



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Literaturplagiat und Intertextualität

Verfasser

Mag. iur. Stephan Fadinger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im April 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt: Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer: Ao. Prof.. Dr. Norbert Bachleitner

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
1. Begriffsbestimmung	
1.1. Erläuternde Bemerkungen	7
1.2. Das Literaturplagiat	
1.2.1. Tatbestand	8
1.2.2 Werkbestandteile	11
1.2.3. Titelschutz	13
1.2.4. Doppelschöpfung	14
1.2.5. Kryptomnesie	15
1.2.6. Formen des Plagiats und Beispiele	17
1.3. Die Intertextualität	23
2. Geschichte des Urheberrechts und des Literaturplagiats	
2.1. Kurzer Überblick über das Literaturplagiat in der Geschichte vor den Anfängen des Urheberrechts	30
2.2. Die Entwicklung des Urheberrechts in England, Plagiatsvorwürfe und Fälle zu jener Zeit	34
2.3. Plagiat, Genie und die Entwicklung des Urheberrechts in Frankreich	46
2.4. Entwicklung des deutschen Urheberrechts und die Trennung von Form und Inhalt bei Fichte	51
3. Exkurs Interessenlage	56
4. Exkurs Nachahmung	60
5. Exkurs Originalität	64
6. Inhalt, Form und Transformation	
6.1. Die Unterscheidung zwischen Form und Inhalt	70

6.2. Inhalt und Form in der Intertextualität	76
6.3. Versuch einer Verbindung der rechtswissenschaftlichen Theorie und der Intertextualität	78
6.4. Fälle des inhaltlichen Plagiats	80
6.5. Die wörtliche Entlehnung	88
7. Markierung des Prätextes	
7.1.1 Allgemeines zu Zitat und Markierung	90
7.2. Formen der Markierung	
7.2.1 Markierung in Nebentexten	93
7.2.2 Markierung im inneren Kommunikationssystem	94
8. Parodie und Plagiat	96
9. Die freie Benutzung als Intertextualitätsparagraph?	99
Schlussbetrachtung	101
Literaturverzeichnis	102
Zusammenfassung	109
Lebenslauf	110

Any discussion is, from a realistic standpoint, meaningless without reference to the legal consequences.¹

Dieser krankhaften Kleptomanie, verbunden mit dem Hang, bei eigenem Unvermögen unter den geistigen Produzenten eine Rolle spielen zu wollen, dieser *Verfassernamen-Erschleichung* kann nicht scharf genug entgegengetreten werden. Die Waffe heißt: ‚Unbedingte Anerkennung der Autorschaft‘.²

Mais il y a deux sortes des lois, les unes d’une équité, d’une généralité absolues; d’autres bizarres qui ne doivent leur sanction qu’à l’aveuglement ou la nécessité des circonstances.³

Su ilusión es escribir un libro enteramente hecho de citas.⁴

Vorwort

Ausgangspunkt dieser Arbeit war ein Plagiatsfall, der zwar keine öffentliche Debatte auslöste, aber einige Fragen aufwarf, deren Beantwortung noch nicht versucht wurde. Franzobel hat in seinem Roman *Shooting Star*, aus für den Autor dieser Arbeit nicht eruierbaren Motiven, einzelne Passagen aus Marietta Bönings Gedichtband *raumweise* entnommen und einige Gedichte daraus, die er seiner Romanfigur unterschob, im Anhang seines Werks veröffentlicht.

Die Dichterin gewann zwar den Rechtsstreit gegen Franzobel, ein schaler Beigeschmack scheint dem Obsiegen vor Gericht aber angehaftet zu haben, da sie ihrem Ärger über Franzobels Vorgangsweise und seine tapsige Argumentation auch in einem Artikel Luft machte.⁵ In diesem Artikel tätigte die Autorin das Gedankenexperiment, Franzobel hätte mit der Intertextualität argumentiert (was er anscheinend nie tat), um seinem scheinbar glasklaren Plagiat einen theoretischen Unterbau zu verschaffen.

Ein Fall wie dieser ist zwar eine Ausnahme vor den österreichischen Gerichten, aber nie wurde mehr Aufhebens um das Urheberrecht gemacht als in der Zeit der Digitalisierung und des Internets. Das Kunstwerk erlangt nicht nur neue Bedeutungen, es kann auch nicht mehr

¹ Lindey, Alexander: *Plagiarism and originality*. Harper, New York 1952, S. xiii.

² Röthlisberger, Ernst: *Das Plagiat* (1917). In: UFITA Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht Band 2007/1 Nachdruck, Nomos Verlag, Baden-Baden, S. 152.

³ Diderot, Denis: *Rameaus Neffe*. Zweisprachige Ausgabe. Insel Verlag. Frankfurt am Main 1996, S. 22.

⁴ Piglia, Ricardo: *Respiración artificial*. Editorial Anagrama. Barcelona 2001, S. 18.

⁵ Bönig, Marietta: *Zwischen Freiheit der Kunst und Urheberrechtsverletzung - Wenn der Intertextualitätsbegriff zum Plagieren missbraucht wird*. <http://www.ejournal.at/Essay/gruebel.html>.

von der bloßen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks gesprochen werden, wenn es jederzeit und überall zugänglich ist und vielleicht sogar ubiquitär entsteht.

Die Klinge der Fraktion ‚unbedingte Anerkennung der Autorschaft‘ ist scharf geworden. Noch hat sie nicht die Mittel, der frei wuchernden Gegenbewegung – nennen wir sie (in Anlehnung an Lawrence Lessig) euphemistisch *Free Culture*- oder *Open Source- Open Access Bewegung* – Herr zu werden und das Internet dem Karteikartensystem zu unterwerfen. Gerade zum Zeitpunkt des Abschlusses dieser Arbeit wurde mit dem Google-Book-Settlement – das ein weiterer Schritt im Digitalisierungsprojekt Googles ist – ein neues Kapitel in der Geschichte des Urheberrechts eingeläutet⁶, das unter Umständen zu einer großartigen „democratization of knowledge“⁷ führt, viel wahrscheinlicher aber eine noch nie da gewesene, weltumspannende Monopolstellung am Informations- und Buchmarkt mit sich bringen wird. Dies mag ein guter Zeitpunkt sein, um einen Blick auf die Entstehung des Urheberrechts zu werfen.

Das Literaturplagiat, als Subkategorie des Urheberrechts, und die Intertextualität sind einander so feindselig gesinnt wie jene genannten Gruppen. Bestenfalls missverstehen sie einander grundlegend. Bei näherer Betrachtung lässt sich aber nicht nur viel aus dem Vergleich der beiden Begriffe gewinnen, die Intertextualität kann auch zu einer schärferen Sicht beitragen. Dazu ist aber eine Loslösung von einem einseitigen Schutz des Urhebers, zu dem Gesetzgebung und Rechtsprechung immer mehr tendieren, notwendig.

Nach der Einführung in Begrifflichkeiten und Vorstellungen der Juristen und Literaturwissenschaftler wird die Geschichte des Urheberrechts mit Augenmerk auf das Plagiat untersucht. Die Entstehung des Urheberrechts und in weiterer Folge die gerichtliche Handhabung gegen das Literaturplagiat sind eng mit Begriffen wie Originalität, Genie und Autorschaft verknüpft. Die im weiteren Umfeld der Intertextualität proklamierten Thesen vom Tod des Autors und die damit einhergehende Kritik fallen bei näherer Betrachtung der geschichtlichen Ursprünge des Urheberrechts auf fruchtbaren Boden. Die Entwicklung des Urheberrechts und ihre Widersprüchlichkeit im Hinblick auf das Plagiat werden im geschichtlichen Überblick dargelegt. Dieser Rückblick in die Geschichte des Urheberrechts sollte vor dem Hintergrund gelesen werden, dass einige vormals gängige literarische Praktiken, wie die Fortsetzung (durch einen anderen Autor) oder die Figurenübernahme, dahingemordet wurden, und andere, zumeist satirische Praktiken, nur mehr vereinzelt

⁶ <http://www.googlebooksettlement.com/agreement.html>.

⁷ Darnton, Robert: Google & the future of books. In: The New York Review of Books. Volume 56, Number 2 · February 12, 2009 <http://www.nybooks.com/articles/22281>.

angetroffen werden, was allerdings nicht nur dem Urheberrecht geschuldet wird. Eine Fragestellung, die in dieser Arbeit nur gestreift wird, lautet: Welche Bedeutung haben die juristischen Rahmenbedingungen für die literarische Produktion?

Vielleicht ließe sich sogar beweisen, dass sich die Autoren mit der Ökonomisierung des geistigen Schaffens und dem Streben nach Ruhm und Einkommen selbst Hürden geschaffen haben, die ihre Beweglichkeit nun einschränken. Andererseits sind diese Einschränkungen geradezu spekulativ, da die Plagiatsklage höchst selten gegen Werke, die ganz bewusst hochgradig intertextuell sind, angestrengt wird. Der Plagiatsvorwurf, zumindest der medial präsente, ist nicht besonders häufig. Vor Gericht werden wenige Plagiatsfälle ausgetragen.

Ziel der Arbeit ist es, die Intertextualität in die juristische Theorie zu betten und somit Ansätze für Lösungen zu bieten, die vielleicht sowohl für Literaturwissenschaftler als auch Juristen befriedigend sind; dem Plagiat und der Intertextualität nachzuspüren und objektiv festzustellen, ob eine Argumentation, die die Intertextualität als Mittel hat, vor Gericht auch anders aussehen könnte.

Mein Dank geht an dieser Stelle an Prof. Norbert Bachleitner, der meinen beiden Interessen eine Wirkungsstätte geboten hat.

1. Begriffsbestimmung

1.1. Erläuternde Bemerkungen

Um das Konzept der Intertextualität dem Konzept des Literaturplagiats gegenüberstellen zu können, führt dieses Kapitel in die wichtigsten Begriffe der beiden Gebiete ein und setzt sie, wo es möglich ist, miteinander in Verbindung, um zu überprüfen, in welchem Verhältnis die Theorie der Intertextualität und das Literaturplagiat stehen.

Es wird die in Deutschland und Österreich weitgehend übereinstimmende Rechtslage dargestellt, und die wesentlichen Unterschiede zum angloamerikanischen Raum werden aufgezeigt. In Frankreich gilt wie in Deutschland das System des *droit d'auteur*, während in den angloamerikanischen Ländern das Copyright-System herrscht.

Vereinfacht ausgedrückt, besteht der Unterschied zwischen diesen beiden Rechtssystemen darin, dass im *Droit d'auteur*-System die einzelne Person des Urhebers geschützt werden soll, während im Copyright-System der Nutzen des Urheberrechts für die Marktwirtschaft und damit für die Allgemeinheit im Vordergrund steht.⁸

Das französische *droit d'auteur* weist keine allzu großen Abweichungen vom Recht des deutschen Raumes auf. Das angloamerikanische Urheberrecht nähert sich heute allerdings immer mehr an das System des Urheberrechts mit Zügen des Persönlichkeitsrechts an, während gleichzeitig im Rechtsraum des *droit d'auteur* eine Hinwendung zur wirtschaftlichen Sichtweise feststellbar ist. Die größte Veränderung im amerikanischen Urheberrecht war der Wegfall der Voraussetzung der Registrierung des Urheberrechts. So wie ein Patent hierzulande musste ein Werk registriert werden. Auch das bekannte © war Voraussetzung. Daher war ein großer Teil der amerikanischen Publikationen, etwa der Inhalt von Zeitungen, überhaupt nicht geschützt. Es gab auch Autoren, die aus moralischen Gründen auf ihr Urheberrecht und die damit verbundenen Tantiemen verzichteten.⁹ Nunmehr entsteht das Recht des Urhebers wie in Kontinentaleuropa bereits mit der Schaffung des Werkes. Das ist Ausdruck der Ansicht, dass das Urheberrecht ein Naturrecht ist, das in der Person des Urhebers liegt. Daher trägt es persönlichkeitsrechtliche Züge und bedarf somit nicht der behördlichen Anerkennung, um als Recht zu wirken. So der deutsche Bundesgerichtshof 1955:

⁸ Berking, Christina: Die Unterscheidung von Inhalt und Form im Urheberrecht. Nomos Verlag. Baden-Baden 2002, S. 20.

⁹ vgl. Lindey, S. 100f.

Die Herrschaft des Urhebers über sein Werk, auf das sich sein Anspruch gründet, wird ihm hiernach nicht erst durch den Gesetzgeber verliehen, sondern folgt aus der Natur der Sache, nämlich aus seinem geistigen Eigentum, das durch die positive Gesetzgebung nur seine Anerkennung und Ausgestaltung findet. [...] In der Befriedigung des Kunstverlangens des Einzelnen liegt die Dankesschuld verankert, die es an den geistig Schaffenden seitens seiner persönlichen und wirtschaftlichen Interessen an seiner Schöpfung abzutragen gilt.¹⁰

Die Intertextualitätstheorie wird in dieser Arbeit hauptsächlich anhand Gérard Genettes *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe* und Ulrich Broichs und Manfred Pfisters *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* ausgeführt. Die Begrifflichkeit dieser Werke ist nicht einheitlich, daher wird Missverständnissen, die dadurch entstehen könnten, durch entsprechende Hinweise entgegen zu wirken versucht.

1.2. Das Literaturplagiat

1.2.1. Tatbestand

Der Begriff des Plagiats wird im Urhebergesetz nicht verwendet. Der Plagiatstatbestand ergibt sich aus den Abwehrrechten, die der tatsächliche Urheber zur Verfügung hat. Das sind beispielsweise das Recht, eine Verbreitung des Werkes zu verbieten oder als Urheber bezeichnet zu werden.¹¹ Wenngleich also der Begriff des Plagiats im Gesetz nicht vorkommt, ergibt er sich aus den Rechten des Urhebers und ist in der Rechtssprache allgemein gebräuchlich.

Werke der Literatur genießen Schutz nach § 1 des UrhG. Zu den Werken der Literatur gehören:

[...] Sprachwerke aller Art einschließlich Computerprogrammen; Bühnenwerke, deren Ausdrucksmittel Gebärden und andere Körperbewegungen sind (choreographische und pantomimische Werke); Werke wissenschaftlicher oder belehrender Art, die in bildlichen Darstellungen in der Fläche oder im Raume bestehen, sofern sie nicht zu den Werken der bildenden Künste zählen.¹²

Für wissenschaftliche Werke gelten teilweise abweichende Regeln.

¹⁰ BGH GRUR 1955, 492, 496 *Tonband/Grundig/Reporter*.

¹¹ § 19 UrhG.

¹² § 2 UrhG.

Damit ein Werk juristischen Schutz erlangt, muss der Werkbegriff erfüllt sein. Ein Werk ist eine „eigentümliche, geistige Schöpfung“¹³. Das bedeutet, dass es einem Geist entsprungen, objektiv als Kunst wahrnehmbar¹⁴ – und zwar im weitesten Sinn –, urheberrechtlich unterscheidbar (eigentümlich im Sinne von originell) und sinnlich wahrnehmbar sein muss.

Die ‚geistige Schöpfung‘ bedeutet, dass eine Gedankenäußerung vorliegen muss, die auch einen Inhalt hat. Idealerweise sollte der Inhalt der Gedankenäußerung aus sich heraus verständlich sein. Der Inhalt wird in der Literatur in der Regel über eine Folge von Worten transportiert. Das Werk besteht also aus einer Form und einem Inhalt.

Die Eigentümlichkeit, die Originalität (wobei dieses Wort, wie zu sehen sein wird, mit Vorsicht zu verwenden ist), verlangt nicht nach einer besonderen Qualität. Ein Arztroman von Patricia Vandenberg und ein Roman einer Literaturnobelpreisträgerin, sagen wir Elfriede Jelinek, sind daher gleichermaßen geschützt.

Während das plagiierte Werk all diese Voraussetzungen aufweist, sogar aufweisen muss, denn sonst ist es nicht vom Urheberrecht geschützt, fehlt es dem Plagiat an der Originalität, da das Werk bereits von einem anderen erdacht wurde und es sich um fremdes Geistesgut handelt. Der Plagiator will aber gerade, dass der Leser glaubt, dass das Werk von ihm sei. Er maßt sich die Urheberschaft an. Diese Anmaßung muss vorsätzlich geschehen. Der Plagiator darf nicht fälschlicherweise glauben, dass er der tatsächliche Urheber des Werkes ist. Eine bloße Benutzung des älteren Werks ist kein Plagiat. „Wer das Werk eines anderen nur als Anregung zu eigenem Schaffen nutzt, eignet sich nichts fremdes an.“¹⁵

Die letzte Voraussetzung des Plagiatstatbestandes ist, dass weder eine Einwilligung des Urhebers noch eine gesetzliche Regelung, die die Aneignung erlaubt, vorliegt.

Nicht schützenswürdig sind abstrakte Ideen wie Gattung oder Versmaß, Gedanken an sich, historische Tatsachen oder wahre Begebenheiten, Nachrichten oder wissenschaftliche Erkenntnisse.

Im Fall *Tannöd*¹⁶ hatte die Autorin Andrea Maria Schenkel das Sachbuch *Der Mordfall Hinterkaifeck* als Vorlage für ihren Kriminalroman *Tannöd* verwendet. Da die Geschichte von den ungeklärten Morden aber eine historische Tatsache ist, entschied das Landesgericht München zu Gunsten der Romanautorin. Auch wenn der Autor die Hintergründe der Morde in

¹³ § 1 UrhG; In Deutschland „(...) persönliche geistige Schöpfungen.“ § 2 (2) dt. UrhG.

¹⁴ „Hinsichtlich der rechtlichen Erfassbarkeit [von Kunst] wird häufig auf einen ‚undefined rudimentary standard‘ minimaler ästhetischer Kriterien verwiesen bzw künstlerisches Bemühen verlangt, dass sich als ‚kommunikabel‘ erweist, das heißt, der Künstler muss sein Anliegen mit einsehbaren Erwägungen verständlich machen können.“ Korinek, Potz, Bammer, Wieshaider: Kulturrecht. Facultas Verlag, Wien 2004, S. 27.

¹⁵ Fischer, Florian: Das Literaturplagiat – Tatbestand und Rechtsfolgen. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1996, S. 22.

¹⁶ LG München I, Az. 21 O 15192/07

<http://www.justiz.bayern.de/gericht/lg/m1/presse/archiv/2008/01417/index.php>.

aufwendiger Kleinstarbeit beleuchtet hat, so sind diese Erkenntnisse nichts anderes als Darstellungen wahrer Begebenheiten. Wenn Schenkel die Aussagen der Beteiligten in den verschiedenen Erzählpositionen verwoben hat, so bleiben die Aussagen noch immer den tatsächlichen Äußerungen der Personen zuordenbar und der Rest ist Fiktion. Schenkel hat die Geschichte von Verrohung, Inzucht und Bigotterie auch wohlweislich von 1922 in die 50er Jahre verlegt.

Ähnlich war die Ausgangsposition im Fall des *Da Vinci Code*¹⁷, der vom englischen High Court of Justice äußerst genau behandelt wurde. Die Verfasser des (Pseudo-)Sachbuchs *The Holy Blood and the Holy Grail* klagten auf 150 Millionen Dollar, aber mangels Übereinstimmungen im Wortlaut und der Rahmenhandlung und den teilweise historischen Tatsachen – von denen Brown übrigens keine Ahnung hatte, da seine Ehefrau Blythe Brown ihm das gesamte historische Material aufbereitete¹⁸ – kam das Gericht zu dem Schluss, dass kein Plagiat vorliege.

Umberto Eco, der *The Holy Blood and the Holy Grail* für das *Foucaultsche Pendel* verwendete¹⁹, wurde von den Autoren jedenfalls nicht verklagt. Grund dafür mag sein, dass Eco unter dem Zitat aus *The Holy Blood and the Holy Grail* Diotallevi sagen lässt: „Hm [...] Niemand würde dich ernst nehmen.“²⁰

Ecos Idee zu einem der Morde in *Der Name der Rose* ist aus zwei anderen Gründen kein Plagiat. Zunächst gibt es eine Schutzfrist, denen die Werke unterliegen. Nach Ablauf dieser Schutzfrist sind die Werke frei. Daher kann aus älteren Werken, wie in diesem Fall den *Geschichten aus 1001 Nacht*, gefahrlos übernommen werden. Zweitens handelt es sich um die Übernahme einer Idee, nämlich die Idee des vergifteten Buches, das über den zum Blättern verwendeten Finger tödlich ist.²¹ Ideen sind nicht schützbar und deren Übernahme ist somit kein Plagiat.

Der Inhalt eines Buches, die Handlung oder Fabel kann allerdings geschützt sein. Die Unterscheidung zwischen Idee und schützbarem Inhalt fällt in vielen Fällen schwer. Es gibt mittlerweile schon Mindermeinungen, die sogar die Idee für schützenswert erachten. Was das für Auswirkungen auf das Literaturplagiat und die Literatur hätte, ist nicht schwer zu ahnen. Dann wäre eine Gattung – erfände jemand eine neue – oder ein grob umrissener Plot schützbar und für die Dauer des Urheberrechts dürfte niemand Ähnliches schreiben. Im

¹⁷ Baigent and Leigh v. Random House Case No: HC04C03092 [2006] EWHC 719 (Ch)
http://www.binarylaw.co.uk/2006/04/smithy_code.htm.

¹⁸ Baigent and Leigh v. Random House, S. 63.

¹⁹ vgl. Umberto Eco: Das Foucaultsche Pendel S. 441.

²⁰ Eco, S. 441.

²¹ Vgl. Tausendundeine Nacht. Die sechzehnte Nacht.

Moment sind Ideen aber noch frei. Das bedeutet, dass jeder über ein vergiftetes Buch oder einen Zauberlehrling in einem Schloss schreiben kann, auch wenn diese Grundidee schon zuvor zu Papier gebracht wurde.

Dem Inhalt gegenüber steht die Form. Die Form ist die Ausdrucksweise, die Wortfolge, die seit der Einführung des Urheberrechts geschützt war. Vereinfacht lässt sich sagen, dass die Form – wenn sie den Werkbegriff erfüllt – im Gegensatz zur Idee schützbar ist, der Gegensatz zwischen Inhalt und Form sich aber nicht so deutlich darstellt.

Klarerweise liegt kein Plagiat vor, wenn ein Autor behauptet, dass ein anderer Autor der Verfasser des Werkes sei. In diesem Fall, der allerdings in der Literatur nicht so häufig ist wie in der Malerei, könnten aber Betrugsabsichten vorliegen. Bekannte Fallbeispiele sind die Hitlertagebücher und die *Chasse spirituelle*, die Rimbaud untergeschoben wurde.

1.2.2 Werkbestandteile

Eine häufige Praxis ist die Verwendung von einzelnen Sätzen oder Wortfolgen, die frei und ohne Angabe der Quelle ‚zitiert‘ werden. Diese Teile sind so genannte Werkbestandteile. Ein Werkbestandteil kann ebenfalls durch das Urheberrecht geschützt sein, wenn er selbst Werkcharakter hat, also Literatur ist. Oft wird der Schutz der Bestandteile am mangelnden Inhalt einer Aussage scheitern, der sich nur im Gesamtzusammenhang des Werkes ergibt.

Im Fall *Strange Interlude*²², in dem Eugene O’Neill wegen Plagiats vor Gericht stand, führte die Klägerin 455 Übereinstimmungen wie folgende an, die sich in den beiden Werken finden:

The Temple of Pallas-Athenae

Pete...Peter, for God’s sake.

You ought to find consolation in your child.

Patricia Obermyer is a beautiful girl in her teens.

Dr. Cramwell has aged.

I count on your help.

Und bei O’Neill:

²² Lewys v. O’Neill, 49 F. 2d 603 (D.C.N.Y 1931).

Strange Interlude

For Pete's sake.

My baby's happiness comes first with me.

Madeline Arnold is a pretty girl.

Dr. Darrell has aged.

You've got to help me doctor.

Abgesehen davon, dass die Klägerin auch eine gesamthaltliche Übereinstimmung²³ der Werke behauptete, lässt sich erkennen, wieso für den Schutz eines Werkteiles auch ein entsprechender Inhalt gefordert ist. Andernfalls wären Wendungen wie im Beispiel O'Neill, die zu tausenden in jedem Roman zu finden sind, geschützt.

Bestandteile, die einen weitergehenden Inhalt aufweisen, können andererseits urheberrechtlichen Schutz genießen, und eine Verwendung kann ein Plagiat sein. Dazu müssen alle Werkkriterien, also auch Originalität oder Individualität, vorliegen. Der Anfang von Kafkas *Prozeß*

Jemand musste Joseph K. verleumdet haben, denn ohne, dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet. Die Köchin Frau Grubach, seine Zimmerserviererin, die ihn jeden Tag gegen acht Uhr das Frühstück brachte, kam diesmal nicht. Das war noch niemals geschehen.²⁴

erfüllt nach einhelliger Meinung²⁵ die Voraussetzungen, da er mehrere Informationen beinhaltet und die Individualität des Werkbestandteiles „(...) folgt erst aus der künstlerischen Verbindung der in den ersten beiden Sätzen angesprochenen Umstände.“²⁶ Die Lebensumstände K.'s und die unverschuldete Verhaftung führen in Verbindung mit der „sprachlichen Bewältigung“²⁷ zur Individualität.

Verneint wurde die Individualität vom OGH bei diesem Werbetext: „Sie wollen bei uns arbeiten? Wenn sie sich für einen Job bei Dogwalking & Sitting interessieren, sollten Sie

²³ Die Übereinstimmung, so die Klägerin, liege im Thema der Vererbbarkeit. Bei O'Neill geht es bekanntermaßen um die Angst davor ein geisteskrankes Kind zu bekommen und den daraus resultierenden Ehebruch. In Lewys Text besuchen reiche Frauen, die mit alten oder schwachen Männern verheiratet sind, ein Haus in Paris, um dort mit tüchtigen Männern wunderbare Kinder zu zeugen. Lewys verlor den Prozess.

²⁴ Kafka, Franz: *Der Prozeß*. Deutscher Taschenbuchverlag, München 1997, S. 7.

²⁵ vgl. Fischer, S. 60f.

²⁶ Fischer, S. 61.

²⁷ Fischer, S. 60.

wissen, was unsere Kunden am meisten an uns schätzen: Zuverlässigkeit, Pünktlichkeit [...].²⁸

Schwierig wird die Forderung nach einem Mindestinhalt allerdings bei moderneren Formen, insbesondere in der Lyrik. Man denke an Zahlen- Bild- oder Buchstabengedichte. Ob ein Werk vorliegt, ist bei modernen Formen auch in der bildenden Kunst und der Musik problematisch.²⁹ Die erste Auseinandersetzung mit diesem Thema durch einen Juristen hat bezeichnenderweise erst 1970 stattgefunden. Der Werkcharakter der meisten modernen Formen, wie Malewitschs *Schwarzes Suprematisches Viereck* (1914-15), wurde verneint. Es war nach dieser Ansicht also kein Kunstwerk.³⁰

1.2.3. Titelschutz

Der Titel eines Buches ist in Deutschland wie ein Werkbestandteil nur dann geschützt, wenn er ebenfalls eigenständig den Werkbegriff erfüllt, was in der Regel nicht der Fall ist. Der Titel *Sherlock Holmes* ist vom urheberrechtlichen Standpunkt frei verwendbar³¹, da es am Inhalt fehlt. Eine Verwendung empfiehlt sich aber aufgrund der Bestimmungen zum unlauteren Wettbewerb und des Markenschutzes in der Regel nicht. Längere Titel, die einen Inhalt aufweisen, können hingegen geschützt sein. Titel wie *Die schrecklichen und erschreckenden Vollbringungen und Heldentaten des sehr berühmten Pantagruel, König der Dipsoden, Sohn des großen Riesen Gargantua* wären dem Schutz schon nahe.

In Österreich sind allerdings auch Titel durch das Urheberrecht geschützt, die den Werkbegriff nicht erfüllen.

(1) Im geschäftlichen Verkehr darf weder der Titel oder die sonstige Bezeichnung eines Werkes der Literatur oder Kunst noch die äußere Ausstattung von Werkstücken für ein anderes Werk auf eine Weise verwendet werden, die geeignet ist, Verwechslungen hervorzurufen.

(2) Absatz 1 gilt auch für Werke der Literatur und der Kunst, die den urheberrechtlichen Schutz dieses Gesetzes nicht genießen.³²

²⁸ OGH 09.11.2004, 4 Ob 185/04 s.

²⁹ Zur bildenden Kunst siehe: Kucsko, Guido: urheber.recht; Kommentar zum Urheberrecht. Manz Verlag, Wien 2007, Korn in Kucsko § 2 [7].

³⁰ Vgl. Hauer in Kucsko, urheber.recht Nach § 1 [7]. Ein Problem, das mit dem Wegfall der Werkhöhe scheinbar gelöst wurde.

³¹ Zumindest nach dem äußeren Titelschutz. Der innere Titelschutz schützt vor Veränderungen des Titels eines Werkes durch dazu nichtberechtigte Personen. So auch 4 Ob 281/98x *Den Kopf zwischen den Schultern*. Der OGH entschied in diesem Fall, in dem es um eine Alfred Döblin Dokumentation ging, auch über den ideellen Schaden, den die Klägerin dadurch nahm, dass ihr Film gekürzt gezeigt wurde. „Nachdem die Klägerin am 8. 12. 1992 erfahren hatte, daß der Film nur eine Dreiviertelstunde lang gelaufen war, ist sie ‚schiefer zusammengebrochen‘“. Der Anspruch wurde verneint.

³² UrhG § 80.

1.2.4. Doppelschöpfung

Ein Autor könnte etwa behaupten, er hätte gerade *Hamlet* geschrieben und überzeugend darlegen, dass ihm das Original unbekannt ist. Eine Doppelschöpfung liegt vor, wenn zwei Autoren ohne Kenntnis des anderen Werkes übereinstimmende Texte geschaffen haben. Wahrscheinlicher als das Hamletbeispiel ist, dass zwei Autoren sich des gleichen Themas annehmen und zwischen ihren Büchern eine hohe Übereinstimmung vorliegt.

Die Doppelschöpfung veranlasste den berühmten Judge Learned Hand zu folgender, nicht minder berühmter Äußerung: „If by some magic a man who had never known it were to compose anew Keats’s Ode on a Graecian Urn, he would be an ‚author‘ and if he copyrighted it, others might not copy that poem, though they might of course copy Keats’s.“³³

Denn die Schutzfrist für John Keats war bereits abgelaufen. Ein Schutz für Werke, die älteren Werken sehr ähnlich oder gar identisch sind, besteht also nur bedingt. Es gibt im Urheberrecht kein Prioritätsprinzip, nach dem nur das erste Werk geschützt wäre.

Im deutschen Recht gilt allerdings der Anscheinsbeweis. Das bedeutet, dass bei größeren Übereinstimmungen die Lebenserfahrung (der typische Verlauf der Dinge) auf ein Plagiat hinweist, da das zufällige Schaffen zweier sehr ähnlicher Texte in den meisten Fällen unwahrscheinlich ist. War es aber unmöglich, dass der Autor den früheren Text kannte, kann eine Doppelschöpfung angenommen werden.

Ein schöner Fall wäre, der folgende gewesen, hätte Beer-Hofmann die Geschichte je geschrieben:

Eine kleine Geschichte – im Zusammenhang mit der Ariadne – ist mir eingefallen, und ich möchte sie gerne im Winter schreiben. Der Minotaurus; aber alles von dem Innern des Labyrinths aus gesehen. Ton und spezifisches Gewicht der einzelnen Teile meines Stückes, glaube ich jetzt, so ziemlich im Gefühl zu haben; freilich es ist auch Zeit.³⁴

Im Gegensatz zu Beer-Hofmann hat Jorge Luis Borges diese Geschichte unter dem Titel *La casa de Asterión* geschrieben. Der humoristische Schluss – der Minotaurus fragt nach der Art seines Erlösers – zu dieser Idee lautet bei Borges:

¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

³³ Sheldon v. Metro- Goldwyn pictures , 81 F.2d 49 (2nd Cir. 1936).

³⁴ Hugo von Hofmannsthal / Richard Beer Hofmann: Briefwechsel- S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main 1972, S. 103

-¿Lo crearás, Ariadna? – dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió.³⁵

Es ist natürlich möglich, dass Borges die Idee von Beer-Hofmann kannte, allerdings ist das trotz der Belesenheit Borges' sehr unwahrscheinlich. *La Casa de Asterión* erschien im *Aleph* im Jahr 1949. Beer-Hofmann hatte die Idee zwar über 50 Jahre davor, aber der Briefwechsel mit Hofmannsthal, dem er von der Idee erzählte, war nicht veröffentlicht.

Es ergeben sich zwei Probleme: Da auch Beer-Hofmann vorhatte, den Mythos ohne Veränderung der Geschichte zu übernehmen, wären der Inhalt bei Borges und bei Beer-Hofmann identisch gewesen. Vielleicht wäre der eine Minotaurus noch ein wenig einsamer in seiner Einzigartigkeit gewesen als der andere. Aber da sich beide auf den Mythos beziehen, der natürlich gemeinfrei ist, hätte handlungstechnisch kein Plagiat vorliegen können.

Das zweite Problem betrifft die Erzähltechnik. Die Geschichte lebt von der Tatsache, dass der Ich-Erzähler ein Stiermensch in einem Labyrinth ist. Kann die Übernahme der Erzähltechnik in diesem speziellen Fall ein Plagiat sein? Und was, wenn auch Beer-Hofmann den überraschenden Schluss und das lebensmüde Ende des Minotaurus verwendet hätte? Dann wären die Übereinstimmungen für den Anscheinsbeweis wohl groß genug gewesen.

1.2.5. Kryptomnesie

Friedrich Dürrenmatts *Minotaurus. Eine Ballade* könnte ein Fall der unbewussten Entlehnung sein. Er fügt dem Labyrinth noch den Spiegel – wer liebt den Spiegel mehr als Borges? – hinzu.

[...] und als der Minotaurus in die geöffneten Arme des andern stürzte, im Vertrauen darauf, einen Freund gefunden zu haben, ein Wesen wie er, und als seine Spiegelbilder in die Arme der Spiegelbilder des andern stürzten, stieß der andere zu, und seine Spiegelbilder stießen zu, und so sicher senkte der andere den Dolch in den Rücken, daß der Minotaurus schon tot war, als er zu Boden sank.³⁶

Bei der unbewussten Entlehnung wird Vergessenes unter der Annahme, dass es dem eigenen Geist entspringt, für eine Erzählung verwertet (Kryptomnesie). Zwar ist dies urheberrechtlich relevant – alle verschuldensunabhängigen Folgen (Beseitigungsanspruch, Vernichtungsanspruch, Unterlassungsanspruch, Bereicherungsanspruch) treffen also auch ein aufgrund der Kryptomnesie entstandenes Buch –, für das Plagiat und dessen Folgen

³⁵ Borges, Jorge Luis: *El Aleph*. Alianza Editorial, Madrid 1999, S. 81.

³⁶ Dürrenmatt, Friedrich: *Minotaurus; Eine Ballade*. Diogenes Verlag, Zürich 1998, S. 31.

(Schadenersatz, strafrechtliche Folgen) fehlt es jedoch am Vorsatz. Auch hier gilt der Anscheinsbeweis.

Ein berühmtes Beispiel für Kryptomnesie, das auch als Beispiel für ein bestimmtes Verständnis von Originalität durchgehen kann, ist das von Helen Keller³⁷. 1891, als sie elf Jahre alt war, wurde eine Untersuchungskommission eingesetzt um herauszufinden, ob ihre Geschichte *The Frost King*, die in einigen Magazinen veröffentlicht wurde, das Plagiat eines Textes namens *The Frost Fairies* war. Abgesehen davon, dass Helen Keller seit ihrem zweiten Lebensjahr blind und taub war und somit der Welt fast nur durch Berührung, durch Tasten Sinn geben konnte, wurde nachgewiesen, dass sie die Sprache der Autorin der *Frost Fairies* so stark aufgenommen hatte, dass sie auch in ihren Briefen wortwörtlich aus deren Buch zitierte und sich der Übernahme des fremden Textes und der fremden Gedanken nicht bewusst war.³⁸ Die Untersuchung hatte den Rückzug ihres größten Förderers zur Folge, und Keller, die auch später noch mit Plagiatsvorwürfen konfrontiert war, schrieb nur mehr autobiographische Texte.

Edgar Allen Poe, der sich obsessiv mit dem Plagiat beschäftigte und Longfellow über lange Zeit regelrecht verfolgte³⁹, beschrieb die unbewusste Entlehnung als eine Verinnerlichung, die der Bewunderung entspringt:

What the poet intensely admires becomes a very fact, although only partially, a portion of his own intellect. It has a secondary origination within his own soul – an origination altogether apart, although springing from, its primary origination from without. The poet is thus possessed by another's thought, and cannot be said to take possession of it. But, in either view, he thoroughly feels it his own – and this feeling is counteracted only by the sensible presence of its true, palpable origin in the volume from which he has derived it – an origin, in the long lapse of years it is impossible not to forget – for in the meantime the thought itself is forgotten. But the frailest association will regenerate it – it springs up with all the vigor of a new birth – its absolute originality is not even a matter of suspicion – and when he has written it and printed it, and on its account is charged with plagiarism, there will be no one in the world more astounded than himself.⁴⁰

³⁷ Ihr wurden auch später noch mehrfach Plagiat vorgeworfen. Vgl. Woodmansee, Martha [Hrsg.]: *The construction of authorship*. hg. V. Martha Woodmansee, Peter Jaszi, Duke Univ. Press, Durham NC 1994, S. 57

³⁸ Swan, Jim: *Touching Words: Helen Keller, Plagiarism and Authorship*. In: Woodmansee/Jaszi, S. 65.

³⁹ *Midnight Mass for the dying year* sei ein Plagiat von Tennysons *The death of the old year*. Vgl. Edgar Allan Poe: Henry Wadsworth Longfellow. In: Edgar Allan Poe: *Essays and Reviews*. Library of America. New York 1984. S. 670ff.

⁴⁰ Poe, Edgar Allen: James Aldrich; *Literati of New York*. Veröffentlicht in *Godey's Lady's Book* 1846 - July (vol. XXXIII, no. 1) <http://www.eapoe.org/works/misc/litratb3.htm>.

1.2.6. Formen des Plagiats und Beispiele

Obwohl Poe Longfellow mit Plagiatsvorwürfen traktierte, die Longfellow als den weitaus erfolgreicherem Schriftsteller nicht sehr zu beschäftigen schienen, war Poe selbst dem Borgen nicht abgeneigt. Während er bei Longfellow penibel beschreibt, wie dieser Tennysons Gedicht umarbeitete, übernahm Poe ungeniert und unverändert. In *The Narrative of Arthur Gordon Pym* sind gleich mehrere Seiten wortwörtlich aus den Beschreibungen *A narrative of Four Voyages* des Kapitäns Benjamin Morrell⁴¹ übernommen. Er erwähnt Morrell aber namentlich in seiner Erzählung. Poe erachtete das Plagiat, das die Worte des Autors mied, ihn aber seiner Gedanken und Ideen beraubte, als die verdammenswerteste Technik. Aber auch mit der moralischen Verwerflichkeit des Plagiats konnte Poe sich nicht abfinden.

The ordinary pickpocket filches a purse, and the matter is at an end. He neither takes honor to himself, openly, on the score of the purloined purse, nor does he subject the individual robbed to the charge of pick-pocketism in his own person; by so much the less odious is he, then, than the filcher of literary property. It is impossible, we should think, to imagine a more sickening spectacle than that of the plagiarist, who walks among mankind with an erecter step, and who feels his heart beat with a prouder impulse, on account of plaudits which he is conscious are the due of another. It is the purity, the nobility, the ethereality of just fame — it is the contrast between this ethereality and the grossness of the crime of theft, which places the sin of plagiarism in so detestable a light. We are horror-stricken to find existing in the same bosom the soul-uplifting thirst for fame, and the debasing propensity to pilfer. It is the anomaly — the discord — which so grossly offends.⁴²

Es sei hier noch erwähnt, dass an Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1837) von Jules Verne 1897 in *Le Sphinx des glaces* angeknüpft wurde. Zwar nennt Verne sowohl den ursprünglichen Autor als auch das Werk, dennoch wäre das heute eine verbotene Fortsetzung. Eine unveränderte Übernahme eines Werkes, wie bei Poe, ist die am leichtesten erkennbare Form des Plagiats und, da dem Plagiator an der Verkennung der Herkunft gelegen ist, auch die seltenste.

Mögliche Beispiele dieser Plagiatsform sind die Übersetzung, hier gibt es einen verfremdenden Effekt⁴³, oder das Abschreiben in Vergessenheit geratener oder unveröffentlichter Werke. Stendhals *Les Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre*

⁴¹ Pollin, Burton R.: Out of the Bucket and into Poe's Pym. *Studies in American Fiction* 4, 157 – 173, 1976 SAF, 4 (Fall 1976), 3-22.

⁴² Poe, Edgar Allan: Marginalia [items 151-200] (D), *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, 1850, 3:549-579 <http://www.eapoe.org/works/MISC/MARGD04.HTM>.

⁴³ Eine Übersetzung ist aber in vieler Hinsicht eine Neuschaffung.

compositeur Joseph Haydn ist zum großen Teil eine Übersetzung der Haydn-Biographie des Italieners Giuseppe Carpani.⁴⁴

Wesentlich häufiger sind Fälle des Teilplagiats. Der Autor schafft Eigenes und verwendet ein fremdes Werk zur Bereicherung oder er arbeitet ein fremdes Werk um. Der Jurist Florian Fischer unterscheidet folgende Formen:

- Ein Schriftsteller übernimmt Textstellen eines fremden Werkes (Montage- oder Collagetechnik).
- Ein Schriftsteller übernimmt Textstellen eines fremden Werkes, bringt dabei aber Änderungen an (modifizierende Montagetechnik).
- Ein Schriftsteller entnimmt dem Werk eines anderen inhaltliche Bestandteile wie zum Beispiel Handlungsgefüge, Motive, Leitmotive, Ideen oder bei wissenschaftlichen Werken Erkenntnisse, bringt diese aber in anderer Sprachform und anderem Kontext.
- Ein Schriftsteller knüpft an ein fremdes Werk an, bei Romanen zum Beispiel durch Fortsetzung, bei wissenschaftlichen Werken durch Auseinandersetzung mit einem fremden Werk.
- Alle anderen Erscheinungsformen der Bearbeitung wie Übersetzung und Verfilmung.⁴⁵

Bloße Ähnlichkeit stellt keinen Plagiatsfall dar, es muss eine Übereinstimmung oder Identität zwischen den Werken vorliegen. Diese Übereinstimmung kann auch im Inhalt liegen. Wird etwa aus einer Kurzgeschichte ein Roman angefertigt, liegt ein Plagiat vor. Auch ein bloßes Umschreiben eines Textes verletzt das Urheberrecht des Autors. Es ist aber sehr schwierig festzustellen, ob ein Text umgeschrieben, wenig verändert wurde oder ob ein eigenständiger Text vorliegt. Auch die Grenze zwischen Ähnlichkeit und Übereinstimmung ist schwer zu ziehen. Gründe für die Ähnlichkeit zweier Texte können schon in der Behandlung des gleichen Themas liegen. Daher versucht die Rechtsprechung als Kriterium heranzuziehen, ob der Fortgang der Handlung einer zwingenden Logik unterworfen ist. Je eher eine Wendung der Handlung nahe liegend ist, desto weniger wird ein Plagiat angenommen. Umgekehrt: Je ausgeklügelter oder „künstlicher“ ein Handlungsstrang ist, desto wahrscheinlicher ist bei einer Übereinstimmung zweier Texte das Plagiat.

⁴⁴ Lindey, S. 91.

Das ist natürlich ein wissenschaftliches Werk. Stendhal ging aber noch einen Schritt weiter. Er hatte das Buch unter dem Pseudonym Louis-César-Alexandre Bombet veröffentlicht. Wahrscheinlich weil er Plagiatsvorwürfe fürchtete, behauptete er, dass Carpani von ihm abgeschrieben hätte. Als Carpani die frühere Version bewies, meldete sich Stendhal als Sohn seines Pseudonyms und entgegnete, dass sein Vater nicht für solche niedrigen Affären zu haben sei, er jedoch könne die Schmach nicht ertragen.

⁴⁵ Fischer, S.21f.

Gérard Genette bezeichnet Stendhal als den Überraschendsten oder Unberechenbarsten aller Schriftsteller; stimmt die These, müsste nicht alles, was an ihn gemahnt, ein Plagiat sein? Diese Vorgehensweise ist überdies wertend, da die literarische Meterware dazu neigt, nach gewissen Schemata vorzugehen und stereotype Figuren zu verwenden. Bemerkenswerterweise wird Stendhal als der Plagiator schlechthin dargestellt⁴⁶, obwohl sein Werk gleichzeitig höchst individuell ist.

Es verwundert deshalb nicht, dass Stendhal sowohl die Aufmerksamkeit der Plagiatsforscher als auch der Theoretiker der Intertextualität erhält. „He stole the idea of his first novel *Lucien Leuwen* from a manuscript which one of his mistresses had given him for criticism.”⁴⁷

Bei Genette – der zur Einleitung das Giraudoux-Zitat, „Das Plagiat ist die Grundlage aller Literaturen, mit Ausnahme der ersten, und die kennen wir nicht.“⁴⁸, bemüht – wird der Roman als Beispiel für jene Texte, deren Vorlagen nicht mehr bekannt oder auffindbar sind, angeführt. Er nennt das den Epsilon Grad, der vor allem bei sehr alten Texten wie der *Ilias*, dem *Rolandslied* oder dem *Karrenritter* zu finden ist. Es zeigt sich, dass die Grundannahme in der Hypertextualität aller Texte besteht.

Fest steht ohne Zweifel, dass *Leuwen*, genauso wie *Armance*, *Rot und Schwarz* oder die *Kartause* – der Vergleich drängt sich auf – wie jene Perlen entstanden sind, die sich nur um einen Fremdkörper bilden können. Die erste Bewegung war eine korrigierende: eine Lektüre mit der Feder in der Hand, Streichungen, Randbemerkungen. [...] Der uns bekannte Entwurf zu *Leuwen* ist erst die dritte Fassung.⁴⁹

Die Kritik Stendhals, an dem Manuskript seiner „mistress“ war streng. Er empfahl der Autorin unter anderem eine Mérimée-Kur, um sie von der Verwendung von zu vielen Superlativen zu heilen.⁵⁰ Den Schluss von *Le Lieutenant* – so der ursprüngliche Titel – hat Stendhal abgeändert. Da die Vorlage, der Hypotext, verschollen bleibt, ist nicht klar, wie viel Stendhal und wie viel Madame Gauthier in dem Roman steckt. „Jeder Satz des ersten Teils von *Leuwen* kann eine Falle bergen: Ist das nicht etwa reinster Gauthier?“⁵¹

⁴⁶ Vgl. Lindey, S. 78 „And his [Ben Johnson] *Timber*, which contains his memorable tribute to Shakespeare, esteemed by Swinburne to be worth all his other work put together, comprises more plagiarized material than any other book of its size by an author of rank, with the possible exception of Sterne and Stendhal.”

⁴⁷ Lindey, S. 91

⁴⁸ Giraudoux, Jean: Siegfried. In: Dramen. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main 1961, S. 21

⁴⁹ Genette, S. 511f

⁵⁰ vgl. Genette, S. 511.

⁵¹ Genette, S. 513.

Lindeys Urteil, das sich auf einen Artikel aus der *Revue de Deux Mondes*⁵² von 1921 stützt, scheint daher etwas harsch, und letztlich bleibt vom Plagiat nur die Idee. Genette sorgt sich hingegen nur um die fehlende Quelle und wünscht, dass jemand diesen Missstand mit ein wenig Fantasie behebe und das Werk, das Stendhal als Vorlage gedient hat, neu schreibt. Ohne in die Argumentation verfallen zu wollen, dass der Roman nicht existieren würde, hätte Stendhal nicht die Vorlage verwendet, lässt sich festhalten, dass eher eine Bearbeitung als ein Plagiat vorliegt.

Im Extremfall liegt bei sehr geringer Individualität ein sog. ‚Plagiat‘ vor, demnach eine Urheberrechtsverletzung, überhaupt nur bei einer sehr genauen Kopie des Originals vor. Hingegen wird man bei einem Werk mit sehr starker Individualität selbst bei einer tiefergehenden Veränderung immer noch das Originalwerk ‚durchscheinen‘, sodass ein Plagiat oder allenfalls eine Bearbeitung [...] nicht aber eine selbstständiges Werk iSd § 5 Abs 2 UrhG anzunehmen ist. Der Grad der Eigentümlichkeit bestimmt somit den Schutzzumfang des Werkes.⁵³

Am Beispiel Stendhals wird der in sich widersprüchliche Geist des Plagiats, stellt man ihn der Intertextualität gegenüber, offenbar.

Weitere Gründe für eine Ähnlichkeit können die beschränkte Anzahl an Handlungsabläufen generell sein; die Tatsache, dass beide Autoren von derselben Vorlage abgeschrieben haben, beziehungsweise der große Einfluss eines erfolgreichen Werkes (Nachahmung); beide Autoren haben sich von derselben tatsächlichen Begebenheit beeinflussen lassen.⁵⁴

Das Plagiatsverständnis der Theoretiker der Intertextualität ist, wie unten festgestellt wird, zum Teil deckungsgleich mit dem der Juristen. Es gilt daher etwa Fälle der wörtlichen Übernahme von jenen Fällen zu unterscheiden, die in der Nähe der Intertextualität angesiedelt sind, aber innerhalb der Intertextualität nicht als Plagiat gesehen werden. Das sind, von den Formen, die Fischer angibt, die modifizierende Montagetechnik, die Entnahme von inhaltlichen Bestandteilen, die Fortsetzung eines Werkes und die anderen Fälle der Anknüpfung, wie die Parodie. Allgemein gelten in der Literaturwissenschaft intertextuelle Formen nicht als Plagiat.⁵⁵

Nicht alle diese Techniken stellen jedoch unbedingt einen (juristischen) Plagiatsfall dar. Es ist beispielsweise erlaubt, sich mit einem oder mehreren Werken zu beschäftigen und Details,

⁵² Hazard, Paul: Les plagiats de Stendhal. Le revue de deux mondes, 1921, Per. 6, Tome 65, pp. 344-364, Paris.

⁵³ Kucsko in Kucsko, urheber.recht § 1 [2.3.2].

⁵⁴ Vgl. Lindey, S. 25.

⁵⁵ Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Kröner Verlag. Stuttgart 2001, S. 613.

Figuren, wenn sie nicht gleichen Namens sind, oder die Handlung zu übernehmen. Allerdings muss dabei ein eigenes Werk entstehen.

Die Rechtsprechung verwendet, um zu überprüfen, ob ein eigenes Werk unter Verwendung eines oder mehrerer anderer Werke entstanden ist, den Ausdruck des ‚Verblässens‘. Das bedeutet, dass das benutzte Werk so sehr in den Hintergrund treten muss, dass es verblasst, also nicht mehr eindeutig im neueren Werk feststellbar ist. Über das Verblässen wird das Plagiat von der freien Nutzung des älteren Werkes unterschieden.

In Übereinstimmung mit der herrschenden Meinung in der urheberrechtlichen Literatur nimmt der Bundesgerichtshof eine freie Benutzung dann an, wenn angesichts der Eigenart des neuen Werkes die entlehnten eigenpersönlichen Züge des geschützten älteren Werkes verblässen. Die Tatbestandserfordernisse des § 24 UrhG seien nur dann erfüllt, wenn lediglich eine fremde Idee benutzt, umgestaltet und verarbeitet, einem fremden Werk nur die Anregung entnommen, gleichzeitig aber auch ein auf eigener schöpferischer Tätigkeit beruhendes neues Werk geschaffen werde. Schimmere das Originalwerk als Leitwerk oder als Grundlage im neuen Werk durch, sei eine Bearbeitung anzunehmen.⁵⁶

Da diese Formel sehr unscharf ist, wird in der Rechtsprechung immer im Einzelfall entschieden und die Linie der Rechtsprechung ist daher nicht gerade einheitlich.

In der angloamerikanischen Rechtsprechung gilt: Je eher der vermutete Plagiator Gelegenheit hatte abzuschreiben, desto geringer muss die Übereinstimmung zwischen den Werken sein.⁵⁷ Daher erhöht sich die sonst geringe Chance einen Plagiatsprozess zu gewinnen, in den typischen Fällen, in denen ein Autor einem Verlag ein Manuskript vorlegt, der Verlag den Text ablehnt, aber kurz darauf ein ähnliches Werk publiziert.

Der Plagiator muss die Möglichkeit gehabt haben, von dem früheren Werk abzuschreiben. Dieser Nachweis war in der Untersuchung über die Affäre Celan – Goll von Bedeutung. Paul Celan konnte zahlreiche Gedichte Yvan Golls, von denen dessen Witwe Claire Goll behauptete, Celan hätte sie plagiirt, gar nicht kennen, da sie erst nach seinen Gedichten entstanden sind.⁵⁸ Überdies haben Goll und Celan über längere Zeit zusammengearbeitet, da Goll Celan um die Übersetzung seiner Texte bat, und es wurde daher unmöglich festzustellen, wie die beiden in persönlichen Gesprächen aufeinander einwirkten.⁵⁹ Claire Goll wurde auch vorgeworfen, dass sie Gedichte ihres Mannes nachträglich veränderte, um sie Celans

⁵⁶ Fischer, S. 93.

⁵⁷ Lindey, S. 7.

⁵⁸ Döhl, Reinhard: Geschichte und Kritik eines Angriffs. Zu den Behauptungen gegen Paul Celan. <http://www.uni-stuttgart.de/nd11/celan2.htm>.

⁵⁹ Wiedemann, Barbara [Hrsg.]: Paul Celan - die Goll-Affäre; Dokumente zu einer "Infamie". Suhrkamp. Frankfurt am Main 2000, S. 825.

Gedichten anzugleichen. Bewiesen ist, dass sie und ihre Mitstreiter in der Sache die Gedichte des „Meisterplagiators“ Celan absichtlich entstellten, um den Eindruck größerer Übereinstimmung zu erzeugen.⁶⁰ Die Tragik von Celans Selbstmord, für den die Plagiatsvorwürfe – vor allem aber der antisemitische Unterton der Debatte – wohl ein Mitgrund waren, wird dadurch erhöht, dass Wesentliches erst spät erkannt wurde:

Die Literaturkritik hat wiederholt auf die sprachliche Nähe beziehungsweise Zugehörigkeit Yvan Goll und Paul Celans zum französischen Surrealismus hingewiesen. Bei Beachtung der bibliographischen Daten hätte Rainer K. Abel die Unmöglichkeit einer Abhängigkeit Paul Celans von Yvan Goll ebenso sehen müssen, wie er sich hätte fragen müssen, ob die zweifellos vorhandenen, allerdings oft sehr vagen Ähnlichkeiten nicht in dem gemeinsamen Ursprungsbereich des Surrealismus, in der Gemeinsamkeit der surrealistischen Techniken ihre plausible Begründung haben. Auch hätte Rainer K. Abel wissen müssen, daß Wörter wie Mohn, Krug, Becher, Asche, Schwester etc. nicht nur bei Yvan Goll und Paul Celan vorkommen, sondern ebenfalls hervorragende Worte im sprachlichen Repertoire Georg Trakls z.B. sind.⁶¹

⁶⁰ Döhl.

⁶¹ Döhl.

1.3. Die Intertextualität

Der „entgrenzte“⁶² Intertextualitätsbegriff Julia Kristevas, in dem alles ein „Mosaik von Zitaten“⁶³ ist und jeder Text „Absorption“ und „Transformation“⁶⁴ eines anderen Textes und in dem sich das Subjekt (der Autor) gewissermaßen auflöst, ist aus rechtswissenschaftlicher Sicht nur zum Teil für eine Untersuchung geeignet. Bedeutung erlangt er dort, wo in der Rechtswissenschaft auf die Individualität des Textes Bezug genommen wird.

Da Kristeva den Text auch in Dialog mit der Geschichte sieht, muss für den Vergleich von Plagiat und Intertextualität auch von diesem geschichtlichen Dialog abgesehen werden. Man müsste sonst, was natürlich möglich wäre, für eine totale Abschaffung des Tatbestands des Literaturplagiats argumentieren. Geht man von der Annahme aus, dass alles Geschriebene ein Gewebe von Zitaten ist, stellt sich die Frage, inwiefern sich nicht jedes Werk auf ältere, gemeinfreie Werke bezieht oder sie plagiiert, und sich somit eine unendliche Kette von Plagiaten ergibt, in der niemand haftbar ist für das Plagiat, das er oder sie gerade angefertigt hat.

In ihrem Aufsatz *Bachtin, Das Wort, der Dialog und der Roman* hat Kristeva den Begriff der Intertextualität, unter Bezug auf Bachtins Dialogizität, eingeführt. Das literarische Wort ist bei Bachtin, der sich wiederum insbesondere mit Saussure beschäftigt hat, eine Überlagerung von Text-Ebenen, ein Dialog verschiedener Schreibweisen. Zwei Äußerungen (Sprachkunstwerke) treten miteinander in eine semantische Beziehung, die er dialogisch nennt. Das dynamische Element, so Kristeva, hebt ihn von den Formalisten ab. Durch die Einführung des Dialogs mit anderen Texten und die Einführung des Begriffs der Intertextualität anstelle der Intersubjektivität lässt sich die poetische Sprache als eine doppelte lesen. Der (linguistische) Status der Wortes führt zur Verräumlichung und fungiert in drei Dimensionen: Subjekt-Adressat-Kontext. Über den Dialogismus wird der Begriff „Person-Subjekt der Schreibweise“ von „Ambivalenz der Schreibweise“⁶⁵ verdrängt. Die Ambivalenz bedeutet, dass die Geschichte, die Gesellschaft in den Text eindringt und der Text in die Geschichte. Der Text absorbiert und antwortet auf andere Texte. Das ambivalente Wort, es hat zwei Bedeutungen, ist „dadurch gekennzeichnet, dass der Autor die Rede des anderen für seine eigenen Zwecke ausnutzt, ohne dabei aber deren Gedanken zu verstoßen;“⁶⁶ Ein

⁶² Broich/Pfister, S. 7.

⁶³ Julia Kristeva: Bachtin, Das Wort, der Dialog und der Roman. Original in *Critique* XXIII 1967. In: Jens Ihwe Hrsg.: Literaturwissenschaft und Linguistik, Ergebnisse und Perspektiven. Band III Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaften. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1971 S. 345-375, S. 348.

⁶⁴ Kristeva: Bachtin, S. 348.

⁶⁵ Kristeva: Bachtin, S. 351.

⁶⁶ Kristeva: Bachtin, S. 357.

typisches Beispiel ist die Parodie. Der Text wird auf eine andere Sinnebene verlagert oder um eine Sinnebene erweitert.

Kristeva bezieht sich vor allem auf den Roman, da dessen Dialektik differenzierter ist als die der Epopöe. Der Roman ist auf einer anderen Ebene der Ideologie angesiedelt, da er sich des Ideologems des Zeichens bedient – „[...] das Ideologem ist die gemeinsame Funktion, die eine bestimmte Struktur (sagen wir, den Roman) mit anderen Strukturen (sagen wir mit dem Diskurs der Wissenschaft) in einem intertextuellen Raum verknüpft.“⁶⁷ –, während die Epopöe, das Volksmärchen, das Chanson de Geste mit symbolischen Einheiten operiert (Ideologem des Symbols).

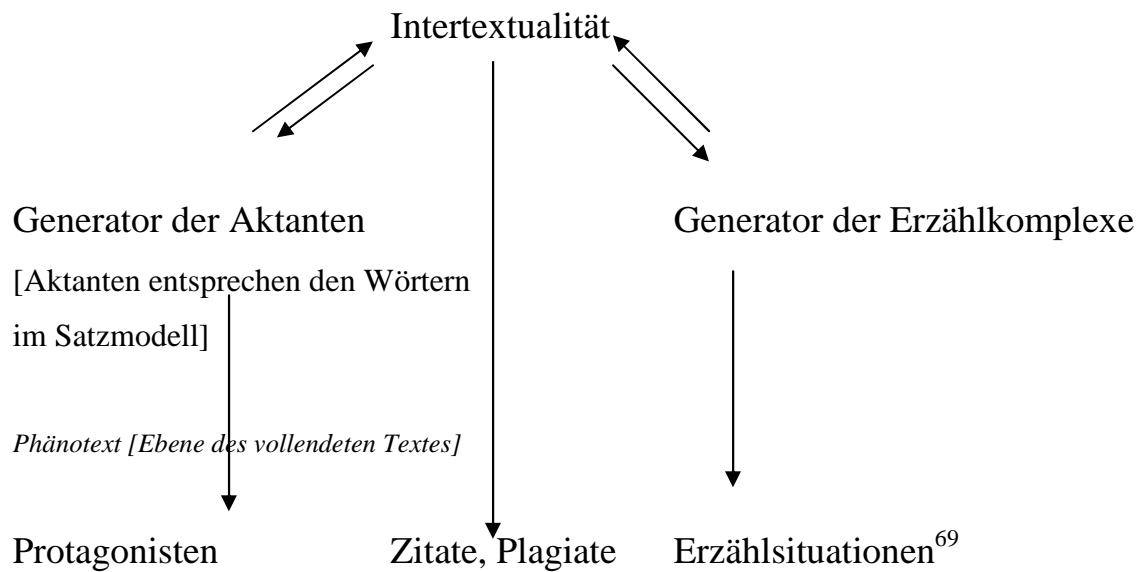
„Wir nennen Intertextualität dieses textuelle Zusammenspiel, das im Inneren eines einzigen Textes abläuft. [...] Intertextualität ist ein Begriff, der anzeigt, wie ein Text die Geschichte ‚liest‘ und sich in sie hineinstellt“⁶⁸. Aber in der Geschichte sind auch alle anderen Texte. Der Begriff der Intertextualität ist notwendig, da die linguistischen Methoden ihre Grenzen haben und auf die Literatur nicht ohne Veränderung übertragbar sind.

Daher entwirft Kristeva in Analogie zum applikativen Transformationsmodell des Satzes das applikative Transformationsmodell des Romans:

⁶⁷ Kristeva, Julia: Probleme der Textstrukturierung. November 1968 (Problèmes de la structuration du texte in Linguistique et littérature) In: Ihwe, Jens Hrsg.: Literaturwissenschaft und Linguistik, Ergebnisse und Perspektiven. Band II/2 Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaften. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1971 S. 486-506, S. 502f.

⁶⁸ Kristeva: Probleme der Textstrukturierung, S. 500.

Genotext [Ebene auf der Text gedacht wird]



Es lassen sich aus diesem Modell mehrere Schlüsse ziehen: Zunächst ist das Plagiat auf der Phänoebene nichts anderes als eine Form der Intertextualität auf der Genoebene, der Autor setzt sich aus Gelesenem zusammen. Der Text nimmt beim Plagiat aber nicht den Weg über den Generator der Aktanten oder des Erzählkomplexes. Ein Plagiat ist somit nichts anderes als ein Mangel an Transformation, die über einen der beiden Generatoren entstehen würde, eine wörtliche Übernahme, und folglich stimmen Intertextualitätsforscher und Juristen zunächst in dieser restriktivsten Auffassung vom Plagiat überein. Die einzige Transformation ist die der Autorbezeichnung, während der Text unverändert bleibt.

Dieses Modell erfasst nur jedoch die wörtliche Übernahme des Textes und nicht die weiteren Formen des Plagiats, wie sie in der Rechtswissenschaft bestehen. Für die Gegenüberstellung von Plagiat und Intertextualität lässt sich daher noch nicht viel gewinnen, da, wie wir an der juristischen Theorie gesehen haben, nicht nur ein wörtlich übernommener, sondern auch ein transformierter Text ein Plagiat darstellen kann.

Für Gérard Genette ist die Intertextualität nur ein Unterfall der Transtextualität des Textes, das „was ihn in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt“⁷⁰. Andere, wie Michel Riffaterre und Broich/Pfister, verstehen unter Intertextualität aber die Summe der Textbeziehungen.

⁶⁹ Kristeva: Probleme der Textstrukturation, S. 497.

⁷⁰ Genette, S. 9.

Innerhalb der Transtextualität unterscheidet Genette 5 Typen:⁷¹

1. Die Intertextualität: Sie wird, verglichen mit Kristevas Intertextualität, eingeschränkt und ist die bloße effektive Präsenz eines Textes in einem anderen. Genette unterscheidet drei Formen der Präsenz: Zitat, Plagiat und Anspielung.

2. Die Paratexte: Vorworte, Begleittexte, Titel.

3. Metatextualität: „[...] dabei handelt es sich um die üblicherweise als ‚Kommentar‘ apostrophierte Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen) oder auch nur zu erwähnen.“⁷²

4. Architextualität: „Hier handelt es sich um eine unausgesprochene Beziehung, die bestenfalls in einem paratextuellen Hinweis auf die taxinomische Zugehörigkeit des Textes zum Ausdruck kommt (in Form eines Titels wie *Gedichte*, *Essays* oder *Der Rosenroman* usw.“⁷³

5. Hypertextualität: Unter der Hypertextualität versteht Genette:

[...] jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als Hypertext bezeichne) und Text A (den ich, wie zu erwarten, als Hypotext bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist. [...] Wir gehen vom allgemeinen Begriff eines Textes zweiten Grades [...], d. h. eines Textes aus, der von einem anderen früheren Text abgeleitet ist. Diese Ableitung kann deskriptiver und intellektueller Art sein, wenn ein Metatext [...] von einem anderen Text ‚spricht‘. Sie kann aber auch ganz anderes geartet sein, wenn B zwar nicht von A spricht, aber in dieser Form ohne A gar nicht existieren könnte, aus dem er mit Hilfe einer Operation entstanden ist, die ich, wiederum provisorisch, als Transformation bezeichnen möchte, und auf den er sich auf eine mehr oder weniger offensichtliche Weise bezieht, ohne ihn unbedingt zu erwähnen oder zu zitieren.⁷⁴

Zur Hypertextualität zählen die Gattungen der Parodie, Travestie, Persiflage, des Pastiche und der Nachahmung. Die Hypertextualität scheint jener Begriff der Genettschen Begrifflichkeit zu sein, der zur Klärung der Beziehung Plagiat – Intertextualität am meisten beitragen kann.

Darüber hinaus soll der etwas weitere Intertextualitätsbegriff von Ulrich Broich und Manfred Pfister verwendet werden, der dennoch eng genug gefasst ist, so dass er bei einer Analyse im Einzelfall anwendbar bleibt, und der überdies größtenteils kongruent ist mit der Definition der Hypertextualität Genettes.

⁷¹ vgl. Genette, S. 10ff.

⁷² Genette, S. 13.

⁷³ Genette, S. 13.

⁷⁴ Genette, S. 14f.

Damit wird Intertextualität zum Oberbegriff für jene Verfahren eines mehr oder weniger bewussten und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezugs auf einzelne Prätexte [Der Prätext ist der Hypotext bei Genette], Gruppen von Prätexten oder diesen zugrunde liegenden Codes und Sinnsystemen, wie sie die Literaturwissenschaft unter Begriffen wie Quellen und Einfluß, Zitat und Anspielung, Parodie und Travestie, Imitation, Übersetzung und Adaption schon bisher behandelt⁷⁵

Von Bedeutung ist, dass nicht unbedingt eine Intention zur Intertextualität bestehen muss, sondern auch die unbewussten Bezüge erfasst sind und dass hier jene Begriffe auftauchen, die grundlegende Probleme der juristischen Theorie aufzeigen, nämlich vor allen anderen Einfluss und Imitation. Denn, wie Genette feststellt:

Es gibt kein literarisches Werk, das nicht in einem bestimmten Maß und je nach Lektüre, an ein anderes erinnert; in diesem Sinn sind alle Werke Hypertexte. Aber wie bei den Gleichen aus Orwells *1984* sind es manche mehr (oder offensichtlicher, massiver und expliziter) als andere: *Virgile travesti* etwa mehr als Rousseaus *Confessions*.⁷⁶

Genau dasselbe ließe sich über das Plagiat sagen. Angesichts der Textfülle ist ohnehin jedes Werk ein Plagiat. Manche mehr als andere.

Broich und Pfister unterscheiden weiters nach Graden der Intertextualität.

In unserem Vermittlungsmodell wollen wir daher von dem übergreifenden Modell der Intertextualität ausgehen und innerhalb dieser weit definierten Intertextualität diese dann nach Graden der Intensität des intertextuellen Bezuges differenzieren und abstufen.⁷⁷

Es wird unterschieden zwischen Referentialität (Thematisierung eines Textes durch Bloßlegen einer Eigenart), Kommunikativität (Bewusstheit des intertextuellen Bezuges beim Autor und Rezipienten), Autoreflexivität (Reflexion über die intertextuelle Bedingtheit innerhalb des Textes), Strukturalität (Integration des Prätextes), Selektivität (Auswahl der verwendeten Elemente eines Prätextes) und Dialogizität (semantische und ideologische Spannung zwischen den beiden Texten). Die Differenzierung und Abstufung von Kommunikativität und Strukturalität sei hier am Beispiel des Plagiats dargestellt:

⁷⁵ Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Intertextualität; Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. hg. v. Ulrich Broich, Manfred Pfister. Verlag Niemeyer. Tübingen 1985, S. 15.

⁷⁶ Genette, S. 20.

⁷⁷ Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich/Pfister, S. 25.

Das Plagiat zum Beispiel, das nach den unten zu definierenden Kriterien der strukturellen Korrespondenz mit der Vorlage und nach der Prägnanz des Bezuges auf einen einzelnen Text intensiv intertextuell ist, ist nach dem Kriterium der Kommunikativität, ebenso wie nach dem der Referentialität, nur schwach intertextuell, da sich zwar der Autor der Abhängigkeit von einer Vorlage nur allzu bewusst ist, aber nicht nur nicht intendiert, sondern geradezu mit allen Mitteln zu verhindern versucht, dass diese Abhängigkeit auch dem Rezipienten bewusst wird.⁷⁸

Die Referentialität und die Kommunikativität sind auch für den juristischen Plagiatsbegriff bedeutsam. Auf der Ebene der Strukturalität lässt sich feststellen: Je größer die Identität zweier Werke ist, desto eher liegt ein Plagiat vor. Auf der Ebene der Referentialität kommt es nur auf die Angabe des Urhebers an. Der Plagiator muss nicht „mit allen Mitteln verhindern“, dass der Rezipient die fremde Vorlage erkennt. Es ist ausreichend, dass er die Quelle nicht angibt. Ob der Leser erkennt, dass es einen Hypotext/Prätext gibt, ist irrelevant. Denn dann würde jeder Hinweis auf den Hypotext⁷⁹ das Plagiat ausschließen. Der Leser müsste nur in der Lage sein, die Markierung zu deuten. Denn von einer Anmaßung der Autorschaft kann dann nicht mehr die Rede sein. Aber der juristische Tatbestand ist bereits erfüllt, wenn die bloße Möglichkeit besteht, dass ein Leser glauben könnte, dass der Urheber des Hypertextes gleichzeitig der Urheber des Hypotextes ist. Das wird immer der Fall sein, wenn nicht ausdrücklich durch Quellenangabe auf den Hypotext hingewiesen wird. Es hängt also viel von der Absicht des Autors ab. Der Intertextualitätsbegriff Lachmanns etwa setzt das Referenzsignal (Markierung) voraus. Erst durch die Markierung manifestiert sich die Doppelkodierung des Textes.⁸⁰

Die Intertextualität betrachtet, zumindest kann dieser Eindruck entstehen, die Anleihen bei anderen Werken als Spiel (Playgiarism!)⁸¹, als Puzzle, als Rätsel, das gelöst werden will. Der Autor kann hunderte Quellen benutzen und der Leser ist keineswegs über die Vorgangsweise entrüstet. Er freut sich, wenn er die eine oder andere Vorlage erkennen kann, oder begibt sich auf die Suche danach. Er fragt nicht danach, ob der Autor wollte, dass die Quelle entdeckt wird oder ob er sie verheimlichen wollte. Die Absicht des Autors ist für das Plagiat aber von höchster Bedeutung.

Wie lässt sich die Autorabsicht entdecken? Das ist eine fast unlösbare Frage, da der Schriftsteller kaum zugeben wird, dass er seine Quellen ewig verheimlichen wollte.

⁷⁸Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich/Pfister, S. 27.

⁷⁹ siehe Kapitel Markierung der Intertextualität.

⁸⁰ Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990, S. 60.

⁸¹ © Raymond Federman.

Wie oben gezeigt, zählt das Plagiat bei Genette nicht zu den Hypertexten, sondern zur Ebene der Intertextualität, die bei Genette eine „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“⁸² ist. Das Plagiat ist eine nicht deklarierte, wörtliche Übernahme. Der Plagiatsbegriff von Genette unterscheidet sich, wie der von Kristeva, in mehreren Punkten von dem juristischen Plagiatsbegriff, da auch die Übernahme des Inhalts ein Plagiat darstellen kann, und die Rechtswissenschaft unterscheidet nicht prinzipiell zwischen Plagiat und Fortsetzung oder zwischen Plagiat und Parodie, wenngleich der Parodie eine differenzierte Behandlung in der Rechtsprechung zugestanden wird.

Während in der Theorie der Intertextualität sowohl bei Kristeva, als auch bei Genette ein Plagiat nur ohne Transformation des Textes entstehen kann, würde der juristische Plagiatsbegriff in der Genett'schen Begrifflichkeit folgendermaßen aussehen: Ein Hypertext übernimmt Teile des Hypotextes oder den gesamten Hypotext (Teilplagiat, Ganzplagiat) **oder er transformiert** den Hypotext (Fortsetzung, Figurenübernahme etc.) und der Autor gibt den Hypotext beziehungsweise den Verfasser des Hypotextes nicht an.

Es liegt also ein Missverständnis zwischen der literaturwissenschaftlichen und der rechtswissenschaftlichen Theorie vor, da das literaturwissenschaftliche Verständnis vom Plagiat, extrem einschränkend ist, während die Jurisprudenz zu einem weit gefassten Begriff tendiert, der auch die Texttransformation einschließt. In der Literaturwissenschaft ist es eher die Ausnahme von einem Plagiat zu lesen. Es geht um Einflusstudien, um Intertextualitätsstudien, aber auch dort wo die Anleihen groß und wörtlich sind, wird auch dann häufig von einem Zitat gesprochen, wenn die Quelle nicht angegeben wird. Diese intensive Plagiatsauffassung hat zur Folge, dass sich der Intertextualitätsforscher auch dann nicht mit dem Plagiat beschäftigen muss, wenn die niedrigste Gewinnabsicht zur Nachahmung, zum Plagiat anleitet.

Es zeigt sich nun inwiefern die Intertextualitätstheorie für die Behandlung des Literaturplagiats taugt und welche Erkenntnisse sich aus einer Gegenüberstellung gewinnen lassen. Allerdings sind Begriffe wie Originalität, Individualität und Imitation von Bedeutung. Zum besseren Verständnis sollen im anschließenden Kapitel, anhand eines Überblicks über die Geschichte des Urheberrechts und des Literaturplagiats, einige Zusammenhänge erläutert werden, bevor auf diese Begriffe eingegangen wird.

⁸² Genette, S. 10.

2. Geschichte des Urheberrechts und des Literaturplagiats

2.1. Kurzer Überblick über das Literaturplagiat in der Geschichte vor den Anfängen des Urheberrechts

Die Äußerungen der Autoren zum offenen Umgang mit dem Plagiat sind Legion und werden deshalb nur dort, wo es zur Sache beiträgt, angegeben. Generell ist zu beobachten, dass ein sehr großzügiger Umgang mit dem Plagiat solange gefordert wurde, bis eigene Texte betroffen waren.

Der Begriff des Plagiats geht auf Martial zurück, der den Fidentius als *Plagiarius*, als Menschenräuber – die Gedanken des Martial sind seine Sklaven – bezeichnete, nachdem dieser Gedichte des Martial als die seinen ausgegeben hatte. Das griechische *plágios* bedeutet unredlich oder hinterlistig.⁸³ Der Menschenraub wird von Martial auch als *furtum* (Diebstahl) bezeichnet.⁸⁴

In der griechischen Antike war das Plagiat weit verbreitet und die gegenseitigen Vorwürfe waren häufig. Euripides wurde beispielsweise bezichtigt, von Aristophanes abgekupfert zu haben, der wiederum von Cratinos und Eupolis abgeschrieben haben soll.⁸⁵ In *Die Frösche* lässt er dementsprechend Euripides von Aischylus als „Lumpenflicker“⁸⁶ beschimpfen.

Dass die Römer sich im großen Stil bei den Griechen bedienten, ist ein Allgemeinplatz. Tatsächlich wurde eine Übersetzung aus dem Griechischen als neues Werk angesehen. Aber weder die Griechen noch die Römer kannten Rechtsfolgen, die über die öffentliche Bloßstellung des Plagiators hinausgingen.⁸⁷ Zumindest ist kein Rechtsstreit über einen Plagiatsfall überliefert.⁸⁸ Es wird aber schon zwischen Plagiat und Imitation – die *mimesis* bei Aristoteles war nur auf die Natur bezogen⁸⁹, erst bei den Römern wird die *imitatio* auch zur Nachahmung literarischer Vorbilder⁹⁰ – Ideen und Ausführung unterschieden.

⁸³ Vgl. Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Walter de Gruyter Berlin 2002, S. 706.

⁸⁴ Röthlisberger, S. 136.

⁸⁵ Stemplinger, Eduard: Das Plagiat in der griechischen Literatur. Verlag B.G. Teubner, Leipzig 1912, S. 12

⁸⁶ Aristophanes: Die Frösche. Übersetzt von Herbert Pernice. Verlag Johann Abraham Barth Leipzig 1836. Vers 841.

⁸⁷ vgl. Schickert, Katharina: Der Schutz der literarischen Urheberschaft im Rom der klassischen Antike. Mohr Siebeck, Tübingen 2005, S. 66.

⁸⁸ vgl. Schickert, S. 73.

⁸⁹ Nachahmung der Alten und fremder Muster wurde aber auch schon von der pergamenisch-stoischen und der rhodischen Schule propagiert. vgl. Rosenfeld, Hellmut: Plagiat. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Walter de Gruyter & Co, Berlin 1966, S. 117.

⁹⁰ vgl. Welslau, Erich: Imitation und Plagiat in der französischen Literatur; von der Renaissance bis zur Revolution. Schäuble Verlag. Rheinfelden. Berlin 1995, S. 13.

So spricht Horaz, vielleicht im Anschluß an Cicero, in Bezug auf die Werke seiner Vorgänger von ‚publica materies‘, und Seneca verurteilt den Rückgriff auf bereits behandelte Themen nicht als Diebstahl, sondern empfiehlt das Vorgehen als erlaubt und lobenswert.⁹¹

Der Imitator soll dem imitierten Text aber Eigenes hinzufügen.

Ziel der schöpferischen Nachahmung ist ein neues Werk, das seine Vorlagen übertrifft oder, wenn dies unmöglich scheint, ihnen doch zumindest gleichwertig ist. Die Neuheit liegt dabei nicht im Stofflichen – der Stoff ist Gemeingut, das jedem zur Verfügung steht – sondern im Formalen. Entscheidend ist die neue Form.

Folgerichtig gilt nach dieser Auffassung auch die Übersetzung als schöpferische Tätigkeit. [...] So erklärt es sich, dass Terenz seine Stücke als neu bezeichnen kann, da sie zuvor noch nicht aus dem Griechischen übersetzt worden waren. [...] Demgegenüber ist es ein entscheidendes Charakteristikum des Plagiators, formal nichts Neues zu bringen und unfähig zu sein, dem übernommenen Stoff eine persönliche Gestalt zu verleihen.⁹²

Im antiken Rom galt bereits die Pflicht zur Quellenangabe. Diese konnte aber bei hohem Bekanntheitsgrad des Prätextes entfallen.

Der Wetteifer mit den literarischen Vorgängern, bei dem versucht wurde, dem Vorbild nicht nur nachzueifern, sondern dieses an Qualität zu überbieten, wurde also überwiegend positiv gewertet. Wenn jedoch die Textstelle, mit der sich der Autor maß, nicht so bekannt war, dass er davon ausgehen konnte, seine Leser würden das Vorbild ohne weiteres erkennen, wurde ein Hinweis auf diese Stelle für nötig erachtet. [...] Dort genügte allerdings [...] ein allgemeiner oder versteckter Hinweis⁹³

Oftmals wird Vergil als Plagiator von Homer genannt. Auch zu seiner Zeit war er mit Plagiatsvorwürfen konfrontiert.⁹⁴ Er verwies auf den fruchtbaren Kampf mit Vorbildern, und auch die allgemeine Meinung sah kein Fehl in seiner Vorgangsweise. Seine Anleihen von der *Odyssee* und der *Ilias* galten aber damals wie heute als der Imitation zuordenbar. Auch wo wörtliche Übereinstimmungen vorliegen, handelt es sich, wie Genette feststellt, immer um die Nachahmung einer Gattung. Wie stark die Römer ein Plagiat verurteilten und wie oft es zu Plagiatsvorwürfen kam, ist ungewiss.⁹⁵

⁹¹ Welslau, S. 1.

⁹² Welslau, S. 106.

⁹³ Schickert, S. 69.

⁹⁴ Schickert, S. 68.

⁹⁵ Schickert behauptet, dass aufgrund der Seltenheit des Plagiats und der Beharrlichkeit der Vorwürfe Martials, das Plagiat als ein schweres moralisches Vergehen angesehen wurde. Allerdings untermauert sie ihre Meinung innerhalb von vier Seiten zweimal mit demselben Horaz Zitat. Vgl. Schickert, S. 68 und S. 71.

In den klösterlichen Skriptorien des Mittelalters war der Begriff des Autors weit von dem entfernt, was wir heute darunter verstehen. Es gab keinerlei Form des Urheberrechts. Der Heilige Bonaventura (ca. 1221-1274) unterschied vier Arbeitsweisen: Das Kopieren eines Textes oblag dem *scriptor*, wurde ein Text hinzugefügt, der einem anderen Werk entnommen war, war dies Aufgabe des *compilators*, diente der eigene Text zur Erklärung, sprach er von einem *commentator*, und schrieb ein Mann Eigenes, bestätigt durch fremde Texte, war er *auctor*.⁹⁶ Der Autor tritt also in den Hintergrund, und anstelle eines Einzelnen sind häufig viele an einem Werk beteiligt.

Durch die hohe Anzahl von Nachdrucken nach Verbesserungen im Bereich des Buchdrucks entstand ein Schutzbedürfnis der Verleger, was dazu führte, dass sie um Schutz bei den Herrschenden ansuchten. Daraus entstand das Privilegienwesen. „Das erste Nachweisbare Druckprivilegium erhielt 1469 Johannes von Speyer in Venedig. Seit 1511 erteilte der Kaiser Schutzbriefe, und am 25.10.1685 verbot ein kaiserlicher Erlaß auch den Nachdruck der unprivilegierten Bücher.“⁹⁷

Das Wort Plagiat war seit Ende des 15. Jahrhunderts wieder in Gebrauch.⁹⁸ Im Deutschen zunächst 1615 als *Plagiarius*, 1689 als *Plagium*, 1754 schließlich als *Plagiat*. „Die verhältnismäßig späte Aufnahme dieser Wörter in die modernen Sprachen beweist, dass man sich Jahrhunderte lang über Plagiate keine großen Gedanken machte.“⁹⁹

Beliebt war die Praxis, antike Werke abzuschreiben, sie als die eigenen auszugeben und gleichzeitig das Original zu verstecken oder gar zu vernichten, wie es ein gewisser P. Alcyono 1527 vorgab mit Ciceros *De Gloria* getan zu haben.¹⁰⁰ Ebenso hat Aretino das Werk des Byzantiners Procopius unter seinem Namen veröffentlicht und das Manuskript, von dem er glaubte, es sei das Einzige, vernichtet. Tatsächlich gab es ein zweites, und das Plagiat kam 1444 ans Licht.¹⁰¹

1673 schrieb der Leipziger Jakob Thomasius¹⁰² die *Dissertatio Philosophica De Plagio literario*, die im Anhang eine Auflistung über hundert bekannter oder behaupteter Plagiatsfälle enthielt. Thomasius trat in bemerkenswerter Weise für die Abkehr von der Diebstahlsauffassung – wie sie, in der Ausformung der Entführung, schon in der Antike

⁹⁶ vgl. Woodmansee, Martha: On the Author Effect: Recovering Collectivity. In: Woodmansee/Jaszi, S. 17.

⁹⁷ Rosenfeld, S. 116.

⁹⁸ vgl. Gieseke, Ludwig: Vom Privileg zum Urheberrecht; Die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845. Verlag Schwartz, Göttingen 1995, S. 37.

⁹⁹ Rosenfeld, S.116.

¹⁰⁰ vgl. Maurel-Indart, S. 14.

¹⁰¹ Lindey, S. 3.

¹⁰² Auch bekannt durch sein Traktat über Maulwürfe.

vertreten wurde – hin zu einer Auffassung über das Plagiat als Lüge ein.¹⁰³ Dem Verständnis vom Plagiat als Diebstahl, das auch heute noch gilt, liegt die Annahme zugrunde, dass der Autor ein (Eigentums-) Recht an seinen Gedanken hat, in das der Plagiator eingreift. Zwischen dem Recht an einer Sache und dem Recht an einem Gedanken bestehen aber fundamentale Unterschiede. Die Grundsätze des Sachenrechts reichen tausende Jahre in die Vergangenheit. Eine gestohlene Sache, soviel ist klar, muss an den rechtmäßigen Eigentümer zurückgegeben werden. Wie ginge das bei immateriellen Gütern – den Gedanken? Wann liegt ein Diebstahl vor und wo liegen die Grenzen? Die gestohlene Schreibfeder, so das klassische Beispiel, fehlt dem Autor. Die gestohlene Idee aber besitzt er noch immer. Der Plagiatsbegriff von Thomasius war weit gefasst. Jedes noch so kleine Schriftwerk war für ihn eine singuläre Verbindung von Wort und Schrift. Er lehnte jede eigenschöpferische Bearbeitung des Werkes ab.¹⁰⁴ Da er das Plagiat als Lüge, als Anmaßung verstand, waren die von ihm befürworteten Folgen für den Plagiator Schmach und Schande und der Zwang zur Rückerstattung des Namens des tatsächlichen Autors.

Bis zur Einführung des Urheberrechts lässt sich keine durchgehende Behandlung des Plagiats feststellen. In manchen Gesellschaften war es verpönt, in anderen Sitte. So regten Anführungszeichen noch im England des 18. Jahrhunderts den Leser dazu an, die gekennzeichneten Passagen frei zu übernehmen und in sein eigenes *Commonplace Book* einzutragen.¹⁰⁵ Mehr noch, die *Commonplace Books* waren geradezu eine Aufforderung zu dem, was heute als Plagiat bezeichnet wird, da sie den Autor einluden, sich an einer Fülle von vorgefertigten Reimen und Formulierungen zu bedienen. Über Jahrhunderte waren Formen der Imitation und auch des Plagiats von Bedeutung für die literarische Entwicklung. Aber die *imitatio* rückt jedes Werk in die Nähe des Plagiats.

Die Unterscheidung zwischen freier und sklavischer Nachahmung wurde in der Pléiade um Pierre de Ronsard im 16. Jahrhundert wieder aktuell, die sich auf die Äußerungen des Horaz beziehen konnten, der bereits zwischen *aemulatio* und *imitatio servilis* unterschieden hatte.¹⁰⁶ Dennoch: „Das zentrale Konzept, das derselben [der dichterischen Konstanz] zugrunde liegt, ist von der Renaissance bis zur Romantik die Doktrin der *imitatio*, das heißt der Nachahmung vorbildlicher Werke von anerkannten literarischen Vorgängern.“¹⁰⁷ In der Romantik erlangte

¹⁰³ Mulsow, Martin: Praktiken der Deauthorisierung; Die Entstehung von Anonymen- und Pseudonymen-Lexika im 17. Jahrhundert. <http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/archiv/2002/langtexte/mulsow.pdf>.

¹⁰⁴ vgl. Gieseke, Ludwig: Vom Privileg zum Urheberrecht. Verlag Otto Schwartz & Co., Göttingen 1995, S. 116.

¹⁰⁵ vgl. Woodmansee/Jaszi, S. 3.

¹⁰⁶ vgl. Welslau, S. 79.

¹⁰⁷ Broich/Pfister, S. 79.

gleichzeitig mit dem Abgehen von der unbefangenen Imitation die Plagiatsfrage neue Bedeutung.

2.2. Die Entwicklung des Urheberrechts in England, Plagiatsvorwürfe und Fälle zu jener Zeit

Das erste Land, das ein eigenes Urheberrecht entwickelte, war England. Die Entstehung des Urheberrechts, und damit auch die gerichtliche Verfolgung des Literaturplagiats, war nicht nur Ausdruck des neuen Autorverständnisses und des Geniebegriffs in der Romantik, denn schon zuvor hatte die Diskussion über den Schutz der Autoren in England eingesetzt, und es ging dabei zunächst nicht um Fragen der Originalität.

Vor dem *Statute of Anne*, dem ersten Urheberrechtsgesetz, musste in England jede Veröffentlichung gemäß dem *Licensing Act* von 1662 von der zuständigen Behörde genehmigt werden. Die Regelung war sowohl Zensurbestimmung als auch Festigung des wirtschaftlichen Monopols der *Stationer's Company* und sah sogar Bestimmungen über die Einfuhr von Büchern vor.¹⁰⁸ Der *Licensing Act* bestand aber nur bis 1693. Eine Verlängerung wurde, auch unter Berufung auf das Eigentum der Autoren an den Kopien, vom *House of Lords* verweigert.¹⁰⁹ Prominenter Gegner des *Licensing Act* war John Locke¹¹⁰, der sich vor allem daran stieß, dass die Buchhändler die Möglichkeit hatten, sich die Rechte an längst verstorbenen und antiken Autoren zu sichern. Die Londoner Buchhändler – auch *Conger* genannt – hatten Rechte an den Autoren auf die eine oder andere Weise erworben oder behaupteten sie zu besitzen und konnten, so wie der *Conger* Jacob Tonson es mit den Werken Shakespeares tat, diese alleinig vertreiben. Die Buchhändler wurden als Gegner der Freiheit angesehen. „Members of the Conger were increasingly seen as monopolists of the worst kind – tools of the Crown's repression, selling the liberty of England to guarantee themselves a monopoly profit.“¹¹¹

Aber die eigentliche Frage nach den Rechten der Autoren wurde von Daniel Defoe aufgeworfen, der sich an bereits bestehenden Gesetzen zu Patenten orientierte. Defoe forderte 1704 in seinem *Essay on the Regulation of the Press* die Namensnennung des Autors oder zumindest einer Person, der das Buch zugerechnet werden kann, damit eine allfällige Bestrafung für den Inhalt des Werks gerecht ist und Rechtssicherheit herrscht. Dann wäre auch der unerlaubte Nachdruck verfolgbare und unautorisierte Eingriffe in den Text könnten

¹⁰⁸ vgl. Rose, S. 31.

¹⁰⁹ vgl. Rose, S. 32.

¹¹⁰ Das Konzept Lockes, über den Eigentumserwerb durch körperliche Arbeit, wurde, durch die Übertragung auf die Ebene der geistigen Arbeit, zu einem wesentlichen Faktor für die Entstehung des Urheberrechts.

¹¹¹ Lessig, Lawrence: *Free Culture; The nature and future of creativity*. Penguin Books, N.Y. 2004, S. 88f.

unterbunden werden. Schlussendlich fordert Defoe das ausschließliche Eigentum des Autors an seinem Werk.

Authors would be known as soon as the Book, because this Law would oblige the Printer or Bookseller to place the Author's Name in the Title, or himself. [...] This Law would also put a Stop to a certain sort of Thieving which is now in full practice in England, and which no Law extends to punish, viz. (videlicet) some Printers and Booksellers printing Copies none of their own.

This is really a most: injurious piece of Violence, and a Grievance to all Mankind; for it not only robs their Neighbour of their just Right, but it robs Men of the due Reward of Industry, the Prize of Learning, and the Benefit of their Studies; in the next Place, it robs the Reader, by printing Copies of other Men uncorrect and imperfect, making surreptitious and spurious Collections, and innumerable Errors, by which the Design of the Author is often inverted, conceal'd, or destroy'd, and the Information the World would reap by a curious and well studied Discourse, is dwindled into Confusion and Nonsense. [...]

The Law we are upon, effectually suppresses this most villainous Practice, for every Author being oblig'd to set his Name to the Book he writes, has, by this Law, an undoubted exclusive Right to the Property of it.

For if an Author has not the right of a Book, after he has made it, and the benefit be not his own, and the Law will not protect him in that Benefit, 'twould be very hard the Law should pretend to punish him for it.¹¹²

Defoes Vorstellung von einem gerechten Gesetz für die Autoren entspricht in einigen Punkten, etwa dem Verbot des Eingriffs in den Text, dem modernen Urheberrecht. Ob das „exclusive Right to the Property of it“ auch Plagiatstatbestände außer dem Ganzplagiat erfasst, ist zu bezweifeln.

Ähnliche Argumente brachte auch Joseph Addison vor, der ab 1709 *Member of Parliament* war. Die Forderungen von Defoe und Addison, die sich zum Teil im *Statue of Anne* manifestierten, waren gleichzeitig die ersten Schritte zu einer Auffassung vom Werk als Eigentum¹¹³ des Verfassers. Fast zur selben Zeit, als das *Statue of Anne* entstand, bediente sich Addison 1711 bei Andrew Marvell (1621-1678), der folgendes über eine widerwillige Geliebte schrieb:

¹¹² Defoe, Daniel: A Regulation of the Press. 1704. <http://darkwing.uoregon.edu/%7Erbear/defoe2.html>.

¹¹³ vgl. Rose, S. 39ff Zuvor war das Buch als Kind des Autors eine beliebte Metapher.

Der dem Gesetz zugrunde liegende Gedanke war nicht der des Schutzes von Autoren gegenüber Autoren (dem Plagiat), sondern der des mäßigen Schutzes der Autoren vor Buchhändlern, Druckern und Verlegern, vor allem aber der Sicherung von wirtschaftlichen Interessen dieser Gruppen gegenüber den Nachdruckern. „Die Herausbildung des Urheberrechtsgedankens ist die Hypostase einer Interessensgleichheit von Autor und Verlag gegen den Nachdrucker.“¹¹⁷ Dementsprechend behandelten auch alle Fälle der folgenden Jahre den unerlaubten Abdruck von Büchern, nicht aber das Plagiat.

Zahlreiche Fragen, wie die Art des Eigentums an einem immateriellen Gut, wurden im *Statute of Anne* nicht geklärt, was dazu führte, dass das Copyright in der englischen Rechtsprechung – häufig unter der Beteiligung von prominenten Schriftstellern – ausgearbeitet wurde. Schon der englische Name des Urheberrechts *Copyright* offenbart, dass es um das Recht der Anfertigung von Kopien eines Buches ging.

1731, 21 Jahre nach der Schaffung des *Statute of Anne*, sollten die *Conger* alle Rechte an den verstorbenen Autoren verlieren. Jeder hätte nun Shakespeare verlegen können. Zunächst ignorierten die *Conger* das Ende ihres Monopols, dann versuchten sie die schottischen und irischen¹¹⁸ Buchhändler, die in ihren Markt eindringen, daran zu hindern, Bücher, die keiner Schutzfrist mehr unterlagen, zu verkaufen. Die englischen Händler argumentierten, dass nach *common-law*¹¹⁹ die Rechte an den Büchern immerwährend seien. Letztendlich wurde in *Donaldson v. Beckett* 1774 vom *House of Lords* entschieden, dass es Schutzfristen geben müsse, schon allein deswegen, weil die englischen Buchhändler dazu tendierten, die Preise hoch zu halten.

For the first time in Anglo-American history, the legal control over creative works expired, and the greatest works in English history – including those of Shakespeare, Bacon, Milton, Johnson¹²⁰, and Bunyan – were free of legal restraints. [...] Culture in England was thereafter free. [...] free in a sense that the culture and its growth would no longer be controlled by a small group of publishers.¹²¹

Die Werke waren nun, nach Ablauf der Frist nach Veröffentlichung – vor der Veröffentlichung war das Urheberrecht unendlich – gemeinfrei, beziehungsweise in der *Public*

¹¹⁷ Reemtsma, Jan Philip: Literatur und Marktgesellschaft. In: Birgit, Dankert [Hrsg.]. Literatur vor dem Richter, S. 322.

¹¹⁸ Vom irischen Nachdruck betroffen war etwa Walpoles *Castle of Otranto*.

¹¹⁹ Common-law ist die gesetzsgleiche Wirkung von gerichtlichen Entscheidungen im angloamerikanischen Rechtssystem.

¹²⁰ „Pluck from Ben Johnson the plumes of Horace, Lucan, Petronius and Seneca, and you have a strangely altered bird.“ Lindey, S. 15.

¹²¹ Lessig, S. 93.

Domain. Es wurde erkannt, dass dem Anspruch des Autors auf Entlohnung das Recht der Gemeinschaft auf Fortschritt gegenüberstand. Der Fortschritt wäre gehindert, wenn die Schutzdauer eines Buches unbegrenzt wäre. Dieser Interessenkonflikt ist auch für die Debatte über das Literaturplagiat von Bedeutung. Denn nur, wenn ein Text auch anderen Autoren zur freien Nutzung zur Verfügung steht, kann direkt auf dem Text aufgebaut werden. Außerdem wurde die Frage der Originalität der Schriftsteller zum Inhalt der Diskussion, und die Autoren wurden als Erzeuger einer geistigen Ware erkannt.

So wie es Fichte einige Jahre später in Deutschland tat, wurde auch zum Fall *Tonson v. Collins*, in dem es ebenfalls um die Urheberrechtsdauer ging, wenngleich nur am Rande, der Umfang des Urheberrechts thematisiert.

Interestingly in 1763, while *Tonson v. Collins* was pending, an anonymous journalist even used the term 'form' in defining the nature of literary property, saying that it was an error to suppose that the doctrines contained in a book should be considered its 'true and peculiar property'.¹²²

Vielschreiber Samuel Johnson äußerte sich zufrieden über den Ausgang des Falles *Donaldson v. Beckett*. Er stellte fest, dass es richtig sei, dass der Autor von seinem Werk profitiert und dass es falsch wäre, wenn das Copyright für alle Ewigkeit wahren würde.¹²³ Johnson hatte auch zum Plagiat, im Speziellen zu dem von Alexander Pope, seine Meinung und unterscheidet genau zwischen Plagiat und Imitation:

No writer can fully be convicted of imitation, except there is a concurrence of more resemblance than can be imagined to have happened by chance; as where the same ideas are conjoined without any natural series or necessary coherence, or where not only the thought but the words are copied. Thus it can scarcely be doubted, that in the first of the following passages Pope remembered Ovid, and that in the second he copied Crashaw.¹²⁴

Diese Ansicht ist in der Argumentation den Gerichtsentscheidungen des 20. Jahrhunderts schon sehr nahe. Das Plagiat Popes ist auch eine (fast) wortwörtliche Übernahme der Verse Crashaws (1613-1649). Crashaw:

¹²² Rose, S. 131.

¹²³ Rose, S. 108.

¹²⁴ Johnson, Samuel: *The Rambler Vol. 2*, The Yale edition of the works of Samuel Johnson. Yale University Press 1969, S. 399.

This plain floor,
Believe me reader, can say more
Than many a braver marble can,
Here lies a truly honest man.¹²⁵

Und Pope:

This modest stone, what few vain marbles can,
May truly say, here lies an honest man.¹²⁶

Samuel Johnson schrieb seinerseits nebenher gegen Entgelt Predigten für Priester, die diese natürlich nicht unter Johnsons Namen vortrugen.¹²⁷

Alexander Pope, der selbst in *Pope v. Curll*¹²⁸ über die Publikationsrechte an seinen Briefen prozessierte¹²⁹, äußerte sich zur Entlehnung seiner Worte durch James Moore Smythe, den er auch in der *Dunciad* verspottete, im *Grub Street Journal* weniger verständnisvoll:

A Gold watch found on Cinder Whore,
Or a good verse on J--my M--re,
Proves but what either shou'd conceal,
Not that they're rich, but that they steal.¹³⁰

In der *Dunciad* heißt es zum plagiierenden Schriftsteller (in diesem Fall Colley Cibber):

Next o'er his books his eyes begin to roll
In pleased memory of all he stole;
How here he sipped, how there he plundered snug
And sucked all o'er like an industrious bug.
Here lay poor Fletcher's half-eat scenes, and here
The frippery of crucified Molière.¹³¹

¹²⁵ Crashaw, Richard: An Epitaph upon Mr. Ashton. In: *Secret Poetry of the 17th Century*. Hatchard. London 1836, S. 242.

¹²⁶ Pope, Alexander: On Elijah Fenton. In: *The Works of Alexander Pope*. Longman Brown & Co. London 1847, S. 112.

¹²⁷ vgl. Woodmansee, Martha: On the Author Effect: Recovering Collectivity. In: *Woodmansee/Jaszi*, S. 19 Dies wäre aber kein Plagiatsfall, da Zustimmung des Autors vorliegt.

¹²⁸ Rose, S. 59f.

¹²⁹ Es ging um die Frage wer einen Brief publizieren dürfe. Der Schreiber oder der Empfänger?

¹³⁰ Pope, Alexander: Epigram. In: *The Grub-Street Journal for May and June 1730*. Zitiert aus: Hatch, Gary Layne: *The Crime of Plagiarism. A critique of literary property law*. 1992.

http://eric.ed.gov/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content_storage_01/0000019b/80/24/17/c3.pdf

¹³¹ Pope, Alexander: *The Dunciad*, in four books. Pearson Education. New York 1999, S. 117.

Das Literaturplagiat war also in der Zeit der Ausarbeitung des Urheberrechts Gegenstand von Debatten, Polemiken und Beleidigungen; eine rechtliche Handhabe war aber weder vorhanden noch angedacht. Denn die Einstellung der Schriftsteller zur Imitation und zum Plagiat war ohnehin offener. Pope bediente sich trotz seiner Prozesse und seinem Einsatz für das Autorenrecht bei anderen Autoren und rechtfertigte diese Praxis mit der Begründung, dass er Geborgtes verbessere.

In dieser Zeit nahmen aber auch die Plagiatsvorwürfe zu. Beides mag Folge desselben Grundes sein: Der Zunahme der Gewinne aus den Buchverkäufen.

Henry Fielding übernahm nicht nur wortwörtlich aus antiken Werken, er thematisierte die Vorgehensweise seine Quellen nicht offen zu legen, was ihm den Plagiatsvorwurf einbringen könnte, sogar in *Tom Jones*:

The antients may be considered as a rich common where every person who hath the smallest tenement in Parnassus hath a free right to fatten his muse. Or, to place it in a clear light, we moderns are to the antients what the poor are to the rich. By the poor here I mean that large and venerable body which in english, we call the mob. Now, whoever hath had the honour to be admitted to any degree of intimacy with this mob, must well know that it is one of their established maxims to plunder and pillage their rich neighbours without any reluctance; and that this is to be held neither sin nor shame among them.¹³²

Fielding, ganz Robin Hood, schreibt weiters, dass er aber jedenfalls die Quelle angibt, wenn er von den „poor brethren“ ausborgt, die er noch mit einigen Seitenhieben versieht. Er äußert sich auch ironisch zur Affäre Pope und Moore, was seine noble Einstellung zum Plagiat weiter fragwürdig macht:

„Mr. Moore, who having formerly borrowed some lines of Pope and company, took the liberty to transcribe six of them into his play of Rival Modes. Mr. Pope, however, very luckily found them in the said play, and laying violent hands on his own property, transferred it back again into his own works; and for a further punishment, imprisoned the said Moore in the loathsome dungeon of the Dunciad.“¹³³

Fieldings *Shamela* ist das, was Genette unter einer Umwertung, in diesem Fall einer Abwertung, versteht. Die Form, der Briefroman, ist gleich wie in Richardsons *Pamela*, die

¹³² Fielding, S. 246.

¹³³ Fielding, S. 247.

Figurennamen, einschließlich der Hauptfigur; „Pamela says he; for so I am called here“¹³⁴; sind größtenteils identisch, und nur die Handlung unterscheidet sich wesentlich.

Ein schönes Beispiel für eine Verkettung des Plagiats und der Intertextualität ist Lawrence Sternes Meinung zum Plagiat. In *Tristram Shandy* fragte er: “Shall we for ever make new books, as apothecaries make new mixtures, by pouring only out of one vessel in to another?”¹³⁵ Überraschend ähnlich äußert sich schon 1621 Robert Burton: „As apothecaries we make new mixtures everyday, pour out of one vessel into another;“¹³⁶ Der wiederum hatte den Satz aus *Menippus* (1617) des Theologen Johann Valentin Andreaes übernommen. Und selbiger soll laut Borges in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*¹³⁷ der Verfasser des (fiktiven) Buches *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien* sein. An diesem Punkt sind wir auf dem Gebiet angelangt, in dem die Grenzen zwischen Plagiat und Intertextualität zunehmend ins Fließen geraten.

Auch wenn bei Sterne eine wörtliche Übernahme vorliegt, ist durch die zwangsläufige Sinnverschiebung – die streng genommen nur dann nicht vorliegt, wenn ein Werk eins zu eins abgeschrieben ist (und selbst dann würde zeitlicher Abstand¹³⁸ zur Sinnverschiebung ausreichen) – durch die Ironie, das Plagiat des Plagiats über das Plagiat zu verwenden, etwas vollkommen Neues entstanden. Aber Sterne musste sich glücklicherweise nicht auf rechtliche Weise mit seinen Plagiaten auseinandersetzen, da der Plagiatstatbestand noch nicht erfunden war.

Die Fundamente des Urheberrechts waren zu diesem Zeitpunkt aber bereits geschaffen. Die Verteidigung des geistigen Eigentums war noch immer ausschließlich auf das Verbot von unerlaubtem Abdruck von Originaltexten beschränkt. Wie kam es nun dazu, dass Prozesse wegen Literaturplagiate geführt wurden?

1759 wurden Edward Youngs *Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* veröffentlicht. Young unterscheidet klar zwischen Original und Imitation:

¹³⁴ Fielding, Henry: *Shamela*. The Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding. The Journal of the Voyage to Lisbon, Shamela, and Occasional Writings. Clarendon Press. Oxford 2008, S. 161.

¹³⁵ Sterne, Lawrence: *Tristram Shandy*. Penguin Books. Harmondsworth 1970, S. 339.

¹³⁶ Burton, Robert: *Anatomy of Melancholy*. New York 1862, S. 35.

¹³⁷ Borges, Jorge Luis: *Fiktionen*. Übersetzt von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. Carl Hanser Verlag. München 1992, S. 17.

¹³⁸ Wie in Borges' *Pierre Menard*.

An *Original* may be said to be a *vegetable* nature; it rises spontaneously from the vital root of Genius; it *grows*, it is not made: *Imitations* are often a sort of *Manufacture* wrought up by those *Mechanics, Art, and Labour*, out of pre-existent materials not their own.¹³⁹

Es gibt die bindungslose Erschaffung aus dem Samen des Genies, der im Geist liegt¹⁴⁰ – wie dieser gepflanzt wird, beschreibt Young nicht –, und die Imitation, die nichts anderes ist als Handarbeit.

Die klassischen Vorbilder macht Young über den Umweg des Erbrechts zu Originalen:

It is said, that most of the *Latin Classics*, and all the *Greek*, except perhaps *Homer, Pindar* and *Anacreon*, are in the number of *Imitators*, yet receive our highest applause; our answer is, That They, tho' not *real* are *accidental Originals*; the works they imitated, few excepted, are lost: They, on their Fathers' Decease, enter, as lawful Heirs, on their Estates in Fame.¹⁴¹

Aber das Original ist äußerst selten, da der Einfluss der Antike zu schwer auf den Gemütern der Menschheit lastet:

So few are our *Originals*, that if all other books were burnt, the lettered World would resemble some Metropolis in flames, where a few incombustible buildings – a Fortress, a Temple, a Tower – lift their heads in melancholy grandeur, amid the mighty ruin. [...] But why are *Originals* so few? Not because the Writer's harvest is over, the great Reapers of Antiquity having left nothing to be gleaned after them; nor because the human mind's teeming time is past, or because it is incapable of putting forth unprecedented births; but because illustrious Examples *engross, prejudice, and intimidate*.¹⁴²

Die Befreiung von diesem Einfluss zur Produktion von Neuem muss über das Genie erfolgen. Die Person Homers darf nachgeahmt werden, nicht aber seine „composition“. Die großen Vorbilder sollen Verbündete sein, ihr Werk soll bekannt sein, aber der Nachahmung und dem Plagiat darf kein Platz eingeräumt werden.

It is by a sort of noble contagion, from a general familiarity with their Writings, and not by any particular sordid Theft, that we can be the better, better for those who went before us. Hope we, from Plagiarism, any Dominion in Literature; as that of Rome arose from a nest of Thieves?¹⁴³

¹³⁹ Young, Edward: *Conjectures of Original composition*. The Scholar Press Limited, Leeds 1966. S. 12.

¹⁴⁰ vgl. Young, S. 53.

¹⁴¹ Young, S. 15.

¹⁴² Young, S. 16 Nach Blooms *Anxiety of Influence* müssten sie von sich aus versuchen, sich dem Einfluss zu entziehen.

¹⁴³ Young, S. 24f.

Wenig originell ist für Young Dryden¹⁴⁴, der oft wegen Plagiaten angegriffen wurde. Dieser wehrte sich gegen die Vorwürfe mit dem Argument, dass er zwar das Fundament von Ideen, die ihm gefallen, verwende, aber sie würden unter ihm nicht verlieren:

I am tax'd with stealing all my plays and that by some men, who should bet he least off men from who I would steal any part of them (...) It is true that wherever I have liked any story in a romance, novel or foreign play, I have made no difficulty, nor ever shall, to take the foundation of it, to build it up, and to make it proper for the English stage. And I will be so vain to say, it has lost nothing in my hands.¹⁴⁵

Diese Ansicht ist das Gegenteil, der von Young vertretenen. Wenn schon die alten Originale nicht imitiert werden dürfen, ist die Verwendung zeitgenössischer Vorlagen ausgeschlossen. Der Autor muss aus sich heraus schaffen können. Die Folge ist eine neue Sicht auf die Autorschaft.

What Young has done is to introduce the notion of original genius into the traditional discourse of authorship, thereby producing a representation in which the originality of the work, and consequently its value, becomes dependent on the individuality of the author.¹⁴⁶

Denn bei Young ist jeder Mensch zunächst ein Original. „Born Originals, how come it to pass that we die Copies?“¹⁴⁷ Die Folge ist eine Aufwertung des Autors, ein Anspruch an ihn, Neues zu schaffen, individuell und originell zu sein. Der Autor hat im 18. Jahrhundert das Recht auf Entlohnung seiner geistigen Arbeit erstritten und wird von Young auf das Podest des Genies erhoben.

Vielleicht ist das auch der entscheidende Moment für die Entstehung des Literaturplagiats. Das Buch wird umso mehr mit dem Autor verbunden. Die Ideen des Buches sind umso mehr dem Autor zugehörig. Wie aus dem Kapitel über das Urheberrecht in Frankreich ersichtlich ist, war der Geniebegriff Grund und Ursprung des ersten umfassenden Urheberrechtsgesetzes. Nun gerät in England auch die Kunst der Imitation unter Kritik. Sogar gegen Milton wurden Plagiatsvorwürfe erhoben, denn für ihn gab es naturgemäß nichts Größeres, als sich aus der Bibel zu bedienen,¹⁴⁸ während Shakespeare zum „original genius“ erhoben wurde.¹⁴⁹ ¹⁵⁰

¹⁴⁴ Young, S, 84.

¹⁴⁵ Dryden, John: An Evening's Love. Preface. The Works of John Dryden Vol. X Plays. University of California Press. Berkeley 1970, 210.

¹⁴⁶ Rose, S. 121.

¹⁴⁷ Young, S. 42.

¹⁴⁸ Für Edward Young ist Milton ein Original, ebenso wie Bacon, Newton, Shakespeare. vgl. Young, S. 76.

Shakespeare, es war zu erwarten, war selbst ein nehmefreudiger Plagiator. Aus *Henry VI* sind von 6033 Versen 1771 ohne Veränderung von Raphael Holinshed, einem Zeitgenossen, übernommen und weitere 2373 paraphrasiert.¹⁵¹

Die Folgen davon, das Konzept des geistigen Eigentums zu akzeptieren, wurden von den Zeitgenossen nicht oder nur zum Teil erkannt. Aber schon 1762 gab es warnende Stimmen:

Poet would commence his Action against Poet, and Historian against Historian, complaining of literary trespasses. Juries would be puzzled, what Damage to give for the pilfering of an Anecdote, or purloining the fable of a Play. What strange Changes would necessarily ensue. The Courts of Law must sagely determine Points in polite Literatur, and Wit be entered on Record.¹⁵²

Dem Autor dieser Zeilen war klar, dass sich das geistige Eigentum als ein immaterielles Gut nicht so sehr vom tatsächlichen Eigentum unterscheiden konnte. Das skeptische Erkennen dieser zukünftigen Probleme war aber nicht der Regelfall. Es ging ja um ganz andere Interessen, die gewahrt werden sollten. Dass sich der Schutz vor Raubdrucken durch das Urheberrecht auf eine Ebene, auf der Autor gegen Autor prozessiert, verlagern würde, dachten wenige.

Der Umfang des geistigen Eigentums wurde restriktiv gesehen. Schon in den Prozessen des 18. Jahrhunderts wurde argumentiert, dass Stil und Gefühl oder die persönliche Ausdrucksform, nicht aber die Idee das geistige Eigentum ausmachten.¹⁵³ Blackstone führt in den *Commentaries of the laws of England* aus, dass ein nicht originales Werk vorliege, wenn “the same conceptions, cloathed in the same words”¹⁵⁴.

Der *Copyright Act* von 1842, der bis in das 20. Jahrhundert bestand, führte eine Schutzdauer von der Lebenszeit des Autors plus 7 Jahre oder 42 Jahre ab der Veröffentlichung ein. Maßgeblich an der Erlassung des *Act* beteiligt waren Wordsworth, Southey, Carlyle und Coleridge.¹⁵⁵

¹⁴⁹ vgl. Rose, S. 122.

¹⁵⁰ Young, S. 30.

¹⁵¹ Vgl. Posner, S. 398.

¹⁵² Anonymus: *An Enquiry into the Origin of Literary Property 1762*. Zitiert aus Rose, S. 130.

¹⁵³ vgl. Rose, S. 13.

¹⁵⁴ Blackstone, William: *Commentaries on the Laws of England*. Facsimile of the First Edition of 1765—1769. University of Chicago Press. Chicago 1979, 2:406.

¹⁵⁵ Vgl. Rose, S. 111.

Über Coleridges „unacknowledged obligations“¹⁵⁶ schrieb De Quincey in den *Literary Reminiscences*. Nach einigen harmlosen Beispielen geht De Quincey zur *Biographia Literaria* über, in der Coleridge seitenweise wortwörtlich von Schelling stahl.

All these cases amount to nothing at all as cases of plagiarism, and for this reason expose the more conspicuously that obliquity of feeling which could seek to decline the very slight acknowledgments required. But now I come to a case of real and palpable plagiarism; [...] Coleridge's essay in particular is prefaced by a few words in which, aware of his coincidence with Schelling, he declares his willingness to acknowledge himself indebted to so great a man in any case where the truth would allow him to do so; but, in this particular case, insisting on the impossibility that he could have borrowed arguments which he had first seen some years after he had thought out the whole thesis *proprio Marte*. After this, what was my astonishment to find that the entire essay, from the first to the last, is a *verbatim* translation from Schelling, with no attempt in a single instance to appropriate the paper by developing the arguments or by diversifying the illustrations?¹⁵⁷

Das Plagiat wird als wörtliche (*verbatim*) Übernahme verstanden. Eine Aus- oder Weiterführung der Gedanken Schellings hätten Coleridge von jeder Schuld befreit. Aber De Quincey verteidigt seinen Freund Coleridge nach dieser Bloßstellung selbstlos:

I will assert finally that after having read for thirty years in the same track as Coleridge – that track which few of any age will ever follow us, such as German metaphysicians, Latin schoolmen, thaumaturgic Platonists, religious Mystics – and having thus discovered a large variety of literary thefts, I do, nevertheless, most heartily believe him to have been as entirely original in all his capital pretensions as any one man that ever has existed.¹⁵⁸

De Quinceys Meinung ist die, dass trotz Diebstahls die Originalität bewahrt bleiben kann. Mehr noch, Coleridge stellt sich damit in die literarische Tradition. Es verwundert daher nicht, dass De Quincey an anderer Stelle einen Vergleich, allerdings nicht auf das Plagiat bezogen, zwischen dem Palimpsest und dem menschlichen Gehirn zieht:

What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? Such a palimpsest, oh reader! Is yours. Everlasting layers of ideas and images, feelings, have fallen upon your brain softly as

¹⁵⁶ De Quincey, Thomas: *Literary Reminiscences*. Samuel Taylor Coleridge. In: *The Collected Writings of Thomas De Quincey* by David Mason. AMS Press. New York 1968, S. 143.

¹⁵⁷ De Quincey, S. 145f.

¹⁵⁸ De Quincey, S. 147.

light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished.¹⁵⁹

Das Zitat zeigt nicht nur, dass das Palimpsest eine Geschichte hat, sondern ist der Äußerung Poes zur Kryptomnesie nicht unähnlich.

Wieder kann nicht gerade von einer strengen Beurteilung des Plagiats seitens des Schriftstellers gesprochen werden. Die rechtliche Entwicklung war jedenfalls von großer Bedeutung für die Entwicklung des Originalitätsgedankens und die Rechtswissenschaft begann die Autoren, die Erdenker des Copyrights, zu übertreffen.

He [Mark Rose] has concluded that the reception of German Romanticism in England came only after 'the ground has been prepared by the long debate over copyright' and that 'the romantic elaboration of such notions as originality, organic form, and the work of art as the expression of the unique personality of the artist was in a sense the necessary completion of the legal and economic transformation that occurred in the copyright struggle.'¹⁶⁰

Die Autoren, die den Schutz ihrer geistigen Rechte erstritten, waren oftmals selbst Plagiatoren oder Imitatoren. Sie dachten nicht an die Folgen, die das geistige Eigentum zeitigen würde, da ihr Interesse zunächst nur dem Schutz vor Raubkopien und vor ihren Verlegern galt. Dieser Schutz breitete sich aber über die Rechtswissenschaft und dank dem Geniebegriff auf einen Schutz der Autoren voreinander aus.

2.3. Plagiat, Genie und die Entwicklung des Urheberrechts in Frankreich

Im 16. und 17. Jahrhundert wurde in Frankreich der Plagiatsvorwurf erhoben, wenn eine Vorlage nicht dem herrschenden Geschmack gemäß abgewandelt wurde, wie es in der *Querelle du Cid* um *Le Cid* von Corneille der Fall war.¹⁶¹ Der eigentliche Vorwurf bestand darin, dass die Cid-Thematik bereits in einer zeitgenössischen Sprache dramatisiert war, und das ‚Urteil‘ der Académie française war milde. Denn eine Übernahme und Bearbeitung von Werken antiker Autoren ist jedenfalls erlaubt, und, wie in diesem Fall, auch die Verwendung zeitgenössischer Werke aus anderen Sprachen kein Vergehen ist.¹⁶² Wie Welslau anhand des Streites zwischen Pierre de Ronsard und Florent Chrestien zeigt, war vom 16. Jahrhundert bis

¹⁵⁹ De Quincey, Thomas: *The Palimpsest of The Human Brain. Suspiria De Profundis*. In: *The Collected Writings of Thomas De Quincey* by David Mason. AMS Press. New York 1968, S. 346.

¹⁶⁰ Jaszi, Peter: *On the Author Effect: Contemporary Copyright and Collective Creativity*. In: *Woodmansee/Jaszi*, S. 31.

¹⁶¹ vgl. Welslau, S. 107. Die Plagiatsvorwürfe waren auch politisch motiviert.

¹⁶² Besondere Inspiration waren *Las Mocedades del Cid* von Guichen de Castro, entstanden zwischen 1605 und 1615. *Le Cid* wurde zum erstenmal 1636-37 aufgeführt.

ins ausgehende 17. Jahrhundert die Entlehnung lediglich innerhalb der eigenen Sprache theoretisch verpönt.

Dann folgt der entscheidende Vorwurf: Ronsard habe nicht nur Theokrit bestohlen – die freie Nachahmung eines so hervorragenden Dichters sei ja erlaubt – sondern auch seine Dichterfreunde und dann versucht die Plagiate unkenntlich zu machen.¹⁶³

Aus diesem Grund wurden zeitgenössische Quellen oft durch die Angabe antiker Autoren verdeckt. Racine verdeckte seine französischen Quellen für die *Andromaque* mit Hinweisen auf Euripides, Vergil und Seneca.¹⁶⁴

Im 17. Jahrhundert nehmen sowohl die Plagiate als auch die Entdeckungen derselben zu. 1667 veröffentlicht Jean Oudart unter dem klingenden Pseudonym Jean de Soudier Richesource *Le Masque des orateurs, c'est-à-dire la manière de déguiser facilement toutes sortes de discours*, um kurz darauf sogar eine Schule zu eröffnen, in der die Schüler erfahren, wie sie ein unentdeckbares Plagiat erstellen.¹⁶⁵ Besonderen Erfolg hatte die Schule bei jungen Klerikern, die offensichtlich Probleme hatten, eigene Predigten zu verfassen.¹⁶⁶

Der Comte de Maubec de la Dentdulynx gab in *A la louche des Plagiats* Anweisungen, wie ein Plagiat erfolgreich versteckt werden kann. Der Plagiator soll wörtliche Übernahmen meiden, die Charaktere verkleiden, Zeit und Ort ändern. Als Quellen soll er unbekannte Texte, am besten mehrere, benutzen.¹⁶⁷

Im 18. Jahrhundert verwischt dann die Grenze zwischen Imitation und Plagiat zusehends.

Im 18. Jahrhundert wird die Frage nach der Herkunft eines Stoffes und nach früheren Bearbeitungen zwar noch gestellt; ob eine erlaubte Imitation oder ein Plagiat vorliegt, ist für die Antwort jedoch weitgehend belanglos geworden.¹⁶⁸

Gleichzeitig mit dieser Entwicklung wird das Urheberrecht eingeführt. Wie das deutsche besteht das französische Urheberrecht im *droit moral/droit d'auteur*. Das Werk eines Autors ist untrennbar mit seiner Person verbunden und Ausdruck derselben. Daher ist das Urheberrecht nicht als Ganzes veräußerbar oder übertragbar. Die Substanz des Rechts bleibt

¹⁶³ Welslau, S. 112.

¹⁶⁴ vgl. Welslau, S. 116.

¹⁶⁵ vgl. Maurel-Indart, S. 17.

¹⁶⁶ Hierzu auch Woodmansee, Martha: On the Author Effect: Recovering Collectivity. In: Woodmansee/Jaszi, S. 19.

¹⁶⁷ vgl. Lindey, S. 230.

¹⁶⁸ Welslau, S. 118.

im *droit moral* immer beim Autor. Daher hat der Urheber beispielsweise immer ein Recht auf Namensnennung.

Auch in Frankreich sind es die Verleger und ihre Praktiken, die den Ruf nach einer gerechteren Entlohnung des Autors auslösen.¹⁶⁹ Aber noch 1763 vertritt Diderot die Meinung, dass der Autor mit dem Verkauf seines Manuskripts jegliches Recht an seinem Werk verlieren solle und das Eigentum an einem Werk als Ganzes frei übertragbar sein soll.¹⁷⁰

Die Privilegien waren ähnlich denen in England, allerdings war die *Communauté des Imprimeurs et Libraires* mehr an das *Ancien Régime*, und damit die Zensur, und weniger an unternehmerischen Geist, wie ihn die *Stationer's Company* verkörperte, gebunden.¹⁷¹

Die Veränderung vom Privilegienwesen zum *droit d'auteur* kam mit der Revolution. Zuvor, nach den Erlässen von 1777 und 1778, war das Privileg, ein Buch zu drucken, für den Autor und seine Erben immerwährend. Für den Verleger endete es mit dem Tod des Autors. Dies war der erste Ausdruck der Anerkennung eines besonderen Rechts des Autors. In der Folge wurden die Rufe, wie die des Publizisten Linguet, nach einer Besserstellung der Autoren immer lauter.

Literarische Stoffe seien zwar Gemeinbesitz, Ideen und Stil machten aber den Stoff erst zum Kunstwerk und sollten daher vor Diebstahl gesetzlich geschützt werden. [...] Wenn ein gutes Buch in gewisser Weise auch dem ganzen Volk gehöre, so dürfe darüber doch nicht vergessen werden, dass dem Autor ein angemessener Lohn zustehe.¹⁷²

Mit der Revolution kam auch der Umschwung im Urheberrecht. Sie schaffte 1789 nicht nur das Privilegienwesen zum Zwecke der allgemeinen Aufklärung ab, das Eigentum wurde durch das Gesetz von 1793 gewissermaßen in die Person des Autors transferiert. 1791 wurde das erste Gesetz zum geistigen Eigentum erlassen, und das Gesetz von 1793 sicherte dem Autor das alleinige Reproduktionsrecht zeit seines Lebens und für seine Erben für 10 Jahre nach dessen Tod.¹⁷³ Kein Kind kann seinem Vater im Gesicht ähnlicher sein als dieses Gesetz im Geist dem, von dem es herkommt – dem Eigentum.

Art. I: Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et les dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie entière du droit

¹⁶⁹ vgl. Welslau, S. 137.

¹⁷⁰ Diderot, Denis: Lettre historique et politique sur le commerce de la librairie. In: Oeuvres. Tome III. Éditions Robert Laffant. Paris 1995, S. 59ff.

¹⁷¹ vgl. Saunders, S. 85.

¹⁷² Welslau, S. 139.

¹⁷³ vgl. Maurel-Indart, S. 124.

exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République et d'en céder la propriété en tout ou en partie.

Art. II Leur héritiers ou cessionnaires jouiront du même droit durant l'espace de dix ans après la mort des auteurs.

Die Entwicklung, die sich im englischen Urheberrecht und durch die Einführung des Geniebegriffes bereits angekündigt hat, findet im postrevolutionären Frankreich ihren Ausdruck in der Urheberrechtsgesetzgebung, die ganz auf das Individuum ausgerichtet ist. In der Begründung des Gesetzes hieß es etwa: „De toutes les propriétés, la moins susceptible de contestation, celle dont l'accroissement ne peut ni blesser l'égalité, ni donner d'ombrage à la liberté, c'est, sans contredit, celle des productions du génie;“¹⁷⁴ Und Bosse kommentiert zu Recht: „Nirgends ist daher die Genie-Periode so nachhaltig rezipiert und aufbewahrt worden wie in der Jurisprudenz.“¹⁷⁵

Mit der Einführung des *droit d'auteur* wird die juristische Handhabe gegen das Plagiat geschaffen.

L'ère du plagiat honteux, certes, mais autorisé s'achève avec la Révolution et l'émergence de toutes les formes de la propriété individuelle. Si la liste est longue, encore, des plagiatés au XVII^e siècle, c'est pourtant le dernier souffle des copieurs impunis. Jusqu'alors, l'art était avant tout un hommage de la créature au Créateur, une répétition imitative de la création. Le XVIII^e siècle voit l'avènement de l'individu, revendiquant lui-même la propriété de son œuvre.¹⁷⁶

Die Revolution markiert also das Ende einer Kultur der mehr oder weniger unschuldigen Imitation und königlichen Privilegien und ersetzt diese durch das ausschließende (ausschließliche) Eigentum des Autors an seinem Werk und der Nutznießung an dessen Früchten. Es verhält sich so, wie Heinrich Bosse bedeutungsschwer anmerkt: „In der ständischen Gesellschaft garantierte der Souverän durch seine Privilegien die Nutzung des Werkes – in der modernen Gesellschaft ist der Autor an die Stelle des Königs getreten.“^{177 178}

¹⁷⁴ Begründung des Abgeordneten Lakanal. Zitiert aus Bosse, S. 147.

¹⁷⁵ Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft; Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethe Zeit. UTB Ferdinand Schöningh Verlag. Paderborn 1981, S.11.

¹⁷⁶ Maurel-Indart, S. 21.

¹⁷⁷ Bosse, S. 7.

¹⁷⁸ Der Liberalismus und die damit einhergehende Vergrößerung der Sphäre des Individuums hat, auch hinsichtlich des Plagiats zur Folge, dass nicht mehr ein Souverän oder eine übergeordnete Machtinstanz dem Individuum Grenzen setzt; die Grenzen werden durch die Berührung der Sphären der Einzelnen gezogen und die Mittel dazu werden vom Gesetz zur Verfügung gestellt. Der plagierte Autor hat die Möglichkeit den Plagiator vor Gericht zur Rechenschaft zu ziehen. Dies ist Ausdruck des Gedankens, dass die Freiheit des einen endet, wo die Freiheit des anderen beginnt.

Ein besseres Beispiel: Ähnlich verhält es sich mit der Rechtsprechung zum allgemeinen Persönlichkeitsrecht in Deutschland – entwickelt aus Art 2 Abs 1 GG zu dem Mephisto/Gründgens Fall – die für den Schriftsteller eine

Die ökonomischen Probleme der Schriftsteller waren aber mit den ersten Urheberrechtsgesetzen nicht behoben. Da die frühen Gesetze nur für den einzelnen Nationalstaat galten, waren Nachdrucke außerhalb des Staatsgebietes nicht zu verhindern. Der Autor war zwar in seinem Land geschützt, aber die Engländer druckten und übersetzten weiterhin französische Werke (und umgekehrt), ohne dass der Autor davon profitierte.

Außerdem verlangten die Verlage nach einer umfassenden Übertragung der bestehenden und kommenden Rechte an den Werken der Autoren. Das persönliche Recht der Urheberschaft ist zwar nicht zur Gänze abtretbar, das hinderte die Autoren aber nicht daran, alle Verkaufs- und Verwertungsrechte, meist zu unfairen Bedingungen, an den Verleger zu übertragen und somit Eigentümer eines wertlosen Rechtes zu werden.

Auch die Dramatisierung von Büchern und die Verbücherung von Stücken waren nicht geregelt. Daher wird 1840 in Frankreich die *Société de Gens de Lettres* gegründet, deren erstes Ziel die Verbesserung der urheberrechtlichen Stellung der Autoren ist. Gründer sind Honoré de Balzac, Victor Hugo, Alexandre Dumas und George Sand. Erstes Ziel ist die Verlängerung der Schutzfrist, deren Dauer schon zuvor heftig diskutiert wurde.

1840 forderte der an Verlegern und Schulden verzweifelnde Balzac in seinem *Code Littéraire* neben der gesetzlichen Einschränkung der Verlagspraktiken unter dem 4. Titel *Des Plagiats non prévus par le Code civil* unter anderen folgende Regeln in der *Société* für Plagiatsfälle:

XLIV. - Le fait de traduire le sujet d'un livre d'une oeuvre littéraire quelconque en pièce de théâtre, et réciproquement, celui de traduire le sujet d'une pièce de théâtre en livre sans le consentement exprès et par écrit de l'auteur, constitue un plagiat.

XLV. - Dans ce cas, l'auteur primitif a droit au tiers de tous les bénéfices que procure l'oeuvre du plagiaire.

XLVI. - Le plagiat n'a lieu qu'entre les auteurs vivants, les héritiers d'un auteur ne sont pas admis à la plainte. Un auteur étranger n'est admis à exciper du plagiat que dans le cas où la législation de son pays donne le droit à un auteur français à se faire réparation dans ce pays.

XLVII - Quiconque sera frappé de trois jugements pour fait de plagiat sera exclu de la Société.

XLIX. - La bonne foi résultant d'une rencontre est admise, sans preuves et témoignages.

L. - Un titre de livre ou de pièce est une propriété littéraire aussi bien qu'un pseudonyme.

LI. - Le fait d'un plagiat partiel qui ne dépasse pas la vingtième partie d'un ouvrage donne lieu au blâme.

LII. - Les citations exagérées rentrent dans les dispositions du Code civil relatives aux contrefaçons.

Form der Zensur darstellt. Dem Einzelnen wird die Möglichkeit gegeben, gegen die Verwendung seiner Person in einem literarischen Werk zu klagen, falls dieses seine Persönlichkeitsrechte berührt. Die Rechtssphäre wird zur sich blähenden Blase, die die verfassungsrechtliche Kunstfreiheit Art 5 GG als Schutz vor staatlicher Repression kurzerhand ad absurdum führt.

LIII. - Il n'y a pas plagiat lorsque ce qui cause l'action du plaignant est un fait public, ancien ou contemporain.¹⁷⁹

Teilweise nimmt Balzac zukünftige Entwicklungen vorweg – Dramatisierungsverbot, Gewinnabschöpfung, Titelschutz, Reziprozität zwischen den Ländern, Freiheit von Tatsachen – teilweise stellt er interessante Regelungen für das Plagiat auf.

Wenn weniger als ein Zwanzigstel übernommen wurde, soll die *Société* lediglich rügen. Immerhin ist das ein Versuch zur Abgrenzung, wann ein schwerwiegendes Plagiat vorliegt. Guter Glaube hinsichtlich der Übernahme soll im Fall eines Treffens der Autoren ohne Zeugen und Beweise angenommen werden.

Die Weisheit dieser Regelung wird im Fall Paul Celan offenbar. Celan konnte sich auch deshalb nie von den Vorwürfen befreien, da nicht klar war, wer bei den Treffen zwischen Celan und Yvan Goll wen wie inspiriert hat. Wie Döhl in seiner Untersuchung von 1960 nahelegt, war Goll ebenso von Celan beeinflusst wie umgekehrt. Gespräche und Austausch von Gedanken zwischen Schriftstellern können sie zum selben Ergebnis führen, ohne dass der eine vom anderen abschreibt. Das ist ein gemeinsames Schaffen.

Entgegen der Forderung Balzacs nach einem immerwährenden Urheberrecht soll die Plagiatsklage nur unter lebenden Autoren erlaubt sein. Der Erbe eines Autors darf einem Autor ein Plagiat nicht mehr vorwerfen. Balzac unterscheidet zwischen den Einkünften aus dem Werk, die auch den Erben zugute kommen sollen, und dem Werk, das mit dem Leben des Autors verbunden ist und dessen Inhalt und Form einer weiteren Verwendung durch andere sofort nach dem Tod des Schriftstellers zur Verfügung stehen. Er trennt die wirtschaftlichen von den persönlichen (moralischen) Interessen. Denn nur der Autor selbst kann sich durch das Plagiat in seinen persönlichen Rechten, der persönlichen Beziehung zu seinem Werk verletzt fühlen. Den Erben gesteht er dieses Recht nicht mehr zu und macht das Werk gerade hinsichtlich des Plagiats gemeinfrei.

2.4. Entwicklung des deutschen Urheberrechts und die Trennung von Form und Inhalt bei Fichte

Deutschland ist das letzte der drei Länder, das einen modernen Urheberschutz einführt. Bis zur Schaffung des ersten deutschen Urheberrechts sollte es von der französischen Revolution weg noch einige Zeit dauern, denn bedingt durch die Uneinheitlichkeit der deutschen Staaten nahm das deutsche Urheberrecht einen anderen Weg als das englische oder französische. „Die

¹⁷⁹ Honoré de Balzac: Code Littéraire. <http://www.bmlisieux.com/curiosa/sgdl01.htm>.

deutsche Entwicklung vollzieht sich in erster Linie als öffentliche Diskussion. [...] Die englische Entwicklung ist vor allem die Geschichte einer Gesetzesinterpretation, die französische die eines Machtwechsels.“¹⁸⁰

Als Grund für die Entstehung eines Gesetzesschutzes ist der Anwachs der Buchproduktion, vor allem in der Belletristik, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und der damit einhergehende erhöhte Nachdruck mit dem darauf folgenden Anspruch der Schriftsteller auf gerechte Entlohnung anzugeben.

Einen gewissen Schutz vor Raubdrucken boten die Privilegien der deutschen Länder¹⁸¹, die auch einen Schutz gegen offensichtliche Plagiate boten, aber wenig praktikabel waren. Goethe ließ sich beispielsweise die Privilegien von 39 Staaten erteilen.¹⁸² Das Privileg schützte Verleger oder Autor im Einzelfall. Die Privilegien waren ein Mittel der Kontrolle, Zensur und eine Einnahmequelle für die Obrigkeit. Privilegierte Bücher waren unter Androhung von Strafe vor Nachdrucken geschützt.

Über das verlegerische Gewohnheitsrecht¹⁸³ bildet sich in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts die Meinung über den Autor als Eigentümer seiner Arbeit.¹⁸⁴ Allerdings nur zu dem Zweck, dass er sein Eigentum vollständig an den Verleger abgeben konnte. In diesem Gewohnheitsrecht erlosch das alleinige Druckrecht eines Verlages, wenn es nicht ausgeübt wurde. War ein Buch nicht mehr erhältlich, konnte es jeder nachdrucken.

Auch in den deutschen Ländern war das Urheberrecht zunächst bloßer Schutz vor Nachdrucken. 1773 entflamte die Diskussion um die Nachdrucke aufgrund der Forderung der Autoren, insbesondere Klopstocks und Lessings, an der gerechten Beteiligung am Gewinn.¹⁸⁵ 1890 wurde eine Studie zu Entlehnungen bei Lessing¹⁸⁶ veröffentlicht, die nachwies, dass Lessing in *Minna von Barnhelm* 319, in *Nathan der Weise* 340, in *Miss Sara Sampson* 436, in *Emilia Galotti* 499 geborgte Textstellen verwendete hatte.

Auch in Deutschland war das Interesse am Plagiat zunächst gering, wie des gemüthlichen Goethes Gedanken dazu – Byron hatte ihm zahlreiche Plagiate im *Faust* vorgeworfen – im Gespräch mit Eckermann noch 1825 beweisen:

„Ich habe,“ sagte Goethe, „alle jene von Lord Byron angeführten Herrlichkeiten größtenteils nicht einmal gelesen, viel weniger habe ich daran gedacht, als ich den *Faust* machte. Aber Lord Byron

¹⁸⁰ vgl. Bosse, S. 104.

¹⁸¹ Diese Privilegien gab es natürlich auch in Frankreich. vgl. Maurel-Indart, S. 22.

¹⁸² vgl. Ulmer, S. 58.

¹⁸³ Gewohnheitsrecht wird durch andauernde Übung und allgemeine Anerkennung begründet.

¹⁸⁴ vgl. Bosse, S.33.

¹⁸⁵ vgl. Bosse, S. 37.

¹⁸⁶ Albrecht, Paul: Lessings Plagiate. Gustav Diedrich. Hamburg 1890/91. vgl. Rosenfeld S. 119.

ist nur groß, wenn er dichtet; sobald er reflektiert, ist er ein Kind. So weiß er sich auch gegen dergleichen ihn selbst betreffende unverständige Angriffe seiner eigenen Nation nicht zu helfen; er hätte sich stärker dagegen ausdrücken sollen. Was da ist, das ist mein! hätte er sagen sollen, und ob ich es aus dem Leben oder aus dem Buche genommen, das ist gleichviel, es kam bloß darauf an, daß ich es recht gebrauchte! Walter Scott benutzte eine Szene meines Egmonts und er hatte ein Recht dazu, und weil es mit Verstand geschah, so ist er zu loben. So auch hat er den Charakter meiner Mignon in einem seiner Romane nachgebildet; ob aber mit ebensoviele Weisheit, ist eine andere Frage! Lord Byrons verwandelter Teufel ist ein fortgesetzter Mephistopheles, und das ist recht! Hätte er aus origineller Grille ausweichen wollen, er hätte es schlechter machen müssen. So singt mein Mephistopheles ein Lied von Shakespeare, und warum sollte er das nicht? Warum sollte ich mir die Mühe geben, ein eigenes zu erfinden, wenn das von Shakespeare eben recht war und eben das sagte, was es sollte? Hat daher auch die Exposition meines Faust mit der des Hiob einige Ähnlichkeit, so ist das wiederum ganz recht und ich bin deswegen eher zu loben als zu tadeln.¹⁸⁷

1774 forderte der Jurist Johann Stephan Püttner den Schutz dessen, was ein Schriftsteller zu Papier gebracht hat. Die Diskussion dreht sich vor allem um die Frage, ob ein Nachdruck eine Reproduktion, wofür eigenes Geschick nötig sei, oder bloße Vervielfachung von Bestehendem ist und ob dem Autor eines Buches ein Recht an dessen Inhalt zukommen kann. Denn ist ein Gedanke veröffentlicht, könne man ihn genauso gut weitererzählen.¹⁸⁸

An der Diskussion beteiligten sich auch Kant *Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks*¹⁸⁹ (1785) und Fichte *Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks*¹⁹⁰ (1793). Fichtes Unterscheidung kann für die gängige Plagiatsbeurteilung nicht genug Bedeutung beigemessen werden. Er unterscheidet zwischen dem Körperlichen des Buches und dem Geistigen. Das Geistige unterteilt er „in das Materielle, den Inhalt des Buches, die Gedanken, die es vorträgt, und in die Form dieser Gedanken, die Art wie, die Verbindung in welcher die Wendungen und Worte, mit denen es sie vorträgt.“¹⁹¹ Fichte trennt zwischen Inhalt und Form.

Das Körperliche (das Buch) wechselt durch Handel den Eigentümer. Der Inhalt, die Gedanken gehen durch Lesen auf den Leser über und sind dann Eigentum des Autors und des Lesers.

¹⁸⁷ Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe. Dienstag, den 18. Januar 1825. Kiepenheuer. Weimar 1918.

¹⁸⁸ vgl. Bosse, S. 50ff.

¹⁸⁹ Kant, Immanuel: Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. In: Sämtliche Werke. IV Band. Leopold Voss. Leipzig 1867, S. 203.

¹⁹⁰ Fichte, Johann Gottlieb: Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. In: Sämtliche Werke. Band III. Veit und Comp. Berlin 1846, S. 223ff.

¹⁹¹ Fichte, S. 225.

Was aber schlechterdings nie jemand sich zueignen kann, weil dies physisch unmöglich bleibt, ist die Form dieser Gedanken, die Ideenverbindung, in der, und die Zeichen mit denen sie vorgetragen werden. Jeder hat seinen eigenen Ideengang, seine besondere Art, sich Begriffe zu machen und sie untereinander zu verbinden: dies wird allgemein anerkannt, und von jedem, der es versteht, sogleich anerkennend, von uns vorausgesetzt, da wir hier keine empirische Seelenlehre schreiben. [...] Da nun reine Ideen ohne sinnliche Bilder sich nicht einmal denken, viel weniger anderen darstellen lassen, so muss freilich jeder Schriftsteller seinen Gedanken eine gewisse Form geben, und kann ihnen keine andere geben als die seinige, weil er keine andere hat; aber er kann durch die Bekanntmachung seiner Gedanken nicht Willens seyn, auch diese Form gemein zu machen: denn niemand kann seine Gedanken sich aneignen, ohne dadurch, dass er ihre Form verändere. Die letztere bleibt also auf immer sein ausschliessendes Eigentum.¹⁹²

Die „gewisse Form“, die sich durch „sinnliche Bilder“ darstellt, ist freilich nichts anderes als die so genannte Individualität eines Textes.

Fichte schließt mit einer Parabel über einen Arzneihändler „zur Zeit des Khalifen Aarun Alraschid“, in der ein Händler ein heilbringendes Mittel nachbraut und verkauft, und dem bisherigen Alleinverkäufer dadurch schadet. Vor dem Khalifen rechtfertigt er, der Marktschreier, seine Tat wortreich. Des Khalifen Urteil über das Nachbrauen beziehungsweise das Nachdrucken ist aber eindeutig:

So redete der Marktschreier. Wie würde Herr Reimarus [dieser vertrat die gegenteilige Auffassung und beruft sich auf die Freiheit der Reproduktion], wie würde jeder Gerechtigkeitsliebende hierbei geurtheilt haben? – Ebenso urtheilte der Khalif. Er ließ den nützlichen Mann aufhängen.¹⁹³

Laut dem allgemeinen Landrecht von 1794 besaß der Verleger noch die Rechte an den von ihm verlegten Werken. Die deutsche Bundesakte des Wiener Kongresses forderte eine Sicherstellung der Rechte der Schriftsteller und Verleger. Da aber die volle Souveränität der Einzelstaaten des deutschen Bundes garantiert wurde, konnte kein für alle geltendes Gesetz erlassen werden.

Im Badischen Landrecht wird 1810 der Begriff des geistigen Eigentums unter Einfluss der französischen Gesetzgebung erstmals kodifiziert. Eigentum solle auch am geistigen Inhalt bestehen und mit dem Tod des Autors erlöschen.¹⁹⁴

Jahrelange Bestrebungen Preußens führten 1828 zur Einstellung der Nachdrucke in Österreich. 1835 gab es eine Einigung der meisten deutschen Länder über das Verbot des

¹⁹² Fichte, S. 228

¹⁹³ Fichte, S. 244.

¹⁹⁴ vgl. Bosse, S. 114.

Nachdrucks, das aber für Preußen nicht ausreichend war. Dies führte zum ersten deutschen Urheberrecht, dem *Gesetz zum Schutze des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst* im Jahr 1837. Die Rechte des Abdrucks und der Vervielfältigung gingen nun auf den Autor über. Auch Werke der bildenden Kunst waren von dem Gesetz erfasst. Es muss auch hier festgestellt werden, dass nur die Form, nicht aber der Inhalt geschützt war.¹⁹⁵ Die Privilegien waren aber noch nicht zur Gänze überkommen. Der Cotta-Verlag verlor sein Klassikermonopol, das etwa für Goethe, Schiller, Herder, Wieland, Jean Paul galt und durch Bundesbeschlüsse über Privilegien zustande kam, erst 1867.¹⁹⁶

Das erste österreichische Urheberrecht war das *Urheber-Patent* von 1846¹⁹⁷. In Deutschland folgte das *Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalische Kompositionen und dramatische Werke* des deutschen Bundes 1870. Beeinflusst von der *Berner Übereinkunft (Convention)* von 1886¹⁹⁸, dem ersten internationalen Abkommen zum Urheberrecht, dem noch Victor Hugo seinen Stempel aufdrückte, entstand 1901 das *Gesetz betreffend der Literatur und der Tonkunst*, das als erstes, hinsichtlich der Frage der Schutzwürdigkeit des Werkes, auf die Individualität desselben Bezug nahm.¹⁹⁹ Schutz gab es nur, wenn das Werk eine eigentümliche Schöpfung war. In Deutschland gilt heute das *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte* von 1965, das ebenso wie das österreichische *Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte* von 1936 zahlreichen Novellierungen unterworfen war.

¹⁹⁵ vgl. Chakraborty, Martin: Das Rechtsinstitut der freien Benutzung im Urheberrecht. Nomos Verlag. Baden-Baden 1997, S. 16f.

¹⁹⁶ vgl. Bosse, S. 9.

¹⁹⁷ Walter, Michel: Grundriss des österreichischen Urheber- Urhebervertrags- und Verwertungsgesellschaftenrechts. Univ. Wien, Wien 2004, S. 7.

¹⁹⁸ Der Berner Übereinkunft traten Österreich-Ungarn, die USA und Russland nicht bei. Eine unerlaubte Wiedergabe ist „insbesondere auch die vom Urheber nicht gestattete mittelbare Aneignung eines Werkes des Literatur [...] Umgestaltung eines Romans, einer Novelle oder einer Dichtung in ein Theaterstück oder umgekehrt und dergleichen, sofern die Aneignung lediglich das Werk in derselben oder einer anderen Form und unwesentlichen Änderungen, Zusätzen oder Abkürzungen wiedergibt, ohne die Eigenschaft eines neuen Originalwerkes zu besitzen.“ Art 12.

¹⁹⁹ vgl. Chakraborty, S. 21.

3. Exkurs Interessenlage

„Der Umfang und die Art der Verarbeitung von Prätexten unterliegen zudem historisch sich wandelnden gesellschaftlichen Normen und Gesetzen: vom religiösen Tabu bis zum Urheberrecht.“²⁰⁰

Aus juristischer und wirtschaftlicher Sicht sollte das Urheberrecht versuchen einander entgegenstehende Interessen zu befriedigen. Vereinfacht gesagt, sind diese beiden Interessen, das des Autors auf Würdigung seines Aufwandes durch Anerkennung und Entgelt, und der etwas unscharfe Grundgedanke des kulturellen Fortschritts der Menschheit. „Die kulturelle Weiterentwicklung setzt einerseits einen freien Gedankenaustausch voraus, denn Künstler sind auf die Auseinandersetzung mit fremden Werken und Anregungen daraus angewiesen.“²⁰¹

Es ist fraglich, ob dieser Fortschritt durch das Urheberrecht gehemmt wird oder ob das Urheberrecht einen Anreiz zur Schaffung von Neuem bietet. „Die kulturelle Weiterentwicklung wird aber andererseits durch das Urheberrecht gefördert. Die Gewährung von Urheberrechten kann für die Urheber einen Anreiz zur Schöpfung neuer Werke bilden.“²⁰²

Dieser Anreizgedanke gilt aber für die kulturelle Produktion weit weniger als für die industriell verwertbare Produktion, die nur dann in Innovationen investiert, wenn diese urheberrechtlich geschützt werden. Die Position des kulturellen Urhebers, zumindest die des Schriftstellers, hat auch keine so tiefgreifende Änderungen erfahren wie die des wirtschaftlichen Urhebers, der seine Rechte schon zum Zeitpunkt der Schöpfung weitgehend an seinen Arbeitgeber abgetreten hat.

Auf Seiten der Urheber ist der persönlichkeitsrechtliche Aspekt des Urheberrechts vom wirtschaftlichen nahezu verdrängt worden. Dies ist darauf zurückzuführen, dass der durchschnittliche Urheber heute nicht mehr der einsame Poet ist, der in seinem Dachkämmerchen sitzt, sondern der angestellte Urheber, der in einem Team arbeitet.²⁰³

²⁰⁰ Lindner, Monika: Integrationsformen der Intertextualität. In: Broich/Pfister, S. 116.

²⁰¹ Berking, S. 19.

²⁰² Berking, S. 19.

²⁰³ Berking, S. 46.

Das Verständnis vom wirtschaftlichen Urheber ist aber nicht folgenlos für die kulturelle Produktion. Diese Entwicklung, die vom wirtschaftlichen Standpunkt logisch ist und so auch im Grünbuch der EU²⁰⁴ festgelegt ist, führt natürlich zu einem Mehr an Schutz.

Denn wenn nunmehr Computerprogramme zu den Werken der Literatur gehören²⁰⁵, hat das zweifellos Auswirkungen auf die Rechtsprechung – auch oder gerade weil die schönen Künste von einem wirtschaftlichen Standpunkt vollkommen vernachlässigbar sind. So ist die zuvor vertretene Auffassung, dass ein Werk eine gewisse Gestaltungs- oder Werkhöhe zur Erlangung der Originalität erreichen muss, in den 1990er Jahren fallen gelassen worden. Das bedeutet, dass der Werkbegriff viel leichter erreicht wird, mehr Werke urheberrechtlich geschützt sind und somit auch wesentlich öfter der Tatbestand des Literaturplagiats erfüllt ist. Der Kompromiss, den das Urheberrecht für diese widerstreitenden Interessen bietet, ist einerseits eine zeitliche Begrenzung des Werkschutzes und andererseits die freie Nutzung. Nach Ablauf der Schutzfrist kann das Werk von jedermann, in welcher Form auch immer, verwendet werden. Das Werk ist gemeinfrei. Für einen Verlag ist daher eine Ausgabe von Goethes Gesamtwerk an geistigen Kosten null. Auch ein Ganzplagiat unterliegt nach Ablauf der Schutzfrist nicht mehr den urheberrechtlichen Bestimmungen (es kann aber wettbewerbsrechtliche Folgen haben). Während der Frist macht es keinen Unterschied, ob ein Autor in seinem Werk – das nur so strotzt vor Anspielungen auf andere Autoren – einen Satz eines anderen Autors wörtlich wiedergibt oder ob er das Buch des anderen Autors tausendfach kopiert, seinen Namen darüber schreibt und verkauft. Es gibt, was die Schutzfrist anbelangt, keine Abstufungen.

Ein erhebliches Argument für einen Schutz des Urhebers ist daher, dass jeder Autor auf die gesamte Geistesgeschichte der Menschheit, minus der zur Zeit geltenden Schutzfrist, zugreifen darf. Diese Schutzfrist beträgt in den meisten Ländern, so auch in Österreich²⁰⁶, im Moment 70 Jahre ab dem Tod des Autors. Das bedeutet, dass ein Autor auf ungefähr 4000 Jahre schriftliche Literatur frei zurückgreifen kann. Gehen wir von Homer aus, bleiben noch immer ungefähr 2700 Jahre. Man könnte also denken, dass im Gegensatz dazu – insbesondere wenn man der Auffassung ist, dass ohnehin nur ein paar Dutzend erzählenswerte Stoffe existieren – die Schutzfrist verschwindend gering und somit unerheblich ist. Andererseits lässt sich argumentieren, dass eine Auseinandersetzung mit den Ideen und Werken, die gerade aktuell oder formell anregend sind oder den Zeitgeist verkörpern, zu einem schnelleren kulturellen Fortschritt führen würde.

²⁰⁴ Grünbuch der EU, KOM (95) 382 endg. Vom 19.07.1995, S. 11.

²⁰⁵ § 2 UrhG.

²⁰⁶ § 60 UrhG.

Werfen wir einen Blick auf die Entwicklung der Schutzfrist in den letzten Jahren am Beispiel der USA. Als das erste Copyright Law 1790 geschaffen wurde, betrug die Schutzfrist 14 Jahre und konnte, falls der Autor am Leben war, um weitere 14 Jahre verlängert werden.²⁰⁷ 1831 wurde die erste Frist auf 28 Jahre erhöht und die gesamte Frist betrug somit maximal 42 Jahre. 1909 wurde die Verlängerungsfrist auf insgesamt 56 Jahre ausgedehnt.

Seit 1962 wurde die Schutzfrist elfmal erhöht, die Möglichkeit der Verlängerung wurde abgeschafft, und die neuen Fristen galten auch für bestehende Werke. Das führte dazu, dass die durchschnittliche Schutzfrist von 32,2 Jahren 1973 im Jahr 2003 mit dem *Sonny Bono Copyright Term Extension Act*, der auch *Mickey Mouse Protection Act* genannt wird, auf 95 Jahre angehoben worden war²⁰⁸. Hauptverantwortlich für die Verlängerungen der Schutzfristen war Mickey Mouse.

Die Verlängerung des Urheberrechts, die von der Disney Corporation, der Plattenindustrie oder wem auch immer betrieben wird, hat gleichzeitig zur Folge, dass die Fristen für Bücher verlängert werden. Da für das Literaturplagiat die Fristen ein und dieselben sind, wie für jede andere Form des urheberrechtlichen Schutzes, verlängert sich damit auch die Frist, in der niemand auf ein Werk zugreifen kann, um damit zu arbeiten oder es zu verändern.

Das Interesse des Autors auf Entgelt wird im Normalfall nur einige Jahre bestehen, da die Verkaufszahlen eines Buches relativ schnell zurückgehen. „In 1930, 10,047 books were published [in den USA]. In 2000, 174 of those books were still in print.“²⁰⁹ Wie viele davon sind noch geschützt? Alle. Im Gegensatz zum deutschen Gewohnheitsrecht im 18. Jahrhundert ist das Auslaufen des Abdrucks kein Grund, das Werk freizugeben.

Natürlich ist die produktive Auseinandersetzung mit einem Werk auch außerhalb des Werkschutzes möglich, verschiedene Arten der Beschäftigung sind dennoch nur eingeschränkt oder gar nicht erlaubt. Es lässt sich auch nicht behaupten, dass es vor der Einführung des Urheberrechts keine Schriftsteller gegeben hätte²¹⁰ oder dass die Qualität der Texte dadurch eine ausnehmende Steigerung erfahren hätte – allerdings muss man hier aus mehreren Gründen zurückhaltend sein – und der Wertung, die durch die Schutzfrist erfolgt, haftet ein schaler Beigeschmack an. „Demonstrating the debt of A to B is merely scholarship if A is dead²¹¹, but a proof of moral delinquency if A is alive.“²¹²

²⁰⁷ Das bedeutet, dass jedes Werk, das nicht verlängert wurde weil kein wirtschaftliches Interesse daran bestand, gemeinfrei wurde bzw. in die Public Domain kam.

²⁰⁸ Lessig, S. 135.

²⁰⁹ Lessig, S. 222.

²¹⁰ Denn das Urheberrecht war nicht Grund sondern Folge des Berufsschriftstellertums und technische Entwicklung, Alphabetisierung etc. spielen hier eine Rolle.

²¹¹ Hier müsste hinzu gefügt werden: long enough.

²¹² Frye, Northrop: *Anatomy of criticism*. Princeton Univ. Press, Princeton New Jersey 1973, S. 96.

Jedenfalls kann davon ausgegangen werden, dass mit der Möglichkeit des Berufsschriftstellertums, ohne jegliche Form des Mäzenatentums²¹³, sowohl ein Anstieg der Produktivität als auch ein Rückgang der Zensur erfolgte.

Der Schutz des finanziellen Interesses des Autors wird dadurch erreicht, dass anderen untersagt wird, sein Werk zu reproduzieren. Die Kosten des Autors sind allerdings nicht besonders hoch und er hat auch andere Vorteile.

[...] the cost of writing is pretty low – it is mainly the time cost to the author – so authors can afford to do some writing even if they have little or no hope of obtaining royalties or other income from their writing because they lack copyright protection. [...] Many writers, moreover, receive non-monetary awards from writing – fame, prestige, the hope of immortality, therapy, inner satisfaction.²¹⁴

Entgegen dem Interesse auf Entgelt steht auf der Autorseite noch das Interesse nach künstlerischer Freiheit²¹⁵, das auch in der Gestaltungsfreiheit bestehen kann. Hier gelten immanente Grundrechtsschranken. Der Autor profitiert nicht nur vom Urheberrecht.

Futhermore, the absence of copyright protection is, paradoxical as this may seem, a benefit to authors as well as a cost to them. It reduces the cost of writing by enabling an author to copy freely from his predecessors. (...) A related point is that the less originality is valued, the less valuable to authors and readers is copyright protection, which encourages originality. The absence of copyright law in Imperial China despite the fact that printing had begun there centuries before it began in the West, has been attributed in part to the emphasis that chinese culture placed on continuity with the past, and its suspicion of novelty, both of which *encouraged* copying.²¹⁶

²¹³ zB auch in kommunistischen Ländern.

²¹⁴ Posner, S. 390.

²¹⁵ Art 15a StGG.

²¹⁶ Posner, S. 391.

4. Exkurs Nachahmung

Ziel dieses Kapitels ist es, eine Unterscheidung zwischen Plagiat und Nachahmung aufgrund der Mittel der Intertextualität vorzunehmen. Es ist fraglich, ob und wie die Nachahmung vom Plagiat unterschieden werden kann.

Genettes Überlegungen fußen auf Fontaniers *Figures du discours* (1821-1827). Genette verwendet die Nachahmung (die indirekte Transformation) in einem sehr eingeschränkten Sinn. Er verwendet für Nachahmung das Wort *Mimetismus*. Mimetismus ist:

[...] jedes punktuelle Merkmal einer Nachahmung [...], ganz gleich, ob es sich dabei um die unterschiedlichen Register des Pastiches, der Persiflage oder der Nachbildung handelt, und (wenn ich schon dabei bin) als *Mimotext* jeden nachahmenden Text oder jede auf Mimetismen aufbauende Gestaltungsform.²¹⁷

Die Nachahmung kann eine Transformation auf Basis eines Modells sein.

Er [Vergil] hat Homer *nachgeahmt*. [...] Die Nachahmung ist zweifellos auch eine Transformation, stellt aber ein komplexeres Verfahren dar, da sie – um es wiederum sehr summarisch zu sagen – zunächst die Erstellung eines Modells der (sagen wir epischen) Gattungskompetenz erfordert, das, der Odyssee (und möglicherweise auch anderen Werken) als einzelnen Performanzen entnommen zur Erzeugung einer unbeschränkten Zahl mimetischer Performanzen fähig ist.²¹⁸

Der Mimetismus ist aber keine Figur, sondern kann in irgendeiner Figur bestehen.

Die Nachahmung umfasst somit trotz aller Bemühungen Fontaniers, ihr in seinem System der Figuren ihr einen Platz irgendwo zwischen der Inversion und der Enallage zuzuweisen, all jene Figuren, die in einem Sprachzustand oder auf einer stilistischen Ebene zur Nachahmung eines Sprachzustands oder einer anderen stilistischen Ebene eingesetzt werden. (...) Kurz gesagt, die Nachahmung ist keine Figur, sondern besteht in irgendeiner Figur, sofern diese sich dazu eignet, übertragenen mimetischen Funktion.²¹⁹

Die Nachahmung wird aus mehreren stilistischen oder sprachlichen Phänomenen gebildet. Der Mimetismus ist Bestandteil der intertextuellen Gattungen, aber er wird in jeder Gattung anders eingesetzt.

²¹⁷ Genette, S. 107.

²¹⁸ Genette, S. 16.

²¹⁹ Genette, S. 99.

Im Gegensatz zur Parodie, deren Funktion darin besteht den Wortsinn eines Textes zu verdrehen, und die sich der zusätzlichen Regel unterwirft, ihm so genau wie möglich zu folgen, setzt das Pastiche, dessen Funktion in der Nachahmung des Wortsinns liegt, all seinen Ehrgeiz daran, ihm so wenig wörtliche Übernahmen wie möglich zu verdanken. Für bloße Zitate oder Entlehnungen ist in ihm kein Platz.²²⁰

Ein Balzacscher Idiolekt bestünde, so Genette, beispielsweise in der Formel: „Lady Esther Santhope, dieser Blaustrumpf der Wüste.“²²¹ Also: X dieser y von z. Bei Proust sieht die Neuschaffung (Nachahmung) dann so aus: „Monsieur Talleyrand, dieser Roger Bacon der gesellschaftlichen Natur.“²²² Gleiches gilt für die Formeltechnik in der Epik, etwa bei Homer, wenn vom *leichtfüßigen Achilles* die Rede ist. Dem folgt, dass es einen Homerismus, einen Balzacismus, einen Proustismus gibt.

Die Verwendung dieser *Idiotismen* (sprachwissenschaftlicher Natur) ist allgemein erlaubt, vor allem im Pastiche. Durch ständige Wiederholung wird der Idiolekt zum Allgemeingut: „Darin besteht das Paradox des Idiolekts: sobald er verwendet wird, erlöschen die Eigentumsrechte an ihm;“²²³ Eine bestimmte Wendung ist aus plagiatsrechtlicher Sicht nicht relevant. Sehr wohl könnten aber ähnliche Wendungen, die wiederholt auftauchen, von Bedeutung sein.

Die Nachahmung verhält sich somit zu den Figuren (zur Rhetorik) so wie das Pastiche zu den Gattungen (zur Poetik). Die in ihrer rhetorischen Bedeutung verstandene *Imitatio* ist die dem Pastiche zugrunde liegende Figur, das Pastiche und allgemeiner die Nachahmung als Praxis einer Gattung, ist ein aus Nachahmungen gewebter Stoff.²²⁴

Das führt Genette zu dem Schluss, dass das Pastiche, die Persiflage, die Nachbildung einen Stil imitiert, während Parodie oder Travestie näher an einem bestimmten Text orientiert sind.

Das Pastiche ist eine Nachahmung auf spielerischer Ebene, seine wesentliche Funktion ist die der bloßen Zerstreung; die Persiflage ist eine Nachahmung auf satirischer Ebene, ihre wesentliche Funktion ist die der Verspottung; die Nachbildung ist eine Nachahmung auf ernster Ebene, deren wesentliche Funktion in einer Fortführung und Erweiterung eines früheren literarischen Werkes besteht.²²⁵

²²⁰ Genette, S. 103.

²²¹ zitiert aus Genette, S. 103.

²²² zitiert aus Genette, S. 104.

²²³ Genette, S. 105.

²²⁴ Genette, S. 105.

²²⁵ Genette, S. 113.

Die Erstgenannten bemühen sich um Ähnlichkeit, soweit es ihr Thema und der sprachliche Unterschied zulassen, ohne dabei wörtliche Anleihen zu nehmen. Die Nachahmung eines Textes sei aber unmöglich, nachahmbar könne nur ein Stil sein. Das gilt folglich auch für einzelne Texte, denn jeder Text hat einen Idiolekt. Zur Nachahmung eines Textes bedarf es einer Verallgemeinerung dieses Idiolekts und dieser

[...] Korpus, aus dem der Idiolekt gewonnen wird, stellt damit so unverwechselbar und einzigartig es auch sein mag, definitionsgemäß keine Äußerung, keine Rede und keine Botschaft dar, sondern eine Sprache, d.h. einen Code, in dem die Eigentümlichkeiten der Botschaft zu etwas Verallgemeinerbaren gemacht wurden²²⁶.

Es ist folglich unmöglich, einen Text direkt nachzuahmen, ein Text kann nur indirekt nachgeahmt werden.

In diesem Zusammenhang weist Genette darauf hin, dass die Reproduktion, die Kopie, wie sie in der bildenden Kunst möglich ist, die aufgrund des Anspruches an die technischen Fähigkeiten gewissermaßen einen schöpferischen Akt darstellt, in der Literatur nichts bedeutet, da es ein rein mechanischer Akt ist. Diese Feststellung ist von Bedeutung für die Abgrenzung zwischen Teil- und Ganzplagiat beziehungsweise Individualisierung zweier Texte.

Nur einzelne Texte lassen sich parodieren; nachahmen lässt sich hingegen nur eine Gattung (ein, so klein er auch sein mag, als Gattung behandelter Korpus) – aus dem einfachen, ohnehin allgemein bekannten rund, dass *nachahmen verallgemeinern bedeutet*.²²⁷

Fassen wir zusammen: Nachgeahmt kann nur ein Stil (eine Gattung) werden. Wird ein Stil nachgeahmt, kann das aus der juristischen Sicht zum Plagiat führen, wenn große Übereinstimmungen in Wortwahl (wie ‚ähnlich‘ sind die Worte) und Verwendung der Syntax vorliegen. Ein Stil, eine Gattung sollte niemals durch den Plagiatstatbestand schützbar sein.

In der Affäre Goll – Celan schrieb der amerikanische Germanist Richard Exner – der wie Wiedemann nachwies, zu diesem Zeitpunkt kaum über Französischkenntnisse verfügte²²⁸ und mit seinen Äußerungen maßgeblich zu Claire Golls Groll beigetragen hat – zu den Celan-Zeilen „ihr mahlt in den Mühlen des Todes das weiße Mehl der Verheißung“²²⁹ im Vergleich

²²⁶ Genette, S. 111.

²²⁷ Genette, S. 112.

²²⁸ Wiedemann, S. 204f.

²²⁹ Celan, Paul: Spät und tief. In: Mohn und Gedächtnis. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart, München 2000, S. 31.

zu *Moulin de la mort* und „Mûrit le blé d’or de la mort“²³⁰ bei Yvan Goll: „Darüber hinaus war die glückliche und unglückliche Verwendung der Genitivmetapher zu vermerken.“²³¹

²³⁰ Goll, Yvan: *Le Moulin de la Mort*. In: Yvan Goll. *Die Lyrik 1930 – 1950*. Argon Verlag. Belin 1996, S. 455.

²³¹ Wiedemann, S. 245.

5. Exkurs Originalität

Robert Macfarlane unterscheidet in *Original Copy* zwischen *creatio* und *inventio* und behauptet, dass sich die Ansichten zur Originalität zwischen diesen Polen bewegen.

Creation (making out of nothing) exalts the individual author to the highest level, inventio (lat. invenire – to encounter) abstracts the author into language, and erodes his or her powers of agency and intention. Generally speaking, attitudes to originality and plagiarism have moved between these poles in a dialectical fashion.²³²

Insofern überrascht der derzeitige juristische Standpunkt nicht sonderlich. Ist doch die Moderne und Postmoderne den Praktiken besonders zugetan, die die Originalität nicht betonen, wie Collage und jegliche intertextuelle Methode. Die Aufgabe der Originalität hat aber nicht die Aufgabe des Plagiats zur Folge, da die Gründe für den Plagiatstatbestand sich durch die technologische und wirtschaftliche Entwicklung verschoben haben. Der Tatbestand ist unverzichtbar. Es ist aber fraglich, ob eine Anwendung auf die Belletristik in dieser Ausformung Sinn macht.

Alexander Lindey unterscheidet drei historische Herangehensweisen an die Originalität auf künstlerischer Ebene. Erstens die Originalität, die zwischen Neuem und Altem oszilliert: „Every work of art is, in the final analysis, a compromise between tradition and revolt.“²³³. Die in der Kombination von Bestehendem und darauf aufbauenden Einfällen liegt. Ähnliches schrieb T.S. Eliot ungleich wortgewandter in seinem Aufsatz *Tradition and the Individual Talent* zu dieser Problematik:

The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past, unless he is conscious, not of what is dead, but of what is already living.²³⁴

Zweitens die Genielehre, die wenige Genies gelten lässt und alle anderen als Nachahmer und Imitatoren brandmarkt, und drittens die Lehre, die behauptet, dass die Originalität darin liegt, wie sich das Selbst eines Künstlers in seine Werke einbringt. „Originality is individuality.“²³⁵ Das Gesetz, so Lindey weiter, soll unter Originalität lediglich verstehen, ob ein Künstler ein

²³² Macfarlane, Robert: *Original copy; Plagiarism and originality in nineteenth-century literature*. Oxford Univ. Press Oxford [u.a.] 2007, S. 6.

²³³ Lindey, S. 20.

²³⁴ Eliot, T.S.: *Tradition and the Individual Talent*. Selected Essays 1917 -1932. Harcourt, Brace and Company. New York 1932, S. 11.

²³⁵ Lindey, S. 20.

Werk erstellt hat, ohne von einem anderen zu kopieren und ob er seine eigene Sprache verwendet hat, sei es auch, um eine Idee auszudrücken die „older than Methuselah“²³⁶ sei.

In der Originalität finden sich die größten Widersprüche zwischen der juristischen und der intertextuellen Theorie. Die Vertreter der Intertextualität, insbesondere die Poststrukturalisten, stellen das Vorhandensein von Originalität überhaupt in Abrede. „However it is used, the term intertextuality promotes a new vision of meaning and thus of authorship and reading: a vision resistant to ingrained notions of originality, uniqueness, singularity and autonomy.“²³⁷

Beispielhaft ist natürlich Barthes Aufsatz *Tod des Autors*²³⁸, in dem es heißt:

Heute wissen wir, dass ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen irgendwie theologischen Sinn enthüllt (welcher die ‚Botschaft‘ des Autor-Gottes wäre), sondern aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [écritures], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.

[...] 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, ohne sich jemals auf eine Einzelne von ihnen zu stützen.²³⁹

Der Autor bedient sich bestehender linguistischer und kultureller Systeme und ist niemals originell. Nicht der Autor ist Urheber des Textes, sondern lediglich Medium, das Bestehendes zu Papier bringt. Broich/Pfister fassen die poststrukturalistische Position wie folgt zusammen:

Die ‚Dezentrierung‘ des Subjekts, die Entgrenzung des Textbegriffs und Texts zusammen mit Derridas Kupierung des Zeichens um sein referentielles Signifikat, die die Kommunikation zu einem freien Spiel der Signifikanten reduziert, lässt das Bild eines ‚Universums der Texte‘ entstehen, in dem die subjektlosen Texte in einem regressus ad infinitum nur immer wieder auf andere und prinzipiell auf alle anderen verweisen, da sie ja alle nur Teil eines ‚texte général‘ sind, der mit der Wirklichkeit und der Geschichte, die immer schon ‚vertextete‘ sind, zusammenfällt.²⁴⁰

Der Autor und die Originalität müssen weichen. Die Originalität spielte aber eine wesentliche Rolle für die Entstehung des Plagiatstatbestandes und ist, in einer Umformung, noch immer für den Werkbegriff entscheidend. “In our day the conventional element in literature is

²³⁶ Lindey, S. 4.

²³⁷ Allen, Graham: Intertextuality. Routledge, N. Y. 2000, S. 6.

²³⁸ Zur Erläuterung der Originalitätsproblematik kann durchaus der „entgrenzte“ Intertextualitätsbegriff herangezogen werden.

²³⁹ Barthes, S. 190.

²⁴⁰ Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich/Pfister, S. 9.

elaborately disguised by a law of copyright pretending that every work of art is an invention distinctive enough to be patented.”²⁴¹

In den letzten Jahrzehnten ist ein Abgehen vom Begriff der Originalität zum Begriff der Individualität festzustellen. Im österreichischen Urheberrecht ist das Werk eine „eigentümliche geistige Schöpfung“, im deutschen eine „persönliche geistige“ Schöpfung. Hinter diesen Formulierungen versteckt sich der ursprüngliche Gedanke der Originalität. Da die Ausarbeitung dessen, was originell oder nicht originell ist, zu viele unlösbare Fragen aufwarf, wurde in anderer, offenerer Weise auf die Person des Autors zurückgegriffen. „Individuell ist zunächst nur das, was nicht Allgemein- oder Fremdgut ist.“²⁴²

Das Persönliche, das Individuelle, ist aus intertextueller Sicht aber nicht weniger fragwürdig als das Originelle; beides macht das Individuum und seinen Geist zum Abgrenzungskriterium zwischen geschütztem und ungeschütztem Werk. Die Intertextualität geht davon aus, dass alles Allgemeingut ist und nichts einen einzelnen Urheber hat.

Aber die juristische Theorie funktioniert lediglich als Umgehungsstrategie, da sie nicht zulassen kann, dass jeder Akt des Schreibens urheberrechtlichen Schutz genießt oder umgekehrt kein urheberrechtlicher Schutz mehr nötig ist.

Das Maß der Individualität, das von der Rechtswissenschaft verlangt wird, ist nämlich niedrig. Die Individualität oder Originalität ist für die Erfüllung des Werkbegriffs aber unerlässlich, und nur wenn ein Werk vorliegt²⁴³, gilt der urheberrechtliche Schutz und somit kann es sich gegebenenfalls um ein Plagiat handeln. Das Werk muss bloß individuelle Züge aufweisen. Die deutsche Rechtsprechung verwendet hierfür Begriffe wie Eigentümlichkeit, Eigenart oder eigenschöpferische Prägung.²⁴⁴ Es wurde diskutiert, ob aufgrund des Wortes „persönlich“ von dem Werk direkt auf die Person des Autors geschlossen werden konnte. Dies wurde verneint. „Ein solches Erfordernis würde den urheberrechtlichen Schutz auf ‚große Literatur‘ verengen.“²⁴⁵; der Schutz solle aber auch für Triviales gelten.

Das Werk muss etwas „Eigenes“ des Autors enthalten. Gefordert wird ein „Mindestmaß an geistig-schöpferischer Leistung, welches dann vorliege, wenn sich die Leistung vom Alltäglichen bzw. vom üblicherweise Hergebrachten unterscheidet.“²⁴⁶ Für diese niedrigsten Fälle des Schutzes ist der Begriff ‚Kleine Münze‘ gebräuchlich. Die Werke der Literatur, die

²⁴¹ Frye, S. 96.

²⁴² Fischer, S. 44.

²⁴³ Siehe Kapitel Begriffsbestimmung.

²⁴⁴ Fischer, S. 43.

²⁴⁵ Fischer, S. 43.

²⁴⁶ Fischer, S. 45.

unter die ‚Kleine Münze‘²⁴⁷ fallen, sind vor allem Werbeslogans und Ähnliches. Nicht schützbar sind einzelne Wörter oder Neologismen. Joyce hätte sich das *Quark* nicht schützen lassen können (hat Joyce den Quark der deutschen Sprache gestohlen?).

Eine Mindermeinung vertritt die Position, dass Individualität dann vorliegt, wenn das Werk statistisch einmalig ist, das heißt, wenn eine hohe Wahrscheinlichkeit vorliegt, dass ein anderer nicht das gleiche Werk schaffen wird.

Das Gedicht von Eugen Gomringer

du blau

du rot

du gelb

du schwarz

du weiss

du²⁴⁸

würde nach dieser Meinung knapp die Grenze des Individuellen erreichen und wäre somit schützbar.²⁴⁹ Eine andere Meinung schlägt einen Indizienkatalog vor, in dem Indizien wie „Berühmtheit des Verfassers auf Individualität“²⁵⁰ hindeuten.

Die herrschende Meinung verlangt bloß, dass das Werk aus der Masse hervorragt und somit nicht alltäglich ist. Besonders kann die Form, die Sprache, aber auch der Inhalt sein. In der deutschen Rechtsprechung muss die literarische Leistung nicht das Können eines Durchschnittsliteraten übersteigen, sondern nur das Können eines Nichtliteraten.²⁵¹ „Ab einem bestimmten Zeitpunkt ist die Idee so konkretisiert, dass sie nicht mehr zum Gemeingut zählt; der Urheber hat sie so sehr mit seiner Persönlichkeit geprägt, dass sie schützenswert ist.“²⁵² Tatsächlich ist die Individualität des Textes nichts anderes als Ausdruck der Persönlichkeit des Autors.

Nach der Übernahme des Gemeinschaftsrechts – in Art 1 Computer Richtlinie ist etwa von „individuellen Werken“ die Rede – entschied der österreichische Oberste Gerichtshof (OGH), dass eine Fotografie Werkcharakter hat, wenn sie das Ergebnis der eigenen geistigen Schöpfung des Urhebers ist, wobei nur eine individuelle Zuordnung des Lichtbilds zum

²⁴⁷ In der bildenden Kunst sind die Anforderungen höher, da hier auch das Geschmacksmusterrecht gilt.

²⁴⁸ Zitiert aus Fischer, S. 50.

²⁴⁹ vgl. Fischer, S. 50.

²⁵⁰ Fischer, S. 47f.

²⁵¹ Fischer, S. 55.

²⁵² Berking, S. 53.

Fotografen möglich sein muss. Diese Zuordnung über die Persönlichkeit des Autors entstehe schon durch Wahl von Motiv, Blickwinkel und anderen Gestaltungsmitteln.²⁵³

Die Begriffe sind unscharf und sehr offen. Dementsprechend ist die Schutzfähigkeit sehr leicht erreicht.

Dabei bedeutet das Erfordernis der Individualität nicht, dass etwa individuelle Züge des Schöpfers im Kunstwerk erkennbar sein müssten. Vielmehr reduziert sich die ‚Individualität‘ auf das Vorhandensein von Elementen, die sich noch auf ein persönliches, geistiges Schaffen zurückführen lassen.²⁵⁴

Damit sind nun auch „anti-individuelle“²⁵⁵ Künstler oder Computerkunst²⁵⁶ geschützt. Malewitschs *Schwarzes Suprematisches Viereck* wäre nun zweifelsohne in die Herrschaft des Urheberrechts eingetreten.

Ein einzelner inhaltsreicher Satz kann bereits Individualität besitzen. Auch eine Handlung muss ausreichend individualisiert, mit Details angereichert und mit anderen Handlungsmodellen – in nicht nahe liegender Weise – verknüpft sein, um den Werkbegriff zu erfüllen. Ein Werk muss nicht mehr originell sein, was scheinbar der Intertextualität, wie Barthes sie versteht, entspricht. Die Originalität ist aber noch immer unter der Tarnkappe der Individualität vorhanden. Die Individualität dient der Abgrenzung, da sonst jeder Akt der Textproduktion, auch das Plagiat, vom Werkbegriff erfasst wäre. Die Folge ist nicht Aufgabe, sondern Ausweitung des Schutzes.

Da der Tatbestand leicht erfüllt ist, kann sich ein Autor sehr schnell auf dem Gebiet des Plagiats befinden. Denn es ist verboten nachzuahmen, während gleichzeitig so gut wie jede Aneinanderreihung von Sätzen oder Wörtern ein geschütztes Werk ist. Oder wie der Übersetzer, Autor und Rechtsanwalt Peter O. Chotjewitz es formuliert:

²⁵³ OGH 12.09.2001, 4 Ob 98/06 z, vgl. Kucsko in Kucsko, urheber.recht § 1 [2.3].

²⁵⁴ Hauer in Kucsko, urheber.recht nach § 1 [8].

²⁵⁵ Kucsko in Kucsko, urheber.recht § 1 [2.3].

²⁵⁶ Werden in Computerprogrammen aleatorische Elemente verwendet, kommt es für die Zuordnung zum Künstler darauf an, in welchem Umfang der Künstler auf das Endprodukt Einfluss genommen hat, in welchem Maß er es voraus sehen konnte und geplant hat. Wurde der Zufall vom Künstler gesteuert, zum Beispiel durch Auswahl der Worte, die der Computer zu einem Gedicht verarbeitet, ist etwa ein urheberrechtlicher Schutz gegeben. Vgl. Hauer in Kucsko, urheber.recht nach § 1 [8].

Betrachtet man die Vorgeschichte des Urheberrechts und d.h. jene endlose Zeit, in der es einen Urheberschutz praktisch nicht gab, so wirkt es wie ein Treppenwitz, wenn heute ausgerechnet literarische Autoren, die mit verbalen Ready-Made arbeiten, damit rechnen müssen, den Herstellern von Speisekarten, Waschmittelwerbung und Illustrierten-Schmonzetten zum Opfer fallen. [...] Wie könnte der Interessenskonflikt gelöst werden, in dem sich die Literatur befindet, wenn sie einerseits Urheberschutz beansprucht, andererseits aber auch das Recht, Sprachmaterial zu verwenden, das seinerseits geschützt ist?²⁵⁷

Das Urheberrecht, das aus der Vorstellung der Originalität hervorgegangen ist oder zumindest damit argumentiert hat – die wahren Gründe waren wirtschaftlicher und politischer Natur – stellt nunmehr keinerlei Ansprüche an die Originalität oder an eine Werkhöhe²⁵⁸. Das führt zu dem widersprüchlichen Ergebnis, dass alles geschützt und (theoretisch) nichts erlaubt ist. Gleichzeitig ist das Abgehen von diesen Ansprüchen ein Abgehen von der Vorstellung, dass jedes Individuum seine Persönlichkeit auf unterscheidungsfähige Weise in einen Text einbringen kann. Die Persönlichkeit wird verabschiedet, während der Schutz, der aus dem Glauben an sie geboren wurde, verstärkt wird. Das von Chotjewitz angesprochene Problem, dass ‚niedrige‘ künstlerische Formen den ‚hohen‘ Künstlern die Atemluft rauben, wäre nur über eine Wiedereinführung der Werkhöhe (und damit der Originalität) zu lösen.

²⁵⁷Chotjewitz, Peter O.: Der Plagiatsvorwurf als Eingriff in die Freiheit der Literatur. In: Dankert, Birgit [Hrsg.]: Literatur vor dem Richter, S. 338.

²⁵⁸ zuletzt OGH 18.09.1990 4 Ob 117/90.

6. Inhalt, Form und Transformation

6.1. Die Unterscheidung zwischen Form und Inhalt

Die Unterscheidung zwischen Form und Idee, die Fichte bereits 1793 getroffen hatte, setzte sich in der Rechtsprechung über das Plagiat in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert fort. Im Urheberrechtsgesetz des deutschen Bundes von 1870 war nur die äußere Form eines Werkes, nicht aber der Inhalt geschützt.

Da ein Schutz nur gegen eine unveränderte Übernahme bestand, war allein die äußere Form des Werkes, nicht aber sein Inhalt gegen Verletzungshandlungen geschützt. Der urheberrechtliche Schutz des Werkes war damit auf ein Minimum begrenzt.²⁵⁹

Das Literaturplagiat war seinem Entstehungsgrund, dem Raubdruck, noch näher verwandt als der modernen Auffassung zum Plagiat. In Reaktion auf das Gesetz von 1880 unterschied der Jurist Josef Kohler, der den Schutz als nicht ausreichend empfand, zwischen innerer und äußerer Form des Werkes.²⁶⁰

Unter äußerer Form ist dabei die Ausdrucksweise zu verstehen, in der der geistige Gehalt für die Sinne unmittelbar wahrnehmbar vermittelt wird. [...] Während die äußere Form schon unter dem reinen Nachdruckverbot geschützt wurde, führte Kohler nun den Begriff der inneren Form ein, die ebenfalls schutzfähig sein soll. Sie besteht in der Aneinanderreihung und Verbindung der einzelnen Gedanken und Ideen, dem Geschehnisablauf, der Ausgestaltung von Charakteren, der Bildabfolge, dem Konzept.²⁶¹

Nach Kohler sollten nicht nur mehr wortwörtliche Wiederholungen ein Plagiat darstellen, sondern auch alle Übereinstimmungen inhaltlicher Bestandteile, wenn sie in gleicher Weise aneinander gereiht werden, also die Übernahme der Ideenreihenfolge. Kohler unterschied weiters zwischen drei Stufen der Urheberschaft, deren höchste die Stufe der künstlerischen Phantasie ist. Auf dieser Stufe solle auch der Inhalt geschützt sein.²⁶² Die künstlerische Phantasie kann dabei als Fortsetzung des Geniegedankens verstanden werden.

Kohlers Vorstellungen fanden zwar nur langsam Eingang in die Rechtsprechung, sie waren aber stetiger Bestandteil der rechtlichen Diskussionen. Die innere Form des Werkes wurde nur schwach geschützt.

²⁵⁹ Berking, S. 24.

²⁶⁰ Kohler, Joseph: Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht. Enke. Stuttgart 1907.

²⁶¹ Berking, S. 24.

²⁶² In den USA ist von literal und non-literal copying die Rede.

Die Benutzung war nach der Reichsgerichtsrechtsprechung nur dann nicht frei, wenn sich die Nachbildung von ihrem Vorbild nur durch solche unwesentliche Veränderungen unterscheidet, die in der Hauptsache die Identität des Werkes unberührt lassen und die von solcher Art sind, dass die Nachbildung nur als eine Reproduktion des Originals bezeichnet werden kann.²⁶³

In den Entscheidungen *Durchlaucht Radieschen*²⁶⁴ und *Die lustige Witwe*²⁶⁵ waren Motiv, Hauptpersonen und Handlung vom Reichsgericht noch unter die freie Nutzung subsumiert worden, wobei der Reichsgerichtshof helllichtig ausdrücklich auf einen „dahingehenden Usus der großen Schriftsteller hinwies“²⁶⁶, was Kohler so kommentierte:

Die deutsche Rechtsprechung hat in der Auslegung des Begriffs der ‚eigentümlichen Schöpfung‘ völlig versagt; sie hat aus dem § 13 die magna charta der literarischen Räuber gemacht und eine tiefe Empörung und Erbitterung der Schriftsteller hervorgerufen.²⁶⁷

Der Inhalt, die Fabel, wurde in dem Fall *Alt-Heidelberg – Jung Heidelberg*²⁶⁸ zum ersten Mal als geschützt bezeichnet, wobei für das Schauspiel *Jung-Heidelberg* nur die Charaktere, nicht aber die Handlung übernommen worden war. Es handelte sich bemerkenswerterweise um eine nicht autorisierte Fortsetzung. Tatbestand war eine Anknüpfung an den Inhalt und Verwendung der Figuren des früheren Dramas. In der Entscheidung des Kammergerichtes heißt es: „An dieser Tatsache der überwiegenden Übernahme des gedanklichen und des gefühlsmäßigen Inhalts von Alt-Heidelberg vermag auch die Tatsache einer teilweise anderen Spielhandlung nichts zu ändern.“²⁶⁹ Der damalige (1928) oberste Gerichtshof, der Reichsgerichtshof, bezog sich in der Folge auf diesen Fall:

Hat der Verfasser des neuen Werkes sich von den Gedanken und der Darstellung des alten Werkes soweit losgelöst, dass man billigerweise seine Tätigkeit als eine selbstständige literarische Leistung anerkennen muss? Hierbei macht sich der Vorderrichter mit Recht den Leitsatz zu eigen, den das Kammergericht in seinem Urteil über ‚Jung Heidelberg‘ ausgesprochen hat: Wesentliche Abweichungen liegen dann nicht vor, wenn zwar gewisse Äußerlichkeiten abgeändert sind, der

²⁶³ Berking, S. 26.

²⁶⁴ RGZ 63, 158, 159 *Durchlaucht Radieschen*.

²⁶⁵ RGZ 82, 16, 17 *Lustige Witwe*.

²⁶⁶ Berking, S. 26.

²⁶⁷ Kohler, GRUR (Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht) 1915, 1, 5. zitiert aus Berking, S. 27.

²⁶⁸ KG GRUR 1926, 441, 442 *Alt-Heidelberg – Jung Heidelberg*.

²⁶⁹ KG GRUR 1926, 441, 442 *Alt-Heidelberg – Jung Heidelberg*.

gedankliche Inhalt des zweiten Stückes aber in der ganzen Anlage und an den herrschenden Höhepunkten der gleiche ist wie der des ersten.²⁷⁰

Unter „gewisse[n] Äußerlichkeiten“ wird die Form verstanden, denn auch der Gang der Handlung war ein anderer. Der gedankliche Inhalt besteht somit in Figurenübernahme und in der Übernahme der „herrschenden Höhepunkte“. Seither ist der Schutz des Inhaltes ständige Rechtsprechung.

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, wenn man sich den Inhalt von *Alt-Heidelberg* ansieht, der kurz gefasst der folgende ist: Karl-Heinrich, der Erbprinz von Sachsen-Karlsburg, wird zum Studium nach Heidelberg geschickt. Dort verliebt er sich in die österreichische Kellnerin Käthi, die mit dem Wiener Juckhändler (kauft Pferde für Fiaker) Franzel verlobt ist. Seine Durchlaucht Karl-Heinrich muss aber schließlich seiner Standesverpflichtung nachkommen und eine Prinzessin heiraten, weswegen Käthi und er sich für immer trennen. Hier der Schluss als „herrschender Höhepunkt“:

Karl Heinrich. Wir behalten uns, Käthie. Ich vergesse dich nicht und du mich nicht. Wir sehen uns nicht wieder, aber wir vergessen uns nicht. Meine Sehnsucht nach Heidelberg war die Sehnsucht nach dir, – und dich hab' ich wiedergefunden. (Küßt sie lange.) Leb wohl, Käthie. (Er geht.)

Käthie (steht mit schlaff herabhängenden Armen, sieht ihm nach).

Karl Heinrich (wendet noch einmal). Ich habe nur dich lieb gehabt, Käthie, von allen Menschen nur dich. (Küßt sie, geht.)

Käthie (steht stumm, starrt ihm nach, sekundenlang. Dann schlägt sie die Hände vor das Gesicht und schluchzt bitterlich).²⁷¹

Der inhaltliche Schutz wird das erste Mal in einer unglücklichen Aschenputtelgeschichte – Käthi ist natürlich Vollwaise – gewährt, deren „künstlerische Phantasie“, wie Kohler es ausgedrückt hätte, wohl nicht gerade sehr hoch eingeschätzt werden muss.

Mit der Entscheidung *Alt-Heidelberg – Jung-Heidelberg* hatte sich der zuvor konstatierte Usus der Schriftsteller erledigt. Geschützt waren nunmehr neben der Form auch Figuren,

²⁷⁰ RGZ (Reichsgerichtshof) 121, 1928, S. 69.

²⁷¹ Förster, Wilhelm Meyer: *Alt Heidelberg* 5. Akt. 7. Szene

http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1838&kapitel=6&cHash=8a723aef172#gb_found

gedanklicher Inhalt, und somit war jede Art der Fortsetzung eines literarischen Werkes verboten.

Mit dem Schutz der Fabel bei literarischen Werken war das Eis gebrochen. Da man sah, dass ein Schutz des individuellen Inhalts nicht den gesamten geistigen Austausch unterbindet, ließ man auch bei anderen Werkarten einen Schutz des Inhalts zu.²⁷²

Figuren sind auch im angloamerikanischen Raum geschützt. Wieder ist es die Individualität, die die Figur schützbar macht. „It follows that the less developed the character, the less they can be copyrighted; that is the penalty an author must bear for marking them too indistinctly.“²⁷³ Für eine Verletzung muss die konkrete Ausgestaltung übernommen werden.²⁷⁴ Vor dem deutschen BGH wurde die unerlaubte Übernahme von Sherlock Holmes²⁷⁵ verhandelt:

Auch im Film ‚Der Mann, der Sherlock Holmes war‘ wurde vom BGH eine Verwechslungsgefahr ausgeschlossen, weil gleich zu Beginn der Handlung für das Publikum zu erkennen war, dass eine Personenidentität der im Film von Heinz Rühmann und Hans Alvas dargestellten Privatdetektive mit den von Sir Arthur Conan Doyle geprägten Figuren nicht vorliegen konnte. Die arbeitslosen Privatdetektive gaben lediglich vor, mit Sherlock identisch zu sein.²⁷⁶

Interessanterweise wies das Gericht auf die Vorgänger von Holmes hin, allerdings ohne die Konsequenzen zu Ende zu denken. Tatsächlich ergeben sich große Schwierigkeiten, wenn eine Figur eigenständige Charakterzüge haben muss. Wird Holmes durch Mütze und Pfeife zur eigenständigen Figur, die sich ausreichend von Poes Dupin unterscheidet? Plünderte nicht Conan Doyle Poe und auch Wilkie Collins? Bei Abermillionen literarischen Charakteren wird sich kaum genug Individualität für einen Schutz außerhalb des Markenrechts finden lassen. Probleme bereitet der Rechtswissenschaft weiters die Abgrenzung von Form und Inhalt. „Die wohl gängigste Definition bezeichnet den Inhalt als das Mitgeteilte und die Form als die Art und Weise der Mitteilung.“²⁷⁷ Diese naive Sichtweise, stellt man zwei idente Äußerungen einander gegenüber, ist seit Saussure, der am Anfang der Theorie der Intertextualität steht,

²⁷² Berking, S. 29.

²⁷³ Schmidt-Hern, Kai Hendrik: Die Fortsetzung von urheberrechtlich geschützten Werken. Nomos-Verl.-Ges. Baden-Baden 2001, S. 61.

²⁷⁴ Vgl. Schmidt-Hern, S. 62.

²⁷⁵ BGH GRUR 1971, 588 f.

²⁷⁶ Thiele, Clemens: Urheberrechtlicher Schutz für Kunstfiguren – von Odysseus bis Lara Croft.

http://www.eurolawyer.at/pdf/kunstfiguren_urheberrecht.pdf

²⁷⁷ Berking, S. 34.

und Jakobson keinesfalls haltbar – insofern, als Zeichen durch ihre Differenz²⁷⁸ bestimmt sind und auch bei identer Äußerung (Form/Signifikant) ein verschiedener Inhalt vorliegen kann. Ebenso bestimmt sich jeder Text und jeder Teil eines Textes durch seine Differenz – und die Intertextualität bewegt sich dementsprechend in eine genau entgegengesetzte Richtung.

If this [the differentiability] is true of linguistic signs in general, then, as many after Saussure have argued, it is doubly true of the literary sign. Authors of literary works do not just select from a language system, they select plots, generic features, aspects of character, images, ways of narrating, even phrases and sentences from previous literary tradition as itself a synchronic system, then the literary author becomes a figure working with at least two systems, those of language in general and of the literary system in particular.²⁷⁹

Wie im Kapitel *Begriffsbestimmung* festgestellt wurde, muss ein Werkbestandteil, wie der Anfangssatz aus *Der Prozeß* selbst Werkcharakter haben und daher einen Inhalt und somit Individualität aufweisen, um geschützt zu sein. Es lässt sich sagen, dass auch bei gleicher Form der Inhalt zweier Äußerungen grundverschieden sein kann.

Ein weiterer Lösungsansatz der Rechtswissenschaft ist eine Substratformel, die den Inhalt als das definiert, was übrig bleibt, wenn sich das äußere Erscheinungsbild ändert²⁸⁰, was insbesondere in der Dichtung zu unlösbaren Problemen führt und dieselben linguistischen Probleme aufwirft wie die These von der Mitteilung.

Eine andere Methode zur Abgrenzung von Inhalt und Form ist die Interessensabwägung zwischen Allgemeinheit und Urheber, die besagt, dass nichtschützbarer Inhalt das sein soll, woran die Allgemeinheit ein Interesse hat, und der komplette Rest solle die Form darstellen.²⁸¹ Dann müsste aber das allgemeine Interesse klar bestimmt werden. Diese Interessensabwägung macht aber die Unterscheidung zwischen Form und Inhalt an sich unnötig. Sie ist im Endeffekt eine wirtschaftliche Abwägung.

Die Rechtswissenschaft beharrt weiterhin auf der Unterscheidung zwischen Form und Inhalt, auch wenn sie nicht sagen kann, wie diese aussehen soll. „Die Grenze zwischen beiden wird

²⁷⁸ Die Bedeutung (der Inhalt) entsteht als Differenz zu anderen Zeichen. Ein sprachliches Zeichen hat keine Identität in sich selbst, sondern nur in Differenz zu anderen. Äpfel bestimmen sich dadurch, dass sie keine Birnen sind. So sind die sprachlichen Zeichen untereinander in einem System von Differenzen verknüpft, sie bilden eine Struktur. Vgl. Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns; Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Rowohlt Verlag 2006, S. 34.

²⁷⁹ Allen, S. 11.

²⁸⁰ vgl. Berking, S. 34.

²⁸¹ vgl. Berking, S. 36.

sich nie genau ziehen lassen. Vielmehr wird eine Grauzone zwischen Inhalt und Form verbleiben.²⁸² Daher können inhaltliche Elemente geschützt sein.

²⁸² Berking, S. 36.

6.2. Inhalt und Form in der Intertextualität

Welche Probleme jegliche Abgrenzung insgesamt mit sich bringt, sei an folgendem Zitat Genettes hinsichtlich des Stils exemplifiziert, der an nichts weniger denkt als an eine Aufbereitung der Literatur für die Theorie der Rechtswissenschaft:

Schuld trägt in diesem Zusammenhang [ob das Pastiche eine rein stilistische Angelegenheit sei] jedoch die verbreitete Vorstellung von dem, was ein ‚Stil‘ ist: Denn der Stil ist die Form im Allgemeinen und beinhaltet somit, wie man einst sagte, die Form des Ausdrucks *und* die Form des Inhalts. Etwa bei Tolstoi eine bestimmte Form der Nächstenliebe. Oder um von diesen unanständigen Beispiel allmählich wegzukommen, eine bestimmte Obsession des Verbrechens bei Dostojewski, oder der Zusammenhang zwischen dem spirituellen Leben und hochgelegenen Orten bei Stendhal²⁸³

Stil und Form sind nicht trennbar, oder zumindest besteht der Stil aus Form und Inhalt. Bei Proust, so Genette weiter, heißen die rekurrenten Motive „typische Sätze“, und „besser ließe sich die Einheit von Inhalt und Ausdruck nicht formulieren“²⁸⁴. Und kann nicht eine Imitation des Stils wesentlich intensiver sein als eine Imitation des Inhaltes oder der Handlung eines Textes?

Bei Genette wird nicht zwischen Inhalt und Form, sehr wohl aber zwischen Handlung und Form unterschieden. In den untersuchten intertextuellen Formen (Pastiche, Nachahmung, Persiflage, Nachbildung) findet aber immer eine Transformation statt. Don Quixote lebt in einer unritterlichen Zeit (nämlich einer Zeit außerhalb der Bücher). Die *Batrachomyomachia* (*Schlacht der Frösche und Mäuse*) als Homerpersiflage übernimmt Stil, Form und Thematik, macht aber aus den griechischen Helden Kleintiere. Wie in der Parodie – Übernahme eines vornehmen Einzeltextes so wörtlich wie möglich²⁸⁵ – wird der Witz aus der Unangemessenheit der Handlungen im Vergleich zum Stand der Handelnden bezogen. Selbst wenn die Handlung unverändert bleibt, ergibt sich aus der Transformation eine neue Lesart. Insofern behält der Reichsgerichtshof Recht, da bei *Jung-Heidelberg* keinerlei derartige Transformation stattfindet und Sinn und Zweck, „der gedankliche und gefühlsmäßige Inhalt“ des alten wie des neuen Stückes, die Belustigung (oder Mitleidserregung) auf die gleiche Weise ist. Lässt sich die Argumentation des Reichsgerichtshofes mit Hilfe der Intertextualität präzisieren?

²⁸³ Genette, S. 142.

²⁸⁴ Genette, S. 142.

²⁸⁵ Zumindest im klassischen System. vgl. Genette, S. 194.

Broich/Pfister unterscheiden zwischen der Struktur-Reproduktion (oder Strukturalität: Übernahme von Ideen und Handlungsgängen) und Elementen-Reproduktion (oder Selektivität: Übernahme von Elementen, häufig wörtlich, aber auch Figuren, Handlungsmotive, Themen, Symbole).²⁸⁶ Eine klare Trennung von Inhalt und Form gibt es nicht.

Es wird anhand des Shakespeare Zitats „Tis Paltry to be Caesar:/Not being Fortune, he's but Fortune's knave, A minister of her will“²⁸⁷, das in *Ulysses* von Joyce übernommen wird, gezeigt, dass sich in dieser Elementen-Reproduktion Kontext, Figuren- und Autorintention verschoben haben und somit der semantische Bereich entscheidend verändert wurde.

Durch die Veränderung der Situation und Kontextfunktion von ‚fortune's knave‘ entsteht semantisch eine Überkodierung, in der unter anderem die historischen Bedeutungen von Fortune und Knave die modernen konnotativ überlagern. Daß aus ‚Knappe‘ ‚Schurke‘ geworden ist und aus ‚Fortuna‘ ‚Geldreichtum‘, hat nicht nur mit der Sprachgeschichte, sondern auch mit der Gesellschafts- und Wirtschaftsentwicklung Großbritanniens zu tun.²⁸⁸

Die semantische Überkodierung, die dem qualitativen Kriterium der Dialogizität²⁸⁹ entspricht, soll im Folgenden als Hinzufügung einer Bedeutungsebene verstanden sein.

In der strukturellen Reproduktion wird der gesamte Aufbau oder Teile davon sowie Teile der Struktur eines Textes verwendet, während einzelne Textstellen nur fallweise wiedergegeben werden. Auch hier kann als Beispiel wieder Joyce angegeben werden, der nach Homer strukturiert. Die Verfahren können folglich auch nebeneinander bestehen. In der Strukturübernahme erfolgt die Verschiebung über die Wechselwirkung des eigenen Textes in Verbindung mit der Struktur des fremden Textes. Vorstellbar ist auch die Übernahme des Gangs der Handlung, wobei der Hypertext sich nicht wörtlich an den Hypotext hält. Dadurch entsteht der intertextuelle Dialog zwischen den Texten.²⁹⁰

²⁸⁶ Karrer, Wolfgang: Intertextualität als Elementen und Struktur Reproduktion. In: Broich/Pfister, S. 99. Nachdem die Intertextualität nicht über geldwerte Klagen entscheiden muss, muss sie sich auch nicht auf eine einheitliche Begrifflichkeit einigen.

²⁸⁷ Shakespeare, William: Antony and Cleopatra (V, ii, 2-4). The Oxford Shakespeare ed. by Michael Neill. Oxford 1994.

²⁸⁸ ²⁸⁸ Karrer, Wolfgang: Intertextualität als Elementen und Struktur Reproduktion. In: Broich/Pfister, S. 100. Karrer folgt hier terminologisch Umberto Eco: A Theory of Semiotics.

²⁸⁹ vgl. Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich/Pfister, S. 29.

²⁹⁰ Hierzu zählen zu großen Teilen auch einige der, von Genette kategorisierten Hypertexte, wie Versifikation, Prosifikation, Transmetrisierung, Transstilisierung, Verknappung, Verdichtung, Erweiterung, Dehnung De- und Transmotivation, Auf- und Abwertung.

6.3. Versuch einer Verbindung der rechtswissenschaftlichen Theorie und der Intertextualität

Mit der semantischen Überkodierung, der Dialogizität, ist nichts anderes gemeint als die ‚semantische Transformation‘, wie sie Genette verwendet, unter der er eine ‚thematische Transformation, die an der Bedeutung des Textes rührt‘²⁹¹ versteht, und deren Konsequenz meistens zwei andere Transformationspraktiken sind: ‚[...] nämlich die *diegetische* Transposition oder den Wechsel der Diegese und die *pragmatische* Transposition oder Modifikation der für die Handlung konstitutiven Begebenheiten und Verhaltensweisen.“²⁹² In der diegetischen Transposition²⁹³ wird die Handlung in eine andere Epoche oder an einen anderen Ort verlegt. Diese Verlegung bringt einige pragmatische Transpositionen mit sich – das sind unausweichliche Veränderungen, etwa der Wechsel des sozialen Milieus, die durch die Verlegung bedingt sind – was aber der Handlungsübereinstimmung im Groben keinen Abbruch tut. Als ein Beispiel unter unzähligen führt Genette *Die neuen Leiden des jungen W.* an.²⁹⁴

Aus den Theorien von Karrer und Genette wird ersichtlich, dass die Überkodierung, die möglicherweise durch eine Transposition erfolgt, als Indiz herangezogen werden kann, um festzustellen, ob ein Plagiat oder ein intertextuelles Verfahren vorliegt. Die Überkodierung oder semantische Transformation kann sowohl in einer strukturellen als auch in einer Elementen-Reproduktion vorkommen, wobei sie in der Elementen-Reproduktion leichter feststellbar ist. Denn – ohne auf die Absicht des Autors einzugehen – je ‚eindeutiger‘ eine Überkodierung feststellbar ist, desto eher steht diese dem Plagiat diametral entgegen. Der Text erhält durch die Überkodierung nicht nur einen anderen oder erweiterten Sinn, er wird gleichzeitig individuell (originell), was das Plagiat, wie es die Rechtswissenschaft definiert, ausschließt. Da der Text einen anderen Sinn trägt als der Hypotext, liegt weder bei wörtlicher noch bei inhaltlicher Gleichheit ein Plagiat vor.

Allerdings kann diese These nur eingeschränkt gelten, da jede Reproduktion eine Sinnverschiebung mit sich bringt. Daher müsste die Sinnverschiebung ein Mindestmaß erfüllen und an objektive Kriterien gebunden werden. Als objektive Kriterien ließen sich die Markierungen der Intertextualität anführen; für das Mindestmaß der Sinnverschiebung müssten feste Kriterien aufgestellt werden. Dennoch kann die Bedeutung beziehungsweise

²⁹¹ Genette, S. 404.

²⁹² Genette, S. 404.

²⁹³ Diegese ist die Welt in der sich die Geschichte ereignet. Die Geschichte ist in der Diegese. vgl. Genette, S. 404.

²⁹⁴ vgl. Genette, S. 418. Der Titel, als paratextueller Vertrag, löst hier das intertextuelle Verständnis des Lesers aus. Er ist Transpositionsvertrag. Paratextuelle Verweise werden in Plagiaten, deren Ziel, das der Verschleierung der Herkunft ist, nicht zu finden sein.

deren Verschiebung als Indiz für das Vorliegen von Intertextualität und gleichzeitig für das Nichtvorliegen eines Plagiats herangezogen werden.

Dies ließe sich mit dem Plagiatsbegriff im Sinne der Intertextualität vereinbaren, da dieser eine Null- oder Nichttransformation voraussetzt. Eine Nichttransformation kann es aber nur geben, wenn ein Text zur Gänze übernommen wird und auch nicht in einen anderen Kontext, etwa durch eine veränderte Präsentation, gesetzt wird. Einige Kategorien der Umformung eines Textes, wie die schon von Balzac beanstandete unbefugte Übersetzung, und weitere Kategorien²⁹⁵ lassen sich aus dieser extensiven Theorie des Nichtplagiats mit der Einführung eines weiteren Begriffs Genettes, nämlich der ‚formalen Transposition‘, dennoch ausklammern:

Wie ich ohne großen Verdienst angekündigt hatte und wie wir ohne große Mühe ständig verifizieren konnten, gibt es keine *unschuldige* Transposition – ich will sagen: keine, die nicht auf die eine oder andere Weise die Bedeutung ihres Hypotextes modifiziert. Bei der Übersetzung, der Versifikation und bei den meisten ‚formalen‘ Transpositionen, die wir vorhin erwähnt haben, sind diese semantischen Modifikationen gewöhnlich allerdings unfreiwillig hingenommene und eher pervers geartete als absichtlich angestrebte. Ein Übersetzer, ein Versifizierer oder der Autor eines Resümees hat bloß den Vorsatz, in einer anderen Sprache in Versen oder Kurzform ‚das gleiche‘ zu sagen wie sein Hypotext: hier handelt es sich also *im Prinzip* um reine formale Transpositionen.²⁹⁶

Fälle der rein formalen Transposition, bei der die Transformation mehr gebilligt als gewünscht ist, können damit weiterhin unter das Plagiat subsumiert werden, während die Fälle, in denen die Bedeutungserweiterung nicht „unfreiwillig hingenommen“ wird, nicht den Plagiatstatbestand erfüllen.

Bei einer wörtlichen Wiederholung ist diese Bedeutungserweiterung, wie in dem Beispiel von Joyce, leichter erkennbar, während bei der Wiederholung des Handlungsablaufes sich deren Erkennung schwieriger gestaltet. Bei den diegetischen Transpositionen, zu denen beispielsweise die zahlreichen Robinsonaden gehören, deren Zweck die zeitliche, geographische und soziale Transposition der Diegese des Hypotextes ist, um sie dem eigenen Publikum näher zu bringen, existiert zwar eine Transposition, von einer (bewussten) Überkodierung kann aber, da es sich zumeist um formale Transpositionen handelt, nicht unbedingt gesprochen werden. Dass Robinson Engländer, Schweizer, Deutscher oder

²⁹⁵ Kategorien deren juristische Nichtberücksichtigung unter dem Plagiat – auch wenn der Begriff Plagiat für diese Kategorien nicht ganz glücklich ist – schwer argumentierbar wären, wie Versifikation, Prosifikation, Transmetrisierung, Transstilisierung, Verknappung, Verdichtung, Erweiterung, Dehnung.

²⁹⁶ Genette, S. 403.

Franzose ist, bringt den Text nur beschränkt auf eine andere Ebene der Bedeutung. Ist allein die diegetische Transposition ausreichend, um den Text individuell zu machen, würde jede noch so kleine Änderung das Literaturplagiat ausschließen, was zumindest aus Sicht der Rechtswissenschaft unbefriedigend wäre.

Anders verhält es sich hingegen bei jenen Robinsonaden, die den Sinn erweitern. Ein schlechtes, da nur teilweise Identität der Handlung besteht, aber anschauliches Beispiel ist Jean Giraudoux' *Suzanne und der Pazifik*²⁹⁷. Wenn Giraudoux eine Frau stranden lässt, die sich nicht nur antithetisch zu Robinson verhält, indem sie eben nicht versucht, die Natur zu unterwerfen, und die sich sogar über die Spuren eines unbekanntes Vorgängers wundert, der idiotisch zivilisatorische Spuren auf dem Inselparadies hinterlassen hat, hat der Hypertext einen hohen Grad der Sinnverschiebung erreicht.

Jene Werke, die wörtlich übernehmen oder die Struktur des Prätextes verwenden, aber Wort und Werk mit einem anderen Sinn versehen, stellen kein Plagiat da. Das bedeutet auch, dass beispielsweise Fortsetzungen und Figurenübernahme, wenn sie einen gewissen Abstand zur Vorlage erreichen, erlaubt sein müssten. Wenn das eingangs dieser Arbeit erwähnte Zitat Piglias über den Roman, der nur aus Zitaten besteht, nochmals betrachtet wird, ließe sich sagen, dass – wenngleich jeder Satz, so er individuell ist, für sich ein Plagiat darstellt – durch den hohen Grad der Verschiebung insgesamt kein Plagiat mehr vorläge. Der Unterschied zur juristischen Verblässensformel und zur Prüfung im Einzelfall mag auf den ersten Blick nicht allzu groß erscheinen, aber die Rechtssicherheit würde sich mit der Prüfung auf die semantische Verschiebung erhöhen, während die Anzahl der Plagiatsklagen wahrscheinlich zurückgehen würde.

Es wäre auf den ersten Blick feststellbar, dass weder Vladimir Nabokovs Novelle *Der Zauberer* noch sein Roman *Lolita* ein Plagiat von Heinz von Eschwege-Lichbergs Novelle *Lolita* ist. Ebenso wenig ist *Lolitas Tagebuch*²⁹⁸ ein Plagiat von Nabokovs *Lolita*, da jeder der Texte (ausgenommen die beiden Nabokov-Texte) eine von den anderen grundverschiedene Aussage, ja sogar einen grundverschiedenen Inhalt hat. Der Gedanke, dass das Werk Nabokovs und das Lichbergs in einem Verhältnis des Plagiats zueinander stehen, scheint eher ein Reflex auf den gleichnamigen Titel zu sein, als dass es tatsächliche Übereinstimmungen gäbe. Auch wenn einiges dafür spricht, dass Nabokov die Erzählung kannte²⁹⁹, wird in Lichbergs Erzählung, die eine Art Geistergeschichte ist, das Kindsein Lolitas tatsächlich nicht

²⁹⁷ Giraudoux, Jean: *Suzanne und der Pazifik*. Propyläen-Verl. Berlin 1958. vgl. Genette, S. 411.

²⁹⁸ Pera, Pia: *Lolitas Tagebuch*. Ullstein Verlag. Berlin 1997, S.106.

²⁹⁹ vgl. Maar, Michael: *Lolita und der deutsche Leutnant*. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2005.

sonderlich und keineswegs als moralisch problematisch thematisiert, geschweige denn, dass auch nur ein Anflug Nabokovscher Hintertriebenheit zu bemerken wäre.

6.4. Fälle des inhaltlichen Plagiats

Zum inhaltlichen Plagiat zählen nach gängiger Rechtsprechung die Übernahme des Handlungsgerüsts, der Handlungssituationen und der Charaktere. Der häufigste Plagiatsvorwurf ist mittlerweile der der Handlungsübernahme.

Pia Peras Roman, der im italienischen Original *Diario di Lo* heißt, folgt inhaltlich zwar über weite Strecken dem Roman Nabokovs, der Rest ist Ferienlagerromantik. Durch die Verkehrung der Erzählperspektive allein – Lolita ist die Ich-Erzählerin, und sie erzählt keineswegs so, wie man es von Nabokovs *Lolita* erwarten würde – wird aber ein unendlicher Abstand zu Nabokovs *Lolita* erreicht. Das erste Treffen, die gegenseitige Beschreibung von Humbert Humbert und Lolita (Dolores Maze bei Pia Perra) im stilistischen Vergleich; zunächst Pia Pera:

Gar nicht schlecht für einen Professor, gebräunt, schöne Schultern, er scheint viel Zeit an der frischen Luft zu sein, und dann macht er einen wirklich sympathischen Eindruck, schon was ganz anderes als der Onkel von Mary Jo. (...) Dieser Typ da ist nämlich wirklich süß. Ein toller Professor. Er sieht halb so aus wie einer aus einem Hitchcock Film.³⁰⁰

Bei Nabokov:

It was the same child – the same honey-hued shoulders, the same silky supple bare back, the same chestnut head of hair. A polka-dotted black kerchief tied around her chest hid from my aging ape eyes, but not from the gaze of young memory, the juvenile breasts I had fondled one immortal day.³⁰¹

Und als Nachtrag der erste Blick bei Lichberg:

Sie war blutjung nach unseren nordischen Begriffen und hatte zu ihren umschatteten, südlichen Augen eine seltene, rotgoldige Haarfarbe. Ihr Körper war knabenhaft schlank und geschmeidig und ihre Stimme voll und dunkel.³⁰²

³⁰⁰ Pera, S. 106.

³⁰¹ Vladimir Nabokov: *Lolita*. Penguin Books. London 2000, S. 39.

³⁰² Lichberg, Heinz von: *Lolita*. In: Maar, Michael: *Lolita und der deutsche Leutnant*.

Nabokovs Sohn, Dimitri Nabokov, hätte sich den Rechtsstreit anlässlich der Herausgabe von Peras Buch in den U.S.A. ersparen können. Sein Argument, dass das Werk seines Vaters deswegen weniger verkauft werden würde³⁰³, hätte diesen sicher amüsiert. Tatsächlich tritt *Lolitas Tagebuch* keineswegs in wirtschaftliche Konkurrenz zu *Lolita*. Der Titel allein könnte irreführend sein, was wiederum über das Wettbewerbsrecht gelöst werden könnte. Der folgende Vergleich zwischen den Streitparteien erlaubte Dimitri Nabokov ein Vorwort für die amerikanische Ausgabe von *Lolitas Tagebuch* zu schreiben, in dem er meinte: “[...] a compromise was reached at the suggestion of Barney Rosset and Foxrock whereby, regardless of its literary merit, the 'Diary' would not be denied publication, and I would not appear as a possessive, censoring ogre.” Und die *New York Times* kommentierte: “Well, no -- just as a passive-aggressive control freak.”³⁰⁴

Der deutsche Anwalt des *Lolitas Tagebuch* vertreibenden Verlags hatte argumentiert, dass das Werk „transformative“³⁰⁵ sei.

This was a unique case, and could potentially have ended up before the Supreme Court, setting a precedent in the increasingly contentious arena of copyright law. "Lo's Diary" simply doesn't fall into any traditional category that the law, or literature, is used to dealing with: it's not parody or criticism, which don't require permission; it's not a prequel or a sequel, which do. About half the novel tells much the same story as Nabokov's work, with the same characters. But when the story opens, Lolita is married and living in Paris, and the 85-year-old "Humbert Guibert" is retired on the Riviera with a young wife ("the mulatto daughter of his cook"), where he plays tennis and correspondence chess. Most significant, in "Lo's Diary," it is not Humbert but Lolita who is the seducer; the novel is a first-person narrative giving her side of the story.³⁰⁶

Die semantische Verschiebung wäre auf den ersten Blick groß genug, um ein Plagiat auszuschließen. Auch wenn Pera sich an die Geschichte von *Lolita* hält, ist allein durch die von Genette konstantierte Untrennbarkeit von Stil und Handlung nicht mehr als die Grundidee die Verbindung zwischen den beiden Romanen. Pera versucht nicht einmal die Sprache Nabokovs nachzuahmen.

In jenen Fällen, in denen ein inhaltliches Plagiat behauptet wurde, lassen sich zwei Gegenargumente anführen. Zum einen gibt es kaum neue Handlungsstränge, sodass sich der vermeintliche Plagiator so gut wie immer auf eine ältere Vorlage berufen kann. Zum anderen,

³⁰³ Garbus, Martin: *Lolita and the Lawyers*, NY Times 26.09.1999.

<http://www.nytimes.com/books/99/09/26/bookend/bookend.html>

³⁰⁴ Udovitch, Mim: *Lo. Lee. Ta.* NY Times 31.10.1999.

<http://www.nytimes.com/books/99/10/31/reviews/991031.31udovitt.html>

³⁰⁵ Udovitch ebd.

³⁰⁶ Udovitch ebd.

und das steht mit dem ersten Punkt in Zusammenhang, sind die Möglichkeiten eine Handlung zu entwickeln begrenzt. Zweiteres wurde auch von der Rechtswissenschaft erkannt, weshalb eine nahe liegende Verknüpfung von Motiven im Zweifelsfall gegen das Plagiat spricht. Daher wurde im Fall *Felix Krull*³⁰⁷ zugunsten des Beklagten entschieden.

John Kafka – tatsächlich ein Vetter von Franz Kafka – brachte gegen die Verfilmung von Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1957) eine Plagiatsklage ein. Er behauptete, Manns Roman, aber besonders der vereinfachte Film basiere zu einem wesentlichen Teil auf seiner 1930 in Wien (*Die Bühne*) und München (*Münchener Illustrierten Presse*) veröffentlichten Novelle *Welt und Kaffeehaus*.

In beiden Texten arbeitet die Hauptfigur als Kellner und lernt einen reichen jungen Mann kennen, der ein von seinen Eltern missbilligtes Verhältnis mit einem jungen Mädchen unterhält. Die Eltern des Mannes wollen ihn daher, um ihn loszueisen, auf eine Weltreise schicken. Im Fall der Weigerung droht die Enterbung. Der junge Mann lässt daraufhin den Kellner mit einem dicken Scheckheft in der Tasche an seiner statt die Reise antreten. Von jedem Reiseort soll der Kellner einen Bericht an die Eltern schreiben.

Das Landesgericht Hamburg hat die letzte von mehreren Klagen mit folgender Begründung abgewiesen: Dasselbe Handlungsmodell gäbe es schon in *Die Weltreise des kleinen Tyrnauer* (1906) von Jakob Julius Davids, in dem ein k. u. k. Husarenoffizier einen Bankangestellten an seiner statt auf Reisen schickte, um sich in Ruhe vergnügen zu können. Tatsächlich ist es wahrscheinlich, dass Mann die Geschichte Davids für das Motiv des Rollentausches als Vorlage benutzte³⁰⁸, da er sie 1906 in seinen Notizen festgehalten hat, was das Gericht 1957 allerdings nicht wusste. Das Gericht führte weiters aus:

Handlungsmodelle sind als literarisches Rohmaterial Allgemeingut und können nicht urheberrechtlich monopolisiert werden. Ein urheberrechtlicher Geltungsanspruch ergibt sich erst dort, wo das Handlungsmodell eigenschöpferisch gestaltet, individualisiert ist.³⁰⁹

Überdies sei das Handlungsmodell verschieden, da in der Novelle von Kafka ein zwischengeschalteter Kaffeehausphilosoph den Auftrag zur Reise gibt, und dies ist für die Novelle entscheidend, da der Philosoph, der immer davon träumt zu reisen, im Moment der Möglichkeit dazu das Kaffeehaus bevorzugt.

³⁰⁷ LG Hamburg 26. Februar 1958, UFITA Band II 1958.

³⁰⁸ Wysling, Hans: *Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Klostermann Frankfurt 1995, S. 157.

³⁰⁹ LG Hamburg 26. Februar 1958, UFITA Band II 1958, S. 248f.

Die Novelle zeigt das reziproke Welt-Kaffeehaus-Verhältnis zweier Sonderlinge, deren einer die Welt zum Kaffeehaus (Kellner) und deren anderer das Kaffeehaus zur Welt (Philosoph) macht. Der Film zeigt die Karriere eines Hochstaplers nach seinen eigenen Bekenntnissen. Eine von dem Beklagten angedeutete Parallele, Krull sei von Beruf Kellner und dem Wesen nach ein Lebensphilosoph und vereinige daher in sich Kaffeehauskellner und Kaffeehausphilosoph, stimmt auch bei oberflächlichster Betrachtung kaum.³¹⁰

Ebenso hatte schon das Kammergericht Berlin argumentiert, das auch meinte, dass Thomas Mann, falls er die Novelle kannte, bloß den allgemeinen Gedanken übernommen hätte. Dies sei jedenfalls eine freie Nutzung³¹¹ der Novelle „angesichts der Sprach- und Ideengewalt“³¹² des Romans.

Auch wenn die Klage in diesem Fall abgewiesen wurde, was möglicherweise nicht zuletzt daran gelegen hat, dass 1957 ein denkbar schlechter Zeitpunkt war, um das Andenken des zwei Jahre zuvor verstorbenen Thomas Manns anzugreifen, ist schon die Prüfung, ob eine individualisierte Handlung übernommen wurde, bedenklich. Die tatsächliche Kenntnis des früheren Textes ist kaum nachweisbar. Dass kein älterer Text existiert, der nicht den gleichen Inhalt aufweist, ist fast undenkbar. Er müsste nur jeweils gefunden werden. Und worin liegt die Individualität, wenn eine Handlung auf ihre Einzelbestandteile heruntergebrochen wird? Ist die Geschichte, ein junger Mann hat eine Geliebte, die seine Eltern nicht wollen, weshalb sie ihn auf Weltreise schicken, was er mit Hilfe eines Kellners und gefälschten Briefen verhindern will, weit entfernt von der Geschichte, ein junger Mann macht eine Geschäftsreise durch Deutschland, findet aber Gefallen an der Kunst, was seine Eltern nicht wollen, weshalb er und sein Freund gefälschte Briefe an sie schicken, wie sie zum Beispiel in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*³¹³ zu finden ist? Vielleicht ist ursprünglich die Nähe zu Goethe sogar größer, da Mann eigentlich geplant hatte, Krull und den Grafen die Reiseberichte zu zweit anhand des Baedekers verfassen zu lassen³¹⁴, genauso wie Wilhelm und Laertes deutsche Reiseberichte für ihre erfundenen Geschichten zu Rate zogen.³¹⁵

Genette hätte die Unterscheidung bereits auf der Ebene der Gattung getroffen. Er sieht schon in dem Titel des Romans Thomas Manns einen Gattungsvertrag, über die Gattung des Schelmenromans beziehungsweise den Versuch den Schelmenroman „wiederzu(be)leben“³¹⁶.

³¹⁰ LG Hamburg 26. Februar 1958, UFITA Band II 1958, S. 249f.

³¹¹ siehe dazu unten: 9. Die freie Benutzung als Intertextualitätsparaphrase?

³¹² KG Berlin 5. September 1957, UFITA Band I 1958, S. 248.

³¹³ Goethe, Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* 4. Buch 17. Kapitel. Reclam Verlag, Stuttgart 1982.

³¹⁴ Mann, Thomas: *Notizbuch* 9, S. 1f, zitiert aus Hans Wysling: *Narzissmus und illusionäre Existenzform*, S. 409.

³¹⁵ Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 277.

³¹⁶ Genette, S. 284.

Ein Handlungsplagiat in einer anderen Gattung, müsste man argumentieren, ist unmöglich, da die Sinnverschiebung jedenfalls zu groß ist.

In *Macdonald v. Du Maurier*³¹⁷ war Daphne Du Mauriers *Rebecca* (1938) Ziel einer Plagiatsklage. Die Gattung ist in diesem Beispiel dieselbe. Zunächst wurden Vorwürfe laut, dass *Rebecca* auf dem 1934 in Brasilien erschienen Roman *A Sucesora* beruhe. Die Autorin Carolina Nabuco hatte nach guten Verkäufen in ihrem Heimatland nach einem Verleger in den U.S.A. gesucht aber keinen gefunden. Da sie ihr Buch auch dem Verleger Du Mauriers vorgelegt hatte, bestand die Möglichkeit, dass Du Maurier den Roman kannte. Die Ähnlichkeit der beiden Romane war groß.

Both novels had for their heroine a dead wife whose personality dominated the life of her timid, apprehensive successor. In both novels, the second wife, before meeting her husband-to-be, heard tales of the loveliness and brilliance of the first wife, and of the husband's grief upon her death. In both novels the husband's ancestral home loomed large. In both, the second wife, on visiting home for the first time, was struck by the menacing quality of the luxuriant vegetation around it. In both there was a hostile housekeeper who resented the new mistress and sought to torment her by harping on the beauty and the accomplishments of her predecessor. In both, the husband had an only sister.³¹⁸

Nabuco klagte nicht. Aber als die öffentliche Diskussion am Höhepunkt war, behauptete eine gewisse Edwina Macdonald, dass *Rebecca* ein Plagiat ihres Romans *Blind Windows* sei, der zehn Jahre zuvor veröffentlicht wurde. Der Roman hatte das gleiche Thema, die inhaltlichen Übereinstimmungen und die Ähnlichkeit der Erzählperspektive waren noch größer als in *A Sucesora*.

Nach acht Jahren – *Rebecca* hatte sich inzwischen 1,5 Millionen Mal verkauft, Hitchcock hatte das Buch 1940 verfilmt – kam es zum Prozess. Der Literaturexperte für die Verteidigung, Harrison Smith von der *Saturday Review of Literature*, sagte aus, dass er so viele *second-wife novels* wie möglich gelesen hätte und erstaunt war, wie ähnlich diese sind. Alle spielen in luxuriösen Anwesen, die zweiten Frauen sind immer geschockt über die Spuren, die ihre immer mysteriösen Vorgängerinnen hinterlassen haben. Die erste Frau wird entweder verrückt, ermordet, untreu oder ist der Vorgängerin ähnlich.

Die Klage wurde schließlich mit folgender Begründung von Judge Bright abgewiesen:

³¹⁷ *Macdonald v. Du Maurier*, 144 F. 2d 696 (C.C.A. 2d 1943).

³¹⁸ Lindey, S. 111.

A large bulk of parallelisms asserted would naturally be expected to be included in such a story, written, as both were, by ladies with their intuitive analysis of the emotions, thoughts and introspection of their own sex under like conditions.³¹⁹

Die Begründung ist altmodisch, geht aber in Richtung der Annahme, dass ähnliche Stoffe ähnlich abgehandelt werden. Ist das Motiv und das Genre eines Romans einmal festgelegt, bleibt nur eine begrenzte Anzahl an Möglichkeiten, den Stoff inhaltlich zu behandeln. Daher kann in diesen Fällen ein Plagiat nur in einer wörtlichen Übernahme bestehen.

Geht man weiters davon aus, dass es so etwas wie einen Urtext der *second-wife novels* gibt – *Rebecca* ist stark an *Jane Eyre*³²⁰ angelehnt, auch wenn die Handlung das Motiv variiert, und es ist anzunehmen, dass auch Edwina Macdonald *Jane Eyre* kannte – so ist jede weitere *second-wife novel* eine Nachahmung, die bewusst oder unbewusst sein kann. Ist die Nachahmung bewusst, besteht sie auf der Ebene der Hypertextualität oder auf der Ebene des Plagiats.

Nach der oben angeführten Theorie der strukturellen Reproduktion müsste die Frage lauten, ob eine Überkodierung durch die Übernahme der Struktur des Hypotextes dem Text hinzugefügt wird. Zwischen *Jane Eyre* einerseits und *Blind Windows* und *Rebecca* andererseits ist, neben der Transformation, die durch die Dehnung der *second-wife* Geschichte entsteht, eine diegetische Transposition – durch die zeitliche Verlagerung um hundert Jahre – feststellbar. Auch die Überkodierung finden wir zwischen *Rebecca* und *Jane Eyre*: Der eigentliche Prätext ist, wie so oft, die Bibel. Die selbstbewusste, von Gott erwählte Frauenfigur ist Rebekka, die Frau Isaaks. In *Jane Eyre* findet sich der Verweis auf Rebekka in der Episode des Charade Spiels: „It was Eliezer and Rebecca: the camels were only wanting.“³²¹ Dieses Spiel des Herstellens von Verbindungen ließe sich, in Einklang mit der juristischen Theorie, ewig fortführen. Gerade wenn Details der Handlung betroffen sind, ist die Literatur tatsächlich „ein Mosaik von Zitaten“³²².

Für ernste Transformationen, solche, die nicht parodistisch wirken, verwendet Genette den Begriff Transposition, für ernste Nachahmungen den Begriff Nachbildung.³²³ Transpositionen und Nachbildungen (sowie Weiterführungen und Fortsetzungen) sind gattungsbegründend.

³¹⁹ zitiert aus Lindey, S.115.

³²⁰ Stoneman, Patsy: *Brontë Transformations; The cultural dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights*. Prentice Hall. Englewood Cliffs NJ 1996, S. 100.

³²¹ Bronte, Charlotte: *Jane Eyre*. Oxford University Press. London 1969, S. 230.

³²² Julia Kristeva: *Bachtin*, S. 348.

³²³ vgl. Genette, S. 43f.

Als Epochenphänomen, das eine Gattung unter anderem immer ist, [...] setzt sie auch die Ansteckung, die Imitation und den Wunsch ein, eine Erfolgswelle auszunutzen oder in eine andere Richtung zu lenken und, wie es in einer gängigen Wendung heißt, ‚auf den fahrenden Zug aufzuspringen‘.³²⁴

Die gerichtliche Bestätigung eines inhaltlichen Plagiats würde die Entstehung von Gattungen, die nach einem bestimmten Muster ablaufen, behindern.

Die besprochenen Beispiele haben gezeigt, dass einer der Gründe für die ganz unterschiedlichen Auffassungen der zwei Wissenschaften nicht zuletzt die verschiedenen Textarten, mit denen sie es zu tun haben, ist. In der Rechtswissenschaft werden zumeist eher triviale Texte, zumindest solche, die wenig gesellschaftskritischen Anspruch haben, verhandelt, während die Literaturwissenschaft naturgemäß eine Beschäftigung mit den karnevalesken Texten, die ihrerseits Texte des Kanons vorziehen, bevorzugt. Ohne behaupten zu wollen, dass die Textformen eine unterschiedliche Behandlung verdienen, kann gesagt werden, dass der komplexere Text auch bezüglich des Inhalts schwerlich zum Plagiatsfall wird. Der sehr handlungslastige Roman bietet eher eine Angriffsfläche für den inhaltlichen Plagiatsvorwurf als ein Roman, der sich im Wälzen von grundlegenden Fragen des menschlichen Daseins ergeht. Andererseits wird sich in den handlungslastigen Romanen kaum eine Handlungswendung finden lassen, die nicht schon hunderte Male zuvor für die Verblüffung der Leser gesorgt hat.

³²⁴ Genette, S. 283.

6.5. Die wörtliche Entlehnung

Anhand eines jungen Beispiels, das auch für eine vielleicht häufige Praxis steht, soll die Problematik der wörtlichen Entlehnung dargestellt werden. Auch bei wörtlichen Übernahmen kann, wird auf die Transformation geachtet, das Plagiat ausgeschlossen werden. Juan Carlos Onetti sagte über sein Werk: „Alle sind sich einig, dass mein Werk nichts als ein langes, zähes, manchmal unerklärliches Plagiat Faulkners ist. Vielleicht sieht Liebe dem ähnlich.“³²⁵ Onettis Plagiatsverständnis geht über das intertextuelle und sogar über die rechtswissenschaftliche Plagiatsdimension hinaus. Onetti orientiert sich an Faulkner. Er, der Faulkner ins Spanische übersetzt hat, imitiert und plagiiert Faulkner auf unterschiedliche Weise. Zunächst ist da Onettis *Santa María*, der fiktive Ort, in dem die Handlungen der meisten Romane Onettis angesiedelt sind. Die Idee dazu, einen Romanzyklus um eine Stadt zu schaffen, die nicht real ist, aber daher umso prototypischer für einen Ort und dessen Bevölkerung steht, ist eine faulknersche Erfindung; Der Landkreis *Yoknapatawpha* und die Stadt *Jefferson* für Mississippi bei Faulkner; *Santa María* als Stadt am Río de la Plata bei Onetti. Onetti geht aber darüber hinaus. Seine Bücher sind durchdrungen von der hoffnungslosen Philosophie Faulkners. Faulkner wirkt in dem Uruguayer fort, während Onetti, der offensichtlich nicht um seine Originalität fürchtet, ebenso fortwirkt. Betrachtet man die Ungezwungenheit, mit der Onetti Faulkner huldigt, wirkt die Sorglosigkeit von Norbert Gstrein, der anscheinend keine Plagiatsklage der Rechtsnachfolger Onettis erwartet, passend.

[...] und die antisemitischen Hetzreden eines Franziskanerpaters würde es zumindest in dieser Form nicht in meinem Buch geben, wenn ich sie nicht bei Juan Carlos Onetti gefunden hätte, wohlgemerkt auch als das kenntlich gemacht, was sie sind. Da bin ich sogar so weit gegangen, die entsprechenden Stellen mit kleinen Modifikationen, die nötig waren, um sie meiner Erzählsituation anzupassen, wortwörtlich aus einem seiner Romane zu übernehmen, um den Schmutz nicht selbst erfinden zu müssen. Ich weiß nicht mehr, ob sie in *Leichensammler* stehen oder in *Die Werft*, aber wenn das jemand nachprüfen will, ist es gewiss kein Schaden, dafür beide Romane zu lesen.³²⁶

In der *Leichensammler* spricht Marcos, der Säufer und Schläger, über das Stadtübel, das Bordell, das er natürlich frequentiert:

³²⁵ Onetti, Juan Carlos: Literatur hin und zurück, Aus Gesprächen. In: Schreibheft, Zeitschrift für Literatur Nr. 70, April 2008, S. 150.

³²⁶ Interview mit Norbert Gstrein In: Volltext. Nr. 4 2008, S. 25.

‚Sagen sie das dem Gouverneur; sagen Sie ihm, dass es in Santa María noch ein paar Männer gibt, die das nicht zulassen werden. Dieser ganze Legalitätskram, das sind alles Russenmanöver.‘ [...] ‚Ob es legal ist oder nicht‘ lachte Marcos. ‚Wenn es nicht legal wäre, hätten wir es nicht. Das weiß ich auch. Aber es ist ein Betrug. Sie sind Rechtsanwalt, Sie wissen, dass man immer und überall betrügen kann. Das ist das alte Spiel der Juden.‘
‚Schön‘ sagte Hansen, ‚in dieser Angelegenheit gibt es keine Juden.‘
‚Immer gibt es Juden‘ sagte Marcos. ‚Das wissen sie auch, sagen sie nicht nein. Unter jeder Schweinerei steckt immer ein Jude. Der Zuhälter, der in aller Öffentlichkeit vorgeht, Leichensammler ist bestimmt ein Jude. Warten Sie, es ist mir egal, ob mich jemand hört‘ er hob eine Hand und nahm mit der anderen das Glas, um zu trinken; dann stellte er es auf die Theke, ohne es loszulassen, schob es auf dem feuchten Fleck hin und her.³²⁷

Bei Gstrein geht es um den Handel mit angeblichen Nazireliquien in Buenos Aires, die den Touristen verhökert werden, von dem der angebliche Franziskanerpater auf seinen Antisemitismus schwenkt.

‚Wenn sie mich fragen, sind das alles Russenmanöver.‘ [...] ‚Sie wissen doch wen wir in Buenos Aires so nennen.‘ Damit brach es aus ihm hervor.
‚Es ist das alte Spiel der Juden.‘ [...] ‚In dieser Geschichte gibt es keine Juden.‘
Das hatte er noch gar nicht richtig ausgesprochen, als er sehen musste, dass es für Don Filip nicht mehr als eine willkommene Vorlage war und er sich davon erst richtig angestachelt fühlte.
‚Immer gibt es Juden, das wissen sie genau, sagen sie nicht nein‘, sagte er, und seine Stimme überschlug sich vor Eifer. ‚Hinter jeder Schweinerei steckt irgendwo ein Jude, oder wenn nicht, dann garantiert jemand, der so tut, als wäre er einer, und das ist noch schlimmer.‘
Illustrieren sollte das wohl die Angelegenheit, von der er dann gleich erzählte, sein auf einmal geradezu sachlich gehaltener Bericht über die jüdische Zuhältermafia, die zu Beginn des Jahrhunderts das Gewerbe in der Stadt dominiert hatte.³²⁸

Der intertextuelle Verweis auf Onetti wäre schwer zu finden und liegt wohl nur in der Erwähnung einer Zuhältermafia. Die Individualität der teilweise wörtlichen Entlehnungen kann aber dennoch, allein schon über die Verschiebung, die der Nazireliquienhandel mit sich bringt, bejaht werden. Vielleicht hat Gstrein hier ohnehin unbewusst von Faulkner abgeschrieben.

³²⁷ Onetti, Juan Carlos: Leichensammler. Suhrkamp Frankfurt am Main 1988, S. 90f.

³²⁸ Gstrein, Norbert: Die Winter im Süden. Hanser. München 2008, S. 87f.

7. Markierung des Prätextes

7.1.1 Allgemeines zu Zitat und Markierung

Die Entlehnung Gstreins wäre ohne seiner Äußerung dazu³²⁹ wohl kaum jemandem aufgefallen. Er gab weder im Text noch im Anhang einen expliziten Hinweis auf Onetti. Hätte er etwa mit einer Fußnote auf *Leichensammler* hingewiesen, hätte es sich um ein Zitat gehandelt. Ein Zitat liegt laut dem OGH, im Gegensatz zum Plagiat oder zur unbewussten Entlehnung vor, wenn

[...] mit der gänzlichen oder teilweisen Übernahme eines urheberrechtlich geschützten Werkes in ein anderes Werk erkennbar - also durch Benennung des übernommenen Werkes und seines Urhebers - der Zweck verfolgt wird, sich im Rahmen dieses anderen Werkes auf das übernommene Werk zu berufen.³³⁰

Zwar darf ein fremder Werkteil verwendet werden, wenn eine innere Verbindung zwischen dem eigenen und dem fremden Werk geschaffen wird, es gibt nach dieser Rechtsprechung aber kein Zitat ohne Nennung des Prätextes³³¹. 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. Anhand der von Broich/Pfister verwendeten Theorie von den Graden der Intertextualität lässt sich auch sagen, dass je höher der Grad der Intertextualität ist, desto weniger liegt ein Plagiat vor, da, wie bereits festgestellt, dann nicht mehr von einer Absicht zur Verheimlichung des Prätextes auszugehen ist.

Die ‚Referentialität‘, aus der linguistischen Unterscheidung von *use* und *mention* beziehungsweise *refer to*, die nach dem Grad der Bloßlegung der Eigenart des Prätextes gemessen wird, ist weniger intensiv, wenn sich das Entlehnte in den eigenen Text einfügt. Durch Betonung des Zitatcharakters wird auf den Prätext verwiesen, und es entsteht ein hoher Grad der Intertextualität.

Ein Zitat z.B., dessen Funktion sich in der Übernahme einer fremden und sich dem eigenen Zusammenhang nahtlos einfügenden Wendung erschöpft, bedient sich dieser Wendung und des Textes, dem sie entnommen ist, und ist damit von geringer intertextueller Intensität, während

³²⁹ siehe vorhergehendes Kapitel.

³³⁰ OGH 29.09.1987, 4 Ob 313, 314/86.

³³¹ vgl. G. Korn in Kucsko, urheber.recht § 46 [5.4].

andererseits in dem Maße, in dem der Zitatcharakter hervorgehoben und bloßgelegt und damit auf das Zitat und auf seinen ursprünglichen Kontext verwiesen wird, die Intensität des intertextuellen Bezuges zunimmt.³³²

Die Verwendung des Wortes Zitat ist, denkt man an die juristische Definition, zunächst irreführend, da es sich nicht um ein tatsächliches Zitat handelt, das nur gegeben wäre, wenn ein ausdrücklicher Verweis auf den Prätext vorläge. Das Zitat wird durch die Hervorhebung kenntlich gemacht, der Intertextualitätsgrad nimmt zu. Die unterschiedlichen Prämissen von Intertextualität und Urheberrecht treten hervor. Denn der Leser kann nicht nur durch eine Art der Hervorhebung auf den Zitatcharakter aufmerksam gemacht werden, der Autor kann sich auch ohne Hinweis beim Prätext bedienen. In beiden Fällen wäre es noch immer ein Plagiat. Ein Rückgriff auf die semantische Transformation ermöglicht es zumindest im Vergleich zum vermeintlich plagiierten Text, die Sinnverschiebung und damit die Intertextualität/Hypertextualität festzustellen. Denn die Markierung der Referentialität ist lediglich Hinweis auf die Intertextualität und lässt sich leichter diagnostizieren, sagt aber nichts über die Sinnverschiebung aus, die hier als Abgrenzungskriterium zum Plagiat verwendet wird.

Dementsprechend ist auch das zweite Kriterium, das der ‚Kommunikativität‘ auf der Leserseite, nur als Indiz zur Unterscheidung zu werten, während der Autor eine intertextuelle Intention haben muss. Die Intention entspricht auf der Ebene des Plagiats dem Vorsatz. Zugegebenermaßen ist auch eine unbeabsichtigte semantische Transformation denkbar, die über das Maß der formalen Transformation hinausgeht. Will der Autor plagiierten, tut dies aber in einer Art und Weise, die seinen Text vom früheren Text weit entfernt, wäre das ein Fall des missglückten Plagiats oder der fahrlässigen Intertextualität.

Müsste der Leser sich des intertextuellen Bezugs bewusst sein, wäre die Unterscheidung hinfällig, da dann, wie es die Juristen tun, gerade einmal Alphabetismus als Leserkompetenz angenommen werden müsste. Zwar wird sich das Niveau der Kommunikativität durch Verwendung von Verweisen auf „die kanonischen Texte der Weltliteratur“³³³ oder „aktuelle und breit rezipierte und diskutierte Texte“³³⁴ erhöhen, da für die Anmaßung der Urheberschaft ausreichend ist, dass der Plagiator das Werk Dritten zur Kenntnis bringt³³⁵, ist das Textverständnis dieser Dritten irrelevant, was für die Verschleierungsabsicht des Autors nicht gilt. Daher ist für die Kommunikativität, den Grad der Intertextualität und das Plagiat allein

³³² Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Broich/Pfister, S. 26.

³³³ Ebd., S. 27.

³³⁴ Ebd., S. 27.

³³⁵ vgl. Fischer, S. 25.

die Absicht des Autors von Bedeutung. Eben Gesagtes gilt auch für das Kriterium der ‚Autoreflexivität‘, die Auseinandersetzung des Autors mit der intertextuellen Bedingtheit und Bezogenheit seines Textes.

Die bisher genannten Kriterien der ‚Strukturalität‘, der ‚Selektivität‘ und der ‚Dialogizität‘ sind allesamt qualitative Kriterien, die umso stärker intertextuell wirken, je größer ihre Quantität ist. „Hier spielen vor allem zwei Faktoren eine Rolle – zu einen die Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge, zum anderen die Zahl und Streubreite der ins Spiel gebrachten Prätexte.“³³⁶ Sie sind Hinweise auf die Absicht des Autors. Ist das Ziel des Autors, dass seine Entlehnungen nicht erkannt werden, wird er kaum intertextuelle Verweise in seinen Text aufnehmen.

Nach diesem Konzept liegt Intertextualität dann vor, wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewusst ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, dass er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.³³⁷

Bei der weiteren Definition im Sinne Kristevas muss der Autor sich des Einflusses nicht bewusst sein, und er sieht weiters die Kenntnis des Lesers über diesen Einfluss nicht als Kriterium für das Textverständnis.

In diesem Fall werden wahrscheinlich alle Intertextualitätssignale fehlen. Erst recht gilt dies für Texte, die als Plagiate zu charakterisieren sind. Hier muss dem Verfasser sogar daran gelegen sein, den Bezug seines Textes zu dem plagiierten Text so gut wie möglich zu verschleiern.³³⁸

Durch die Beziehung zwischen den Texten tritt wieder die Sinnverschiebung, die Transformation, in den Vordergrund. Sie wird durch die Markierung des Bezuges auf einen anderen Text leichter ersichtlich.

Wie schon im alten Rom kann der Verweis in der Intertextualitätstheorie umso eher entfallen, je bekannter der Prätext ist: „So kann ein Autor z. B. auf jede Markierung verzichten, wenn sein eigener Text auf Texte verweist, die einem breiteren Lesepublikum bekannt sind.“³³⁹ Der Bekanntheitsgrad ist nur für das bessere Leserverständnis, nicht aber für die Abgrenzung zur Intertextualität von Belang. Es gibt in der Intertextualität keinerlei Anweisung oder Regel dazu.

³³⁶ Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Broich/Pfister, S. 30.

³³⁷ Ebd., S. 31.

³³⁸ Ebd., S. 32.

³³⁹ Ebd., S. 32.

Darüber hinaus ist die Erkennbarkeit der Markierung auch in mehrfacher Hinsicht rezipientenabhängig. So wird für einen sehr belesenen Leser die ‚Signalschwelle‘ bei Markierungen von Intertextualität viel niedriger liegen als bei Gelegenheitslesern.³⁴⁰

Zeitlicher Abstand zum Prätext erhöht oftmals die Signalschwelle. Es muss dabei davon abgesehen werden, dass die Rechtswissenschaft zu Unrecht davon ausgeht, dass lediglich die Möglichkeit, der Leser halte den Text für ein Original, für die Annahme eines Plagiats ausreiche.³⁴¹ Vielleicht lässt sich dieser Irrtum mittels der etwas befremdlichen Leidenschaft der Literaturwissenschaftler für Verträge korrigieren. Genette versteht unter der Hypertextualität eine Gattung „[...] und wie alle Gattungskategorien deklariert sich auch die Hypertextualität sehr häufig mittels eines paratextuellen Hinweises, der Vertragswert hat“³⁴². Der paratextuelle Verweis ist ein Unterfall der zu erläuternden Markierungsmöglichkeiten. Der Titel *Virgile travesti* ist etwa paratextueller Hinweis und expliziter Vertrag über eine burleske Travestie. Der Leser kauft das Buch und besiegelt nicht nur den Eigentumsübergang der Sache Buch, sondern er schließt mit dem Autor auch nebenbei einen Vertrag über ein Buch, das hypertextuelle Eigenschaften aufweist und aus dem der Käufer und Leser nur mäßigen Genuss ziehen kann, wenn er den Hypotext nicht kennt. Zwar kommt es aufgrund mangelnder Lesekompetenz nicht zu einer Sinnverschiebung, aber die Markierung der Intertextualität spricht gegen eine Anmaßung der Urheberschaft. Ob der Leser den Hypotext erkennt, ist für dieses Tatbestandsmerkmal folglich unerheblich.

7.2. Formen der Markierung

7.2.1 Markierung in Nebentexten

Der Autor kann den Hinweis auf die fremde Urheberschaft in einem Nebentext anbringen. „So hat etwa Pope in seinen *mock-notes* zu seiner *Dunciad Variorum* eine Reihe von Fremdtexen, die er in der Form wörtlicher Zitate oder in der Form der Anspielung in die *Dunciad* integriert hat, eindeutig identifiziert.“³⁴³ Jede explizite Quellenangabe schließt bei einer Elementen-Reproduktion das Plagiat aus, da der Prätext genannt wird.

Eine häufige Praxis ist die Markierung im Titel, wie bei den bereits angesprochenen Werken *Shamela*, *Ulysses* oder den *Neuen Leiden des jungen W.*, die vor allem Werke der Struktur-

³⁴⁰ Ebd., S. 33.

³⁴¹ vgl. Fischer, S. 26f.

³⁴² Genette, S. 19.

³⁴³ Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Broich/Pfister, S. 35.

Reproduktion sind. Diese Markierung spricht hingegen nicht gegen das Plagiat. Wie im Fall *Alt Heidelberg – Jung Heidelberg* ersichtlich wurde, wird die Verwendung des Titels des Prätextes juristisch höchstens als erschwerender Umstand gerechnet. Um es kurz zu machen: Aus juristischer Sicht rettet, von den Formen der intertextuellen Markierung, nur das Kurzzitat mit Quellenangabe vor dem Plagiat. Oftmals dient ein Motto, ein Vor- oder Nachwort der Markierung der intertextuellen Bezüge. Die nachträgliche Offenlegung der Quellen, wie sie von Eliot für das *Waste Land* vorgenommen wurde, ist im Hinblick auf das Literaturplagiat – das wohl nicht der Grund für Eliot war – ein gefährliches Spiel, da zwar dem Anspruch auf Namensnennung Genüge getan ist, etwaigen Schadenersatzansprüchen dadurch aber nicht entgegen gewirkt wird.

7.2.2 Markierung im inneren Kommunikationssystem

Die Markierung im inneren Kommunikationssystem ist beispielsweise Namensgleichheit der Figuren, das Auftretenlassen von Figuren aus anderen Werken, das Lesen eines Romans durch eine Figur oder die Anspielung auf den Hypotext im Roman. So wird in dem Satz „Como Betteredge con Robinson Crusoe, recurrí a mi Petronio.“³⁴⁴ der Bezug zu drei Texten hergestellt, wobei einmal eine Romanfigur, nämlich der Butler Betteredge aus Wilkie Collins *The Moonstone*, einmal ein Werk, nämlich *Robinson Crusoe*, und einmal ein Autor, Titus Petronius Arbitr, genannt wird. Durch diese recht unsubtile Art der Markierung wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, dass der Text intertextuelle Bezüge herstellt und möglicherweise eine gewisse Doppelbödigkeit birgt. Der wahre Gehalt der Anspielung ist dem Leser nur verständlich, wenn er weiß, dass Betteredge die Antworten auf alle Fragen, die sich ihm in seinem Leben stellen, in *Robinson Crusoe* zu finden glaubt. Diese an sich schon lächerliche Vorstellung wird dadurch erhöht, dass die Hauptfigur in *Los que aman, odian* meint, diese Antworten im *Satyricon* zu finden, und sich nach der Lektüre fragt: „Cuándo renunciaremos a la novela policial, a la novela fantástica y a todo ese fecundo, variado y ambicioso campo de la literatura que se alimenta de irrealidades?“³⁴⁵

Hervey Allen, dem ein Plagiat an einem gewissen Vincent Nolte in *Antonio Adverso* vorgeworfen wurde, legte seine Quellen offen und merkte an: “[...] if I had wished to conceal my indebtedness to Nolte, I certainly would not have made the man one of the characters in my tale.”³⁴⁶

³⁴⁴ Ocampo, Silvina/Casares, Adolfo Bioy: *Los que aman, odian*. Emecé Editores. Barcelona 2002, S. 6.

³⁴⁵ Ocampo/Casares, S. 6.

³⁴⁶ Lindey, S. 115.

Nicht minder eindeutige Markierungen sind die Verwendung von Fremdsprachen, wie Elliot sie im *Waste Land* einsetzte, oder die abrupte Änderung des Stils. Andere Autoren schaffen eine Atmosphäre der Intertextualität:

Auch bei jenen Zitaten und Anspielungen in den Romanen Arno Schmidts, die [...] zunächst als nicht markiert bezeichnet wurden, ist zumindest für den Kreis von Kennern, an die sich Schmidts Romane in erster Linie wenden, so etwas wie eine Markierung, und zwar durch den Kontext gegeben. Indem Arno Schmidt in seinen Romanen immer wieder andere Texte offen und häufig mit Quellenangabe zitiert, schafft er einen Kontext permanenter Intertextualität, welcher den Leser veranlasst, auch nach weniger offen oder gar nicht gekennzeichneten Zitaten und Anspielungen zu suchen.³⁴⁷

Tatsächlich wird die Intertextualität häufig erst über das Wissen des Lesers hergestellt:

Je ähnlicher die sekundärsprachlichen Kodes sind, desto eher wird die Intertextualität des Zitats verschleiert. In derartigen Fällen tritt die Intertextualität nur aufgrund einer ‚pragmatischen Präsupposition‘ zutage. Das heißt: Das Vorwissen des Rezipienten schafft hier erst die Interferenz zwischen aufnehmenden und eingelagertem Text.³⁴⁸

Durch die Einbettung des Zitats im Text wird aber wiederum die Bedeutung des Zitats geändert.

³⁴⁷ Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Broich/Pfister, S. 43

³⁴⁸ Karrer, Wolfgang: Intertextualität als Elementen und Struktur Reproduktion. In: Broich/Pfister, S. 84

8. Parodie und Plagiat

Auch der Verfasser einer Parodie muß schon unumstößlich nachweisen können, dass er über dem parodierten Werke steht und seinen Spott in überlegener Weise über dasselbe ausgießt, wenn er nicht Gefahr laufen will, dass man ihn einen gewöhnlichen Nachahmer und Plagiator nennt.³⁴⁹

Bei der Parodie wird die Problematik des impliziten Lesers offenbar. Denn es ist unerlässlich, dass der Leser das parodierte Werk kennt. Widrigenfalls ist die Parodie nicht existent. Die Parodie kann zwar auch ohne Kenntnis der Vorlage gelesen werden, entbehrt aber dann nicht nur des parodistischen Wertes, sondern läuft auch Gefahr, in das Fahrwasser des Plagiats zu geraten.

Freilich kann man den *Chapelain décoiffé* auch lesen, wenn man *Le Cid* nicht kennt; die Funktion des einen wird man aber nicht wahrnehmen und schätzen können, ohne das andere im Kopf oder an der Hand zu haben. Diese Lektürebedingung ist ein Bestandteil der Definition der Gattung und – infolgedessen, aber notwendiger als bei anderen Gattungen – der Wahrnehmbarkeit, und damit der Existenz des Werkes.³⁵⁰

Die Ansicht, dass nur dann kein Plagiat vorliegt, wenn die Parodie als solche für jeden Leser erkennbar ist, lässt sich nicht halten. Fischer verlangt sogar einen Hinweis auf das parodierte Werk im Vor- oder Nachwort:

Gerade wegen dieser mehr oder minder offenen Bezugnahme auf ein fremdes Werk ist problematisch, ob die Parodie eine Urheberschaftsanmaßung beinhaltet. Zu verneinen ist die Urheberschaftsanmaßung nur dann, wenn die Bezugnahme auf eine fremde Vorlage für alle Adressaten der Parodie erkennbar ist und dadurch deutlich wird, dass und inwieweit fremdes Geistesgut verwendet worden ist. Da die Parodie meistens jedoch auch solchen Adressaten präsentiert wird, die das Erstlingswerk nicht oder nicht genau kennen, wird von diesen Adressaten das übernommene Geistesgut ganz oder teilweise zu Unrecht der Urheberschaft des Parodisten zugerechnet, so dass in diesen Fällen eine Anmaßung der Urheberschaft bejaht werden muss. Anderes gilt nur dann, wenn der Parodist – etwa im Vor- oder Nachspann – klarstellt, was er genau aus einem fremden Werk übernommen hat.³⁵¹

³⁴⁹ Röthlisberger, S. 181.

³⁵⁰ Genette, S. 32.

³⁵¹ Fischer, S. 26.

Es ist unumgänglich, von einem belesenen Leser auszugehen, wenn der Parodie nicht die Daseinsberechtigung abgesprochen werden soll. Der inkompetente Leser kann gerade im Fall der Parodie nicht die Regel darstellen.

Im österreichischen Recht gibt es keine spezielle Regelung für Parodien. Ursprünglich wurde die Parodie als freie Neuschöpfung angesehen. Eine bloß antithematische Behandlung eines Themas war schon ausreichend, um die Parodie vom Plagiat zu unterscheiden. Nunmehr wird eher die Auffassung vertreten, dass sich die Parodie vom Original entfernen müsse, sodass eine ausreichend individuell schöpferische Leistung vorliegt.³⁵² Die Parodie ist aber per definitionem so nahe wie möglich am Original orientiert. „Das Wort Parodie gibt häufig Anlaß zu schädlicher Verwirrung.“³⁵³ Dennoch gibt es kaum Plagiatsfälle, die eine Parodie zum Gegenstand haben. Ein möglicher Grund dafür mag sein, dass kaum ein Autor die Schmach über sich ergehen lassen will, sein Werk der Satire gegenüberzustellen.

Von den Kategorien Genettes, der weiter zwischen den parodistischen Werken unterscheidet, wären interessanterweise die Travestie (stilistische Herabsetzung), das Pastiche (stilistische Nachahmung ohne satirische Absicht), die Persiflage (das satirische Pastiche) nicht vom Plagiat erfasst, während die Parodie (minimale Transformation des Textes sowohl wörtlich als auch stilistisch)³⁵⁴ juristisch problematisch bliebe. Die Bedeutungsverschiebung ist aber tendenziell bei einer Parodie wesentlich größer als bei einer bloß stilistischen Nachahmung (Pastiche), die tatsächlich auch dem Autor des Originals zugeschrieben werden könnte. Wobei, so Genette, der Leser den größeren Unterhaltungswert aus einem Pastiche zieht, wenn der Autor ihn über die Nachahmung informiert und einen ‚Pastichevertrag‘ mit ihm eingeht.³⁵⁵

Die Rechtswissenschaft sieht die Parodie auch von Art 10 MRK (Menschenrechtskonvention) und Art 17 a StGG 1867 (Staatsgrundgesetz), nämlich Kunst- und Meinungsäußerungsfreiheit, geschützt.

Es würde diese Kunstgattung für Werke, an denen noch Urheberrechtsschutz besteht, unmöglich machen, wollte man eine ‚echte‘ Parodie, die sich mit dem parodierten Werk eigenschöpferisch auseinandersetzt und einem ‚Plagiat‘ nicht nur den Anschein einer Parodie geben will, an die Zustimmung des Urhebers des Originalwerks (die dieser im Regelfall wohl nicht erteilen würde) binden.³⁵⁶

³⁵² vgl. Schumacher in Kucsko, urheber.recht § 5 [6]. Auch ein mangelndes Konkurrenzverhältnis wird gefordert.

³⁵³ Genette, S 40.

³⁵⁴ Genette, S. 40ff.

³⁵⁵ vgl. Genette, S. 114.

³⁵⁶ Schumacher in Kucsko, urheber.recht § 5 [6].

Es sind dies allerdings keine Voraussetzungen, die nicht auch für andere Arten wie die reine Nachbildung gelten würden. Die Kunstform der Nachbildung müsste genauso von der Kunstfreiheit erfasst sein wie die der Parodie. Wie im Fall des allgemeinen Persönlichkeitsrechts³⁵⁷ ist es tatsächlich eine reine Wertungsfrage. Art 17a StGG steht Art 5 StGG (Eigentumsfreiheit) gegenüber.

In der US-amerikanischen Leitentscheidung *Campbell v. Acuff-Rose Music*³⁵⁸ standen die Rapper *2 Live Crew*³⁵⁹ dem Musik Verlag Acuff-Rose Music Publishing gegenüber. Der US Supreme Court erkannte, dass auch eine kommerzielle Parodie unter die *fair use doctrine* fallen kann. Es wurde in dem Urteil auch ausgesprochen, dass gerade die Verwendung großer Teile des Originals – hier die markante Melodie von *Oh, Pretty Woman* von Roy Orbison und des Textes – das Wesen der Parodie ausmachen würden. Der Supreme Court bezog sich auch auf einen Fall von 1845, *Emerson v. Davies*³⁶⁰, in dem Justice Story diese oft zitierten Worte gesprochen hatte:

In truth, in literature, in science and in art, there are, and can be, few, if any, things, which in an abstract sense, are strictly new and original throughout. Every book in literature, science and art, borrows, and must necessarily borrow, and use much which was well known and used before.³⁶¹

³⁵⁷ vgl. Kapitel Abriss der Plagiatsgeschichte

³⁵⁸ *Campbell v. Acuff-Rose Music* (92-1292), 510 U.S. 569 (1994).

³⁵⁹ Auch bekannt für *Me so Horny*, in direkter Folge davon der Springsteen Parodie *Banned in the USA* und dem Kommentar zur Lewinsky Affäre *Bill so Horny*.

³⁶⁰ *Emerson v. Davies*, 8 F. Cas. 615, 619 (No. 4,436) (CCD Mass. 1845)

³⁶¹ *Emerson v. Davies*, 8 F. Cas. 615, 619 (No. 4,436) (CCD Mass. 1845)

9. Die freie Benutzung als Intertextualitätsparagraph?

Aber nicht nur bei der Parodie muss eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Original möglich sein. In *Campbell v. Acuff-Rose Music* legte der Supreme Court folgenden Leitfaden für die Einzelfallsprüfung, ob *fair-use* vorliegt, fest:

- (1) the purpose and character of the use, including whether such use is of a commercial nature or is for nonprofit educational purposes;
- (2) the nature of the copyrighted work;
- (3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; and
- (4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work.³⁶²

Der *fair-use*, die freie Nutzung, existiert auch im deutschen und österreichischen Recht:

Ein selbständiges Werk, das in freier Benutzung des Werkes eines anderen geschaffen worden ist, darf ohne Zustimmung des Urhebers des benutzten Werkes veröffentlicht und verwertet werden.³⁶³

Die Benutzung eines Werkes bei der Schaffung eines anderen macht dieses nicht zur Bearbeitung, wenn es im Vergleich zu dem benutzten Werke ein selbständiges neues Werk darstellt.³⁶⁴

Beide Gesetze weisen durch das Wort „selbstständig“ wieder zurück an den Anfang. Das neue Werk muss individuell sein, und es gilt die Verblässens-Formel. Klare Abgrenzungskriterien zwischen Bearbeitung und Plagiat fehlen. Der Paragraph ist wohl hinfällig. „The plain fact is that fair use can no more be precisely defined than plagiarism itself.“³⁶⁵

Das Gesetz unterscheidet zwischen erlaubter freier Nutzung und zustimmungspflichtiger Bearbeitung. Bei der freien Nutzung wird auch im deutschsprachigen Raum immer wieder für eine Unterscheidung über das wirtschaftliche Konkurrenzverhältnis argumentiert.³⁶⁶ Eine rein wirtschaftliche Abgrenzung würde aber zu verschiedenen Problemen führen.

Bemisst sich also der Schutzzumfang nicht anhand der Individualität des Werkes wie bisher im Rahmen der freien Benutzung sondern nach dessen wirtschaftlicher Bedeutung wie beim ‚fair use‘, können Inhalte indirekt geschützt und das spätere Werkschaffen erheblich erschwert werden.³⁶⁷

³⁶² *Campbell v. Acuff-Rose Music* (92-1292), 510 U.S. 569 (1994).

³⁶³ § 24 (1) dt. UrhG

³⁶⁴ § 5 (2) UrhG.

³⁶⁵ Lindey, S. 10.

³⁶⁶ vgl. Chakraborty.

³⁶⁷ Berking, S. 90.

Die Folge wäre natürlich eine ungleiche Gewichtung der Werke. Die schon jetzt beobachtbare Tatsache, dass erfolgreichere Werke größeren Schutz genießen, allein weil sie überhaupt in den Kreislauf von Klage und Widerklage eintreten, hätte dann eine gesetzliche Grundlage. Auch wäre der Argumentation Franzobels, dass kein Plagiat vorläge, weil er ja ungleich mehr „Google-Einträge“³⁶⁸ als Marietta Böning vorzuweisen hätte, vom Gericht zu folgen gewesen.

³⁶⁸ vgl. Böning: Zwischen Freiheit der Kunst und Urheberrechtsverletzung.

10. Schlussbetrachtung

Eine umfassende Geschichte des Literaturplagiats ist noch ausständig. Es würde wohl ein Werk von groteskem Ausmaß werden. Der geschichtliche Teil der Arbeit – der vor allem auf der Arbeit der kleinen angloamerikanischen Strömung fußt, die sich mit *Literature and Law* beschäftigt – hat gezeigt, dass viele Rahmenbedingungen keineswegs eine unumstrittene Selbstverständlichkeit sind und dass der Rechtswissenschaft und ihrem zügellosen Zwang zur Erstellung von immer feinmaschigeren Regelsystemen mit guten Argumenten entgegen getreten werden kann.

Das Literaturplagiat der Intertextualität gegenüberzustellen erwies sich allein deswegen als schwierig, da die Theorie der Intertextualität uneinheitlich ist. Diese Uneinheitlichkeit ist aber gleichzeitig Erklärung für die Probleme, die die Rechtswissenschaft mit der Literatur hat. Sie ist zu unüberschaubar und glücklicherweise zu vielfältig, um sie einem starren System zu unterwerfen. Die Beziehungen, die Autoren mit Autoren und Bücher mit Büchern verbinden, sind selbst für Literaturwissenschaftler oftmals unüberschaubar. Dennoch muss dem Irrglauben, dass die Beurteilung durch einen Sachverständigen, der auf dem letzten Stand der Literaturtheorie ist, im Fall des Plagiatsprozesses unterbleiben kann, entschieden entgegengetreten werden. Die stetig wachsende Literatur zur Einflussforschung und die zunehmende Selbstreflexivität der Literatur (die auch mit unverhüllten Hinweisen arbeitet) machen die Überholtheit der bisherigen Plagiatsbeurteilung deutlich, auch wenn diese letztlich eine Beurteilung auf moralischer Ebene ist.

Die hier dargebotenen Ansätze bedürfen natürlich einer weiteren Entwicklung, um sie zu tatsächlichen Kriterien für eine Abgrenzung herauszubilden. Als Ansätze mögen sie aber sowohl Literaturwissenschaftlern als auch Juristen als Mahnung dienen, sich nicht vorschnell eine Meinung über eine Entlehnung zu bilden.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

Aristophanes: Die Frösche. Übersetzt von Herbert Pernice. Verlag Johann Abraham Barth. Leipzig 1836.

Balzac, Honoré: Code Littéraire. <http://www.bmlisieux.com/curiosa/sgdl01.htm>.

Blackstone, William: Commentaries on the Laws of England. Facsimile of the First Edition of 1765—1769. University of Chicago Press. Chicago 1979.

Borges, Jorge Luis: Fiktionen. Übersetzt von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. Carl Hanser Verlag, München 1992.

Böning, Marietta: Raumweise. Das Fröhliche Wohnzimmer Edition. Wien 1998.

Borges, Jorge Luis: El Aleph. Alianza Editorial, Madrid 1999.

Bronte, Charlotte: Jane Eyre. Oxford University Press. London 1969.

Burton, Robert: Anatomy of Melancholy. New York 1862. .

Celan, Paul: Mohn und Gedächtnis. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart, München 2000.

Crashaw, Richard: An Epitaph upon Mr. Ashton. In: Sacret Poetry of the 17th Century. Hatchard. London 1836.

Defoe, Daniel: A Regulation of the Press. 1704
<http://darkwing.uoregon.edu/%7Erbear/defoe2.html>.

De Quincey Thomas: Literary Reminiscences. The Collected Writings of Thomas De Quincey by David Mason, AMS Press, New York 1968.

Diderot, Denis: Rameaus Neffe. Zweisprachige Ausgabe. Insel Verlag. Frankfurt am Main 1996.

Diderot, Denis: Lettre historique et politique sur le commerce de la librairie. In: Oeuvres. Tome III. Éditions Robert Laffant. Paris 1995.

Dryden, John: The Works of John Dryden Vol. X Plays. University of California Press. Berkeley 1970.

Dürrenmatt, Friedrich: Minotaurus; Eine Ballade. Diogenes Verlag. Zürich 1998.

Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe. Kiepenheuer. Weimar 1918.

Eco, Umberto: Das Foucaultsche Pendel. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1995.

Eliot, T.S.: Tradition and the Individual Talent. Selected Essays 1917 -1932. Harcourt, Brace and Company. New York 1932.

Fichte, Johann Gottlieb: Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. In: Sämtliche Werke. Band III. Veit und Comp. Berlin 1846.

Fielding, Henry: The History of Tom Jones; A Foundling. Encyclopaedia Britannica, Chicago, Ill. [u.a.] 1984.

Fielding, Henry: Shamela. The Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding; The Journal of the Voyage to Lisbon, Shamela, and Occasional Writings. Clarendon Press. Oxford 2008.

Franzobel: Shooting Star. Ritter. Klagenfurt 2001 (aufgrund rechtlicher Auseinandersetzungen vom Markt genommen).

Giraudoux, Jean: Siegfried. In: Dramen. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main 1961.

Giraudoux, Jean: Suzanne und der Pazifik. Propyläen-Verl. Berlin 1958.

Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Reclam Verlag, Stuttgart 1982.

Goll, Yvan: Die Lyrik 1930 – 1950. Argon Verlag. Berlin 1996.

Norbert Gstrein: Die Winter im Süden. Hanser. München 2008.

Hofmannsthal, Hugo von / Beer Hofmann, Richard: Briefwechsel. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1972.

Johnson, Samuel: The Rambler Vol. 2, The Yale edition of the works of Samuel Johnson, Yale University Press, New Haven [u.A.] 1969.

Kafka, Franz: Der Prozeß. Deutscher Taschenbuchverlag, München 1997.

Kant, Immanuel: Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. In: Sämtliche Werke. IV Band. Leopold Voss. Leipzig 1867.

Marvell, Andrew: To his coy Mistress. To his coy Mistress and other Poems. Dover Publications Inc.. New York 1997.

Meyer Förster, Wilhelm: Alt Heidelberg
http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1838&kapitel=6&cHash=8a723aef172#gb_found.

Nabokov, Vladimir: Lolita. Penguin Books. London 2000.

Ocampo, Silvina/Casares, Adolfo Bioy: Los que aman, odian. Emecé Editores, Barcelona 2002.

Onetti, Juan Carlos: Juntacadáveres. Editorial Revista de Occidente, Madrid 1969.

Onetti, Juan Carlos: Leichensammler. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1988.

Pera, Pia: Lolitas Tagebuch. Ullstein Verlag. Berlin 1997.

Piglia, Ricardo: Respiración artificial. Editorial Anagrama. Barcelona 2001.

Poe, Edgar Allan: The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket. Penguin Books. Harmondsworth 1974.

Poe, Edgar Allan: Marginalia [items 151-200] (D), The Works of the Late Edgar Allan Poe.
<http://www.eapoe.org/works/MISC/MARGD04.HTM>.

Poe, Edgar Allen: James Aldrich; Literati of New York. Veröffentlicht in Godey's Lady's Book 1846 - July (vol. XXXIII, no. 1) <http://www.eapoe.org/works/misc/litratb3.htm>.

Pope, Alexander: The Dunciad, in four books. Pearson Education. New York 1999.

Pope, Alexander: The Works of Alexander Pope. Longman Brown & Co. London 1847.

Shakespeare, William: Antony and Cleopatra (V, ii, 2-4) The Oxford Shakespeare ed. by Michael Neill. Oxford 1994.

Sterne, Lawrence: Tristram Shandy. Penguin Books, Harmondsworth 1970

Young, Edward: Conjectures of Original composition. The Scholar Press Limited, Leeds 1966.

Sekundärliteratur:

Allen, Graham: Intertextuality. Routledge, N. Y. 2000.

Aspetsberger, Friedbert: Beim Fremdgehen erwischt!; Zu Plagiat und „Abkupfern“ in Künsten und Wissenschaften; Was sonst ist Bildung. Studienverlag, Innsbruck 2008.

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns; Neuorientierung in den Kulturwissenschaften. Rowohlt Verlag 2006.

Becker, Jürgen: Die Wahrnehmung von Urheberrechten an Sprachwerken.

Berking, Christina: Die Unterscheidung von Inhalt und Form im Urheberrecht, Nomos Verlag, Baden-Baden 2002.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko, Reclam Verlag. Stuttgart 2000.

Böning, Marietta: Zwischen Freiheit der Kunst und Urheberrechtsverletzung - Wenn der Intertextualitätsbegriff zum Plagiierten missbraucht wird. Vortrag im Rahmen des Symposiums „Copy, Shake, Paste – Plagiate & unethische Autorenschaften in Wissenschaft und Literatur.“ der Österreichischen Gesellschaft für Soziologie, Sektion für Kulturtheorie und Kulturforschung 2005 <http://www.ejournal.at/Essay/gruebel.html>.

Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft; Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethe Zeit. UTB Ferdinand Schöningh Verlag. Paderborn 1981.

Broich, Ulrich [Hrsg.]: Intertextualität; Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. hg. v. Ulrich Broich, Manfred Pfister. Verlag Niemeyer. Tübingen 1985.

Chakraborty, Martin: Das Rechtsinstitut der freien Benutzung im Urheberrecht. Nomos Verlag. Baden-Baden 1997.

Dankert, Birgit [Hrsg.]: Literatur vor dem Richter; Beiträge zur Literaturfreiheit und Zensur. Nomos Verlag. Baden-Baden 1988.

Döhl, Reinhard: Geschichte und Kritik eines Angriffs. Zu den Behauptungen gegen Paul Celan. <http://www.uni-stuttgart.de/ndl1/celan2.htm>.

Fischer, Florian: Das Literaturplagiat – Tatbestand und Rechtsfolgen. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main [u.A.] 1996.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor. In: Schriften zur Literatur. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2003.

Frye, Northrop: Anatomy of criticism. Princeton Univ. Press, Princeton New Jersey 1973.

Genette, Gérard: Palimpseste; Die Literatur auf zweiter Stufe. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1993.

Gieseke, Ludwig: Vom Privileg zum Urheberrecht; Die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845. Verlag Schwartz, Göttingen 1995.

Ihwe, Jens [Hrsg.]: Literaturwissenschaft und Linguistik, Ergebnisse und Perspektiven. Band III. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaften. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1971.

Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold, Walter de Gruyter, Berlin 2002.

Kohler, Joseph: Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht. Enke. Stuttgart 1907.

Kucsko, Guido: urheber.recht; Kommentar zum Urheberrecht. Manz Verlag, Wien 2007.

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990.

Lessig, Lawrence: Free Culture; The nature and future of creativity. Penguin Books, N.Y. 2004.

Lindley, Alexander: Plagiarism and originality. Harper, New York 1952.

Maar, Michael: Lolita und der deutsche Leutnant. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2005.

Macfarlane, Robert: Original copy; Plagiarism and originality in nineteenth-century literature. Oxford Univ. Press Oxford [u.a.] 2007.

Maurel-Indart, Hélène: Du plagiat. Presses Univ. de France, Paris 1999.

Maurier, Daphne Du: Rebecca. Random House. New York 1938.

Pollin, Burton R.: Out of the Bucket and into Poe's Pym. Studies in American Fiction 4, 157 – 173, 1976.

Posner, Richard A.: Law and Literature. Harvard Univ. Press, Cambridge Mass. [u.a.] 2002.

Rosenfeld, Hellmut: Plagiat. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Walter de Gruyter & Co, Berlin 1966.

- Rose, Mark:** Authors and owners; The invention of copyright, Harvard Univ. Press, Cambridge Mass. [u.a.] 2002.
- Röthlisberger, Ernst:** Das Plagiat (1917). In: UFITA Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht Band 2007/1 Nachdruck, Nomos Verlag, Baden-Baden.
- Saunders, David:** Authorship and Copyright. Routledge, London [u.a.] 1992.
- Schickert, Katharina:** Der Schutz der literarischen Urheberschaft im Rom der klassischen Antike. Mohr Siebeck, Tübingen 2005.
- Schmidt-Hern, Kai Hendrik:** Die Fortsetzung von urheberrechtlich geschützten Werken. Nomos-Verl.-Ges. Baden-Baden 2001.
- Schwartz, Hillel:** The culture of the copy; Striking likenesses, unreasonable facsimiles. Zone Books, N. Y. 1996.
- Stemplinger, Eduard:** Das Plagiat in der griechischen Literatur. Verlag B.G. Teubner, Leipzig 1912.
- Stoneman, Patsy:** Brontë Transformations ; The cultural dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights. Prentice Hall. Englewood Cliffs NJ 1996.
- Ulmer, Eugen:** Der urheberrechtliche Werkbegriff und die moderne Kunst. GRUR 1968.
- Walter, Michel:** Grundriss des österreichischen Urheber- Urhebervertrags- und Verwertungsgesellschaftenrechts. Univ. Wien, Wien 2004.
- Welslau, Erich:** Imitation und Plagiat in der französischen Literatur; von der Renaissance bis zur Revolution. Schäuble Verlag, Rheinfelden; Berlin 1995.
- Wiedemann, Barbara [Hrsg.]:** Paul Celan - die Goll-Affäre; Dokumente zu einer "Infamie". Suhrkamp. Frankfurt am Main 2000.
- Woodmansee, Martha [Hrsg.]:** The construction of authorship. hg. V. Martha Woodmansee, Peter Jaszi, Duke Univ. Press, Durham NC 1994.
- Wilpert, Gero von:** Sachwörterbuch der Literatur. Kröner Verlag. Stuttgart 2001.
- Wysling, Hans:** Narzissmus und illusionäre Existenzform; Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Klostermann Verlag, Frankfurt 1995.
- Eliot, T. S.:** Selected essays, 1917 – 1932. Faber and Faber. London 1932.

Zeitungs- Onlineartikel:

- Darnton, Robert:** Google & the future of books. In: The New York Review of Books. Volume 56, Number 2 · February 12, 2009 <http://www.nybooks.com/articles/22281>.
- Döhl, Reinhard:** Geschichte und Kritik eines Angriffs. Zu den Behauptungen gegen Paul Celan. <http://www.uni-stuttgart.de/ndl1/celan2.htm>.

Garbus, Martin: Lolita and the Lawyers, NY Times 26.09.1999

<http://www.nytimes.com/books/99/09/26/bookend/bookend.html>.

Hatch, Gary Layne: The Crime of Plagiarism. A critique of literary property law. 1992.

http://eric.ed.gov/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content_storage_01/0000019b/80/24/17/c3.pdf

Mulsow, Martin: Praktiken der Deauthorisierung; Die Entstehung von Anonymen- und Pseudonymen-Lexika im 17. Jahrhundert. <http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/archiv/2002/langtexte/mulsow.pdf>.

Onetti, Juan Carlos: Literatur hin und zurück; Aus Gesprächen. In: Schreibheft, Zeitschrift für Literatur Nr. 70, April 2008. Hrsg. Norbert Wehr, S. 150.

Interview mit **Norbert Gstrein** In: Volltext Nr. 4 2008, S. 25.

Thiele, Clemens: Urheberrechtlicher Schutz für Kunstfiguren –von Odysseus bis Lara Croft.

http://www.eurolawyer.at/pdf/kunstfiguren_urheberrecht.pdf.

Udovitch, Mim: Lo. Lee. Ta. NY Times 31.10.1999.

<http://www.nytimes.com/books/99/10/31/reviews/991031.31udovitt.html> =login.

Fälle:

OGH 09.11.2004, 4 Ob 185/04 S

OGH 4 Ob 281/98x Den Kopf zwischen den Schultern

OGH 29.09.1987, 4 Ob 313, 314/86

OGH 12.09.2001, 4 Ob 98/06

LG München I, Az. 21 O 15192/07 Tannöd

BGH GRUR 1955,492,496 Tonband/Grundig/Reporter

BGH GRUR 1971, 588 f, Sherlock Holmes

LG Hamburg 26.Februar 1958, UFITA Band II 1958, S. 249f

KG Berlin 5. September 1957, UFITA Band I 1958, S. 248

Sheldon v. Metro- Goldwyn pictures , 81 F.2d 49 (2nd Cir. 1936)

Macdonald v. Du Maurier, 144 F. 2d 696 (C.C.A. 2d 1943)

Campbell v. Acuff-Rose Music (92-1292), 510 U.S. 569 (1994).

Emerson v. Davies, 8 F. Cas. 615, 619 (No. 4,436) (CCD Mass. 1845)

Baigent and Leigh v. Random House Case No: HC04C03092 [2006] EWHC 719 (Ch),
07.04.2006

Lewys v. O’Neill, 49 F.2d 603 (D.C.N.Y. 1931)

Bemerkenswerte Internetseiten

<http://www.famousplagiarists.com>

<http://www.leplagiat.net/>

<http://www.copyrighthistory.org>

<http://www.firstamendmentcenter.org>

<http://www.copyright.gov/>

Alle Internetquellen zuletzt eingesehen 01.02.2009

Zusammenfassung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Literaturplagiat und Intertextualität. Zunächst werden die beiden Begriffe einander gegenübergestellt, wobei der Begriff des Plagiats aus rechtswissenschaftlicher Sicht beleuchtet wird, während der Begriff der Intertextualität vorrangig anhand der Theorien von Gérard Genette, Manfred Broich und Ulrich Pfister erläutert wird.

Dem folgt eine Auseinandersetzung mit der Entstehung des Urheberrechts und der damit einhergehenden Entstehung des Plagiats mit Bedacht auf die Schriftsteller in England, Frankreich und Deutschland, die an dieser Entwicklung maßgeblich beteiligt waren. Ihre Einstellung zu Imitation, Originalität und Plagiat wird untersucht und daraus geschlossen, dass bei der Entstehung des Urheberrechts die spätere Einschränkung des künstlerischen Schaffens durch das Plagiat weder bedacht noch erwünscht war.

Nach kurzen Exkursen zur Interessenslage der Schriftsteller, zur Nachahmung und zur Originalität wird das Plagiat der Intertextualität gegenübergestellt und abgeleitet, dass bei größerer semantischer Verschiebung kein Raum für das Plagiat bleibt. Überdies wird die von der Rechtswissenschaft geforderte Verheimlichungsabsicht des Autors in vielen Fällen intertextuellen Schreibens nicht erfüllt, da verschiedene Formen der Markierung den Leser auf die Anleihen bei anderen Autoren hinweisen.

Abstract

This paper deals with the relation of literary plagiarism and intertextuality. The theories of intertextuality employed and described are those of Manfred Broich, Ulrich Pfister and Gérard Genette. The approach to plagiarism closely follows the legal interpretation and juxtaposes the legal and the literary theories.

The second part of the paper examines the genesis of copyright and its implications on plagiarism in literature. The conclusion drawn is that the authors who were prominently involved in the birth of copyright did not think about its consequences for literary practice. Finally, after short chapters on questions of authorial interests, imitation and originality, the theory of intertextuality is used to deduct that in cases of greater semantical divergence plagiarism is ruled out. Furthermore markers of intertextuality will preclude the intention to conceal plagiarism.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Stephan Fadinger

Geburtsdatum und –ort: 27.05.1981 in Graz

Schulische Ausbildung:

1991 – 1999 Grazer Internationale Bilinguale Schule, AHS Matura

Zivildienst:

02/2000 – 01/2001 Rettungssanitäter beim Roten Kreuz, Graz

Studium:

10/1999 – 02/2000 Universität Graz
Rechtswissenschaften

03/2001 – 06/2007 Universität Wien
Rechtswissenschaften

03/2001 – Universität Wien
Vergleichende Literaturwissenschaft

Berufstätigkeit:

05/2005 – 10/2008 Freier Dienstnehmer beim Allgemeinen Entschädigungsfonds
der Republik Österreich, Wien

11/2008 – 07/2009 Gerichtsjahr, OLG Sprengel Wien

Auslandsstudium:

10/2004 – 02/2005 Erasmussemester an der Universidad Autónoma Madrid

Danksagung

Mein Dank gebührt meiner Mutter Monika, meinem Vater Johann und meinem Bruder Harald für die jahrelange Unterstützung. Gedankt sei auch Frau Mag. Julia Zarbach für den geistigen Austausch und unermüdlichen Zuspruch.