd., S. 48.

der Identifikation (beispielsweise innerhalb der Typologie von Einfluss-Angst) sich der Autor befindet. Bevor wir aber an dieser Stelle erneut in die Psyche eines Plagiators eintauchen, sollen der Plagiierte und der Plagiator als zwei Szenen betrachtet werden: „Die erste bezeichnen wir sofort als Urszene, nicht unabsichtlich, denn die zweite kann als ihre Wiederholung angesehen werden […].“[1160] Wir hätten somit das Recht zu behaupten, diese intersubjektive Wiederholung – „[…] das Plagiat, das erst durch einen Akt der Wiederholung entsteht […]“[1161] – sei von einem Verbrechen oder von einem Vergehen (des Plagiators an der Urszene) her motiviert. Jedoch bleibt dieser ‘Betrug’, wie auch schon im ästhetischen Diskurs erläutert wurde, nicht unerkannt, da er von Anfang an ebenso offensichtlich ist, „[…] wie die Schliche des Schuldigen und ihre Auswirkungen auf sein Opfer. Das Problem beschränkt sich im Augenblick, in dem es vor uns [der Öffentlichkeit/Autorität; Anm. d. Verf.] entfaltet wird […].“[1162]

Wenn hier nun das Plagiat zunächst als eine Dreierkette von ‘(1) Urszene/Ursache – (2) Wiederholung – (3) Öffnung/Reflexion’ betrachtet wird, befindet sich der Plagiator beim zweiten Blick: die Wiederholung. Es soll daher in diesem Kapitel, es geht ja um den Plagiator, zunächst noch einmal die Bedeutung der Wiederholung vor Augen geführt werden. Wie ich bereits im obigen Absatz erklärt habe, funktioniert die Urszene/Ursache bzw. der Originalautor (der Plagiierte) autark bzw. isoliert, bis in der Folge der ‘Wiederholungs-Automat’[1163] – Freuds ‘Wiederholungszwang’ oder Lacans ‘automatisme de répétition’ – durch den Plagiator zum Zuge kommt bzw. in die Realität als zweite Szene umgesetzt wird, und sich der Öffentlichkeit/Autorität als Nachahmung/Plagiat offenbart. Warum wir überhaupt die Wiederholung als Wiederholung begreifen, liegt nun daran, dass wir so genannte *Knicke der symbolischen Ordnung*[1164] ausfindig machen und sie einer Analyse unterziehen bzw. noch einfacher: dass es etwas gibt, „[…] *was das reibungslose Funktionieren dieses Automatismus stört*,

[1160] Lacan: Das Seminar über E.A. Poes «Der entwendete Brief», S. 13.
[1161] Theisohn: Plagiat, S. 64.
[1162] Lacan: Das Seminar über E.A. Poes «Der entwendete Brief», S. 15.
[1163] Vgl. Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 55.
[1164] „Lacans Position dazu lautet, dass in der Sprache *immer* etwas Anomales auftaucht, etwas Unbeschreibbares, Unerklärliches: eine Aporie. Diese Aporien weisen auf die Gegenwart des Realen im Symbolischen oder seinen Einfluss auf dasselbe hin. Ich bezeichne sie als *Knicke in der symbolischen Ordnung*“ (Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 54).

nämlich die Ursache."[1165] Von dieser Perspektive, in der erneut das „Ganze" (die so genannte Dreier- resp. Viererkette) gedacht wird, soll hier noch einmal – wie Jung schreibt: von außen nach innen – auf jene des Einzelnen gewechselt werden: Der Plagiator als

3.2.2.1 Ein Hysteriker

> I am the only sane man left on the post.[1166]
>
> We could have danced all night into the morning light […].[1167]

Im rechtlichen Teil wurde in Kürze versucht, der Frage nach dem Eigen- und Fremdwert und wie diese zustande kommen bzw. woraus sie sich ergeben, nachzugehen. Auch wurden im ersten Teil des psychologischen Diskurses etwaige bewusste/unbewusste Motive des Plagiators aufgegriffen, die zwar als „psychische Ursachen" des Plagiierens gekennzeichnet werden können, aus denen sich jedoch noch kein gemeinsames Muster ablesen lässt. So soll hier eine kurze Charakterbeschreibung des Plagiators – ein Hysteriker – gegeben werden. Dabei stellen sich zuallererst Fragen wie: Warum aber ist nun der Plagiator, zumindest in den meisten Fällen, als ein Hysteriker bzw. als jemand mit hysterischen Zügen zu charakterisieren? Was zeichnet den so genannten Sanguiniker aus?

> »Nein, ich glaube an nichts, wie oft soll ich dir denn das sagen! Ich glaube an nichts, an niemand. Ich glaube nur an Sorbas. Nicht etwa, weil Sorbas vielleicht besser ist als die anderen, davon ist keine Rede. Auch er ist eine Bestie. Ich glaube an Sorbas, denn nur ihn habe ich in meiner Gewalt, nur ihn kenne ich. Alle anderen sind Gespenster, sage ich dir. Mit seinen Augen sehe ich, mit seinen Ohren höre ich, mit seinen Gedärmen verdaue ich. Wenn ich sterbe, stirbt alles. Die ganze Sorbas-Welt geht zugrunde!«
> »So ein Egoismus!« sagte ich spöttisch.
> »Da kann man nichts machen, Chef! Es ist so. Bohnen habe ich gegessen, von Bohnen rede ich; Sorbas bin ich, wie Sorbas rede ich.«[1168]

Wenngleich auch eine Einteilung in Charaktertypen – beispielsweise hier Alexis Sorbas als eine hysterische Persönlichkeit – immer etwas von einer

[1165] Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 55.
[1166] Burroughs: The ticket that exploded, London: 2001, S. 4.
[1167] The Tiger Lillies: Danced all night (Circus Songs).
[1168] Kazantzakis: Alexis Sorbas, S. 65.

Überzeichnung (Schubladisierung) oder gar von einer Karikatur an sich hat, so sind dem Plagiator nur schwer seine hysterischen Charakterzüge abzusprechen. An dieser Stelle muss jedoch auch darauf hingewiesen werden, dass nicht immer nur ein Hysteriker den Diskurs des Plagiats[1169] annimmt, und auch nicht, dass eine jede hysterische Persönlichkeit unvermeidlich in diesem anzusiedeln wäre.[1170] Die psychische Struktur eines Hysterikers (*Diskurs des Hysterikers*) lässt sich allerdings am besten mit dem Charakter des Plagiats vereinen.

So lässt sich nun behaupten: Stellt man einen Plagiator zur Rede, dass er gelogen bzw. gestohlen hat, hat er oft gar kein Unrechtsbewusstsein. Nichts hat Anspruch auf ewige Gültigkeit, die Zukunft wird als weites Feld der Möglichkeiten betrachtet, Ordnungen und Gesetzmäßigkeiten werden, wenn möglich, abgelehnt, da sie als Freiheitsbeschränkungen wahrgenommen werden.[1171] Die Welt der Tatsachen wird daraufhin bagatellisiert (die Gesetzlichkeit von Ursache und Wirkung sowie im Falle des Plagiators auch der Diebstahl an sich), es wird versucht, den größtmöglichen Freiheitsspielraum offen zu lassen; die Welt der Gesetzmäßigkeiten ist schließlich eine, an die sich andere zu halten und anzupassen haben, nicht aber der Hysteriker.

> Mit dieser Realität geht man nun recht großzügig um: Man stellt sie in Frage, man relativiert, bagatellisiert oder übersieht sie, man versucht sie zu sprengen, sich ihr zu entziehen und was es sonst an Möglichkeiten gibt, ihr auszuweichen, sie nicht anzuerkennen. Damit erlangt man eine Scheinfreiheit, die mit der Zeit immer gefährlicher zu werden pflegt, weil man so in einer unwirklichen, illusionären Welt lebt, in der es nur Phantasie, Möglichkeiten und Wünsche gibt, keine begrenzenden Realitäten.[1172]

Hysterische Persönlichkeiten sehen nach Fritz Riemann (*Grundformen der Angst*) das Leben wie ein buntes Abenteuer, je mehr allerdings darin eine unverbindliche Freiheit angestrebt wird, desto mehr werden die Konsequenzen und Grenzen der Realität vermeintlich übersehen bzw. gefürchtet.[1173] Es ist anzunehmen, dass diese Furcht vor dem Festgelegt-werden oder vor der Notwendigkeit, wie sie Riemann der hysterischen Persönlichkeit zuteilt, auch dem Plagiator zuzuschreiben ist und

---

[1169] Jedoch ist zu vermuten: dass das Plagiat den *Diskurs des Hysterikers* annimmt.
[1170] So bringt es Fink einmal auf den Punkt: „Diskurse sind jedoch nicht wie Hüte, die sich nach Belieben aufsetzen oder abnehmen lassen“ (Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 169).
[1171] Vgl. Fritz Riemann: Grundformen der Angst. Eine tiefenpsychologische Studie, München/Basel: 2009, S. 180.
[1172] Ebd., S. 181.
[1173] Vgl. ebd., S. 230.

diesem durchaus bekannt ist, da dessen Selbstwert, sofern dieser sich hinterfragt[1174], auf wackeligen oder „kurzen Beinen“ steht. Es ist, in einfachen Worten, der Glaube, was jemand anderer geschrieben hat, das müsse ja von Wert sein, das Eigene wiederum wird angezweifelt oder gar als nicht wertvoll betrachtet.[1175]

Schon die antiken Ärzte arbeiteten jahrhundertelang erfolgreich mit der Elementen-Medizin (Viersäftelehre nach Hippokrates) – ein Charaktertypus wurde nach dem genetisch determinierten Stoffwechsel eingeteilt: Der Sanguiniker (lat. *sanguis*, Blut) hat demnach einen Hang zu Bluthochdruck („dickes Blut“, Hypervolämie) und neigt zu Schlaganfällen und dergleichen.[1176] Neben diesen psychosomatischen Symptomen ist dieser Charakter (in seiner vollen Ausprägung vergleichbar mit einem Don Juan, Don Quichotte oder Alexis Sorbas[1177]) als ein Meister der Emotionen zu kennzeichnen, der mitunter die Fähigkeit besitzt, andere in seinen Bann zu ziehen und für sich einzunehmen.[1178] Folgt man jener Anleitung der Persönlichkeitseinteilung weiter, so ist eines der Kernprobleme des hysterischen Charakters seine Neigung, das Gefühl von Freiheit (auf das Diesseits und den Genuss ausgerichtet) um jeden Preis

---

[1174] Wird die Überzeugung oder Einstellung infrage gestellt, kann dies als ein Angriff auf das Ich (Ego) gewertet werden, daher richtet sich der Hysteriker quasi eine Wunsch-Welt zu Recht – „Eines der allgemeinsten und gewöhnlichsten Entartungsmerkmale ist die Hysterie, der Mangel an Selbstkontrolle und Selbstkritik“ (Jung: Kryptomnesie, S. 112).

[1175] Dies beruht wiederum auf der Spannung zwischen Ich und Ich-Ideal (bewusstes Schuldgefühl – Vgl. Kapitel *Verbrecher aus Schuldbewusstsein*). Des Weiteren ist zunächst anzunehmen, dass es sich dabei um kein narzisstisches Selbsterhöhungsgefühl handelt; bei näherer Betrachtung allerdings findet die Erhöhung bzw. Aufwertung der eigenen Person aufgrund einer nur scheinbaren Gleichsetzung mit dem plagiierten Gedankengut (Identifikation mit einer anderen Person als unbewusstes Schulbewusstsein) statt – der Kontrast zwischen dem Eigenem (Ich) und dem Fremden (Ich-Ideal oder vielmehr die kritische Ich-verurteilende Instanz) wird bzw. möchte somit reduziert bis aufgehoben werden. Hier wäre unter den zahlreichen Plagiatsformen von Bergler mitunter das *Plagiat nach dem Typus: Angst vor der eigenen Courage* zu nennen (Vgl. Bergler: Das Plagiat, S. 418).

[1176] Vgl. Banis: Spirituelle Energiemedizin, S. 160.

[1177] „Immer noch – Gott sei Lob – bin ich bereit, mich in donquichottische Abenteuer zu stürzen“ (Kazantzakis: Alexis Sorbas, S. 64).

[1178] Dass beispielsweise Karl-Theodor zu Guttenberg keine Erklärung abgab, warum – dafür aber wie – er abschrieb, wundert nicht. Noch nach Aufdeckung des Plagiats wurde er von der Menge als Star gefeiert und als einer, der immerhin die Wahrheit spreche bzw. diese – sobald die Lüge in ihrem vollen Ausmaß ausgebreitet und offengelegt wurde – anerkenne: „Ich wusste offensichtlich später auch nicht mehr, an welchem Text ich selbst bereits gearbeitet hatte, welcher Text mein eigener und welcher möglicherweise ein Fremdtext war, insbesondere beim Zusammenfügen dieser Bruchstücke.“ Ob es sich dabei wiederum um eine Lüge handelt, bleibt letztlich offen, jedoch die Einsicht, Verantwortung für das Plagiieren zu tragen, wird ausgedrückt: „Tatsächlich bin *ich* verantwortlich für das, was ich im Leben richtig und gelegentlich falsch gemacht habe“ (Beide Zitate: Interview mit Karl-Theodor zu Guttenberg, in: Giovanni di Lorenzo: „Es war kein Betrug“ (26.11.11), online unter http://www.zeit.de/2011/48/DOS-Guttenberg [5.06.12]).

gewährleisten zu wollen – ein ‘überwertig erlebter Freiheitsdrang’, alles jederzeit tun und lassen zu können und sich so eine Wirklichkeit bzw. Wunschwelt aufbauend, die mit dem Gesetz der Kausalität, der ‘wirklichen Wirklichkeit’[1179] korreliert.

> Einige Kategorien, wie Zeit und Raum, sind vielleicht allgemeingültig und bilden Kategorien der Wahrnehmung, die allen Menschen gemeinsam sind. Andere, wie die Kausalität, sind vielleicht für viele, aber nicht alle Formen der bewußten Wahrnehmung eine gültige Kategorie.[1180]
> Er [der Durchschnittsmensch; Anm. d. Verf.] ist sich der Wirklichkeit nur soweit bewußt, als es sein soziales Leben notwendig macht. [….] Das Bewußtsein des Durchschnittsmenschen ist hauptsächlich ein »falsches Bewußtsein«, das aus Fiktionen und Illusionen besteht, während die Wirklichkeit genau das ist, dessen er sich nicht bewußt ist.[1181]

Fromm spricht hier zwar nicht von einer hysterischen Persönlichkeit, sondern vom Menschen allgemein; doch lässt sich diese weitere Auffassung ebenso gut auf den Hysteriker umlegen, im Speziellen dadurch, dass dieser sich ohnehin aufgrund seiner ‘Bagatellisierung’[1182] der Realität eine illusionäre Wunsch-Welt[1183] schafft. So wie auch die Wirkung der Gesellschaft nach Fromm darin besteht, unserem Bewusstsein Fiktionen und Lügenmärchen einzutrichtern und uns daran hindert, uns der Wirklichkeit (wirklich) bewusst zu werden[1184], so arbeitet auch der (gesellschaftliche) Geist eines Hysterikers[1185] – als Bestandteil der Gesellschaft, und dennoch aber auch als „verdeckter, asozialer Charakter“. Denn während jede Gesellschaft versucht, den Charakter ihrer Mitglieder so zu formen, „[…] *daß sie das tun wollen, was sie tun müssen* […]“[1186], rebelliert der Hysteriker gegen diese seine soziale Funktion.

[1179] Vgl. Riemann: Grundformen der Angst, S. 181.
[1180] Fromm: Psychoanalyse und Zen-Buddhismus, S. 128. Allgemeingültige Kategorien aber unterscheiden sich von Kultur zu Kultur. Es ist jedoch festzuhalten, dass jede Gesellschaft ein System von Kategorien zur Verfügung stellt bzw. bildet, das, wie Fromm deutlich beschrieben hat, die Formen des Bewusstseins bestimmt. Das Bewusstsein repräsentiert demzufolge den sozialen Menschen bzw. ist eines der Gesellschaft, welches sich von Lügengeschichten, Illusionen und schließlich auch von Verbrechen nährt.
[1181] Vgl. Fromm: Psychoanalyse und Zen-Buddhismus, S. 139.
[1182] Eines der herausstehenden Eigenschaften eines Hysterikers/Plagiators ist, dessen Diebstahl zu bagatellisieren und zu verallgemeinern.
[1183] „[…] in Wirklichkeit besteht der größte Teil des bewußten Denkens der Menschen nur in Fiktion und Täuschung. Der Grund hierfür ist nicht so sehr die Unfähigkeit der Menschen, die Wahrheit zu sehen, sondern die Funktion der Gesellschaft“ (Fromm: Psychoanalyse und Zen-Buddhismus, S. 126).
[1184] Vgl. Fromm: Psychoanalyse und Zen-Buddhismus, S. 127.
[1185] Das bedeutet allerdings nicht, dass die Gesellschaft als eine hysterische zu charakterisieren ist, vielmehr – zieht man die Viersäftelehre heran – ist sie (noch) eine phlegmatische.
[1186] Vgl. Fromm: Psychoanalyse und Zen-Buddhismus, S. 133.

Es soll hier jedoch nicht der Unterschied von Wirklichkeit und Wunsch-Wirklichkeit sowie auch nicht jene Diskrepanz zwischen dem, was ein Hysteriker ist, und was er sein sollte, besprochen werden; bereits im ersten Teil dieser Arbeit wurde unter anderem das Plagiat als eine sozio-ökonomische Notwendigkeit interpretiert, allerdings handelt es sich dabei nicht um ein ausgeklügeltes Verbrechen, das unter diesem Aspekt (als ein notwendiges Sozialdelikt) vom Plagiator begangen wurde. Vielmehr wird gegen das soziale Bewusstsein rebelliert:

> […] die obligatorische Rebellion – eine Pseudorebellion, die jeder in den oben genannten Kategorien denkende Mensch, egal ob 13 oder 50, als etwas Notwendiges erachtet, ohne bei der Begründung dieser Notwendigkeit über das irgendwo mal gelesene »ääh, Abgrenzung« hinauszukommen.[1187]

Noch innerhalb dieser Diskrepanz zwischen Schein und Sein (Wunsch-Ich und Real-Ich) kann sich der Plagiator jedoch mit Geschicklichkeit den Konsequenzen seines Handelns entziehen und hält selbst offenkundige Lügen – „Meine von mir verfasste Dissertation ist kein Plagiat, und den Vorwurf weise ich mit allem Nachdruck von mir“[1188] – solange aufrecht, bis letztlich das Kartenhaus zusammenfällt. ‘Lüge’ aber ist kaum das richtige Wort dafür, in der zurechtgelegten Pseudorealität, oder besser gesagt in der persönlichen Realität, herrscht eine eigene (paradoxe) Logik (als vorerst unumstößliche Wahrheit), „[…] eine Pseudologik, die bis zur bewussten oder unbewussten Lüge gehen kann, in der man kaum je zu fassen ist.“[1189]

Somit erscheint zunächst auch ein geistiger Diebstahl als schwer zu fassen; ein Diebstahl, der in den Augen eines Hysterikers ohnehin keiner ist, schließlich ist alles relativ – und damit alles frei – sowie abhängig von der jeweiligen Perspektive, von der aus Plagiarismus betrachtet wird. Kommt es dagegen dann zum unweigerlichen Zusammenstoß mit der Wirklichkeit – in unserem Falle auch:

[1187] Hegemann: An meine Kritiker (1.05.10).

[1188] Guttenberg: „Kein Plagiat“ (18.02.11), online unter http://www.sueddeutsche.de/politik/stellungnahme-von-guttenberg-kein-plagiat-die-erklaerung-im-wortlaut-1.1061952 [5.06.12]. Guttenberg sind mit großer Sicherheit hysterische Anteile zuzurechnen, sowie er ebenso in der Öffentlichkeit, nach den Begriffen Lacans, neben den *Diskurs der Universität* auch jenen *des Hysterikers* annimmt: „Der Politiker macht sich im »Kriegszimmer« den Diskurs der Macht (den Diskurs des Herrn) zu Eigen, in der Öffentlichkeit wählt er den Diskurs der Demokratie und Gerechtigkeit (den Diskurs der Universität) und in eingehenden Diskussionen mit seinen Ratgebern vielleicht sogar den Diskurs des Hysterikers“ (Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 184).

[1189] Riemann: Grundformen der Angst, S. 186.

die Kollision der ästhetischen (zu der sich der Sanguiniker wesentlich mehr hingezogen fühlt) mit der rechtlichen bzw. sozio-ökonomischen Dimension – wird daraufhin sofort argumentativ mit Verallgemeinerungen, Lügen und zahlreichen Hintertürchen reagiert.

> For them to suggest, as I understand they do, that I hijacked and exploited their works is simply untrue […]. My hope in writing this novel was that the story would serve as a catalyst and a springboard for people to discuss the important topics of faith, religion and history.[1190]

> Was ich interessant finde und warum ich das jetzt alles doch noch mal versucht habe aufzuarbeiten: Es geht bei dem gegen mich gerichteten Hype nicht wirklich um Plagiarismus, den Werteverlust der Jugend oder Unaufrichtigkeit. Es geht darum, dass ich in einem Bereich arbeite, in dem andere Leute auch arbeiten, und einige dieser Leute haben ein Problem mit mir. Zum Glück bin ich nicht mehr so blöd, zu vermuten, das Problem bestünde in meinem Alter oder darin, dass ich ein Mädchen bin. Es besteht in der Tatsache, dass ich nicht der gängigen Vorstellung eines »authentischen Jugendlichen« entspreche, der entweder die für ein vernünftiges Leben notwendigen Schritte abläuft, Schule, Studium, Praktikum et cetera, oder, heroinabhängig und beinahe zu Tode misshandelt, geistige Ergüsse abliefert, die mit dem Wort »Wahnsinn« entkräftet und deswegen als ungefährlich abgestempelt werden können.[1191]
> Viele Journalisten, mit denen ich in dieser Zeit kommuniziert habe, weigerten sich, egal ob sich ihre Artikel gegen mich richten oder mich verteidigen sollten, die eigentlich wichtigste Tatsache mit einzubeziehen: nämlich dass es sich bei der als Plagiat bezeichneten Menge von (nicht abgeschriebenen, sondern modifiziert in einen komplett anderen Kontext gesetzten) Stellen um zusammen genommen circa eine einzige von 206 Buchseiten handelt.[1192]

Im Falle Hegemann hat sich allerdings – mithilfe von selbst ernannten Plagiatsjägern im Netz – die Anzahl der, wie sie es nennt, ‘Modifizierungen’ fortlaufend in den letzten Jahren erhöht; ca. eine Seite scheint in Anbetracht der zahlreichen Stellen, die plagiiert wurden, nicht (mehr) ganz glaubwürdig; „[…] wie ein Zirkustier, das jetzt mal richtig hysterisch durchdrehen, den Zuschauern einen wohligen Schauer über den Rücken jagen und dessen Eingezäuntheit sie gleichzeitig in Sicherheit wiegen soll […]“[1193], findet die hysterische Persönlichkeit (Hegemann[1194]) stets eine neue Erklärung für ihr Tun, die auch

[1190] Megan Murphy/James Lumley: Dan Brown defends ‘Da Vinci Code’ in Plagiarism case (13.03.06), online unter http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=newsarchive&sid=aiBYrF36Kqjg [5.06.12].
[1191] Hegemann: An meine Kritiker (1.05.10).
[1192] Ebd.
[1193] Ebd.
[1194] Diese Abhandlung über den Hysteriker hat nicht unmittelbar zur Folge, dass auch Hegemann als hysterische Persönlichkeit zu charakterisieren ist. Mit großer Sicherheit aber – auch aufgrund des hysterischen Charakters des Plagiats an sich – lasst sich sagen, dass die Autorin hysterische Konflikte aufweist; dabei geht es also nicht um eine individualpsychologische, sondern um eine (psycho-)logische, entpersonifizierte Struktur.

aufgrund eines minderwertigen Selbstwerts – nach Bloom ist schließlich Einfluss nichts anderes als eine Krankheit des Selbstbewusstseins[1195] – nicht davor zurückschreckt, andere (um im Vergleich selber besser dazustehen) zu diskreditieren:

> In dieser Zeit, in der sich plötzlich alles auf mich stürzte, als wäre ich eine Naturkatastrophe, hörte ich von Fällen, in denen extrem namhafte Schriftsteller ein bis drei komplette fremde Kapitel in ihre Bücher übernommen hatten – ohne Quellenangabe und, vor allem: ohne dass irgendjemand danach hätte krähen wollen. Wenn ich in der Presse zu Recht gleichwertig mit einem Erdbeben behandelt worden sein sollte, wären das Weltuntergangsszenarien gewesen, und die wurden einfach unter den Tisch gekehrt.[1196]

Wie dem auch sei, erst diese Spaltung bzw. jener Widerspruch zwischen dem sozio-ökonomischen Ziel (gesellschaftliche Wirklichkeit) und dem ästhetischen (Ich-Wunsch-Wirklichkeit) stellt das zentrale Problem eines hysterischen Plagiators dar. In der Folge dieses Prozesses werden die eigenen Schuldgefühle als Vorwurf nach außen projiziert, was so weit gesteigert werden kann, dass der Hysteriker glaubt, andere würden an allem Schuld tragen[1197] und der Dieb, der man selbst ja nicht ist, müsse unbedingt gefasst werden. Schließlich werden die Selbstvorwürfe in Fremdvorwürfe verwandelt, und es heißt erneut: „Ich bin cool, ich war schon mit 14 im Berghain, ihr seid alle Wichser.“[1198]

> Wenn das eine etwa sagt »*Du bist dumm*«, antwortet das andere reflexhaft mit »*selber dumm*«. Wird man kritisiert und werden einem Vorwürfe gemacht, verwandelt man sie sofort in Gegenkritik und Gegenvorwürfe, die unter Umständen von anderswo hergeholt werden und gar nicht zur Diskussion stehen – aber sie entlasten im Augenblick und machen die Selbsteinsicht unnötig.[1199]

Diese (selbst) verhinderte Selbsteinsicht[1200] führt nun dazu, dass die äußere und innere Fassade – im Extremfall eine Art selbst geformtes Disneyland, in dem man glaubt, wach zu sein, jedoch nur teilweise in Verbindung mit der Wirklichkeit

---

[1195] Vgl. Bloom: The anxiety of influence, S. 29.
[1196] Hegemann: An meine Kritiker (1.05.10).
[1197] Vgl. Riemann: Grundformen der Angst, S. 187 sowie hier das Kapitel *Verbrecher aus Schuldbewusstsein*.
[1198] Hegemann: An meine Kritiker (1.05.10).
[1199] Riemann: Grundformen der Angst, S. 187.
[1200] „Das hysterische Ich erwehrt sich der peinlichen Wahrnehmung, die ihm von Seiten der Kritik seines Über-Ichs droht, in derselben Weise, wie es sich sonst einer unerträglichen Objektbesetzung zu erwehren pflegt, durch einen Akt der Verdrängung. Es liegt also am Ich, wenn das Schuldgefühl unbewußt bleibt“ (Freud: Das Ich und das Es, S. 288).

steht[1201] – demnach mit der Wirklichkeit verwechselt wird. Der Hysteriker versucht daraufhin durch 'Vogel-Strauß-Politik'[1202] sich der Wirklichkeit zu entziehen – „[…] anstatt das abzulaufen, was unter glatter »Normalität« verstanden wird […]."[1203] Er lebt in einer Wirklichkeit, in der er sich selbst fremd ist, im gleichen Grade ist ihm auch jeder andere ein Fremder.[1204] Dieser ungleiche Zustand führt wiederum zu einem Bewusstsein, in dem das Gefühl des Getrenntseins mit dem eigenen Selbst sowie auch der Außenwelt die üblichen Grenzen nicht mehr erkennen lässt, und es sich daher immer weiter ausdehnt, um sie zu finden bzw. sie ja nicht zu finden.

Abschließend lässt sich hier bemerken, dass sich der Phlegmatiker um die Einhaltung von Ordnungssystemen bemüht – die Freiheit, das Risiko und die Wandlung zu scheuen (*Angst vor der Veränderung*[1205]) –, während der Hysteriker nur allzu gerne Grenzen überschreitet. Grenzüberschreitungen, wie etwa das Plagiieren, bleiben allerdings nicht immer unbemerkt. Die Gesetzlichkeit sowie die vom Menschen geschaffenen Gesetze, die durchaus einen phlegmatischen Charakter aufweisen, lassen sich nicht ungestraft bagatellisieren. Über die Folgen will der Hysteriker aber nichts wissen, er lebt hedonistisch, zumindest glaubt er daran, im Moment – „Alles sieht Sorbas täglich zum erstenmal"[1206] – oder in Kierkegaards Worten in der Möglichkeit zu leben: „In der Möglichkeit aber ist *alles* möglich."[1207] Man sieht hier also die Schwierigkeiten, mit denen sich ein Hysteriker auseinanderzusetzen hat: Die Furcht vor dem Endgültigen, vor dem Fehler-Machen, Entscheidungen zu treffen[1208] sowie vor dem Festgelegtwerden

[1201] Dies wird natürlich von Seiten des Plagiators/Hysterikers vehement bestritten; die Überzeugung – „Ich lebe nicht in einem Disneyland" – soll die Richtigkeit beweisen, obwohl es sich dabei um einen Teil des Denkens handelt, dessen Ursprung nicht mehr zurück verfolgbar ist.
[1202] „[…] er denkt sozusagen nur final und überspringt die Kausalität […]" (Riemann: Grundformen der Angst, S. 182).
[1203] Hegemann: An meine Kritiker (1.05.10).
[1204] Was wiederum mit den ersten beiden Bearbeitungsverhältnissen Blooms, *clinamen* und *tessera*, in Verbindung gebracht werden kann, da auch bei diesen noch keine Individuation sowie Identifikation mit den Vorläufern (dem Fremden) stattgefunden hat.
[1205] Vgl. das Kapitel *Die Angst vor der Veränderung. Die zwanghaften Persönlichkeiten*, in: Riemann: Grundformen der Angst, S. 121-178.
[1206] Kazantzakis: Alexis Sorbas, S. 61.
[1207] Søren Kierkegaard: Die Krankheit zum Tode, Stuttgart: 2009, S. 41. Doch ist, wie Heidegger einmal beschreibt, die Notwendigkeit eine Voraussetzung der Freiheit: „Freiheit ist Notwendigkeit. Notwendigkeit ist Freiheit" (Heidegger: Schelling: Vom Wesen der Freiheit, in: Heidegger: GA, II. Abt., Bd. 42, S. 269f, zit. nach: Antonia Grunenberg: Hannah Arendt und Martin Heidegger. Geschichte einer Liebe, München: 2008, S. 374).
[1208] Vgl. Banis: Spirituelle Energiemedizin, S. 172.

ist zusammenfassend mit einem Ausweichen unbequemer Notwendigkeiten[1209] gekoppelt. Riemann betitelt diese Angst des Hysterikers als eine vor der Notwendigkeit – notwendig ist: die Fähigkeit, Grenzen wahrzunehmen und dabei Unterscheidungen machen zu können.

> Wenn nun die Möglichkeit die Notwendigkeit über den Haufen rennt, so dass das Selbst in der Möglichkeit von sich selbst wegrennt und also nichts Notwendiges hat, zu dem es zurück soll, dann ist dies die Verzweiflung der Möglichkeit. Ein solches Selbst wird eine abstrakte Möglichkeit, es zappelt sich in der Möglichkeit müde, ohne doch von der Stelle noch an eine Stelle zu kommen, denn diese Stelle ist gerade das Notwendige; sich selbst werden ist ja gerade eine Bewegung auf der Stelle. Werden ist eine Bewegung von der Stelle, doch sich selbst werden ist eine Bewegung auf der Stelle.[1210]

Wenn hier zuletzt noch einmal die vier Diskurse Lacans berücksichtigt werden, so ist schnell klar, in welchem sich der hysterische Plagiator einordnen lässt. Während die autoritäre Öffentlichkeit, deren Beschreibung im Anschluss dieses Kapitels folgt, den *Diskurs der Universität* – „[…] der sich nach dem Herrensignifikant richtet und ihn mit irgendeinem konstruierten System beschönigt […]“[1211] – annimmt, stellt der *Diskurs des Hysterikers* das genaue Gegenteil dar, so „[…] geht der Hysteriker auf den Herrn los und verlangt, dass er zeigt, was er kann und aus welchem Holz er geschnitzt ist, indem er durch Wissen etwas Ernstzunehmendes hervorbringt.“[1212]

> Der Hysteriker behält das Primat der subjektiven Teilung bei, den Widerspruch zwischen bewusst und unbewusst und somit die konfliktive oder widersprüchliche Natur des Begehrens selbst.[1213]

Wie bereits zuvor einmal festgestellt wurde, ließen sich die Vorläufer eines Dichters/Plagiators in den *Diskurs des Herrn* einreihen. Dies hat zur Folge, dass der Hysteriker, wie Lacan schreibt, den Herrn an jene Stelle zu bringen versucht, „[…] wo er feststellt, dass dem Wissen des Herrn etwas fehlt. [...] Indem er sich an den Herrn wendet, fordert der Hysteriker vom Herrn, dass er Wissen produziert, um dann seine Theorien zu widerlegen.“[1214]

[1209] „[…] wie Verzichten, Warten und Zu-seinen-Handlungen-stehen-Müssen“ (Riemann: Grundformen der Angst, S. 184).
[1210] Kierkegaard: Die Krankheit zum Tode, S. 39.
[1211] Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 173.
[1212] Ebd., S. 173.
[1213] Ebd., S. 173.
[1214] Ebd., S. 174.

3.2.3 **Öffentlichkeit** (Autorität) **– dritter Blick** (Öffnung/Reflexion)

> Einem verehrten Publikum liegt es natürlich immer näher, sich an einem spaßhaften und höchst gemeinverständlichen Wort zu ergetzen [sic!], das wie ein Lufthieb ins Leere geht, als sich mit einem Erklärungsversuch zu beschäftigen […]. Die Schadenfreude ist überall ein wohlfeiler Bundesgenosse, auf den man selbst in einem guten Kampfe lieber verzichten sollte.[1215]

Die dritte und damit vorletzte Instanz[1216], die Öffentlichkeit, ist deshalb auch als Autorität bzw. als eine autoritäre zu bezeichnen, weil sich diese nicht allein als Öffentlichkeit präsentiert, sondern sich auch als ein Werkzeug(e) offenbart, dem ein psychologischer Diskurs[1217] – in diesem wiederum ein Wertesystem bzw. -vorstellungen, die von menschlichen Bedürfnissen abhängen[1218] – zugrunde liegt. Dabei muss beachtet werden, dass die autoritäre Öffentlichkeit nicht als Personifizierung von Gesellschaft, sondern als ein Bestandteil der Viererkette zu verstehen ist. Der Begriff der Autorität schließt einerseits den der Öffentlichkeit mit ein, andererseits kommt aber auch gleichzeitig eine aktive, autoritäre Funktion (Öffnung und Reflexion) zum Ausdruck: das Bestreben und die Be*gier*de (*jouissance* = unter anderem ein Mangel[1219]), was die Öffentlichkeit dazu bewegt zu autorisieren und wer sie bewegt. Aber: „Der springende Punkt ist, ob man Autorität *hat* oder eine *ist*.“[1220]

In Erich Fromms *Escape from Freedom* und in *To Have or to Be?* wird mitunter der Frage nach Autorität innerhalb „primitiver“ Gesellschaften wie auch der Autoritätsform unter den Primaten nachgegangen; dabei wird kurz erläutert, wie sich die Funktion der Autorität verhält und diese weitergereicht wird bzw. endet: „Mit dem Verschwinden oder der Abnahme der Eigenschaften, auf welchen die Autorität beruht, endet diese.“[1221] Fernerhin lässt sich bei den Primaten beobachten, dass Erfahrung und Eigenschaften wie ‘Weisheit’ dazu führen,

---

[1215] Schnitzler an Kerr, in: Schnitzler: Briefe 1875-1912, S. 509.
[1216] Nicht zu vergessen ist auch, dass obwohl von der Autorität als dritte Instanz gesprochen wird, sie auch Ausgangspunkt dieses Viererdiskurses sein kann, denn nicht immer erkennt der Plagiierte die Nachahmung als Erster, sondern oft auch die Öffentlichkeit (zu der auch der Kritiker zu zählen ist) – das Plagiat ist demnach, wie im Laufe dieser Arbeit klar zum Ausdruck kommt, ohne Öffentlichkeit nicht denkbar.
[1217] Und zwar – folgt man der Lacanschen Einordnung – der *Diskurs der Universität*.
[1218] Vgl. Adorno: Studien zum autoritären Charakter, S. 7.
[1219] „Thought’s precursor, to Freud, is always and only a hallucinatory satisfaction of need, a phantasmagoria in which wish fulfillment is displaced and the ego seeks more autonomy from the id than it is capable of achieving“ (Bloom: The anxiety of influence, S. 83).
[1220] Fromm: Haben oder Sein, S. 45.
[1221] Ebd., S. 45.

Autorität auszuüben, und in der Folge wie jene Autorität des dominanten Tieres endet, sobald diese Eigenschaften an Fähigkeit, Kompetenz und Qualität einbüßen.[1222] Die Autorität bezieht sich demnach nur auf eine gewisse Sparte sowie bestimmte gesellschaftliche Funktionen zu erfüllen, aber im Unterschied zum Menschenaffen, stellt sich beim Menschen die Frage, wie Fromm einmal in *The Art of Love* schreibt: Ein Krieger kann gut in der Kriegsführung sein, doch ist er am Ende der Schlacht auch ein guter Friedens-Erhalter?[1223] Wie steht es also um die Autorität von Gesellschaften, die auf hierarchischer Ordnung fußen bzw. komplexer sind als beispielsweise jene des Menschenaffen, bzw. für diese Untersuchung wesentlich interessanter: wo beginnt und wo endet die Autorität der Öffentlichkeit, und wie verhält sich diese, sobald ein Plagiat entdeckt wurde?

Der Auffassung – das Plagiat stellt einen Machtdiskurs dar und gehört der Öffentlichkeit – folgend, nimmt die Öffentlichkeit eine autoritäre Rolle an. Deren Autorität erfüllt gleichsam eine gesellschaftliche Funktion[1224] und bildet ein Werkzeug unserer heutigen Gesellschaft, die sich wiederum mehrfach auf Macht (und Ausbeutung als Bestandteil unseres Wertesystems) stützt. „Der in der heutigen Welt dominierende Diskurs ist zweifellos der Diskurs der Macht: Macht als ein Mittel, um x, y und z zu erreichen, aber im Grunde ist es die Macht um der Macht willen.“[1225] Diese Beschreibung ist ebenso einzuordnen in das, was Fromm als »irrationale« Autorität bezeichnet; während die »rationale«, die im Sein (und nicht im Haben) gründet, keine Behinderung des menschlichen Wachstums, die im Einklang mit der (menschlichen) Natur steht, darstellt.[1226] Es lässt sich allerdings nur schwer festlegen, inwiefern nicht auch die Autorität innerhalb eines Plagiatsdiskurses eine *rationale* sein kann. Das Verbrechen (das Plagiat) als

[1222] Fromm: Haben oder Sein, S. 46.
[1223] Diese Frage lässt sich folgendermaßen umlegen: ‘Ein Plagiator kann gut im Plagiieren sein (solange dies nicht von der Öffentlichkeit entdeckt wurde), doch ist er am Ende der Plagiatsdebatte auch ein guter Autor?’.
[1224] Noch ungeachtet dessen, welche Rolle dabei der soziale Status einnimmt.
[1225] Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 168.
[1226] Noch kann also nicht geklärt werden, welche Autoritätsfunktion die Öffentlichkeit innerhalb einer Plagiatsdiskussion einnimmt, und wer hier der „Verbrecher“ ist – der, der durch Plagiieren oder durch Richten zur Autorität wird. Folgt man allerdings einer weiteren Beschreibung Fromms bezüglich der »rationalen« Autorität, lässt sich schnell erkennen, wo hier die Öffentlichkeit einzureihen ist: „Ein solcher Mensch strahlt Autorität aus, ohne drohen, bestechen oder Befehle erteilen zu müssen; es handelt sich einfach um ein hochentwickeltes Individuum, das durch das, was es ist – und nicht nur, was es tut oder sagt –, demonstriert, was der Mensch sein kann“ (Fromm: Haben oder Sein, S. 46).

notwendiger Bestandteil einer Gesellschaft sowie die Funktion der Nachahmung (imitatio) als Grundstoff der Natur (Literatur) können nur dann als Behinderung wahrgenommen werden, wenn der Mensch außerhalb der Natur steht/ist. Es braucht an dieser Stelle keine großen Beweise, um zu behaupten: der Einklang bzw. der Friede mit der Natur sei längst oder größtenteils gebrochen; allerdings wäre es absurd vorzubringen, eben genau diese Tatsache mache die menschliche Natur aus.

Man kann die Position einnehmen, dass die Öffentlichkeit, in einfachen Worten, mit dem Plagiator nicht sehr liebevoll umgeht.[1227] Des Weiteren ist anzuzweifeln, ob sie wirklich eine *rationale* Autorität ausübt, schließlich geht es ihr nicht nur um die scheinbare Aufdeckung der Wahrheit, sondern genauso um die anschließende Richtung.[1228] Wie aber schon vorab erwähnt wurde, bedarf es jeder einzelnen Instanz dieser Viererkonstellation, um letztlich Schlüsse innerhalb dieses Diskurses ziehen zu können. Die autoritäre Öffentlichkeit ist deswegen an vorletzter Stelle gewählt, da sie sowohl Ursache bzw. Urszene (des Plagiierten), als auch die Wiederholung (des Plagiators) benötigt, um (sich als) das öffentliche Rad in Bewegung (*Öffnung*) zu setzen. Parallel reflektiert sie einerseits den gesamten Prozess, dadurch, dass sie Original und Fälschung in Beziehung setzt (somit die Wiederholung erkennt) und folglich offen und reflektiert darlegt, andererseits spiegelt (*Reflexion*) sie sich wiederum selbst als Bestandteil des ‘Opfer- und Täterschemas’.[1229]

Über den Begriff der Autorität ließen sich noch etliche Worte verlieren; dieser Exkurs soll hier allerdings nicht am Begriff selbst hängen bleiben und sich demnach nicht nur an die Adresse jener richten, die unterstellen, es würde ihre Funktion übersehen worden sein: so steht fest, dass der autoritären Bewegung ein analytisches Vorgehen vorausgehen muss – ansonsten würde sie nicht den Akt der

[1227] Es liegt die einfache Vermutung nahe: die Autorität identifiziere sich oder sympathisiere zumindest mehr mit dem Opfer (dem Plagiierten); wird jedoch auch zum Täter (aus einem möglichen Anfall von Gerechtigkeit und Wahrheitsfindung), indem sie den Plagiator „in die Knie ziehen“ und mehr oder weniger zu einem Geständnis zwingen will – hierbei ist dieser dritte Blick auch als ein Akt der Inszenierung (Anerkennung und Anklage) zu verstehen.

[1228] Pflichtgemäßes oder wunschloses Handeln, was eine im Sinne Fromms wachstumsfördernde, naturverbundene, ‘wesenhafte’ Funktion zur Folge hat, ist nicht das Werkzeug, das innerhalb einer Plagiatsdebatte zum Gebrauch kommt; eine (»rationale«) Autorität, die frei von Gier, Furcht und Zorn sein soll, hat hier keinen Platz bzw. verhindert dies allein schon der Prozess der Skandalisierung, dem keine rationale Autorität nachgesagt werden kann.

[1229] Reflektiert sie allerdings sich selbst, ihre Funktion und Kompetenz, ihr Haben oder Sein? Ein kurze Antwort: „Was ‚Werk’ ist und was ‚Nichtwerk’ ist / Das hat die Seher selbst verwirrt“ (Bhagavadgita, S. 40).

Wiederholung als Wiederholung erkennen. Nimmt nun die Autorität den *Diskurs des Analytikers* an, so besteht ihre Aufgabe darin, das Reale des Plagiators bzw. seine Sichtweise der Realität (des Plagiats) aufzulösen.

> Das heißt, daß jede Zweierbeziehung [Plagiierter und Plagiator; Anm. d. Verf.] stets mehr oder weniger vom Stil des Imaginären geprägt ist. Damit eine Beziehung ihren symbolischen Wert erhält, muß es die Vermittlung durch eine dritte Person geben, die gegenüber dem Subjekt das transzendente Element realisiert, dank welchem sein Verhältnis zum Objekt in einer gewissen Distanz unterhalten werden kann.[1230]

Diese Person wird zwar streng genommen nicht von der Öffentlichkeit verkörpert, sondern vielmehr, wie er hier genannt wird, vom Kritiker (der aber auch der Öffentlichkeit angehört – Vgl. Kapitel *Der Kritiker*), der sich dem *Diskurs des Analytikers* annimmt. Diesem Diskurs liegt hier folgende pragmatische Formel zugrunde:

> Das Reale_1 → Das Symbolische → Das Reale_2[1231]
> (Ur-sache → Wieder-holung → Nach-ahmung)

Der Plagiierte bzw. dessen Urwerk kann hier nun als das *Reale$_1$* angesehen werden, und zwar als das, „[…] was noch nicht symbolisiert wurde […];“[1232] in unserem Fall was noch nicht wiederholt wurde und somit der Sprache (und Wiederholung) vorausgeht. Darauf folgend das *Symbolische* – der symbolische Akt der Wiederholung des Plagiators –, das nun verdammt zu sein scheint, wie ein (dämonisierter) Analysand, um das *Reale$_1$* zu kreisen, aus dem schließlich (nach der Symbolisierung) das *Reale$_2$* entsteht: das Plagiat.

Noch einmal: Das Plagiat stellt nun immer eine öffentliche Aktion dar – es wurde ‘offen liegen gelassen’ und wird daraufhin von der autoritären Öffentlichkeit instrumentalisiert, sowie zugleich auch das Plagiat diese instrumentalisiert;[1233] man kann dies als eine Form der *Reflexion* bezeichnen. Fernerhin handelt es sich bei der Autorität um die dritte Szene, „[...] die sieht, daß diese beiden Blicke [des Plagiierten und des Plagiators; Anm. d. Verf.] das zu Verbergende offen liegen lassen für den, der sich seiner bemächtigen will.“[1234] Dieser dritte Blick[1235]

[1230] Lacan: Namen des Vaters, S. 38.
[1231] Vgl. Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 49.
[1232] Ebd., S. 47.
[1233] Vgl. Theisohn: Plagiat, S. 3.
[1234] Lacan: Das Seminar über E.A. Poes «Der entwendete Brief», S. 13.

scheint zunächst jener der Öffentlichkeit zu sein – Voraussetzung dafür ist allerdings, dass Plagiate erst dadurch entstehen, dass man sich von ihnen erzählt.[1236]

> Dieser Blick setzt zwei weitere voraus, die er zusammenfaßt in ihrer trügerischen Komplementarität eine Öffnung lassend und so dem Raub vorgreifend, zu dem diese Aufdeckung einlädt. Drei Zeiten folglich, die drei Blicke ausrichten, welchen drei Subjekte unterlegt sind, die jeweils von verschiedenen Personen verkörpert werden.[1237]

Ich versuche nun diese drei Subjekte (der Analytiker setzt hier aus, da er im besten Falle lediglich einen Beobachter darstellt) bzw. ihre Verschiebung hinsichtlich der Beteiligten, sowie nach meinem Verständnis der Lacanschen Begriffe, folgendermaßen mit anderen Worten zu beschreiben und zusammenzufassen: Der Plagiierte befindet sich im Besitz des Signifikanten, das heißt, der Ursache/Urszene/Prätext – das Plagiat, das noch keines ist.[1238] Der Plagiator, der zwar der Öffentlichkeit angehört, sich aber autonom gibt, nimmt oder reißt quasi die Urszene an sich und bedient sich somit des Wissens der Urszene (des Plagiierten).[1239] Hier tritt eine Verschiebung ein (Urszene → die noch unerkannte Wiederholung), Plagiierter und Plagiator folgen demnach zunächst dem Zug des Symbolischen[1240]: die Verschiebung bestimmt nun weitere Handlungen, Weigerungen, Verabredungen dieser Subjekte, bis schließlich das Plagiat, das noch immer keines ist, in die Hände, indem man sich beispielsweise darüber erzählt[1241], des Lesers bzw. der Öffentlichkeit gelangt. Erst jetzt bzw. aufgrund des öffentlichen Diskurses wird die Verschiebung des Signifikanten

---

[1235] Nach Lacan wiederum ist dieser in Poes Erzählung *Der entwendet Brief* zunächst jener des Ministers und schließlich der von Dupin, dem zuallererst einmal, bevor er zur „person who had outwitted him" (Poe: The Purloined Letter, in: Poe: Die schwarze Katze. Der entwendete Brief (Englisch/Deutsch), Stuttgart: 2008, S. 72) avanciert, vom Briefe berichtet wird. Dabei ist festzuhalten, dass die Funktion der Person des Dupin in dieser Abhandlung als eine öffentliche Instanz bzw. fernerhin auch als *Der Kritiker* zu verstehen ist.

[1236] Vgl. Theisohn: Plagiat, S. 3.

[1237] Lacan: Das Seminar über E.A. Poes «Der entwendete Brief», S. 13.

[1238] So muss auch der entwendete Brief (die Urszene) zunächst einmal entwendet (wiederholt/plagiiert) werden, um ihn als solchen ('entwendet'/als Plagiat) zu deklarieren.

[1239] Der Plagiator bedient sich des Wissens, so wie es die Einfluss-Angst gebietet.

[1240] Dabei muss berücksichtigt werden, dass die symbolische Ordnung für das Subjekt konstitutiv ist – so wie auch der Wunsch stets einem gesellschaftlichen Feld konstitutiv ist (Vgl. Deleuze/Guattari: Anti-Ödipus, S. 450). Das heißt, das Subjekt (Plagiierter, Plagiator, Öffentlichkeit) folgt dem Zug des Symbolischen und die Verschiebung des Signifikanten (letztlich das Plagiat) bestimmt die Handlungen der Subjekte (Vgl. Lacan: Das Seminar über E.A. Poes «Der entwendete Brief»).

[1241] So berichtet – in Poes *Der entwendet Brief* – die Königin dem Präfekten vom Brief, dieser wiederum erzählt Dupin davon.

(von der Urszene zur Wiederholung) erkannt und daraufhin der Plagiierte und Plagiator in Verbindung gebracht (Verschiebung der Subjekte, Öffnung und Reflexion): „»Das ist er.« Die beiden kennen sich dank Blog […].“[1242] Dies hat zur Folge, dass einerseits der Plagiator überhaupt als solcher abgestempelt wird und andererseits sich schließlich aus der Urszene → zur Wiederholung → das Plagiat ergibt.

3.2.4 **Der Kritiker** (Analytiker) **– vierter Blick** (Diskurs des Hysterikers)

Wie aus dem rechtlichen und ästhetischen Diskurs hervorgeht: Die Verrechtlichung von Kunst ergibt sich hauptsächlich aus sozio-ökonomischen Bedingungen; sie stellt unter anderem einen Schutz- bzw. Abwehrmechanismus[1243] dar, erzeugt aber auch stets ein Gegen-Sublime, das gegen diese Form der sozio-ökonomischen Realität, die als Beschränkung der künstlerischen wahrgenommen werden kann, rebelliert. Innerhalb der Plagiatsdynamik sind diese Blicke hinsichtlich der Kunst, ihrer Hypostasierung[1244] sowie der Vorstellungen über geistigen Besitz und deren Rechte bunt verteilt. So wurde der Plagiator in der psychologischen Abhandlung mit hysterischen Anteilen versehen und als hysterische Persönlichkeit charakterisiert; eine Persönlichkeit, die gegen die Vergegenständlichung (ihrer Kunst) anzukämpfen scheint, sich dabei aber nur in den seltensten Fällen – aufgrund beispielsweise des eigenen überwertig erlebten Freiheitsdrangs – als Bestandteil des psychologischen Machtdiskurses (und damit der Vergegenständlichung) wahrnimmt. Diese Wahrnehmung – das „Weh ihm, wenn er nicht beständig Selbstkritik übt!“[1245] – kann dem hysterischen Plagiator jedoch nicht übel genommen werden, denn wären sich die einzelnen Beteiligten ihrer

[1242] Airen: Strobo, S. 27.
[1243] „I am predicating that these revisionary ratios have the same function in intra-poetic relations that defense mechanisms have in our psychic life. Do the mechanisms of defense, in our daily lives, damage us more than the repetition compulsions from which they seek to defend us?“ (Bloom: The anxiety of influence, S. 88).
[1244] „Daß, wer unfähig ist zur sensuellen Differenzierung, wer nicht einen schönen Klang von einem stumpfen, leuchtende Farben von matten unterscheiden kann, schwerlich künstlerischer Erfahrung fähig ist, wird hypostasiert“ (Adorno: Ästhetische Theorie, S. 28f).
[1245] Jung: Kryptomnesie, S. 111.

Rollen bewusst, gäbe es kein Plagiatstheater, das sich fortwährend auf deren Emotionen stützt.

Der (analytische) Kritiker muss jedoch eine andere Position einnehmen. Wenn er zwar innerhalb bzw. während einer Plagiatsdebatte nur selten das Wort ergreift – weil er (beispielsweise der Literaturwissenschaftler) auch oft nicht danach gefragt wird –, so sollte dieser aber immerhin eine Rolle einnehmen, die vermittelt und fernerhin auf die Missstände aufmerksam macht. Damit ist kein „Heiliger“[1246], Diplomat oder schon gar nicht ein Richter gemeint, der kompetente Kritiker pauschalisiert nicht, erhebt oder erniedrigt sich nicht auf Kosten anderer; das heißt, er soll sich auch beispielsweise nicht den *Diskurs der Universität*[1247] zu Eigen machen, sondern er soll hier innerhalb eines psychoanalytischen Settings die Funktion eines Analytikers ausfüllen: „Der Analytiker muß fähig sein, das Spiel zu verstehen, das sein Subjekt spielt. Er muß verstehen, daß er selbst der männliche oder weibliche Stichling ist, gemäß dem Tanz, den sein Subjekt aufführt.“[1248] Aus Lacanscher Perspektive betrachtet, sollte es dem Analytiker stets darum gehen, nicht in die Sichtweise der Realität, das heißt auch die der Phantasie, des Patienten ‘Plagiat’ (Plagiator), sondern vielmehr in das Reale – ‘die Totalität oder der entschwundene Augenblick’[1249] – einzugreifen (nachdem zuvor das Symbolische auf dieses gewirkt hat[1250]). Das bedeutet, dass die Aufgabe des Analytikers darin besteht, das Reale des Plagiats zu symbolisieren.[1251] Das Reale

[1246] „[…] no account of this revisionary ratio can exclude the idea of the Holy“ (Bloom: The anxiety of influence, S. 101). An dieser Stelle ist erneut zu erwähnen, dass in dieser Arbeit etliche Quellen herangezogen werden, die womöglich als „unwissenschaftlich“ abgestempelt werden können – noch einmal soll hier auf Jung und auch Adorno verwiesen werden: dem Gefühl bzw. der subjektiven Empfindung seinen Platz einzuräumen. Fernerhin ist diese Vorgehensweise durchaus einzureihen in den Diskurs der Wissenschaft (den Lacan ja mit der Hysterie gleichsetzt).

[1247] Weil der Agens im *Diskurs der Universität*, wie Fink (Lacan) beschreibt, das wissende Subjekt ist, wird das unwissende Subjekt (das Unbewusste) ausgeschlossen; dieser Diskurs ist zugleich eine Legitimation bzw. Rationalisierung des *Diskurses des Herrn*, was den Schluss nahe legt, „[…] die Universität sei der verlängerte Arm der kapitalistischen Produktion […]“ (Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 171f). Ein Analytiker, der sich also dem *Diskurs der Universität* verschreibt, ist in der Folge vielleicht ein vernünftiger Akademiker mit kapitalistischer Ausrichtung, aber kein Analytiker mehr.

[1248] Lacan: Namen-des-Vaters, S. 47.

[1249] Vgl. ebd., S. 51.

[1250] Vgl. Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 48.

[1251] Bzw. das Reale des Symbolischen zu imaginieren. Der Analytiker selbst ist bereits ein Symbol, er wird das „[…] Über-Ich symbolisieren, welches das Symbol der Symbole ist. Das Über-Ich ist einfach Sprechen/Wort (*parole*), welches nichts sagt. Der Analytiker hat genau genommen keine Mühe, es zu symbolisieren. Genau das tut er dann auch“ (Lacan: Namen-des-Vaters, S. 48).

eines Plagiators wiederum steht für die Wahrheit des *Diskurses des Hysterikers*, als seine verborgene treibende Kraft.[1252]

„Laut Lacan wird nun, während der Analytiker sich den Diskurs des Analytikers aneignet, der Analysand im Verlauf der Analyse unvermeidlich hysterisiert.“[1253] Wurde dem Plagiator schon zuvor eine dialektische Beziehung – reale Wirklichkeit versus Ich-Wunsch-Wirklichkeit – nachgesagt, so versucht der Plagiator im *Diskurs des Hysterikers* nicht minder eine Aufrechterhaltung seiner Paradoxien und Widersprüche zu gewährleisten[1254]: „Die Wahrheit als Begegnung mit dem Realen wird nicht ausgelassen, sondern ihr wird entschieden entgegengetreten.“[1255] Schreibt man nun dem Plagiator den *Diskurs des Hysterikers* zu, wäre dies bereits ein guter Beginn eines analytischen Settings mit dem Plagiator. Denn schließlich hat der Analytiker, der die Rolle des reinen Begehrens spielt, die Aufgabe, seinen Patienten, den Plagiator, zu jenen Punkten zu führen, wo die Spaltung zwischen bewusst und unbewusst durchschimmert;[1256] „[…] und das Ergebnis dieser mühevollen Assoziation ist ein neuer Herrensignifikant […].“[1257] Dieser befehlende Signifikant muss allerdings in der Folge mit anderen Signifikanten in Verbindung gebracht werden, um eine Subjektivierung als die Aneignung von dem, was zuvor fremd war, herzustellen. Mit anderen Worten muss das unbewusste Wissen (die fremde Ursache) des Plagiators als Bestandteil der signifikanten Kette noch subjektiviert werden.

„Am Anfang gibt es allerdings noch kein Subjekt, und der Signifikant [Plagiat; Anm. d. Verf.] benennt den vorerst noch leeren Platz, an dem das Subjekt entstehen wird.“[1258] Der Analytiker stößt demzufolge das Objekt seiner Analyse in den *Diskurs des Hysterikers*. Er konzentriert sich dabei weder auf den scheinbaren Signifikant, das Plagiat, noch auf die Sichtweise des Analysanden, der sich womöglich auf den (akademischen) *Diskurs der Universität* zurückzieht – beispielsweise: „Mein Plagiat ist kein Plagiat, sondern stellt eine dialogische Form nach dem Muster intertextueller Theorien dar“; der Analytiker teilt nun

[1252] Vgl. Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 175.
[1253] Ebd., S. 176.
[1254] Vgl. ebd., S. 175.
[1255] Ebd., 183.
[1256] Vgl. ebd., S. 175.
[1257] „[…] Der Patient »spuckt« gewissermaßen einen Herrensignifikanten »aus«, der bis dahin mit keinem anderen Signifikanten in Verbindung gebracht worden war“ (Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 175).
[1258] Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 137.

vielmehr den Plagiator in zwei Subjekte, das wissende und unwissende (als Geteiltes), berücksichtigt aber dabei die Ursache – somit das Subjekt als Folge dieser Ursache[1259] – und weist in der Folge auf den Umstand, auf das $Reale_1$, hin, „[…] dass der Analysand nicht der Herr seines eigenen Diskurses ist.“[1260]

Alles in allem scheint jedoch zugegebenermaßen die Rollenverteilung hinsichtlich des Kritikers mehr als nur ein wenig überspannt: man stellt sich weniger einen Literaturkritiker oder -wissenschaftler als vielmehr einen Psychoanalytiker vor. Doch wie fortlaufend innerhalb dieser Arbeit postuliert wurde, stellt das Plagiatswesen hauptsächlich ein psychologisches Problem dar. Und da nun jeder wissenschaftliche Diskurs nach Lacan einer des Hysterikers ist, muss dementsprechend auch der Analytiker ‘eingeschaltet’ werden, um ein analytisches Setting zu schaffen, indem das Plagiat – quasi auf neutraler Ebene – dialektisiert wird.[1261] Wie aber diese Arbeit zeigt, setzt sich das Phänomen des Plagiats aus mehreren Diskursen zusammen, die wiederum unterschiedliche Auffassungen repräsentieren – aufgrund des hysterischen Charakters, der Skandalisierung sowie der Entliterarisierung des Plagiats nimmt der Kritiker zumeist nicht die Rolle des Analytikers[1262] an, als vielmehr ebenso (wie der Plagiator) den *Diskurs des Hysterikers* oder den *der Universität*.[1263] So ist beispielsweise häufiger oder vermehrt innerhalb einer Plagiatsdebatte der so genannte Plagiatsschnüffler anzutreffen:

> Ein Mann, der ständig, und zwar *zwanghaft* auf der Suche nach Plagiaten der anderen ist, ist im vorhinein verdächtig, daß er gerne selbst plagiieren möchte. Es gibt da zwei Gruppen. Zur ersten gehören manche der paranoid eingestellten Plagiographen, die ganze Bücher über wirkliche oder vermeintliche Plagiate eines Menschen schreiben. Die zweite Gruppe ist psychiatrisch harmloser. Das sind Menschen, die im Plagiator, den sie erwischen, den Anteil der eigenen Persönlichkeit bekämpfen, die gerne plagiieren möchten, während sie sich selbst zum Sprachrohr des Über-Ichs machen. Das gute Gewissen des Plagiatsschnüfflers erinnert – mutatis

[1259] Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 180.
[1260] Ebd., S. 177. Nichts anderes will nun der Versuch, das Zusammenspiel der einzelnen Beteiligten zu beleuchten und darauf aufmerksam zu machen, wie sich diese Rollenverteilung erstens ergibt, und zweitens, wie sich diese ineinander verknüpft und gegenseitig beeinflusst.
[1261] Im Gegenzug wäre noch möglich den Analytiker, der sich dem *Diskurs des Herrn* annimmt, einzuführen. Fernerhin ist aber zu erwähnen, dass sich die drei Diskurse (der Universität, des Hysterikers sowie des Analytikers) aus dem *Diskurs des Herrn* ableiten.
[1262] Wie auch die autoritäre Öffentlichkeit nicht den *Diskurs des Analytikers* annimmt.
[1263] Man kann hier auch von einem ‘Meta-Kritiker’ sprechen: einerseits schafft er ein analytisches Setting (Hinterfragung der Anerkennung und Anklage – Diskurs der Wahrheit), andererseits nimmt er auch den *Diskurs des Hysterikers* an.

> mutandis – ein wenig an das des Henkers, der empört wäre, wenn man ihm Sadismus vorwürfe. Er sei lediglich ein Exekutor des Rechts…“[1264]

Aufgrund dieser Beschreibung Berglers lässt sich der Plagiatsschnüffler als phlegmatische Persönlichkeit kennzeichnen. Dabei sind hier nicht deren typische Eigenschaften (wie etwa, nach Riemann, die *Angst vor Veränderung*) so sehr in den Vordergrund zu stellen, als vielmehr die Tatsache, dass beiden Gruppen kein analytisches Motiv zugrunde liegt. Damit ist gemeint: Plagiatsschnüffler Nummer eins befindet sich im *Diskurs der Universität*, Nummer zwei macht sich ebenso wie der Plagiator den *Diskurs des Hysterikers* zu Eigen: „Im Gehirn des Beobachter-Empfängers bildet sich eine Art Plagiat, dessen Interpretation umstritten sein kann.“[1265] Bei beiden lässt sich annehmen, dass ihre Überzeugungen aus eigenen Erfahrungen und hauptsächlich Interpretationen, die nicht stimmen müssen, übernommen wurden; diese Überzeugungen leisten lautlos und unbemerkt ihre Arbeit im Unbewussten[1266], deren Aufklärung hier jedoch nicht näher besprochen und lediglich auf den Lacanschen *Diskurs des Herrn*[1267] verwiesen wird: „[…] (Nur) der Sehvermögen besitzt, der ist es, der enthüllt.“[1268]

[1264] Bergler: Das Plagiat, S. 418f.
[1265] Kenner: Kopie, Fälschung, Plagiat, „Plagiarett“, S. 203.
[1266] Vgl. Erich Keller: Endlich Stille im Kopf (mit der Methode S.E.P.), Berlin: 2010, S. 79.
[1267] „Der Herr darf keinerlei Schwäche zeigen und verheimlicht daher die Tatsache, dass er ein Sprachwesen wie jeder andere auch und der symbolischen Kastration unterlegen ist […]“ (Fink: Das Lacansche Subjekt, S. 170).
[1268] Der Dialog des Erlösers (NHC III,5), in: Nag Hammadi Deutsch, S. 296.

4 Fazit

Wir leben in Zeiten des Umbruchs – Digitalisierung, Vergegenständlichung, Ökonomisierung usf. verändern unser Leben. Wir scheinen allerdings diesen Veränderungen nachzulaufen, wir benötigen mehr Zeit – selbst wenn wir, wie es bei Dschuang Dsï heißt, vielleicht schon mit einem Maschinenherz ausgestattet sind –, um ihre Konsequenzen und Auswirkungen zu verstehen. Eines der vielen Phänomene, das aufgrund dieses Umbruchs „gewachsen" ist und das wir auch noch nicht ganz verstehen, ist: das Plagiat.

Innerhalb dieser Arbeit wurde klar zum Ausdruck gebracht, dass das Plagiat zwei Hauptdisziplinen trennt bzw. vereint: das Recht (Rechtlicher Diskurs) und die Ästhetik (Ästhetischer Diskurs). Plagiarismus ist auf der einen Seite eng gekoppelt mit dem Rechtsempfinden und damit mit Vorstellungen von Eigentum, dessen Schutz und Strafbarkeit. Auf der anderen Seite eröffnet die ästhetische Sichtweise einen anderen Zugang, in der Plagiieren nicht unmittelbar als Diebstahl oder Delikt (Urheberrechtsverletzung) wahrgenommen wird, sondern auch Kunst sein kann.[1269] Das Plagiat mit seinem hysterischen Charakter (und einer dissoziativen Identitätsstörung) rüttelt aber stets an den Grundfesten der Theorie des geistigen Eigentums und somit auch am Urheberrecht; es stellt ebenso fortwährend die Instanzen 'Autor/Text/Leser' infrage und führt in der Folge zu unterschiedlichen Zugängen, Auffassungen und Meinungen seitens der Ästhetik/Literaturwissenschaft; kurz: das Plagiat weist mehrere Diskurse auf – jedoch keinen ultimativen![1270] Es muss an dieser Stelle nicht erneut wiederholt werden, woraus sich diese unterschiedlichen Blicke und damit ihre Erweiterung der Möglichkeiten, das Plagiat einzuordnen bzw. zu interpretieren, ergeben – was aus allen drei Diskursen hervorgeht: das „Reale des Plagiats" ist dessen gespaltener Charakter und in der Folge das unsichere, vielseitige Terrain, auf dem sich das Plagiat und die jeweiligen Beteiligten (Plagiierter, Plagiator,

[1269] Anhand der Intertextualitätstheorien wurde festgestellt, dass Plagiieren im weitesten Sinne auch als Form eines Kunstmittels – oder artistischen Spiels mit der Theorie des Plagiats selbst – zu verstehen ist.

[1270] Der psychologische Diskurs sollte dabei auch das Bindeglied der anderen beiden Diskurse (Rechtlicher und Ästhetischer Diskurs) darstellen – folgt man der Lacanschen Auffassung wurde jedoch weder in den beiden (hysterischen) Diskursen dieser Arbeit, noch in den letzten vier Blicken (Plagiierter, Plagiator, Öffentlichkeit, Kritiker) das Plagiat mit dem *Realen* in Verbindung gebracht; es wurde lediglich *symbolisiert*: Erst ihre Zusammensetzung (aller Diskurse und aller Beteiligten) – nach ihrer Symbolisierung! – ermöglicht, den Charakter des Plagiats als Reales zu betrachten.

Öffentlichkeit und Kritiker) bewegen. Die Funktion dieser Arbeit lag also darin, diese Bewegungen/Diskurse zu beschreiben und deren Zusammenhänge und Unterschiede darzulegen. Die Frage 'Was ist Plagiarismus' sollte somit nicht nur von Juristen oder Literaturwissenschaftlern (oder Kritikern) beantwortet, sondern auf einer breiten gesellschaftlichen Basis, die alle Disziplinen zu vereinen versucht, diskutiert werden.

Die Literaturwissenschaft lässt sich an dieser Stelle durchaus mit der Gerichtsmedizin vergleichen: so wie der Gerichtsmediziner den Leichnam analysiert, um zu erkennen, ob die Todesursache eine gewalttätige war oder nicht, so analysiert auch der Literaturwissenschaftler[1271] einen Text, um zu einem Urteil zu kommen, ob und wie stark hier ein Fremdeinfluss im Spiel ist – „es schaut aus wie Mord (bzw. wie ein Plagiat)." Ob es nun einer ist, entscheidet weder der Gerichtsmediziner noch der Literaturwissenschaftler, sondern immer nur die Rechtswissenschaft. Es kann hier also die Position eingenommen werden, dass eine alleinige literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Plagiatsbegriff jenseits von Recht und Wirtschaft ein Widerspruch in sich selbst ist, da hier ein doch juristisch geprägter Begriff in eine ästhetische Sphäre bzw. auch die ästhetische Sphäre in die juristische eintaucht. Die Literaturwissenschaft kann demnach immer nur einen Verdacht anmelden, von einem Plagiat lesen bzw. ein solches erkennen[1272] – dabei geht es um Einfluss- und Intertextualitätsstudien –, es aber letztlich „Plagiat" zu nennen, wäre bereits ein juristisches Urteil, das heißt, eine moralische Bewertung, die nach rechtlichen Konsequenzen verlangt, mit anderen Worten: eine Anklage, die, wenn sie ernst genommen wird, in den Bereich der Rechtswissenschaften fällt.[1273]

Da aber das Recht gegenüber dem Plagiat keine eindeutige Handhabung aufweist – als Urheberrechtsverletzung gibt es bzw. wird es für das Plagiat/den Plagiator

---

[1271] Hier muss auch erwähnt werden, dass der Literaturwissenschaftler, genauer gesagt: der Verfasser dieser Arbeit, innerhalb der Plagiatsdialektik oft auch die Rolle eines, wie Bergler es nennt, *Zitaterich*s annimmt: „*Der Zitaterich* ist das Negativ des Plagiators. Der Zitaterich ist ständig auf der Flucht vor seinen Plagiatswünschen und befriedigt sein Selbstbedürfnis durch ständiges, manchmal recht quälendes Zitieren und Finden der richtigen Autoren zum Zitat. Vielfach zitieren sie falsch [sic!] Trotzdem – nach einem Ausspruch Goethes – [da; Anm. d. Verf.] gebildete Menschen das beste Konversationslexikon sind und Zitateriche meist gebildet sind, „verwechseln" sie ständig alle Autoren" (Bergler: Das Plagiat, S. 418).

[1272] „Und dabei möchte ich nicht einmal allzu rigoros den Fachmann allein zum Richter einsetzen" (Mann an Adorno, in: Adorno/Mann: Briefwechsel 1943-1955, S. 21).

[1273] Aus diesem Grund ist hier in dieser Arbeit weder Platz für Plagiatsverdachtsmomente, noch soll ein Plagiator entlarvt werden.

immer etwaige Schlupfwinkel[1274] geben –, sollte zumindest im Gegenzug zu dieser rechtlichen Ohnmacht eine handfeste ästhetische Definition und im weitesten Sinne auch eine Form der Anleitung „herhalten“: die Intertextualität. Als ästhetische Besetzung von Plagiarismus erweitert und verwässert allerdings dieses Konzept intertextueller Theorien ebenso den Plagiatsbegriff; hingegen die Einfluss-Angst – die sechs revisionären Bearbeitungsweisen von Harold Bloom – kann bereits schon auf psychologischer Ebene klären, dass der Plagiator bzw. Dichter „krank“[1275] (vom Einfluss) ist. Diese Krankheit der Einfluss-Angst sowie ferner die *Angst vor der Notwendigkeit*, sind aber auch nicht minder Erklärungen, die den Charakter des Plagiats nur kaum fassen können.

Es wurde innerhalb dieser Arbeit oft betont, dass beide Disziplinen – Recht und Literatur – unterschiedliche Meinungen vertreten; Meinungen aber, die keine Allgemeingültigkeit haben und auch nicht aufweisen können, da sie einzeln weder, wie es heißt, der Weisheit letzter Schluss sind, noch sich zusammenschließen. Somit war der psychologische Diskurs die letzte Möglichkeit oder gar Hoffnung, etwaige bewusste/unbewusste Motive (der Beteiligten) zu finden, die zunächst Plagiarismus erklären und in der Folge diese Diskrepanz zwischen rechtlicher und ästhetischer Sichtweise beleuchten können. Doch auch hier wurde festgestellt, dass zum Beispiel eine alleinige Einreihung des Plagiats in den *Diskurs des Hysterikers* unzureichend ist; der Plagiator weist schlicht alle Diskurse auf: er (beispielsweise Dan Brown) bedient sich des Rechts (und dessen Schutz und Freiheit der Übernahme), sie (Helene Hegemann) besetzt Plagiarismus ästhetisch (vorwiegend: Intertextualitätstheorien) und beide weisen verschiedene bewusste oder unbewusste Motive auf. Der aktuelle Plagiatsbegriff, so besagt es immerhin diese Arbeit, ergibt sich somit aus diesen unterschiedlichen Betrachtungen. Es bleibt also auch an dieser Stelle das Postulat: das Plagiat verändert nicht nur die Kunst-, Wissenschafts- und Literaturproduktion, sondern es verändert auch die rechtlichen Bestimmungen/das Urheberrecht sowie die ästhetische Sichtweise; das Plagiat stellt demnach immer einen Bruch dar bzw.

[1274] Sodass „[…] der Rechtswissenschaft und ihrem zügellosen Zwang zur Erstellung von immer feinmaschigeren Regelsystemen mit guten Argumenten entgegen getreten werden kann“ (Fadinger: Literaturplagiat und Intertextualität, S. 101).

[1275] Nach Bloom ist schließlich Einfluss nichts anderes als eine Krankheit des Selbstbewusstseins (Vgl. Bloom: The anxiety of influence, S. 29).

weist einen ambivalenten Charakter auf, solange, bis sich diese beiden Disziplinen – Recht und Ästhetik – verbinden.

> Die Liebe [sagt von] nichts, daß es ihr [gehört, obgleich doch alles] ihr gehört. Sie [sagt] nicht [: „Jenes ist meins“] oder: „dieses ist meins“, [sondern: „alles,] was [mir] gehört, gehört dir.“[1276]

[1276] Das Evangelium nach Philippus (NHC II,3), in: Nag Hammadi Deutsch, S. 158.

5 Literaturverzeichnis

Ackermann, Kathrin: Fälschung und Plagiat als Motiv der zeitgenössischen Literatur, Heidelberg: Winter Verlag, 1992.
Adorno, Theodor W.: Traumprotokolle, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
Adorno, Theodor W.: Studien zum autoritären Charakter, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, hrsg. v. Adorno Gretel/Tiedemann Rolf, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
Adorno, Theodor W./Mann, Thomas: Briefwechsel 1943-1955, Frankfurt am Main: Fischer, 2003.
Aeppli, Ernst: Der Traum und seine Deutung, Zürich/Schwäbisch Hall: Eugen Rentsch Verlag, 1983.
Airen: Strobo, Berlin: Ullstein, 2010.
Al-Fārābī, Abū Naṣr Muḥammad ibn Muḥammad ibn Tarḫān ibn Awzalaġ: Die Prinzipien der Ansichten der Bewohner der vortrefflichen Stadt, Stuttgart: Reclam, 2009.
Altägyptische Dichtung, hrsg. v. Hornung Erik, Stuttgart: Reclam, 2004.
Appl, Clemens: Technische Standardisierung und Geistiges Eigentum, Wien: Springer, 2012.
Ancient Indian Tales, New Delhi: Pilgrims Publishing, 2002.
Bachleitner, Norbert/Eybl, Franz M./Fischer, Ernst: Die Geschichte des Buchhandels in Österreich, Wiesbaden: Herrassowitz Verlag, 2000.
Bachmann, Ingeborg/Celan, Paul: Herzzeit. Briefwechsel, hrsg. v. Badiou Bertrand/Höller Hans/Stoll Andrea/Wiedemann Barbara, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
Baigent, Michael/Leigh, Richard/Lincoln, Henry: The Holy Blood and the Holy Grail, London: Arrow Books, 1996.
Baigent, Michael/Leigh, Richard/Lincoln, Henry: Der Heilige Gral und seine Erben: Ursprung und Gegenwart eines geheimen Ordens; sein Wissen und seine Macht, Bergisch Gladbach: Lübbe, 1995.
Banis, Reimar: Psychosomatische Energetik. Lehrbuch für Therapeuten, Kirchzarten bei Freiburg: VAK, 2005.
Banis, Reimar: Durch Energieheilung zu neuem Leben. Atlas der Psychosomatischen Energetik, Bd. 1, Petersberg: Verlag Via Nova, 2007.
Banis, Reimar: Spirituelle Energiemedizin. Atlas der Psychosomatischen Energetik, Bd. 2, Petersberg: Verlag Via Nova, 2007.
Bappert, Walter/Maunz, Theodor: Verlagsrecht: Kommentar zum Gesetz über das Verlagsrecht vom 19. 6. 1901 unter Berücksichtigung des österreichischen und schweizerischen Rechts und einiger praktischen Fragen aus dem Verlags- und Buchhandelswesen, München: Beck, 1952.
Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Jannidis Fotis/Lauer Gerhard/Martinez Matias/Winko Simone (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart: Reclam, 2009.
Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten, München: C.H.Beck, 2002.
Baudelaire, Charles: Mein entblößtes Herz. Tagebücher, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1995.
Bauer, Wolfgang (Hrsg.): I Ging. Text und Materialien, Regensburg: Eugen Diederichs Verlag, 1977.
Bayard, Pierre: Le plagiat par anticipation, Paris: Éds. de Minuit, 2009.
Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Stuttgart: Reclam, 2011.
Benjamin, Walter: Träume, hrsg. v. Lindner Burkhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
Bergler, Edmund: Das Plagiat. Deskription und Versuch einer Psychogenese einiger Spezialformen, in: Psychoanalytische Bewegung 4, Wien: Internat. Psychoanalyt. Verl., 1932.
Bergler, Edmund: Zur Psychologie des Zynikers, in: Psychoanalytische Bewegung 5, Wien: Internat. Psychoanalyt. Verl., 1933.
Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele, Frankfurt am Main: Fischer, 2008.
Betzler, Monika/Nida-Rümelin, Julian: Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2012.
Bhagavadgita. Das Lied der Gottheit, hrsg. v. Glasenapp Helmut von, Stuttgart: Reclam, 2003.
Die Bibel in der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Schulausgabe, hrsg. v. Interdiözesanen Katechetischen Fonds, St. Pölten: Verlag Österr. Kath. Bibelwerk, 1986.
Blixen, Karen: Out of Africa, London: Penguin Classics, 2001.

Bloom, Harold: The anxiety of influence. A theory of poetry, New York: Oxford Univ. Press, 1973.
Bloom, Harold: The Anatomy of Influence. Literature as a way of life, New Haven/London: Yale Univ. Press, 2011.
Bloom, Harold: Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens, New Haven: Yale Univ. Press, 1976.
Bloom, Harold: Eine Topographie des Fehllesens, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
Bolz, Norbert: Am Ende der Gutenberg-Galaxis: Die neuen Kommunikationsverhältnisse, München: Fink, 1995.
Borch, Christian/Stäheli, Urs (Hrsg.): Soziologie der Nachahmung und des Begehrens. Materialien zu Gabriel Tarde, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
Borges, Jorge Luis: Fiktionen. Erzählungen, Frankfurt am Main: Fischer, 2004.
Borges, Jorge Luis: Gesammelte Werke, Bd. 3: Inquisitionen. Vorworte, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 2003.
Borges, Jorge Luis: Gesammelte Werke, Bd. 5: Essays 1952-1979, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1981.
Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd. 18: Schriften zur Literatur und Kunst I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
Broich, Ulrich/Pfister, Manfred: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer, 1985.
Brown, Dan: The Da Vinci Code, London: Corgi Books, 2004.
Brown, Dan: Digital Fortress, London: Corgi Books, 2004.
Brüder Grimm: Kinder und Hausmärchen, Stuttgart: Reclam, 2012.
Buber, Martin: Ich und Du, Stuttgart: Reclam, 2011.
Büchner, Georg: Woyzeck, Stuttgart: Reclam, 1999.
Burroughs, William S.: Letters 1945-59, London: Penguin Books, 2009.
Burroughs, William S.: The ticket that exploded, London: Flamingo, 2001.
Burroughs, William S.: Junkie. Bekenntnisse eines unbekehrten Rauschgiftsüchtigen, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2005.
Burstein, Dan (Hrsg.): Die Wahrheit über den Da Vinci Code. Das „Sakrileg“ entschlüsselt, München: Goldmann, 2004.
Ceming, Katharina/Werlitz, Jürgen: Die verbotenen Evangelien. Apokryphe Schriften, Wiesbaden: Marix Verlag, 2007.
Custance, John: Weisheit und Wahn, Zürich: Rascher Verlag, 1954.
Czernin, Franz Josef: staub.gefässe. gesammelte gedichte, München: Carl Hanser Verlag, 2008.
Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Rhizom, Berlin: Merve Verlag, 1976.
Derrida, Jacques: Grammatologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
Dschuang Dsï: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland, München: Atmosphären Verlag, 2004.
Duchane, Sangeet: Das Da-Vinci-Geheimnis. Wahrheit und Mythos in Dan Browns Sakrileg, Wiesbaden: White Star Verlag, 2006.
Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text, in: Jannidis Fotis/Lauer Gerhard/Martinez Matias/Winko Simone (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart: Reclam, 2009.
Einstein, Albert: Mein Weltbild, hrsg. v. Seelig Carl, Berlin: Ullstein, 2010.
Eliade, Mircea: Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1984.
Eliot, T. S.: Ausgewählte Essays 1917-1947, Berlin/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1950.
Ende, Michael: Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte, München: dtv, 1988.
Etchegoin, Marie-France/Lenoir, Frédéric: Das Geheimnis des Da-Vinci-Code. Geheimbünde, Verschwörungen, codierte Gemälde und die wahren Schauplätze in Dan Browns „Sakrileg“, München: Piper, 2005.
Fadinger, Stephan: Literaturplagiat und Intertextualität, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2009.
Federman, Raymond: Critifiction. Postmodern Essays, New York: State Univ. of New York Press, 1993.
Ferstl, Paul/Wedrac, Stefan (Hrsg.): Owing the Mind. Beiträge zur Frage geistigen Eigentums, Wien: Lang, 2010.
Fink, Bruce: Das Lacansche Subjekt. Zwischen Sprache und jouissance, Wien: Turia + Kant, 2006.

Fischer, Florian: Das Literaturplagiat. Tatbestand und Rechtsfolgen, Frankfurt am Main/Wien: Lang, 1996.
Fiske, John: Understanding Popular Culture, London: Routledge, 2011.
Fiske, John: Lesearten des Populären, Wien: Turia + Kant, 2000.
Foucault, Michel: Was ist ein Autor?, in: Jannidis Fotis/Lauer Gerhard/Martinez Matias/Winko Simone (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart: Reclam, 2009.
Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
Freud, Sigmund: Die Traumdeutung, Frankfurt am Main: Fischer, 2009.
Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, Frankfurt am Main: Fischer, 2009.
Freud, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglauben und Irrtum, Frankfurt am Main: Fischer, 1996.
Freud, Sigmund: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler, Frankfurt am Main: Fischer, 2008.
Freud, Sigmund/Jung, C. G.: Briefwechsel, hrsg. v. McGuire William/Sauerländer Wolfgang, Frankfurt am Main: Fischer, 2001.
Fried, Erich: Um Klarheit. Gedichte gegen das Vergessen, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2000.
Fried, Erich: Die bunten Getüme. Siebzig Gedichte, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2002.
Frisch, Max: Stiller, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
Fromm, Erich: The Art of Love, London: Thorsons, 1995.
Fromm, Erich: Haben oder Sein. Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft, Stuttgart: dtv, 1980.
Fromm, Erich: Vom Haben zum Sein. Wege und Irrwege der Selbsterfahrung, hrsg. von Funk Rainer, Berlin: Ullstein, 2011.
Fromm, Erich: Wege aus einer kranken Gesellschaft. Eine sozialpsychologische Untersuchung, Stuttgart: dtv, 2009.
Fromm, Erich: Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2007.
Fromm, Erich/Suzuki, Daisetz Teitaro/De Martino, Richard: Zen-Buddhismus und Psychoanalyse, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.
Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
Germanische Göttersagen, Stuttgart: Reclam, 2005.
Gjellerup, Karl: Der Pilger Kamanita, Köln: Anaconda Verlag, 2007.
Goethe, Johann Wolfgang: Gedichte, Stuttgart: Reclam, 2005.
Goethe, Johann Wolfgang: Faust, München: C.H.Beck, 1999.
Die Götterlieder der Älteren Edda, hrsg. v. Krause Arnulf, Stuttgart: Reclam, 2006.
Goldsmith, Kenneth: Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age, New York: Columbia Univ. Press, 2011.
Goltschnigg, Dietmar/Grollegg-Edler, Charlotte/Gruber, Patrizia (Hrsg.): Plagiat, Fälschung, Urheberrecht im interdisziplinären Blickfeld, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013.
Greiner, Bernhard/Thums, Barbara/Vitzthum, Wolfgang Graf (Hrsg.): Recht und Literatur. Interdisziplinäre Bezüge, Heidelberg: Verlag Winter, 2010.
Grimal, Pierre (Hrsg.): Mythen der Völker 1, Frankfurt am Main: Fischer, 1977.
Grof, Stanislav: Kosmos und Psyche. An den Grenzen menschlichen Bewußtseins, Frankfurt am Main: Fischer, 2003.
Grunenberg, Antonia: Hannah Arendt und Martin Heidegger. Geschichte einer Liebe, München: Piper, 2008.
Gutbrodt, Fritz: Joint Ventures. Authorship, translation, plagiarism, Bern/Wien: Lang, 2003.
Hansen, Klaus P.: Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung, Tübingen: Francke, 2000.
Hay, Louis: »Den Text gibt es nicht«. Überlegungen zur *critique génétique*, in: Kammer Stephan/Lüdeke Roger (Hrsg.): Texte zur Theorie des Textes, Stuttgart: Reclam, 2005.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in 20 Bänden, Red. Moldenhauer Eva/Michel Karl Markus, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
Hegemann, Helene: Axolotl Roadkill, Berlin: Ullstein, 2010.
Hegemann, Helene: Jage zwei Tiger, Berlin: Carl Hanser Verlag, 2013.
Henningsen, Lena: Copyright matters. Imitation, creativity and authenticity in contemporary Chinese literature, Berlin: BWV, 2010.
Heym, Georg: Gedichte, hrsg. v. Hermlin Stephan, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

Hillefeld, Marc: Ein Code wird geknackt. Dan Browns Roman „Sakrileg“ entschlüsselt, Köln: vgs, 2006.
Houellebecq, Michel: La carte et le territoire, Paris: Flammarion, 2010.
Horaz (Quintus Horatius Flaccus): Ars Poetica. Die Dichtkunst, Stuttgart: Reclam 2008.
Horváth, Ödön von: Jugend ohne Gott, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
Holthuis, Susanne: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption, Tübingen: Stauffenburg, 1993.
Huxley, Aldous: Brave New World, Stuttgart: Reclam, 2008.
Huxley, Aldous: Die Kunst des Sehens. Was wir für unsere Augen tun können, München: Piper, 2012.
Jahrhaus, Oliver/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen, Stuttgart: Reclam, 2003.
Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart: Reclam, 2009.
Jung, C. G.: Psychiatrie und Okkultismus, Frühe Schriften I, Zur Psychologie und Pathologie sogenannter okkulter Phänomene, Kryptomnesie, Über manische Verstimmung u.a., Olten: Walter, 1971.
Jung, C. G.: Von Mensch und Gott: ein Lesebuch, Ausgew. v. Alt Franz, Olten: Walter, 1989.
Jung, C. G.: Traum und Traumdeutung, München: dtv, 2005.
Jung, C. G./Von Franz, Marie-Louise/Henderson, Joseph L./Jacobi, Jolande/Jaffé, Aniela: Der Mensch und seine Symbole, Zürich/Düsseldorf: Walter Verlag, 2003.
Just, Rainer: Kafka und Borges: eine hermeneutische Konfrontation, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 1997.
Kabir: Kabir fand sich im Gesang, Kelkheim: YinYang Media Verlag, 2006.
Kabir, in: Essential Kabir, Delhi: Hachette Book Publishing, 2011.
Kafka, Franz: Die Erzählungen, hrsg. v. Hermes Roger, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2002.
Kafka, Franz: Tagebücher, Bd. 1-3, Frankfurt am Main: Fischer, 2008.
Kazantzakis, Nikos: Alexis Sorbas, München: Piper, 2011.
Kemper, Peter/Mentzer, Alf/Tillmanns, Julika (Hrsg.): Wirklichkeit 2.0. Medienkultur im digitalen Zeitalter, Stuttgart: Reclam, 2012.
Kierkegaard, Søren: Die Krankheit zum Tode, Stuttgart: Reclam, 2009.
Klein, Josef/Fix, Ulla (Hrsg.) : Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität, Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1997.
Kofman, Sarah: Die Melancholie der Kunst, in: Engelmann Peter (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart: Reclam, 1999.
Kohler, Josef: Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht, Stuttgart: F. Enke, 1907.
Der Koran, Stuttgart: Reclam, 2006.
Kubin, Alfred: Die andere Seite, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
Kundera, Milan: Das Buch der lächerlichen Liebe, Frankfurt am Main: Fischer, 1991.
Lacan, Jacques: Namen-des-Vaters, Wien: Turia + Kant, 2006.
Lacan, Jacques: Schriften I, hrsg. v. Haas Norbert, Berlin: Quadriga Verlag, 1996.
Lao-tse: Tao-Tê-King, Stuttgart: Reclam, 2001.
Leeb, Leonhard: Der Wert künstlerischer Arbeit. Urheberrecht, Rechtewahrnehmung und Administration durch Verwertungsgesellschaften, Wien: Facultas WUV, 2009.
Lem, Stanisław: Solaris, Berlin: List, 2012.
Liessmann, Konrad Paul: Lob der Grenze. Kritik der politischen Unterscheidungskraft, Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2012.
Lyotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, in: Engelmann Peter (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart: Reclam, 1999.
Martialis, Marcus Valerius: Epigramme. Satirisches aus dem alten Rom, Mannheim: Artemis & Winkler, 2010.
Martialis, Marcus Valerius: Epigramme, Stuttgart: Reclam, 2008.
Martial: Epigramme, in: Bailey Shackleton (Hrsg.): M. Valerii Martialis epigrammata, Stuttgart: Teubner, 1990.
Mauss, Marcel: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
Meister Eckhart: Deutsche Predigten. Eine Auswahl, Stuttgart: Reclam, 2001.
Newman, Sharan: The Real History behind The Da Vinci Code, New York: Berkley, 2005.
Nietzsche, Friedrich: Gedichte, hrsg. v. Jost Hermand, Stuttgart: Reclam, 2002.

Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, Stuttgart: Reclam, 2003.
Palm, Reinhard (Hrsg.): Der Yogaleitfaden des Patañjali, Stuttgart: Reclam, 2010.
Poe, Edgar Allen: Sämtliche Erzählungen, hrsg. v. Gentsch Günter, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2008.
Poe, Edgar Allen: Die schwarze Katze. Der entwendete Brief (Englisch/Deutsch), Stuttgart: Reclam, 2008.
Reulecke, Anne-Kathrin (Hrsg.): Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
Riemann, Fritz: Grundformen der Angst. Eine tiefenpsychologische Studie, München/Basel: Ernst Reinhardt Verlag, 2009.
Rogak, Lisa: Dan Brown. Der Mann hinter dem Da-Vinci-Code, Reinbeck: Rowohlt, 2006.
Rose, Mark: Authors and owners. The invention of copyright, Cambridge: Harvard Univ. Press, 1994.
Schenke, Hans-Martin/Bethge, Hans-Gebhard/Kaiser, Ursula Ulrike (Hrsg.): Nag Hammadi Deutsch. Studienausgabe, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010.
Scheuch, Fritz/Holzmüller, Hartmut H.: Die wirtschaftliche Bedeutung des Urheberrechts in Österreich. Die Wertschöpfung der Copyright-Industries, Wien: Orac, 1989.
Schickert, Katharina: Der Schutz der literarischen Urheberschaft in Rom der klassischen Antike, Tübingen: Mohr Siebeck, 2005.
Schmid, Ulrich (Hrsg.): Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts, Stuttgart: Reclam, 2010.
Schnell, Rüdiger: Recht und Dichtung: Funktionen und Fiktionen. Beobachtungen zur höfischen Literatur des Mittelalters, in: Bleumer Hartmut/Kaplan Susanne (Hrsg.): Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Heft 163: Recht und Literatur, Stuttgart: Metzler, 2011.
Schnitzler, Arthur: Briefe 1875-1912, hrsg. v. Nickl Therese/Schnitzler Heinrich, Frankfurt am Main: Fischer, 1981.
Segal, Robert Alan: Mythos. Eine kleine Einführung, Stuttgart: Reclam, 2007.
Shelley, Percy Bysshe: A Defence of Poetry, in: Burke Seán: Authorship. From Plato to the Postmodern. A Reader, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1995.
Shields, David: Reality Hunger. Ein Manifest, München: C.H.Beck, 2011.
Singh, Khushwant: Train to Pakistan, New Delhi: Penguin Books India, 2012.
Sonvilla-Weiss, Stefan: (IN)VISIBLE. Learning to Act in the Metaverse, Wien/New York: Springer, 2008.
Sonvilla-Weiss, Stefan (Hrsg.): mashup cultures, Wien/New York: Springer, 2010.
Speier, Hans-Michael (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Paul Celan, Stuttgart: Reclam, 2002.
Śrī Śrīmad A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupāda (Hrsg.): Bhagavad-Gita wie sie ist, o.O.: The Bhaktivedanta Book Trust International, 1987.
Stevenson, Robert Louis: Dr. Jekyll and Mr. Hyde, London: Penguin Books, 1994.
Tegtmeyer, Henning: Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis', in: Klein Josef/Fix Ulla (Hrsg.): Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität, Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1997.
Theisohn, Philipp: Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte, Stuttgart: Kröner, 2009.
Theisohn, Philipp: Literarisches Eigentum. Zur Ethik geistiger Arbeit im digitalen Zeitalter. Essay, Stuttgart: Kröner, 2012.
Trakl, Georg: Das dichterische Werk, München: dtv, 1998.
Vidyalankar, Satyakam Pandit (Hrsg.): The Holy Vedas, Delhi: Clarion Books, 2010.
Von Gehlen, Dirk: Mashup. Lob der Kopie, Berlin: Suhrkamp, 2011.
Wandtke, Artur-Axel (Hrsg.): Urheberrecht, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2012.
Weise, Günter: Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten, in: Klein Josef/Fix Ulla (Hrsg.): Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität, Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1997.
Wögerbauer, Christine: Borges' Blick auf die deutsche Romantik. Eine Ästhetik des Marginalen, Würzburg: Ergon-Verl., 2004.
Woodmansee, Martha: Das Urheberrecht als Anreiz/Hemmnis für die schöpferische Produktion, in: Reulecke Anne-Kathrin (Hrsg.): Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
Young, Edward: Conjectures on Original Composition, in: Burke Seán: Authorship. From Plato to the Postmodern. A Reader, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1995.
Zhuangzi: Auswahl, Stuttgart: Reclam, 2003.

Digitale Quellen

Bachleitner, Norbert: Geschichte der literarischen Übersetzung, online unter http://complit.univie.ac.at/skripten/geschichte-der-literarischen-uebersetzung [21.01.11].
Deef Pirmasens: Die Gefühlskonserve (5.02.10), online unter http://www.gefuehlskonserve.de [12.12.13].
Biskupek, Matthias: Siegfried Jacobsohns Plagiat (5/2011), online unter http://www.sopos.org/aufsaetze/4d789e54d97e8/1.phtml [9.08.13].
Bruck, Jan: Urheberstreit: Leipziger Erklärung (15.03.10), online unter http://www.dw.de/urheberstreit-leipziger-erklärung/a-5361813 [6.03.13].
Delius, Mara: „Ich halte nichts von diesem Delirium." (6.08.13), online unter http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article118731586/Ich-halte-nichts-von-diesem-Delirium.html [26.09.14].
Di Lorenzo, Giovanni: „Es war kein Betrug" (26.11.11), online unter http://www.zeit.de/2011/48/DOS-Guttenberg [5.06.12].
Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, online unter gutenberg.spiegel.de [5.06.12].
Eco, Umberto: The Art of Fiction No. 197, in: The Paris Review (Sommer 2008, No. 185), interviewed by Lila Azam Zanganeh, online unter http://www.theparisreview.org/interviews/5856/the-art-of-fiction-no-197-umberto-eco [14.04.14].
Eder, Helmut: Ein Kommentar zu Dan Browns Sakrileg (27.04.06), online unter http://dioezese-linzold.at/redaktion/index.php?action_new=Lesen&Article_ID=29654 [14.04.14].
Emerson, Ralph Waldo: The Transcendentalists, online unter emersoncentral.com [5.06.12].
Freud, Sigmund: Massenpsychologie und Ich-Analyse, online unter gutenberg.spiegel.de [5.08.12].
Gallus, Alexander: Die Bühne als Nabel der Welt (23.06.06), online unter http://www.fr-online.de/literatur/die-buehne-als-nabel-der-welt,1472266,3166700.html [9.08.13].
Gary, Nicolas: La Carte et le territoire: 'Houellebecq s'est approprié mon titre' (11.09.10), online unter https://www.actualitte.com/inenarrable/la-carte-et-le-territoire-houellebecq-s-est-approprie-mon-titre-21392.htm [9.3.12].
Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Wanderjahre, online unter gutenberg.spiegel.de [5.06.12].
Goldsmith, Kenneth: Being Boring (November 2014), online unter http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/goldsmith_boring.html [26.09.14].
Goldsmith, Kenneth: If doesn't exist on the internet, it doesn't exist (27.09.05), online unter http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/if_it_doesnt_exist.html [26.09.14].
Goldsmith, Kenneth: The New Aesthetic and The New Writing (26.04.12), online unter http://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/04/the-new-aesthetic-and-the-new-writing [26.09.14].
Goldsmith, Kenneth: UbuWeb at 15 Years: An Overview (26.04.11), online unter http://www.poetryfoundation.org/harriet/2011/04/ubuweb-at-15-years-an-overview [26.09.14].
Goldsmith, Kenneth: Why I Don't Trust the Cloud (27.04.12), online unter http://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/04/why-i-dont-trust-the-cloud [26.09.14].
Guttenberg, Karl-Theodor: „Den Überblick über die Quellen verloren" (22.02.11), online unter http://www.fr-online.de/politik/guttenberg-im-wortlaut--den-ueberblick-ueber-die-quellen-verloren-,1472596,7297946.html [21.05.13].
Guttenberg, Karl-Theodor: „Kein Plagiat" (18.02.11), online unter http://www.sueddeutsche.de/politik/stellungnahme-von-guttenberg-kein-plagiat-die-erklaerung-im-wortlaut-1.1061952 [5.06.12].
Hegemann, Helene: An meine Kritiker (1.05.10), online unter http://www.zeit.de/2010/18/Hegemann-Stellungnahme [17.08.12].
Henochowicz, Anne: Petty Theft: Kenny G Gives A's for unoriginality (18.11.04), online unter http://wings.buffalo.edu/epc/authors/goldsmith/goldsmith_petty_theft.pdf [26.09.14].
Introvigne, Massimo: Dan Brown and the London Court Case: After many bogus conspiracies, a real one finally surfaces (Browns Statement of Truth, 21.12.05), online unter http://www.cesnur.org/2006/mi_brown_eng.htm [14.04.14].
Jelinek, Elfriede im Interview mit Niermann Ingo (27.02.14), online unter http://fiktion.cc/elfriede-jelinek/ [17.06.14].
Jusline, online unter http://m.jusline.at [16.04.14].

Kaube, Jürgen: Germany's Next Autoren-Topmodel (10.02.10), online unter http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/plagiatsfall-helene-hegemann-germany-s-next-autoren-topmodel-1943229.html [21.05.13].
Koch, Daniel: Airen vs. Helene Hegemann: Das Tagebuch (29.03.10), online unter http://www.rollingstone.de/magazin/features/article62990/airen-vs-helene-hegemann-das-tagebuch.html 17.08.12].
Körzdörfer, Norbert: Dan Brown gibt seine größten Geheimnisse preis (6.10.09), online unter http://www.bild.de/unterhaltung/kultur/bild-interview-zum-neuen-thriller-das-verlorene-symbol-10010148.bild.html [16.04.14].
Krings, Dorothee: „Ich schreibe überhaupt nicht gern" (4.11.11), online unter http://www.rp-online.de/nrw/staedte/duesseldorf/kultur/ich-schreibe-ueberhaupt-nicht-gern-aid-1.2539508 [7.08.12].
Langley, William: Dan Brown: A success story even more implausible than his plots (25.05.09), online unter http://www.telegraph.co.uk/culture/5219781/Dan-Brown-A-success-story-even-more-implausible-than-his-plots.html [16.04.14].
Lichfield, John: I stole from Wikipedia but it's not plagiarism, says Houellebecq (8.09.10), online unter http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/i-stole-from-wikipedia-but-its-not-plagiarism-says-houellebecq-2073145.html [9.9.14].
Lutz, Cosima: Ich beraube meine Freunde schonungslos (7.10.2011), online unter http://www.welt.de/kultur/article6305074/Ich-beraube-meine-Freunde-schonungslos.html [5.06.12].
Lyall, Sarah: Puzzle Embedded in 'Da Vinci Code' Ruling (27.04.06), online unter http://www.nytimes.com/2006/04/27/books/27code.html [16.04.14].
Milmo, Cahal: Brown wins 'Da Vinci Code' plagiarism battle (8.04.06), online unter http://www.independent.co.uk/news/uk/crime/brown-wins-da-vinci-code-plagiarism-battle-473263.html [17.06.14].
Murphy, Megan/Lumley, James: Dan Brown defends 'Da Vinci Code' in Plagiarism case (13.03.06), online unter http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=newsarchive&sid=aiBYrF36Kqjg [5.06.12].
Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, online unter gutenberg.spiegel.de [14.04.12].
Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse, online unter gutenberg.spiegel.de [16.04.12].
o.V.: "Da Vinci Code": La justice britannique rejette les accusations de plagiat (07.04.06), online unter http://www.lemonde.fr/livres/article/2006/04/07/da-vinci-code-la-justice-britannique-rejette-les-accusations-de-plagiat_759488_3260.html [14.04.14].
o.V.: Das Sakrileg des Plagiats (19.05.10), online unter http://www.sueddeutsche.de/panorama/autoren-prozess-das-sakrileg-des-plagiats-1.920703 [16.04.14].
o.V.: Gericht fällt Urteil über Dan Brown (7.04.06), online unter http://www.handelsblatt.com/panorama/aus-aller-welt/plagiatsvorwurf-gericht-faellt-urteil-ueber-dan-brown-seite-2/2638942-2.html [16.04.14].
o.V.: Und der nächste Plagiats-Vorwurf folgt auf dem Fuß (17.05.06), online unter http://derstandard.at/2408993 [23.09.12].
o.V.: „Völlig inakzeptabel" (17.05.10), online unter http://www.sueddeutsche.de/kultur/streit-um-helene-hegemann-voellig-inakzeptabel-1.66678 [6.03.13].
Ostermayer, Fritz: Was wurde aus dem „Tod des Autors"? (21.09.14), online unter http://mobil.derstandard.at/2000005795485/Was-wurde-aus-dem-Tod-des-Autors [26.09.14].
Parkins, Keith: The Da Vinci Code Case (April 2007), online unter http://www.heureka.clara.net/books/da-vinci-code-court-case.htm [14.04.14].
Pfeifer, Guido: Gliederung zur Vorlesung 'Einführung in die Rechtsgeschichte', online unter http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/Jura/hofer/Einfuehrung%20RG/Gliederung5.pdf [16.04.14].
Preissler, Brigitte: „Seitenweise Text abschreiben - das ist keine Intertextualität" (18.03.10), online unter http://www.welt.de/welt_print/kultur/article6825629/Seitenweise-Text-abschreiben-das-ist-keine-Intertextualitaet.html [9.03.12].
Rapp, Tobias: Das Wunderkind der Boheme (18.01.10), online unter http://www.spiegel.de/spiegel/a-672725.html [3.06.13].
Rüther, Tobias: Das habe ich erlebt, nicht Helene Hegemann (12.02.10), online unter http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/der-bestohlene-blogger-airen-im-f-a-z-gespraech-das-habe-ich-erlebt-nicht-helene-hegemann-1939795.html [6.7.13].

Schmitz, Thorsten: Der Schattenmann (17.05.10), online unter http://www.sueddeutsche.de/kultur/skandal-um-hegemanns-plagiat-der-schattenmann-1.61849 [3.7.13].
Self, Joseph C.: The “My Sweet Lord”/ “He’s So Fine” Plagiarism Suit (1993), online unter http://abbeyrd.best.vwh.net/mysweet.htm [21.01.14].
Smith, Peter: RCJ (Royal Courts of Justice) 7.04.06, EWHC 719 [Ch], online unter http://www.bailii.org/ew/cases/EWHC/Ch/2006/719.html [16.04.14].
Steinfeld, Thomas: Ich bin Berlin. Es geht um meinen Wahn (17.05.10), online unter http://www.sueddeutsche.de/kultur/helene-hegemann-ich-bin-in-berlin-es-geht-um-meinen-wahn-1.64959 [6.7.13].
Tench, Dan: How judge’s secret Da Vinci code was cracked, (18.04.06), online unter http://www.theguardian.com/uk/2006/apr/28/books.danbrown [16.04.14].
Theisohn, Philipp: Nennt das Kind beim Namen (25.02.10), online unter http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/nennt-das-kind-beim-namen-1.5076939 [5.06.12].
Tucholsky, Kurt: Fünfundzwanzig Jahre (Die Weltbühne, 09.09.1930, Nr. 37, S. 373), online unter http://www.textlog.de/tucholsky-presse-jacobsohn.html [5.06.13].
Von Lovenberg, Felicitas: Originalität gibt es nicht – nur Echtheit (8.02.10), online unter http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/vorwuerfe-gegen-helene-hegemann-originalitaet-gibt-es-nicht-nur-echtheit-1716573.html [6.7.13].
Weidmann, Clemens: Lateinhomepage, online unter http://www.univie.ac.at/latein [16.04.14].
Žižek, Slavoj: Das Internet als Kampfplatz (28.09.12), online unter http://derstandard.at/1348284192381/Slavoj-Zizek-Das-Internet-als-Kampfplatz [14.04.14].

Anhang

Kurzfassung

Das Hauptanliegen dieser Arbeit ist eine Untersuchung des aktuellen Plagiatsbegriffs und in der Folge eine Analyse der Literaturnachahmung anhand der Beispiele: *The Da Vinci Code* von Dan Brown und *Axolotl Roadkill* von Helene Hegemann. Dabei wird einerseits der rechtliche Standpunkt im Umgang mit Plagiarismus erörtert, andererseits eine ästhetische Betrachtung des Plagiats vorgestellt – ein juristisches Urteil eines Plagiatsbefunds (Rechtlicher Diskurs) oder eine ästhetische Begutachtung (Ästhetischer Diskurs) könnten aber nicht unterschiedlicher sein, was sie allerdings verbindet, ist die Denkweise bzw. der psychologische Hintergrund, der hier im letzten Teil dieser Arbeit (Psychologischer Diskurs) analysiert wird.
Der rechtliche Diskurs beschreibt zunächst die (rechtliche) Geschichte des Plagiats – eine solche Untersuchung, deren Fokus auf rechtliche Verhältnisse gelegt wird, ist allerdings nur denkbar, wenn man sich näher mit dem Urheberrecht, der Theorie des geistigen Eigentums sowie mit dem Konzept der Autorschaft auseinandersetzt. In der Folge soll der moderne Autor/Leser mit seinen gegenwärtigen Rechten innerhalb einer sozio-ökonomischen Welt unter die Lupe genommen werden: als Beispiel wird hier *The Da Vinci Code* von Dan Brown herangezogen. Dabei werden der Plagiatsvorwurf der Autoren von *The Holy Blood and the Holy Grail* und ferner der anschließende Plagiatsprozess besprochen.
Im Raum der Kunst (Ästhetischer Diskurs) wird das Plagiat als eine gegenwärtige Form von intertextuellem Schreiben betrachtet; so sollen beispielsweise für die Textanalyse von Helene Hegemanns *Axolotl Roadkill* (und Airens *Strobo*) vordergründig Intertextualitätstheorien angewandt werden, deren Eingrenzung wiederum unter anderem mit einer Fokussierung auf Harold Blooms Typologie der *Anxiety of Influence* vorgenommen wird.
Innerhalb des psychologischen Diskurses, in dem die Psychoanalyse – Sigmund Freud, Edmund Bergler, C. G. Jung und Jacques Lacan – als ein weiteres Hilfsmittel herangezogen wird, werden die möglichen bewussten/unbewussten Motive (ein Plagiat zu schreiben) besprochen und in der Folge die Beteiligten (Plagiierter, Plagiator, Öffentlichkeit, Kritiker) untersucht. Dieser Diskurs soll im Anschluss auch die Begegnung des rechtlichen mit dem ästhetischen Diskurs ermöglichen – denn die Plagiatsdebatte bzw. das Plagiatsphänomen situiert sich innerhalb eines sensiblen und reziproken Gefüges dreier Dimensionen: der rechtlichen, der ästhetischen (intertextuelle Literaturtheorien) und der psychologischen (als Verbindungsstück/Interface dieser beiden).

Abstract

To replicate, copy, fake or to rob are our first impressions when we think of plagiarism. In our daily routine of reading we come across imitations or so-called plagiarism at every turn. It is neither easy to say how much of it dominates the German (or even worldwide) Book market nor to make out its number, nevertheless uncovered plagiarism is becoming more and more multitudinous as so its estimated number of unreported cases.
It goes without a doubt that the phenomenon of plagiarism has reached new dimensions in the literary market and in academia: the law as well as the humanities have delivered extensive examination of its forms and methods, and it is not only the academic interest that has increased; social defamation has also grown, as well as the public's passive interest in plagiarism. Yet "Crimes against literature" do not make up any statistics, simply because there is not agreed upon definition (=limits) of plagiarism, which would require a legal, as well as aesthetic definition. In turn, neither side can agree on a consensus: plagiarism is neither a legal nor an aesthetic notion. Personification or identification of intellectual property on the one hand, and concretisation and marketisation on the other both lead to controversial points of view and discussions using terms related to plagiarism such as identity, originality etc. The case of plagiarism is consequently all too murky to reduce it to terminology or to a legal or aesthetical moment; the legal judgement of plagiarism (legal discourse) and an aesthetic appraisal (aesthetic discourse) could not be more distant from one another. They are brought together by the way of thinking – the psychological background, which will be analysed in the last part of this paper (psychological discourse).

The following legal discourse describes the (legal) development and history of plagiarism. The main focus was of Roman origin and lead in part to the development of copyright. The development as well as the way of dealing with (intellectual) property are therefore of importance, because they represent the transition to our own legal and economical forms, and enable us to understand our own relation to plagiarism better. Our current relation to plagiarism, with such research focused on the legal relations, would not be imaginable without taking a closer look at copyright and the theory of intellectual property and the authorship body. Therefore, the birth of copyright is important in order to shed light upon the modern author and his contemporary rights integrated in this socio-economic world. Dan Brown's *Da Vinci Code* will be used as an illustration: the accusation of plagiarism was addressed by the authors of *The Holy Blood and the Holy Grail* and underlined the linked plagiarism process, as well as the legal implications and the public opinion. In this segment the scandalous aspect of the plagiarism debate can also be understood as a key element of popular culture, hence the importance of the socio-economical aspect which goes hand in hand with popular consumer culture.
In the aesthetic discourse plagiarism is considered to be a form of intertextual writing – intertextual theories were used for the text analysis of Helene Hegemann's *Axolotl Roadkill* (Airen's *Strobo*) with the focus set on Harold Bloom's *Anxiety of Influence* and its six revisionary ratios; the relations and influences are well described in the "living labyrinth of literature" (Bloom). The issue of the complex shift between aesthetical theory (theories of intertextuality) and the legal accusation of plagiarism leads to questions such as: does

intertextuality justify an aesthetical transformation? Could a post-modern theoretical literary concept be understood as "plagiarism" (Kenneth Goldsmith's Uncreative Writing will be used to discuss this point).
The psychological discourse will examine the various concerned parties (the plagiarist, the plagiarised, the public and the critic), a closer look will therefore be taken at the common interactions of the individual involved persons, as well as the possible conscious/unconscious motives, and at whether unconscious driving forces could bring the plagiarist to copy, using Sigmund Freud's findings on the unconscious, repression and identification. Individual conscious/unconscious forms of plagiarism will be discussed by means of Edmund Bergler's essay *Das Plagiat. Deskription und Versuch einer Psychogenese einiger Spezialformen*. The questions that came up concerning a psychological motive were, among others: What psychological background leads the contemporary author to emulate, and what psychological/literary motives can be traced in plagiarism. When it comes to plagiarism, are we faced with a question of self-worth or morals? These questions as well as others are answered in the last of the three main chapters, which considers psychoanalysis (Sigmund Freud, Edmund Bergler, C. G. Jung and Jacques Lacan) as a further tool.

The main concern of this paper is thus an examination of the current term of plagiarism and subsequently an analysis of literary imitation using Helene Hegemann's *Axolotl Roadkill* and Dan Brown's *Da Vinci Code* as examples. Consequently, the legal standpoint regarding plagiarism was set on the one hand, and on the other, an aesthetical consideration of plagiarism was suggested. The psychological discourse should subsequently render the encounter of the legal and aesthetical discourse possible; for the plagiarism debate or the phenomenon of plagiarism reside in a sensitive and reciprocal three-dimensional structure: Aesthetics (intertextual literature theories), Law (and socio-economics) and Psychology (a connector for the previously-mentioned two). A classification is the only way to accomplish observation of resistance, of "intellectual" and "material" property, that is to say an observation of the boundaries in which copyright, the author and his writings seem to dissolve. The phenomenon of plagiarism, as postulated here, can only be understood after having retraced all three discourses.

Lebenslauf

AUSBILDUNG

1995 - 2003:	Bundesrealgymnasium Ramsauer in Linz
2003:	Matura
2005 - 2011:	Universität Wien, Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Abschluss: 25.01.2011 (Mag. phil.)
01/2007 - 08/2007:	Auslandsaufenthalt: Teilnahme an der Sommeruniversität Université Paul Cezanne Aix-Marseille III
Seit 10/2011:	Universität Wien, Dr.-Studium der Philosophie (Dissertationsgebiet: Vergleichende Literaturwissenschaft)

SPRACHKENNTNISSE

Deutsch (Muttersprache), Englisch, Rumänisch, Französisch, Schwedisch

BERUFSPRAXIS

Seit 01/2012:	Geringfügig angestellt bei Mag. Ulrike Buzath (Personenzentrierte Psychotherapie), Dokumentation
08/2011 - 11/2011:	Don Juan Archiv Wien, Transkription
07/2011 - 09/2011:	Weltbildverlag Wien, Verkauf
09/2007 - 01/2008:	Albertina Museum Wien, Aufsicht
10/2006 - 02/2007:	BACA Kunstforum Wien, Aufsicht