

Die Unschuld des Plagiats.
Brechts Intertextuelle Schreibstrategie
(The Innocence of Plagiarism. Brecht's
Intertextual Writing Strategy)

Hans-Joachim SCHOTT

Institute for Modern German Literature, Bamberg, Germany

Abstract: In the late twenties of the 20th century, Bertolt Brecht found himself accused by contemporary literary critics of having copied Rimbaud in his drama “Im Dickicht der Städte“. This was an occasion for him to develop a literary poetics that focuses on the aesthetics and ethics of plagiarizing. Brecht considered the literary technique of plagiarism as being productive for four reasons. First, the copy eliminates every personal dimension of a symbolic expression and emphasizes its genuine features, just as the Epic Theater does. Secondly, the copy incorporates into the aesthetic production process the art of forgetting, which Brecht – following Nietzsche – considers as being a vital power. Thirdly, the copy deconstructs the concept of the artist as a genius, which to Brecht – as well as to Michel Foucault and Roland Barthes – is essentially ideological, for, by disallowing the free composition of aesthetic fiction, it impedes the artistic process. Fourth, in the field of symbolic production, the copy represents a form of proto-communist common property as it eludes any efforts of commercialization made by the capitalist cultural industry. The essay traces Brecht's arguments in favour of plagiarism and analyzes the political consequences of this explicitly epigonal writing strategy.

Key-words: Bertolt Brecht, plagiarism, intertextuality

Die junge Berliner Republik ist erschüttert: Ein Minister des Kabinetts Merkel II, der sich als politischer Saubermann inszenierte, plagiierte auf unverschämte Weise in seiner Dissertation, die mit der Bestnote *summa cum laude* ausgezeichnet worden war. Karl-Theodor zu Guttenberg

überlebte die Plagiatsaffäre politisch nicht; er musste aufgrund des massiven Drucks der Öffentlichkeit von seinem Amt als Verteidigungsminister zurücktreten; am 23. Februar 2011 erkannte ihm schließlich die Universität Bayreuth, an der er promoviert worden war, den Dokortitel ab.¹ Zu Guttenberg blieb kein Einzelfall: Am 11. Mai 2011 musste die FDP-Politikerin Silvana Koch-Mehrin von ihren politischen Ämtern in der Partei zurücktreten; am gleichen Tag erkannte die Universität Konstanz Edmund Stoibers Tochter den Doktorgrad ab; im Juli 2011 wurde dem FDP-Europapolitiker Georgios Chatzimarkakis die Promotion entzogen. In allen drei Fällen wiesen anonyme Plagiatsjäger auf Internetplattformen umfangreiche Plagiate in den Dissertationen nach.² Aktuell (November 2012) steht die Bildungsministerin Annette Schavan im Verdacht in ihrer knapp dreißig Jahre zurückliegenden Dissertation bei anderen Forschern abgeschrieben zu haben. Das Verfahren ist noch nicht abgeschlossen.³ Es mag den betroffenen deutschen Politikern ein Trost sein, dass sie sich international in guter Gesellschaft befinden. Im Frühjahr diesen Jahres musste der ungarische Staatspräsident Pál Schmitt zurücktreten, da die Semmelweis-Universität in Budapest ihm den Dokortitel aufgrund von Plagiaten entzog.⁴

¹ Die Affäre von Zu Guttenberg wurde in einer Breite und einer Intensität geführt, dass die vorliegenden Einschätzungen kaum noch überblickt werden können. Vgl. grundlegend PREUSS, R., SCHULTZ, T., 2011; als juristische Beurteilung des Falles vgl. KRÜPER, J., 2011.

² Vor allem die Plattform VroniPlag Wiki (benannt nach Edmund Stoibers Tochter Veronica Saß) profilierte sich als Vorreiterin im Kampf gegen wissenschaftliche Plagiate.

³ Zum Stand der Prüfung vgl. PREUSS, R., SCHULTZ, T., ROLL, E., 2012.

⁴ An dieser Stelle wird in keiner Weise eine vollständige Erfassung der jüngeren Plagiatsfälle angestrebt, da sich die folgenden Ausführungen nicht um das politische Tagesgeschehen drehen.

Bei allen diesen rezenten Plagiatsaffären kam es zu politischen Skandalen, die auf die handelnden Politiker einen dermaßen hohen moralischen Handlungsdruck ausübten, dass sie von ihren Ämtern zurücktreten mussten, sobald der Plagiatsvorwurf gesichert war. Aus systemtheoretischer Perspektive lässt sich die Skandalisierung der Plagiatsfälle als spezifischer Mechanismus der Massenmedien begreifen. Wie Niklas Luhmann betont, verbreiten Massenmedien Ignoranz in Form von angeblichen Tatsachen, um zu verdecken, dass die im Skandal markierte Abweichung vom Normalfall in Wahrheit der Normalfall ist (vgl. LUHMANN, N., 2004: 61-64). In der Moderne bildet sich nämlich ein Literaturverständnis aus, das „geistige Besitzansprüche als einen Anachronismus betrachtet und den geistigen Diebstahl nicht zur strafbaren Ausnahme, sondern zum straflosen Regelfall erklärt“ (THEISOHN, P., 2009: 9). Die Skandalisierung plagiatorischen Schreibens dient dazu, so meine These, die Diskussion über die rechtlichen, ökonomischen und soziokulturellen Konsequenzen der in der Moderne zum Normalfall avancierten Schreibstrategie des Plagiats zu blockieren. Weder in der öffentlichen noch der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Plagiatsfälle kam es zu einer kritischen Reflexion auf die normativen Voraussetzungen der moralischen Kritik am nicht markierten Abschreiben. Stattdessen wurde apodiktisch festgesetzt, dass das Plagiiere ein unverzeihliches Fehlverhalten und eine moralische Katastrophe darstelle, da es dem Plagiator zum einen erlaube, fremde geistige Leistungen als eigene auszugeben, und zum anderen den wissenschaftlichen Fortschritt hemme, da Erkenntnisgewinn nur möglich sei, wenn Thesen, Gedanken und Forschungsansätze einem Urheber klar zugeordnet würden. Ohne diese Zuschreibung könne keine kritische Diskussion von aufgestellten Hypothesen stattfinden, da nicht klar sei, wer die Verantwortung für einen Gedanken trage (vgl. RIEBLE, V., 2010:

79-82). Die Verletzung dieses Verantwortlichkeitsprinzips lässt sich jedoch nicht ohne weiteres abstellen, da in der Ästhetik der Moderne (und Postmoderne) mit der Montage/Collage eine Schreibtechnik etabliert wird, die eine individuelle Zuschreibung literarischer Texte an einen Urheber unterläuft.⁵ Die juristische Forschung ist sich über diese Ausweitung intertextueller Schreibstrategien in der Moderne auch im Klaren, versucht die Diskussion über die Folgen dieser Ästhetik aber zu vermeiden, indem sie eine klare Trennung zwischen Wissenschaft und Kunst vornimmt: Wenn das Plagiat in der Ästhetik der Moderne auch Verbreitung und Anerkennung finde, so müsse es dennoch in der Wissenschaft stigmatisiert werden, da eine an der Wahrheit orientierte Forschungsdiskussion individuelle Autorschaft voraussetze (vgl. KRÜPER, J., 2011: 199).

Diese akademische Trennung zwischen Wissenschaft und Kunst lässt sich meiner Meinung nach nicht aufrechterhalten, da die Technik der Montage/Collage, die in der Moderne plagiatorischen Schreibweisen Legitimität verschafft, gerade auf eine Synthese von Kunst und Wissenschaft zielt und die Grenzen zwischen beiden Systemen verwischt. Um diese These zu erläutern, werde ich zunächst am Beispiel Bertolt Brechts, der sich wie kaum ein anderer Schriftsteller der Moderne mit der Ästhetik des Plagiats auseinandersetzte, die intertextuelle Schreibstrategie nicht markierten Zitierens darstellen. In einem zweiten Schritt wird zu zeigen sein, dass Brechts Plädoyer für das Plagiat seinen literaturhistorischen Ort in der modernen Ablehnung des Originalitätskults der Genieästhetik hat und im Anschluss an Nietzsches Ästhetik die Vereinigung von Kunst und Wissenschaft forciert. Zum Abschluss dieses Aufsatzes werde

⁵ Vgl. als Übersichtsdarstellung zur Technik der Montage/Collage in der Ästhetik der Moderne MÖBIUS, H., 2000.

ich die rechtlichen und politischen Folgen diskutieren, die aus der Ästhetik des Plagiats resultieren. Dabei wird vor dem Hintergrund der deleuzianischen Zeichentheorie herauszustellen sein, dass sich Plagiate als politische Schreibstrategie verstehen und begründen lassen, da sie sich gegen die Dimension exzessiver Gewalt richten, die in der Sprache durch die zeichenlogische Form des Befehls wirksam ist.

Brechts Ästhetik des Plagiats

Obwohl Brecht Ende der zwanziger Jahre das Plagiat ins Zentrum seiner Schreibpraxis rückt und es ästhetisch, ethisch und politisch zu legitimieren versucht, legt er keine ausgearbeitete Theorie plagiatorischen Schreibens vor, sondern umreißt in einer Reihe kleinerer, situationsgebundener Texte, die meist Entgegnungen auf Plagiatsvorwürfe der zeitgenössischen Literaturkritik darstellen,⁶ weshalb es in der Moderne „Kunst“ bedeute, „Plagiate ausfindig zu machen“ (GBA 21, 318). Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist, dass in der Moderne Literatur sich nicht mehr wie in der Kunstepoche über die originelle, geniale Schöpfung einzigartiger symbolischer Formen definiert. Vielmehr spannt sie in Anlehnung an die filmische Montagetechnik ein intertextuelles Netz aus Zitaten, die aus dem kulturellen Reservoir tradierter Texte geschöpft werden. „Die Zitierbarkeit“ bilde das „wichtigste Stilmerkmal“ moderner Kunst, in der das „Persönliche austauschbar“ sei, da sie nicht – wie Brecht in Abgrenzung zum literarischen Impressionismus ausführt – auf die nuancierte und psychologisch raffinierte

⁶ Die Plagiatsvorwürfe gegen Brecht erhob vor allem Alfred Kerr. Da Philipp Theisohn die öffentliche Auseinandersetzung um Brechts Schreibtechnik detailliert aufarbeitet, geht die folgende Analyse auf die öffentliche Wahrnehmung von Brechts plagiatorischer Ästhetik nicht ein. Vgl. THEISOHN, P., 2009: 448-459. Zu Brechts dezidiert epigonalem Literaturverständnis vgl. auch einführend SCHOTT, H., 2012: 376-384.

Repräsentation ausgefallener Gefühlszustände und Lebensschicksale ziele, sondern die ästhetische Erfassung der Massenkultur durch typisierte Sprachformen und Erkenntnismodelle anstrebe. Um diese Typisierung des sprachlichen Ausdrucks zu erreichen, muss laut Brecht eine zitierte Textpassage aus ihrem Kontext gerissen und durch das Plagiat anonymisiert werden, denn das nicht markierte Zitieren ermöglicht eine Rezeption, die sich auf objektiv feststellbare sprachliche und textuelle Strukturen konzentriert, indem es die ästhetische Produktion radikal entsubjektiviert und damit hermeneutische Lektürestrategien blockiert, die literarische Texte einem individuellen Autor zuschreiben: „Der ‚Urheber ist belanglos, er setzt sich durch, indem er verschwindet.“ (Ebd.) Diese Entwertung origineller Autorschaft hält Brecht in dreierlei Hinsicht für eine produktive Entwicklung moderner Kunst:

Die Auslöschung der Autor-Instanz durch das intertextuelle Netz plagierter Textpassagen wertet *erstens* das Vergessen gegenüber der Erinnerung und der Repräsentation der Vergangenheit auf. Im Anschluss an Friedrich Nietzsche kritisiert der junge Brecht die Fixierung der platonischen Metaphysik auf den unbedingten Imperativ nach absoluter Selbstpräsenz des Bewusstseins, da er hinter dem Versuch, die Vergangenheit vollständig zu archivieren und sie vor dem Vergessen zu bewahren, eine Lebens- und Leidensangst vermutet, die jedes Gefühl von Freiheit, Übermut und Fröhlichkeit unterdrücke. Wie Nietzsche betrachtet Brecht das Vergessen als „positives Hemmungsvermögen“, ohne das „kein Glück, keine Heiterkeit, keine Hoffnung, keinen Stolz, keine Gegenwart“ (NIETZSCHE, F., 1999: 291f.) bestehen können. Die lebenssteigernde Kraft des Vergessens verhindere, dass die Vergangenheit den Gegenwarts- und Zukunftsbezug des Subjekts überlagere und es zur ohnmächtigen Wiederholung vergangener Traumata verurteile: „Uns vergiftet das nicht

Aufgebrauchte. Alles Begrabene schläft schlecht. Die Erde, die uns helfen sollte, es zu verdauen, speit es aus. Was nicht der Wind trocknete und der Regen aufwusch, das wächst noch, und es vergiftet die Erde. Leichen sind Angstprodukte. Die Angst bleibt.“ (GBA 26, 178) Das Vergessen in Form des Plagiats in die literarische Produktion zu integrieren, Texte anderer Autoren zu verwenden, ohne deren Namen zu nennen, lässt sich somit als Versuch verstehen, die Literatur von der drückenden Last der Vergangenheit zu befreien und sie durch das unmarkierte Zitieren auf die Zukunft hin zu öffnen: „DAS EINZIGE, WAS HERR KEUNER ÜBER DEN STIL SAGTE, ist: ‚Er sollte zitierbar sein. Ein Zitat ist unpersönlich. Was sind die besten Söhne? Jene, welche den Vater vergessen machen! ‘“ (GBA 18, 29)

Der durch die Aufwertung des Vergessens stimulierte Bruch mit tradierten Autoritäten setzt *zweitens* ästhetische Kreativität frei, indem er – um eine Formulierung Michel Foucaults aufzugreifen – „die freie Zirkulation, die freie Handhabung, die freie Komposition, Dekomposition und Rekomposition von Fiktion“ (FOUCAULT, M., 2000: 228) ermöglicht. Brecht behandelt die Autor-Instanz nicht als „de[n] genialen Schöpfer eines Werkes [...], in dem er mit unendlichem Reichtum und unendlicher Großzügigkeit eine unerschöpfliche Welt von Bedeutungen niedergelegt hat“, sondern als ein „Prinzip der Sparsamkeit in der Vermehrung von Bedeutung“ (ebd.). Daher gilt ihm der Originalitätskult der Genieepoche als „eine Blüte des Niedergangs“ einer Kultur, während „[s]o ziemlich jede Blütezeit der Literatur [...] charakterisiert [sei] durch die Kraft und Unschuld ihrer Plagiate“ (GBA 21, 323). Brechts Ablehnung des Geniekults der Kunstepoche bedeutet jedoch nicht, dass er den Anspruch aufgibt, den Charakter einer Epoche in repräsentativen literarischen Texten zu erfassen. Das Plagiat ermögliche die „Gestaltung des Ausdrucks unseres Jahrhunderts“, da es der

Literatur „eine gewisse Gleichförmigkeit“ verschaffe, die „die großzügige Erfassung des menschlichen Materials“ (GBA 21, 324) und die Konzentration von Bedeutung und Sinn erlaube. Brecht führt somit das Schiller'sche Projekt fort, die repräsentative Gestaltung einer soziokulturellen Epoche zu leisten, er bestreitet jedoch, dass dafür die von Schiller geforderte ethische Selbsterziehung und Persönlichkeitsbildung des Schriftstellers notwendig ist. Während Schiller die moralische Läuterung des Autors als unbedingte Voraussetzung gelungener ästhetischer Produktion ansieht – „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. [...] Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft [...]“ (SCHILLER, F., 1958: 246) –, mündet dieser Persönlichkeitskult laut Brecht in eine dekadente Kunst, die auf „feine Nuancen, originelle Handschrift, Gestuftheiten und derlei Feinheiten“ (GBA 21, 324) fixiert sei und die dominanten soziokulturellen Entwicklungen einer Epoche nicht ästhetisch bewältigen könne.

Mit seiner Annäherung an den Marxismus begreift Brecht die Autorinstanz *drittens* als ideologisches Produkt des „Rechts- und Staatssystems“ (FOUCAULT, M. 2000: 218), das das Urheberrecht in den Dienst der hegemonialen Klasse und ihrer ökonomischen Interessen stelle, indem es die Verwertungsinteressen der Kulturindustrie auf Kosten des individuellen Urheberschutzes bevorzuge: „Die geistigen Interessen können solange geschützt werden, als ihr Schutz nicht zu teuer ist. Länger kann man ihnen nicht gut gerecht werden. Denn ,veränderte wirtschaftliche Verhältnisse geben zu besonders vorsichtiger Prüfung über die Rechtserfordernisse und die sinngemäße Anwendung von Rechtsgrundsätzen (wie des Schutzes immaterieller Interessen) Anlaß .“ (GBA 21, 500) Dieser Abbau individueller Schutzrechte zugunsten der

Verwertungsinteressen der Medien- und Filmkonzerne entspringe einer Dialektik von Basis und Überbau und bilde damit ein konstitutives ökonomisches Moment der Kulturindustrie, das sich auf dem Weg systemkonformer Reformen nicht beseitigen lasse. Unter dem Druck wirtschaftlicher und organisatorischer Erfordernisse der kapitalistischen Produktionsweise müsse die Kulturindustrie, wie Brecht in seinem Essay *Der Dreigroschenprozess* am Beispiel der Filmindustrie zu zeigen versucht, im Bereich der Kunstproduktion eine kollektive Arbeitsweise etablieren, die eine eindeutige Zuschreibung von Urheberschaft unmöglich mache. Nüchtern stellt Brecht diese Entwicklung auf dem Kulturgütermarkt als irreversiblen Prozess fest und wendet sich daher gegen das idealistische Pathos zeitgenössischer Kunstströmungen, die den Warencharakter der literarischen Produktion ausblenden. Die Marktabhängigkeit der modernen Kunst lässt, so Brecht, zum Beispiel Stefan Georges elitär-aristokratische Ablehnung der Massenkultur auf eine leere, dekadente Attitüde hinauslaufen: „Die Säule, die sich dieser Heilige ausgesucht hat, ist mit zuviel Schlauheit ausgesucht, sie steht an einer zu volkreichen Stelle, sie bietet einen zu malerischen Anblick ...“ (GBA 21, 247). Da für Brecht alle Reaktivierungsversuche individueller Autorschaft und eines darauf abgestimmten Urheberrechts in einen ohnmächtigen Eskapismus münden, stellt sich für ihn nicht mehr die Frage, wie sich geistiges Eigentum schützen lässt. Vielmehr fordere die vom Kapitalismus erzwungene Form der kollektiven Kunstproduktion die Anerkennung und rückhaltlose Bejahung des Plagiats in einem kommunistischen Produktionsregime: „Selbstverständlich ist das geistige Besitztum auf keine Weise mehr zu schützen, die Frage ist nur, ob ein gesellschaftliches System gefunden wird, das Plagiate verwerten kann.“ (GBA 21, 322) Im Kapitalismus könne diese produktive Verwertung einer plagiatorischen und kollektiven Ästhetik nicht gelingen,

da die ökonomischen Ziele der hegemonialen Klasse eine Anpassung des Urheberrechts an die geänderten Produktionsbedingungen verhinderten. Der gemeinschaftlichen Produktionsweise – die die Erfordernisse der kulturindustriellen Produktion selbst erzwingen – korrespondiere im Überbau kein kollektives Urheberrecht, sondern ein System von ökonomischen Privilegien, das die partikularen Verwertungsinteressen der Medienkonzerne auf Kosten der Allgemeinheit bevorzuge.

Das Plagiat als intertextuelle Montage

Brechts Selbstbezeichnung als schamloser Plagiator darf nicht dahingehend missverstanden werden, dass seine intertextuelle Schreibstrategie darauf zielt, sich auf Kosten anderer zu bereichern. Vielmehr stellt sie den Versuch dar, das literarische Erbe produktiv weiterzuführen und kritisch zu reflektieren (vgl. PALM, K. 2008: 213). Brechts Spiel mit literarischen Verweisen entspringt nicht künstlerischer Impotenz, sondern destruiert das Autor-Subjekt als metaphysische Instanz, um die performative Kraft und Eigenbewegung der Sprache freizusetzen und den Autor auf ein Epiphänomen zu reduzieren, dem keine aktive Funktion bei der Kombination literarischer Codes zukommt. Brecht plädiert – ähnlich wie die (post-)strukturalistischen Texttheorien Roland Barthes' (BARTHES, R., 2000), Julia Kristévas (KRISTEVA, J., 1978) oder Kathy Ackers (ACKER, K. 1990) – für eine unabgeschlossene, polyphone Werkstruktur, die nicht im imaginären Fluchtpunkt eines souveränen Schöpfers ihre Einheit findet, sondern der unbegrenzten Umschreibung offensteht. Ihm geht es nicht um die Ausgabe eines fremden Textes als Produkt des eigenen Schreibens, sondern um die Dekonstruktion literarischer Texte. Brecht reißt einen Text aus seinem Kontext, versieht ihn mit einer neuen Intentionalität

und unterläuft damit die hermeneutische Grundregel, ein Werk in seinem soziohistorischen, literarischen und kulturellen Zusammenhang zu interpretieren: „Philosophen werden meist sehr böse, wenn man ihre Sätze aus dem Zusammenhang reißt. Me-ti empfahl es. Er sagte: Sätze von Systemen hängen aneinander wie Mitglieder von Verbrecherbanden. Einzelnen überwindet man sie leichter. Man muß sie also voneinander trennen. Man muß sie einzeln der Wirklichkeit gegenüberstellen, damit sie erkannt werden.“ (GBA 18, 95) Dass Brecht diese produktive intertextuelle Schreibtechnik als Plagiat bezeichnet und sich damit dem Vorwurf fehlender literarischer Innovationskraft aussetzt, ist nicht allein der Selbstinszenierungsstrategie des jungen Autors als rücksichtsloser und kaltschneuziger Kyniker geschuldet, der sich nicht um die Spielregeln des bürgerlichen Kulturbetriebs schert, sondern begründet sich auch aus der ästhetischen Problematik der Epigonalität, die – vor allem vermittelt durch Nietzsche – den literarischen Diskurs der Moderne maßgebend prägt.

Die ungeheure Anhäufung geschichtlicher Daten durch den Historismus und „Kanonisierung der Weimarer Klassik“ lösen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts bei Schriftstellern wie Immermann, Keller oder Stifter ein epigonales Krisenbewusstsein aus, das aus dem „als Ballast empfundenen Besitz an vorgeprägten künstlerischen Ausdrucksformen“ (MEYER-SICKENDIEK, B., 2001:17) resultiert. Der Epigone, der an das ästhetische Ideal der Goethezeit anzuschließen versucht, sieht sich mit der jungdeutschen Forderung nach politischer Relevanz und Aktualität der Literatur konfrontiert, die eine unreflektierte Restauration der Ästhetik der Kunstepoche unmöglich macht. Gerade aber der Zwang zur kritischen Reflexion auf die politische und gesellschaftliche Funktion von Literatur verhindert die Revitalisierung der Genieästhetik mit ihrem Ideal naiv-unmittelbarer Kunst. Die

Epigonen erfahren sich in dieser historischen Konstellation als Nachfolger einer klassischen Epoche, deren Vollendung sie nicht erreichen können, sodass die Wiederherstellung der vom Vorgänger vorgegebenen literarischen Muster aussichtslos erscheint.

Für die Literatur der Moderne ist in diesem Zusammenhang Nietzsches Gedanke entscheidend, dass der vom Sturm und Drang und Vormärz herbeigeführte Bruch mit tradierten ästhetischen Mustern Ursache ästhetischer Dekadenz sei, die das literarische Erbe nicht wiederherzustellen versuche, sondern es neu mische, modifiziere und subvertiere, bis seine Substanz aufgezehrt und seine Wirkung erschöpft und ausgereizt sei. Mit der Orientierung des Sturm und Drang an Shakespeare und der Abkehr vom französischen Klassizismus sei eine Öffnung der Literatur für alles „Wunderlich-Schöne und Riesenhaft-Unregelmässige“ entstanden, die zur dekadenten Stillosigkeit und Kraftlosigkeit der modernen Kunst führe. Die „hereinbrechende Fluth von Poesien aller Stile aller Völker“ blockiere die Bildung eines klassischen, apollinischen Stils und zwingt die Schriftsteller, zu „experimentirende[n] Nachahmer[n], wagehalsige[n] Copisten“ zu werden (NIETZSCHE, F., 2005: 182f.). Goethe, der diese „Revolution in der Poesie“ (ebd.: 180) mit verschuldet habe, habe in seinem Spätwerk die Gefahren der dekadenten Formlosigkeit erkannt und versucht, „die Tradition der Kunst wieder zu gewinnen und den stehen gebliebenen Trümmern und Säulengängen des Tempels mit der Phantasie des Auges wenigstens die alte Vollkommenheit und Ganzheit anzudichten, wenn die Kraft des Armes sich viel zu schwach erweisen sollte, zu bauen, wo so ungeheure Gewalten schon zum Zerstören nöthig waren“ (ebd.: 184). Wie das Zitat zeigt, steht die epigonale Ästhetik, wie sie laut Nietzsche vom späten Goethe praktiziert wird, im Zeichen einer tiefen Melancholie, da ihr die Kraft fehlt, die verloren gegangene Tradition zu

restaurieren. Zudem stellt Nietzsche im Anschluss an die Programmatik des Vormärz den Trost, den die Rückbesinnung auf die Vergangenheit spendet, unter den Verdacht, lediglich kurzfristig eine Erleichterung des Lebens zu bewirken, die die Menschen davon abhält, „an einer wirklichen Verbesserung ihrer Zustände zu arbeiten, indem sie gerade die Leidenschaft der Unbefriedigten, welche zur That drängen, aufheben und palliativisch entladen“ (ebd.: 143).

Mit der Aufwertung zitathafter Literatur und der Abkehr von der Sakralisierung künstlerischer Originalität setzt in der Moderne eine Entschärfung von Nietzsches Kritik an der dekadenten Ausreizung des literarischen Erbes ein. Das Kopieren und spielerische Wiederholen tradierter literarischer Formen gilt nicht mehr als nutzlose, sterile Verschwendung, sondern als produktiver Akt, der durch das Experimentieren mit verschiedenen Stilen neue Ausdrucksformen entwickelt und dem Vergangenen unbekannte Differenzen entlockt. Erfindungsgeist und Imaginationskraft verlieren mit dieser Aufwertung intertextueller Schreibtechniken an Bedeutung, sie gelten nicht mehr als Kriterium literarischer Begabung und Kreativität: „Es scheint gewiß, daß die Gabe der Erfindung, mag sie dichterisch sein, doch bei weitem nicht als Kriterium für den Beruf zum Dichter gelten kann. Mehr noch, es scheint, daß sie eine schlechthin untergeordnete Gabe ist, die von den Guten und Besten oft als fast schon verächtlich empfunden und jedenfalls ohne Kummer entbehrt wurde.“ (MANN, T. 2002: 99). Epigonalität wandelt sich in der Moderne zu einem intertextuellen Verfahren, das eingespielte Rezeptionsmuster aufbricht und zum kritischen Umgang mit dem literarischen Erbe anleitet, wie es Karl Kraus pointiert herausstellt: „Denn ihr alle wisset doch schon, daß die Dinge, die ihr andernorts mit Wohlgefallen betrachtet, hier plötzlich ein anderes Gesicht annehmen, indem sie das werden, was sie sind. Denn mir ist ein Engel erschienen, der mir sagte: Gehe hin und zitiere sie.“

So ging ich hin und zitierte sie.“ (KRAUS, K., 1913: 1) Die bei Kraus noch mit Ironie formulierte Sakralisierung des Zitierens erhält beim späten Walter Benjamin eine eschatologische Dimension. Der erlösten Menschheit sei ihre Vergangenheit „in jedem ihrer Momente zitierbar geworden“ (BENJAMIN, W., 2010: 83), wobei das Zitat ohne Markierung zu verwenden sei, um seine erlösende Funktion ausüben zu können. Die „Erweckung eines noch nicht bewußten Wissens vom Gewesenen“, auf das Benjamins geschichtsphilosophische Überlegungen zielen, gelinge durch die nicht markierte Montage von Zitaten: „Diese Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen.“ (BENJAMIN, W., 1991b: 572)

Diese Etablierung der Montage/Collage als Zentralbegriff der ästhetischen Moderne ignoriert nicht Nietzsches Kritik an der dekadenten Wiederholung des literarischen Erbes, sondern nimmt seine kulturkritischen Vorbehalte gegen die moderne Stillosigkeit auf, indem sie die intertextuelle Montage als technisch-wissenschaftliche Überwindung traditioneller Kunst ausweist und sie damit an die kunst- und wissenschaftskritischen Überlegungen des mittleren Nietzsche anschlussfähig macht. Die Krise der modernen Kunst, die sich entweder in kraftloser Epigonalität oder in dekadenter Stillosigkeit äußert, hält Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches* für derart schwerwiegend, dass er den Niedergang der Kunst für irreversibel hält. Die metaphysischen Voraussetzungen der Kunst wie zum Beispiel der Glaube an ein unveränderliches Wesen der Welt, das sich „in allen Charakteren und Handlungen fortwährend ausspreche“ (NIETZSCHE, F., 2005:185), seien unter den Bedingungen moderner Wissenschaftlichkeit nicht mehr haltbar. Der Künstler sei „zeitlebens ein Kind oder ein Jüngling geblieben“ und stehe nicht „in den vordersten Reihen der

Aufklärung und der fortschreitenden Vermännlichung der Menschheit“ (ebd.:142). Der Anbruch einer Epoche apollinischer Wissenschaftlichkeit, die Nietzsche selbst voranzutreiben versucht, lösche jedoch das Erbe der Kunst nicht gänzlich aus, da jene mit der Neugierde und der Lust an der sinnlichen Erscheinung psychoemotionale Dispositionen erzeugt habe, die der wissenschaftliche Mensch für die Erforschung der Welt benötige: „Der wissenschaftliche Mensch ist die Weiterentwicklung des künstlerischen.“ (Ebd.:186).

Brechts Episches Theater steht, wie ich an anderer Stelle ausführlich gezeigt habe, im Zeichen der kunstphilosophischen Überlegungen des mittleren Nietzsche (SCHOTT, H., 2012). Die Montage als Grundelement der dramatischen Komposition verleiht aufgrund ihrer Nähe zum technischen Medium des Films der Kunst einen wissenschaftlichen Charakter und stellt damit die von Nietzsche geforderte Überführung einer auf das „Phantastische, Mythische, Unsichere Extreme“ und die „Ueberschätzung der Person“ (NIETZSCHE, F., 2005: 142) gerichteten Kunst in das Zeitalter einer ‚fröhlichen Wissenschaft‘ sicher. Das Epische Theater (bzw. die Epische Oper) macht die Montage in *Mann ist Mann* nicht nur selbst zum Thema, sondern setzt sie umfassend zur dramatischen Gestaltung ein, indem es einzelne Szenen lose aneinanderreicht, den Handlungsablauf unterbricht und die Elemente der Oper (Musik, Wort, Darstellung) trennt.⁷ Diese Verwissenschaftlichung des Theaters begreift Brecht im Anschluss an Nietzsche als Rettung einer aufgrund ihrer

⁷ Benjamin hat die Bedeutung der Montage für das Epische Theater als einer der ersten Theoretiker deutlich herausgestellt. Das Epische Theater greift „ein Verfahren auf, das [...] in den letzten Jahren aus Film und Rundfunk, Presse und Fotografie geläufig ist. Ich spreche vom Verfahren der Montage: das Montierte unterbricht ja den Zusammenhang, in welchem es montiert ist.“ (BENJAMIN, W., 1991a: 522)

Unvernünftigkeit unzeitgemäß gewordenen Kunst durch eine an Aufklärung und Technik orientierten Philosophie. Die Kunst als „Pubertäterscheinung der Völker“ (GBA 26, 272) zeugt für Brecht zwar von dionysischer Stärke und Lebendigkeit, sie entspreche jedoch nicht mehr dem Reflexionsstand des modernen Menschen, weshalb sie sich am aktuellen Stand von Forschung und Technik zu orientieren habe.

Das Plagiat als politische Geste

Für die Fragestellung dieses Aufsatzes ist es nicht von Belang, dass Nietzsche die Synthese von Wissenschaft und Ästhetik im Gedanken der ewigen Wiederkehr des Gleichen sucht, während Brecht sich Ende der 1920er Jahre dem wissenschaftlichen Sozialismus zuwendet. Entscheidend ist in diesem Kontext lediglich, dass sie mit großer Wirkmächtigkeit zum einen den Autor als metaphysische Instanz und als originär schöpferisches Genie verabschieden und zum anderen in ihrer ästhetischen Programmatik die Aufhebung der abstrakten Trennung von Kunst und Wissenschaft fordern. Da jede wissenschaftliche Hypothese die ästhetische Formung des amorphen Wahrnehmungsmaterials voraussetze, müsse es, so Brecht, bei der Formulierung einer Forschungsthese notwendigerweise zur Vermischung von wissenschaftlichen und ästhetischen Urteilen kommen: „Es könnte ja heute sogar eine Ästhetik der exakten Wissenschaften geschrieben werden. Galilei schon spricht von der Eleganz bestimmter Formeln und dem Witz der Experimente, Einstein schreibt dem Schönheitssinn eine entdeckende Funktion zu, und der Atomphysiker R. Oppenheimer preist die wissenschaftliche Haltung, die ‚ihre Schönheit hat und der Stellung des Menschen auf Erden wohl angemessen scheint .“ (GBA 23, 66) Eine Unterscheidung zwischen einer ästhetischen Wirklichkeit auf der einen und der Logik wissenschaftlicher Forschung auf

der anderen Seite lässt sich somit nach Brechts Ansicht nicht aufrechterhalten. Mit der erkenntnis- und metaphysikkritischen Destruktion des traditionellen Autorschaftsbegriffs und der Synthese von Wissenschaft und Kunst stellt sich das juristische Problem, ob das auf individuelle Autorschaft zugeschnittene Urheberrecht den Entwicklungen der modernen Ästhetik und Wissenschaftstheorie gerecht zu werden vermag.⁸ Während die Rechtssprechung bisher kaum auf die Legitimationsfragen eingeht, die sich aus den avantgardistischen Schreibstrategien der Moderne ergeben, und stattdessen die Verwertung geistigen Eigentums mit dem Hinweis auf genieästhetische Konzepte stark reglementiert (vgl. BÖNING, M., 2008: 169-174), fordert Brecht – wie oben erläutert – die gänzliche Abschaffung des Urheberschutzes und die Freigabe symbolischer Formen zum allgemeinen Gebrauch. Diese Forderung ist zweifellos konsequenter als die Ansätze, die zwar die erkenntnistheoretische Subjekt- und Autorschaftskritik, wie sie Brecht oder Nietzsche üben, akzeptieren, aber aus normativ-pragmatischen Gründen ein modernisiertes Urheberrecht beibehalten wollen: Dieses Urheberrecht soll auf der einen Seite Raum für eine „Freie Kultur“ (LESSIG, L., 2006) lassen, in dem die Weiterverarbeitung geistiger Erzeugnisse rechtlich nicht reglementiert ist, auf der anderen Seite aber auch die

⁸ Für die aktuelle Diskussion um die Problematik plagiatorischer Schreibstrategien ist es charakteristisch, das literarische Plagiat zu entdramatisieren, indem es als Sonderfall ausgegeben wird, der die wissenschaftliche Praxis nicht berührt: „Im Gegensatz zum wissenschaftlichen Plagiat zeichnet sich das literarische Plagiat nämlich dadurch aus, dass es sich dem Aussagehorizont [...] des geraubten Textes nicht verpflichtet, sondern diesen einer ganz anderen, eben einer *literarischen* Wirklichkeit zuordnet.“ (THEISOHN, P. 2009: 7) Da aber gerade diese Trennung sowohl in der an Nietzsche anschließenden Erkenntnistheorie als auch in der literarischen Praxis der Collage unterlaufen wird, gewinnt das literarische Plagiat – wie es Brecht propagiert – auch für Fragen der wissenschaftlichen Praxis an Relevanz.

ökonomischen Interessen der Autoren/Produzenten schützen. Der Schutz des individuellen Produzenten soll sich dabei aus dem „gesunden Menschenverstand“ (ebd.: 15) begründen. Selbst wenn das schöpferische Genie verabschiedet sei, bleibe die „unproblematische empirische Person“ als „das ökonomische Residuum“ bestehen: „[...] das ist ein nicht weg zu subtrahierender Fakt; das ist eine Errungenschaft des Liberalismus [...].“ (BÖNING, M., 2008: 169f.) Diesen Rekurs auf eine angebliche „Errungenschaft“ des liberalistischen Denkens halte ich für problematisch, weil er die empirische Person als ideologische Formation nicht hinterfragt, deren sprachlogische Voraussetzungen im Folgenden in Bezug auf das Plagiat darzustellen sein werden.

Der Hauptvorwurf an Plagiatoren lautet, dass sie sich die Leistung einer anderen Person aneignen und sich somit ‚mit fremden Federn schmücken‘.⁹ Dieser stark wertende Begriff des Plagiats ist zugeschnitten auf rechtliche, ökonomische und moralische Fragen, erfasst jedoch nicht die intertextuelle Dimension plagiatorischer Schreibstrategien. Plagiate stellen – betrachtet man sie auf textueller Ebene – Zitate dar, die aufgrund fehlender Markierung nicht unmittelbar als Zitate erkannt werden können. Wie Deleuze und Guattari in ihrer ontologischen Zeichentheorie zeigen, funktioniert menschliche Sprache grundsätzlich über Zitate. Während Tiere die Dinge, die sie kommunizieren, sinnlich wahrgenommen haben müssen, können Menschen Informationen weiterleiten, die sie selbst nur vom Hörensagen kennen, indem sie das Gehörte zitieren. Daher ist alle Sprache „*indirekte Rede*“ (DELEUZE, G., GUATTARI, F. 2005: 107). Die Information, die A von B hörte und an C weitergibt, ist metonymisch und metaphorisch strukturiert. Diese tropische Struktur liegt auch bei tierischen

⁹ Der Begriff des Plagiats leitet sich aus dem lateinischen „*plagium*“ (= Menschenraub) ab. Zum Begriff vgl. REUSS, R., 2009: 9ff.

Sprachen vor – eine Biene verdichtet zum Beispiel das, was sie sieht, indem sie einen Tanz aufführt –, jedoch ist die Verschiebung und Verdichtung der Signifikanten bei der menschlichen Sprache in ihren zitathaften Verweisungsbeziehungen selbst begründet. Zitate entstehen durch Verschiebungen von Textbausteinen von einem Text zu einem anderen. Diese Verschiebung erlaubt es dem Zitierenden, eine verdichtete Information über den ersten Text in seinen eigenen Text zu integrieren (man zitiert Textpassagen, die für den Inhalt des zitierten Textes besonders charakteristisch sind). Die wesentliche Differenz zur Verwendung von Tropen in tierischen Sprachen besteht darin, dass Metonymien und Metaphern in der indirekten Rede nicht markiert werden müssen. Wenn ein Tier etwas Gesehenes oder Gefühltes codiert, so ist diese Codierung zurückgebunden an den Ursprung des realen Erlebnisses. Die tropische Repräsentation der kommunizierten Erfahrung ist somit stets markiert. Tiere können nicht plagiierten, Menschen hingegen schon: Das Weglassen von Markierungen verhindert, dass der Empfänger einer Aussage feststellen kann, von wem die weitergegebenen Informationen stammen. Der Bezug zu einem Ursprung (A hat etwas gesehen, das B an C weitergibt) wird auf diese Weise gekappt. Diese Eliminierung des Ursprungs einer Aussage stellt, wie abschließend zu erläutern sein wird, eine politische Geste dar, die die gewaltsame Grundstruktur sprachlicher Kommunikation angreift.

Ähnlich wie Elias Canetti und Gilles Deleuze/Félix Guattari begreift Brecht Befehle als interpretative Praxisformen, die jenseits der Einheit diskursiver Aussagesysteme lokalisiert sind, aber als implizite Voraussetzung jegliches wahrheitswertfunktionales Sprechen determinieren und damit konsensuelle Verständigung unmöglich machen: „Immerfort beschäftigt mich: die geringe Macht, die der Mensch über den Menschen hat. Es gibt keine

Sprache, die jeder versteht. Es gibt kein Geschoß, das ins Ziel trifft. Die Beeinflussung geht anders herum: Sie vergewaltigt.“ (GBA 26, 172) In *Mann ist Mann* zeigt Brecht am Beispiel der Ummontierung des willensschwachen Packers Galy Gay, dass die pragmatische Machtausübung des Befehls eine Double-Bind-Struktur aufweist. Um vor ihrem Vorgesetzten zu verbergen, dass ein Mitglied ihrer Vierer-Einheit bei einem gescheiterten Einbruch in einen Tempel verlorenging, erziehen die verbliebenen drei Soldaten Galy Gay von einem Packer in einen mordlustigen Armeesoldaten um. Diese Umerziehung gelingt durch eine simulierte Erschießung, bei der Gay derart in Panik gerät, dass er in Ohnmacht fällt. Als er wieder erwacht, akzeptiert er den Verlust seiner alten Identität, um weiteren Repressalien durch die Soldaten zu entgehen. Er vergisst jedoch nicht einfach sein altes Ich, sondern täuscht sich bewusst über seine gewaltsame Umerziehung hinweg: „GALY GAY Und hab ich nicht angesehen diesen Elefanten, / Drück ich ein Auge zu, was mich betrifft, und / Lege ab, was unbeliebt an mir, und bin /Angenehm.“ (GBA 2, 143) Diese Reaktion ist typisch für den Umgang mit Double-Bind-Strukturen. Bei einem Double Bind stellt der Sender an den Empfänger zwei Forderungen, die einander widersprechen (vgl. BATESON, G., 1984). Die Soldaten fordern auf der einen Seite von Gay gewaltsam Gehorsam: Er muss seine alte Identität ablegen, um in der Armee aufzugehen. Auf der anderen Seite verlangen sie von Gay aber auch, dass er seine neue Identität ,freiwillig übernehmen und die Erinnerung an die Todesdrohung vergessen soll.

Diese erpresserische Doppelbindung ist für den Sprechakt des Befehls allgemein charakteristisch. Wer einen Befehl ausgibt, verlangt vom Empfänger, eine vorgeschriebene Verhaltensweise regelkonform auszuüben. Damit der Empfänger den Befehl ,versteh , muss er sich zum einen als Sprecher begreifen, der hinsichtlich seiner Kompetenzen dem

Sender gleichgestellt ist (sonst würde er die im Befehl enthaltene Information nicht verstehen); er muss zum anderen aber auch akzeptieren, dass er dem Sender nicht gleichgestellt, sondern ihm hierarchisch untergeordnet ist (sonst könnte der Empfänger den Sinn des Befehls infrage stellen und den Gehorsam verweigern). Dieses für den Befehl charakteristische Machtgefälle kann der Empfänger attackieren, indem er in Form von Plagiaten nicht markierte Metaphern/Metonymien produziert. Um diese oppositionelle Strategie zu verstehen, ist ein Rückgriff auf Ferdinand de Saussures Analyse sprachlicher Repräsentationsordnungen notwendig: Sprachliche Ausdrücke besitzen eine strukturelle Dimension, die den Austausch und die Kombination der Signifikanten in einem System von distinktiven Oppositionen ermöglicht, und eine funktionale Dimension, die die Beziehung der Signifikanten auf ihre Signifikate regelt.¹⁰ Als Beispiel für ein solches sprachliches System kann eine Prüfung im Bildungswesen gelten. In struktureller Hinsicht werden die Prüflinge gemäß ihrer Leistungen hierarchisch geordnet. Solange keiner der Prüflinge sich durch Betrug (Plagiate) einen Erfolg in der Prüfung erschleicht, der ihm entsprechend seiner Leistungen nicht zukommt, kann zum Beispiel ein Arbeitgeber anhand der Prüfungsergebnisse qualifizierte Personen für Stellen in seinem Unternehmen akquirieren (= funktionaler Wert). Jedoch kann der Lehrer, der die Prüfung stellt, sich über die Leistungen der Schüler/Studenten nur informieren, wenn er sie zugleich zwingt, seinen Anordnungen und Kommandos zu gehorchen. Daher sind die „Anordnungen eines Lehrers [...] dem, was er

¹⁰ De Saussure erläutert diese beiden Dimensionen der Sprache am Beispiel des Geldes: Geld besitzt eine strukturelle Dimension (= unterschiedliche quantitative Größen der Wertstücke) und eine funktionale Dimension, da es gegen einen Gebrauchswert (z.B. Nahrung) eingetauscht werden kann. Vgl. zum Wertbegriff in *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* DE SAUSSURE, F., 2001:132-146).

uns lehrt, nicht äußerlich und werden ihm nicht hinzugefügt“ (DELEUZE, G., GUATTARI, F., 2005: 106), sondern sind essentieller Bestandteil der pädagogischen Kommunikation. Die pädagogischen Anordnungen können von den Lernenden akzeptiert werden, sie können aber auch als Schikane, Belastung, Bedrohung etc. erlebt werden. Um der machtausübenden Person ihre Ablehnung zu demonstrieren, können die Schüler/Studenten entweder die funktionale oder strukturelle Dimension des Sprachsystems ‚Prüfung‘ angreifen. Im ersten Fall wird der lebensweltliche Bezug der Prüfung infrage gestellt, im zweiten Fall die Berechtigung des Lehrers attackiert, die Schüler in einem repräsentativen System (den Noten) zu erfassen. Dieser Angriff auf die strukturelle Dimension erfolgt durch unberechtigte Verschiebungen innerhalb der durch Leistung strukturierten Notenhierarchien. Wenn es den Prüflingen zum Beispiel gelingt, in einer Prüfung derart perfekt voneinander abzuschreiben, dass sie alle dieselbe Leistung erbringen, dann brechen die distinktiven Oppositionen der strukturalen Sprachdimension zusammen. Diese Außerkraftsetzung erreichen die Schüler/Studenten aber nur, wenn sie verhindern, dass der Lehrer einen (oder mehrere) Schüler identifiziert, von dem/denen ursprünglich die Leistung stammt, die die anderen Schüler kopieren. Im Idealfall lässt sich kein originärer Schöpfer mehr feststellen und alle Prüflinge werden zu Plagiatoren. Durch das solidarische Plagiat gewinnen die sprachlichen Äußerungen die Dichte von „Kennwort[en]“ (ebd.: 111), die dem Lehrer keine Informationen über die Leistungspotenziale der Prüflinge mehr liefern, sondern im Gegenteil eine aggressive Protestbekundung von Seiten der Schüler darstellen (wer abschreibt und damit plagiiert, drückt seinen Protest gegen die pädagogische Führung des Lehrers aus). Oder um ein anderes Beispiel aus dem gleichen Lebenskreis zu wählen: Einem Lehrer, der in einer Klasse unbeliebt ist, wird von einem

Schüler der Klasse ein Streich gespielt. Wenn der Lehrer herauszufinden versucht, welcher seiner Schüler ihm einen Streich spielte, können die Schüler den Täter entweder schützen, indem sie verschweigen, wer die Verantwortung trägt, oder sie können durch plagiatorische Äußerungen ihren solidarischen Protest gegen den Lehrer ausdrücken, indem jeder die Verantwortung für die Tat übernimmt. Auch in diesem Fall ist es entscheidend, dass das Original (in diesem Fall: der Täter) nicht mehr identifiziert werden kann, da sonst die Solidarität zwischen den Schülern zerstört wird. Sie müssen plagiierten, sonst entsteht keine gemeinsame oppositionelle Geste.

Ein derartiger Gebrauch des Plagiats ist nicht zynisch, sondern Voraussetzung für die Artikulation politischen Protests. Es soll hier nicht bestritten werden, dass Plagiate auch Ausdruck eines zynischen Opportunismus sein können. Dieser liegt immer dann vor, wenn das Plagiat Verschiebungen in den distinkten Oppositionen der Sprache erzeugt, ohne die strukturelle Dimension der Sprache selbst als Machtinstrument anzugreifen. Zu einer politischen Geste wird das Plagiat hingegen, wenn es als nicht markierte Verschiebung die Ordnung der auf Befehlen aufbauenden Sprache unterminiert. Ausschließlich anhand dieser *politischen* Differenzierung lassen sich ein zynischer und ein legitimer Gebrauch des Plagiats unterscheiden. Hingegen muss aufgrund der internen Verschränkung von wissenschaftlicher und ästhetischer Logik der Versuch scheitern, das Plagiat als Schreibtechnik auf das Feld moderner Literatur zu beschränken.

Literaturverzeichnis:

- ACKER, Kathy (1990): *Ultra light – last minute. Ex + pop – literature.* Hg. von Almuth Carstens. Merve, Berlin.
- BARTHES, Roland (2000): *Der Tod des Autors.* In: *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer u.a. Reclam, Stuttgart, S. 185-193.
- BATESON, Gregory; JACKSON Don D.; HALEY, Jay; WEAKLAND, John H. (1984): *Auf dem Weg zu einer Schizophrenie-Theorie.* In: Bateson, Gregory u.a.: *Schizophrenie und Familie. Beiträge zu einer neuen Theorie.* Suhrkamp, Frankfurt/M., S. 11-43.
- BENJAMIN, Walter (1991a): *Was ist das epische Theater. Eine Studie zu Brecht (1931).* In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Band II.2.* Hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp, Frankfurt/M., S. 519-513.
- DERS. (1991b): *Das Passagen-Werk.* In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Band V.1.* Hg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- DERS. (2010): *Über den Begriff der Geschichte.* In: Ders.: *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe.* Hg. von Christoph Gösde und Henri Lonitz. Band IX. Hg. von Gérard Raulet. Suhrkamp, Berlin.
- BÖNING, Marietta (2008): *Wer ist der Urheber, wenn wir den Autor durchstreichen? Zur Frage der Kompatibilität erkenntnistheoretischer und urheberrechtlicher Ansprüche an Autorschaft.* In: *Beim Fremdgehen erwischt! Zu Plagiat und „Abkupfern“ in Künsten und Wissenschaften. Was sonst ist Bildung?* Hg. von Friedbert Aspetsberger. Studien, Innsbruck, S. 158-177.
- BRECHT, Bertolt (1987-2000): *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.* Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus Detlef Müller. Suhrkamp/Aufbau, Berlin/Frankfurt/M. (= GBA)
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (2005): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II.* 6. Aufl. Hg. von Günther Rösch. Merve, Berlin.
- FOUCAULT, Michel (2000): *Was ist ein Autor?* In: *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer u.a. Reclam, Stuttgart, S. 198-229.
- KRAUS, Karl (Hg.) (1913): *Die Fackel* 368/369.

- KRISTEVA, Julia (1978): Die Revolution der poetischen Sprache. Suhrkamp, Frankfurt/M.
- KRÜPER, Julian (2011): Die Sache, nicht der Schatten – Der Fall zu Gutenberg, die Jurisprudenz als Wissenschaft und die Anforderungen an juristische Prüfungsarbeiten. In: Zeitschrift für das Juristische Studium 4, H. 3, S. 198-207.
- LESSIG, Lawrence (2006): Freie Kultur. Wesen und Zukunft der Kreativität. Open Source Press, München.
- LUHMANN, Niklas (2004): Die Realität der Massenmedien. 3. Aufl. VS, Wiesbaden.
- MANN, T.: Bilde und ich. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1: Essays I. 1893-1914. Hg. von Heinrich Detering unter Mitarbeit von Stephan Stachorski. 2. Aufl. Fischer, Frankfurt/M., S. 95-111.
- MEYER-SICKENDIECK, Burkhard (2001): Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche. Francke, Tübingen.
- MÖBIUS, Hanno: Montage und Collage (2000): Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. Fink, München.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999): Zur Genealogie der Moral. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 5. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Dtv, München.
- Ders. (2005): Menschliches, Allzumenschliches. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Dtv, München.
- PALM, Kurt (2008): „Wenn Joyce und Brecht plagiiert haben, warum sollten nicht auch andere sich gebildet zeigen?“ In: Beim Fremdgehen erwischt! Zu Plagiat und „Abkupfern“ in Künsten und Wissenschaften. Was sonst ist Bildung? Hg. von Friedbert Aspetsberger. Studien, Innsbruck, S. 207-217.
- PREUSS, Roland, SCHULTZ, Tanjev (2011): Guttenbergs Fall. Der Skandal und seine Folgen für Politik und Gesellschaft, Gütersloher Verl.-Haus, Gütersloh.
- PREUSS, Roland, SCHULTZ, Tanjev, ROLL, Evelyn (2012): „Es trifft mich im Kern.“ Plagiatsvorwürfe gegen Schavan. In: <http://www.sueddeutsche.de/bildung/plagiats-vorwurfe-gegen-schavan-es-trifft-mich-im-kern-1.1495316>; aufgerufen am 10.11.2012.
- RIEBLE, Volker (2010): Das Wissenschaftsplagiat. Vom Versagen eines Systems. Klostermann, Frankfurt/M.

- REUSS, Roland (2009): Autorverantwortung und Text. In: Autorschaft als Werkherrschaft in digitaler Zeit. Hg. von Roland Reuß und Volker Rieble. Klostermann, Frankfurt/M., S. 9-20.
- SAUSSURE, Ferdinand de (2001): Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. 3. Aufl. Hg. von Charles Bally u. Albert Sechehaye. Berlin, New York: De Gruyter, Berlin/New York.
- SCHILLER, Friedrich (1958): Über Bürgers Gedichte. In: Ders.: Werke. Nationalausgabe. Hg. von Julius Petersen u. Hermann Schneider. Band 22: Vermischte Schriften. Hg. von Herbert Meyer. Böhlau, Weimar, S. 245-264.
- SCHOTT, Hans-Joachim (2012): „Unterm Kleid seid ihr nämlich alle nackt ...“ Kynismus, Ideologiekritik und Interpretationismus beim jungen Brecht (1913-1931). Königshausen & Neumann, Würzburg.
- THEISOHN, Philipp (2009): Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte. Kröner, Stuttgart.