

Visual Library Portal

Inhouse-Digitalisierung

Meister des Plagiats oder die Kunst der Abschriftstellerei

Englisch, Paul

Berlin-Karlshorst, [1933]

urn:nbn:de:s2w-5415

Meister des Plagiats

*oder
Die Kunst der
Abschriftstellerei*

von

Dr. Paul Englisch

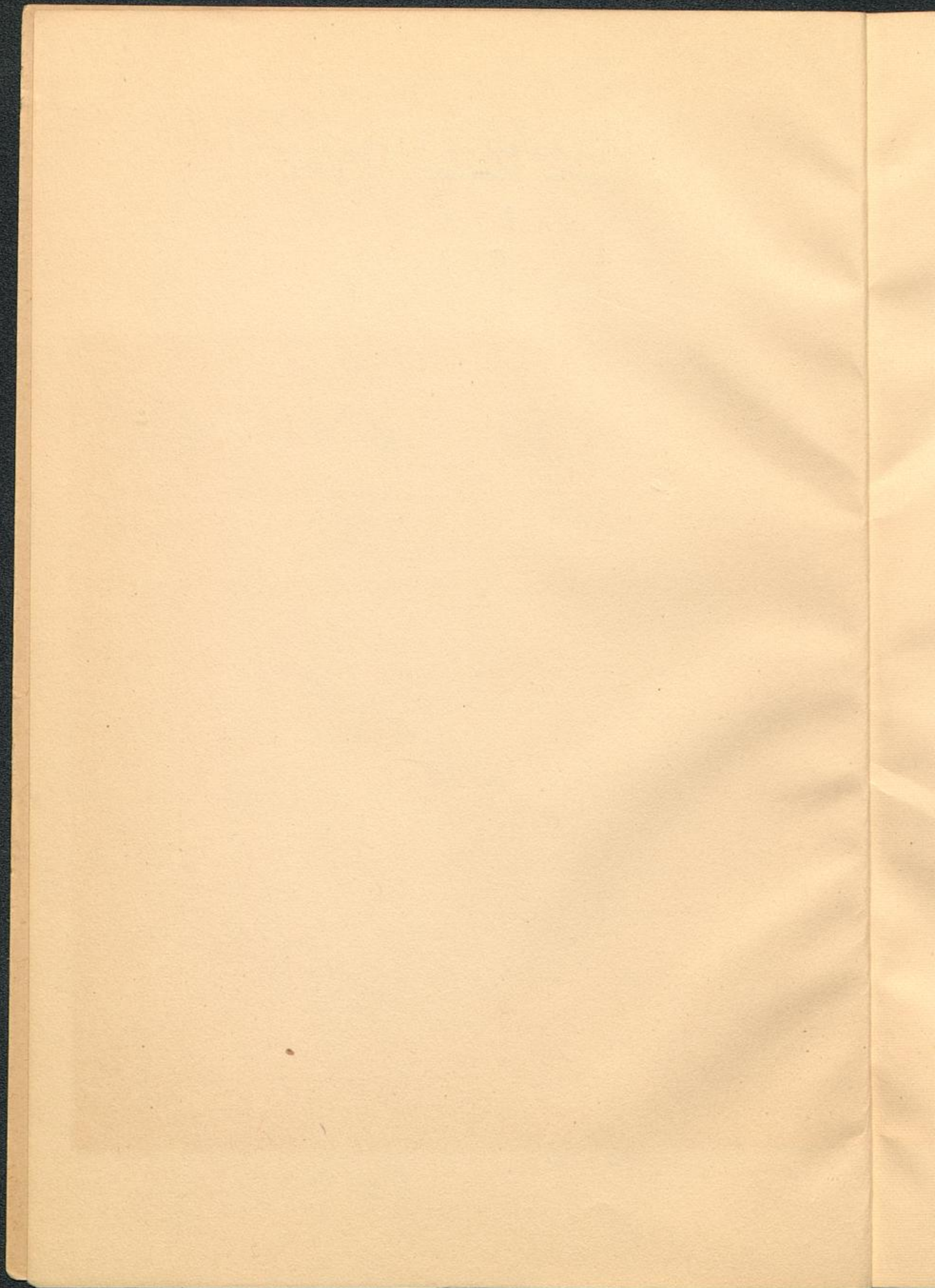
Später

Bulle

Geschichte von Dr. E. Kündson
aus dem Nachlaß von Prof. H. Kündson +
Gen.-Angr. v. Altmannst. 6.4.71

Kühen n 108 7
33 6

NB Vorwort [S. 3]



MEISTER DES PLAGIATS

ODER

DIE KUNST DER ABSCHRIFTSTELLEREI

VON

DR. PAUL ENGLISCH

HANNIBAL-VERLAG, BERLIN-KARLSHORST

MEISTER DES PLAGIATS
ODER
DIE KUNST DER ABSCHRIFTSTELLENEI
VON
DR. PAUL ENGLISCH


Copyright 1933 by Hannibal-Verlag, Berlin-Karlshorst

HANNIBAL-VERLAG, BERLIN-KARLSHORST

VORWORT

Im Jahre 1930 erschien eine kleine Rundschau „Plagiat! Plagiat!“, in der sich der Verfasser mit den bekanntesten Plagiatsfällen der neueren Zeit und der unmittelbaren Gegenwart auseinandersetzte. Durch weitere systematische Forschung kamen andere interessante Fälle zum Vorschein, so daß sich die Notwendigkeit ergab, die erste kurze Übersicht ganz erheblich zu erweitern und zu ergänzen. Vorliegende Arbeit ist deshalb als die um ein Vielfaches vermehrte Auflage von „Plagiat! Plagiat!“ anzusehen.

Der Verfasser.



VORWORT

Im Jahre 1930 erschien eine kleine Handschrift „Plagiatsfälle“, in der sich der Verfasser mit den bekanntesten Plagiatsfällen der neueren Zeit und der unmittelbaren Gegenwart auseinandersetzt. Durch weitere systematische Forschung kamen andere interessante Fälle zum Vorschein, so daß sich die Notwendigkeit ergab, die erste kurze Übersicht ganz erheblich zu erweitern und zu ergänzen. Vorliegende Arbeit ist deshalb als die nunmehr vierte Auflage von „Plagiatsfälle“ anzusehen.

Der Verfasser

Nachdem Jahrhunderte hindurch das geistige Eigentum gewissenlosen Freibeutern ausgeliefert war, die es zu ihrem Nutz und Frommen ausschlachteteten, ohne daß der Leserkreis daran besondern Anstoß nahm, ist in letzter Zeit, da ausgedehntere schriftstellerische Betätigung jeden Zweiten sich als Schriftsteller gebärden läßt, eine übergroße Empfindlichkeit an Stelle der ehemaligen Laxheit getreten, und übereifrige Plagiatschnüffler, deren eigene Unproduktivität in vielfach sehr bedauerlicher Verfolgungswut gegen angeblich literarische Übeltäter ihren Ausgleich findet, taten sich seit langem etwas darauf zugute, wenn es ihnen gelungen war, einen Schriftsteller, der sich zu eng an irgend ein Vorbild angelehnt hatte, des Plagiats zu beschuldigen — und zuweilen auch zu überführen. Diese Neigung persiflierte vor kurzem der „Zwiebelfisch“¹⁾ in sehr launiger Weise durch folgende Anekdote: „Ein junger Mann, George-Jünger, der einige Gedichte gemacht hatte, kam zu Dr. Karl Wolfskehl, um sie ihm vorzulesen. Gern ließ es Wolfskehl nicht geschehen. Skeptisch, voreingenommen, mürrisch, hörte er aber immerhin dem Anfang zu: ‚Eros entsprang . . .!‘ ‚Oho!‘ fiel Wolfskehl ein, ‚scho e Plagiat! Altes Kirchenlied! Es is e Ros entsprungel!‘ Wolfskehl ist nämlich Darmstädter . . .“

Allein die Gegenwart kehrt mit dieser Plagiattriecherei lediglich zu den gern geübten Methoden der Antike zurück. Das kritische Belauern der literarischen Produktion eines Schriftstellers, das hämische Hinausposaunen aufgefundener Entlehnungen, die rücksichtslose Anrempelung der Leuchten von Wissenschaft und Kunst, wenn irgendeine Übereinstimmung ihrer Werke mit dem eines Vorgängers sich festnageln läßt, ist ja durchaus kein typisches Kennzeichen unserer Zeit, sondern wurde bereits bei den Griechen methodisch geübt. Von den Alten entgingen selbst so hervorragende Geister wie A e s c h i-

¹⁾ 20. Jhrg., 1927, S. 190.

nes, Anaxagoras, Euripides, Gorgias, Herodot, Hesiod, Homer, Isokrates, Menandros, Plato, Sophokles, Vergil — um nur die bekanntesten Namen zu nennen — nicht dem Vorwurf, Plagiator zu sein²⁾.

Man verstehe mich recht: Es soll hier keine Lanze gebrochen werden für das große Heer der Abschriftsteller, die, aus Mangel an eigenen Gedanken, diese von ideenreicheren Vorbildern zwangsweise sich ausleihen. Es geht jedoch zu weit, wenn man die Übernahme von Motiven, Urteilen, einzelnen Redewendungen und Ausdrücken bereits als unerlaubt ansieht. Kriterium wird und muß stets sein, ob der Autor den Palast oder auch nur die bescheidene Hütte seines Gedankenaufbaus aus überall geschickt zusammengetragenen Bausteinen errichtet hat (was man zweifellos als unzulässiges Plagiat bezeichnen muß), oder aber, ob er nur einzelne behauene Blöcke zum Aufputz seines auch ohne sie bestehenden Bauwerkes, also lediglich zum sonst leicht entbehrlichen Schmuck verwendete. Hier kann man schlimmstenfalls von mangelnder Originalität, von Anlehnung, doch von keiner Entlehnung sprechen. Immer wird man sich die Frage vorlegen müssen: Worin besteht das aus Eigenem Geschaffene? Muß dieses als so überragend angesehen werden, daß gelegentliche Anlehnungen daneben verschwinden oder aber: wäre das Werk ohne das Vorbild nicht denkbar? Wie kein Schriftsteller und kein Dichter aus der Tiefe seines Gemüts heraus seine Stoffe wählt, sondern an Bestehendes anknüpfen, seine Stoffe aus der Wirklichkeit nehmen muß, ohne daß es jemandem einfallen würde, sie des Plagiats zu beschuldigen, ebenso muß es ihnen erlaubt sein, mit ihrer Quelle nach Belieben frei zu schalten oder auch sich eng an sie anzulehnen. Diese Abhängigkeit kann so weit gehen, daß einzelne Worte, Redewendungen, ganze Sätze, auch treffende Milieuschilderungen in das neu zu schaffende Werk mit übernommen werden. Das ist durchaus zulässig, weil das Werk auch ohne diese Anleihen bestehen könnte und durch sie nur erhöhten Glanz er-

²⁾ Vgl. E. Stemplinger, Das Plagiat in der griechischen Literatur. Leipzig und Berlin 1912, S. 291.

hält. Wenn deshalb Frank Wedekind in seinem historischen Schauspiel „Bismarck“ aus dessen „Gedanken und Erinnerungen“ einzelne Stellen wörtlich übernahm oder Fritz von Unruh in seinem Buch „Flügel der Nike“ (1925) ganze Abschnitte aus einem Führer durch die Umgebung von Paris, der ihm von André Germain geliehen war, in sein Werk mit verwob, so liegt wirklich kein Grund zur moralischen Entüstung vor, da diese verhältnismäßig geringfügigen Passagen weder mit der Erfindung der Fabel, noch der Gestaltung des Stoffes, noch der Dialogführung etwas zu tun haben, sondern lediglich zur Untermalung dienen. Wenn der Autor souverän sein Thema beherrscht und wie ein Heerführer über seine Truppen nach einem genau festgelegten Feldzugsplan gebietet, wenn er nur sonst seinen eigenen Stil schreibt, so ist wirklich nicht recht einzusehen, warum er daran gehindert sein sollte, in grandioser Überarbeitung des vorliegenden Rohstoffes dem so gewonnenen Ganzen sein eigenes Gepräge zu geben.

Bedeutungslos sind auch Übereinstimmungen, die nicht immer als Plagiate anzusehen sind, sich vielmehr als unbewußte Reminiszenzen erklären lassen. So hatte der Dichter Godeau in einer Ode an König Ludwig XIII. einige an sich nicht sonderlich überwältigende Verse verbrochen, in denen er von der menschlichen Eitelkeit spricht:

*Mais leur gloire tombe par terre,
et comme elle a l'éclat du verre,
elle en a la fragilité.*

Nun findet sich im vierten Akt des „Polyeucte“ von Pierre Corneille eine Stelle, die fast wörtliche Übereinstimmung zeigt:

*Toute notre félicité
Sujette à l'instabilité,
En moins de rien tombe par terre,
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.*

Soll man hier von bewußter Anlehnung sprechen und nahm auch Corneille das Gute, wo er es fand, gleich Molière?³⁾

³⁾ Vgl. Kerviller, Sur un plagiat, in: *Miscellanées bibliographiques publiées par Edouard Rouveyre*, Paris 1879, 2. partie, S. 31.

Mit Recht verlangt man von einem ernstzunehmenden Schriftsteller eigenen Gedankenflug, selbständige Ideen und originären Stil. Allein das Haschen nach Originalität kann in Manieriertheit ausarten und unter Umständen so lächerlich wirken, wie die Aufgeblasenheit des „Originals“ bei *Lessing*, von dem dieser witzig schloß:

D. h., wenn ich ihn recht verstand:

„Ich bin ein Narr auf eigne Hand!“

Und *Goethe* äußert sich zu diesem Punkte in einem seiner Sprüche sehr treffend: „Was kann die Nachwelt denken, was nicht die Vorwelt schon gedacht?“

Anatole France drückte diese Überzeugung *Goethes* nur mit anderen Worten aus, wenn er sagt, daß eine Idee lediglich durch ihre Form Wert erhält, und daß einer alten Idee eine neue Form geben die ganze Kunst und die einzige Schöpfung ist, die der Menschheit möglich sei. *Anatole France* scheut sich nicht, dem Standpunkt *Pierre Bayles* beizutreten, für den (und in diesem Punkt bildet er das Sprachrohr seiner Zeit) der Plagiator ein Mann ist, der ohne Geschmack und Urteil die Wohnungen der Ideale plündert. Ein solcher Abschütze sei unwürdig, zu schreiben und zu lesen. Der Schriftsteller hingegen, der von anderen nur gerade das entlehnt, was ihm als gut und günstig erscheint, der also zu wählen versteht, sei ein Ehrenmann. Man lasse sich jedoch durch die befremdende Äußerung von *France*, dieses sokratischen Ironikers, nicht irre führen. Hier muß man wirklich einmal päpstlicher als der Papst sein und darf nicht glauben, daß, wenn unser Schriftsteller in abgeklärter Unbefangenheit eine „Apologie des Plagiats“⁴⁾ schreibt, er selbst nun zum nachbetenden Plagiator herabgesunken wäre. Gewiß ist es richtig, daß einige seiner Kritiker ihm Anlehnungen an *Racine*, *Voltaire*, *Renan*, *Flaubert* u. a. nachgewiesen haben. Und ebenso ist es richtig, daß er in seinem Buche „*Sur la pierre blanche*“ für seine Novelle „*Gallio*“ *Ernst Renan* als Vorlage benutzte,

⁴⁾ Im „*Berliner Tageblatt*“ Nr. 25 vom 16. Januar 1921.

ohne die Beeinflussung einzugestehen⁵⁾). Anatole France übernahm in den genannten Werken nicht nur einzelne Worte, sondern die Gedanken, Tatsachen, die Quellen und das geschichtliche Milieu. Er legte nicht nur die Studien Renans seinen belletristischen Werken zugrunde, sondern trug nicht das geringste Bedenken, gleich Molière das „Gute zu nehmen, wo er es fand“. Und doch müssen seine Kritiker zugeben, daß er keineswegs zum sklavischen Abschriftsteller herabgesunken ist, sondern das Übernommene so in den Organismus seiner Erzählungen verarbeitete, daß sie zum Schaden des Ganzen kaum daraus getrennt werden könnten. Seine ihn darob tadelnden Autoren beweisen damit nur, daß sie seiner Persönlichkeit nicht gerecht zu werden vermögen. Anatole France lebte, wie H. W. E p p e l s h e i m e r ⁶⁾ so schön dargestellt hat, „in seiner Lektüre wie Andere in der Welt. Er war, von Büchern erfüllt und von Büchern geformt, wie ein Gefäß, das von einem kostbaren Inhalt verschönt und veredelt wird. In ihm lebt die Überzeugung, daß nichts mehr zu erfinden, das Erfundene bestenfalls schöner, klarer, eleganter noch einmal zu sagen sei.“ Er stellt mit feinem Lächeln die Forderung, daß, wenn wir sehen, einer stehe uns unsere Ideen, wir, bevor wir schreien, erst prüfen müßten, ob sie uns auch wirklich gehören. Ideen seien niemandes Eigentum, sondern marktgängiges Wandergut. Er illustriert seine Ansicht durch einen besonders lehrreichen Fall. Ein junger Schriftsteller, Maurice Montégut, war darauf verfallen, daß die Hauptsituation im „Hindernis“ von Alphonse Daudet einem von ihm verfaßten, 1908 gedruckten Versdrama „Der Wahnsinnige“ entlehnt sei und veröffentlichte diese Tatsache in den Zeitungen. „Es ist wahr, daß wohl im ‚Wahnsinnigen‘ wie im ‚Hindernis‘ eine Mutter auftritt, die ihre Ehre dem Glück ihrer Kinder opfert; die, Witwe eines Wahnsinnigen, einen er-

⁵⁾ Vgl. Léon Carias, Anatole France et Renan, in: La Grande Revue Okt. 1922, Nr. 10, S. 529—566; André Provost, Les sources de „Thais“ d'Anatole France; ebd. Nov. 1921, S. 16—55; Friedrich v. Oppeln-Bronikowski, Anatole France als Plagiator, in: Die Literatur, 26. Jhrg. 1924, H. 4, S. 202/3.

⁶⁾ Im „Jahrbuch deutscher Bibliophilen und Literaturfreunde“ 14./15. Jhrg. S. 60 ff.

fundenen Fehltritt gesteht, um ihren Sohn von dem Druck der Drohung einer krankhaften Erblichkeit zu befreien und das Hindernis zu beseitigen, das den Sohn von einem jungen Mädchen trennt, das er liebt. Kein Zweifel über diesen Punkt. Aber die Forschung nach dem Plagiat führt immer weiter, als man glaubt und als man will. Diese Situation, für deren alleinigen Eigentümer sich Maurice Montégut in gutem Glauben hielt, hat man in einer Novelle von Armand du Pontmartin wiedergefunden, deren Titel ich nicht kenne; in der „Verhängnisvollen Erbschaft“ von Jules Dornay, im „Letzten Herzog von Hallali“ von Xaver Montépin und in einem Roman von Georges Pradel.“

Man braucht sich über das höchst eigenartige Zusammenreffen nicht zu verwundern. Es handelt sich hier um die bekannte Duplizität der Fälle, wie sie in der Weltliteratur zuweilen vorkommen. So weist z. B. Ludwig Geiger⁷⁾ u. a. auf die auffällige Ähnlichkeit von Adolf Wilbrandts „Natalie“ und Paul Lindaus „Johannistrieb“ hin. Beide Bühnenstücke erschienen fast zur gleichen Zeit, und trotzdem lag kein Plagiat vor. A. Ludwig⁸⁾ erwähnt weiterhin, daß ein Roman der Engländerin Belloc Lowndes aus dem Jahre 1914 mit einer 1912 erschienenen Novelle Anselma Heines, ein Werk Conan Doyles mit einem solchen von J. H. Rosny sich merkwürdig berühren. Er hätte noch darauf hinweisen können, daß auch Gerhart Hauptmanns Roman „Phantom“ mit Kurt Münzers gleichnamigem Roman Übereinstimmungen aufweist. Gewisse Stoffe und Ideen liegen eben in der Luft, sie warten auf die bildende Hand des Künstlers, und wenn sich bei der Bearbeitung ab und zu dann seltsame Ähnlichkeiten aufzeigen lassen, so liegt dies vielfach und in erster Linie in der Eigenart des Stoffes begründet.

⁷⁾ Die Duplizität literarischer Ereignisse, in: Das literarische Echo, 20. Jhrg., 1917, Heft 17, Sp. 1023—1030.

⁸⁾ Vom literarischen Zufall, in: Das literarische Echo, 19. Jhrg. 1916, Heft 20, Sp. 1231 ff.

Begibt man sich erst einmal auf die schlüpfrige Bahn der Plagiattriecherei, so bereitet es nicht geringe Schwierigkeiten, die richtigen Grenzen abzustecken, an denen sich originale Schöpfungen und Plagiat begegnen. Papst Gregor VII. ließ die Bibliothek des Königs Mathias Corvinus den Flammen übergeben, darunter auch die Werke Varros, um den Kirchenvater Augustinus, der für große Teile seines „Civitas Dei“ die Schriften Varros benutzt hatte, vor dem Vorwurf des Plagiats zu schützen⁹⁾.

Im dritten Buch seines „Gargantua“ entfaltet Rabelais eine beinahe unheimliche Gelehrtheit. Sein immenses Wissen aber verdankte er nicht eigenem mühseligen Studium, sondern dem Aulus Gellius, den er in schöner Unbefangenheit bedenkenlos geplündert hat. Und Rabelais war gewiß einer von den Großen, die über genügend Geist verfügten, um auf ihre Zeit bestimmend einzuwirken. Was soll man dann von dem großen Heer der kleineren Schriftsteller sagen, die bedenkenlos die Geisteserzeugnisse ihrer nicht gerade bedeutenden Vorgänger bestehlen? Da man noch zu keinem gesetzlich geschützten Urheberrecht sich hatte aufschwingen können, konnten die Abschriftsteller straflos ihrem dunklen Gewerbe nachgehen.

R. Pilger^{9a)} („Die Dramatisierungen der Suzanna“, Halle 1879, S. 61—89) weist überzeugend nach, daß Heinrich Julius mit seiner „Tragica comoedia Hibeldeha Von der Susanne . . . usw.“, gedruckt zu Wolfenbüttel anno 1593, Frischlins „Susanna“ plünderte^{9b)}.

Jacob Schwieger beklagt sich in seiner „Adeliche Rose“, Glückstadt 1659 und zwar in der Vorrede, daß ihm Joachim Christoph Finx, Magister der Philosophie und Hauslehrer, der nach literarischen Lorbeeren gierte, ihm etliche geistliche Lieder gestohlen und unter seinem Namen habe drucken lassen, wie er auch dessen „Geistliches Lust-

⁹⁾ Der Bücherhirt, 1. Jahr, 1. Heft, S. 25.
Genauer Titel bei Hayn-Gotendorf I, 658.
Vgl. Goedeke III, 105, 41.

gemach", Lübeck 1656, unter einem anderen Titel als sein eigenes Werk habe in die Welt hinausgehen lassen.

„Freye Bemerkungen über Berlin, Leipzig und Prag. Original und Kopie (von Carl Heinr. Kroegen) O.O." (Kopenhagen) 1785 ist nach Wustmann¹¹⁾ ein Plagiat an „Tableau von Leipzig im Jahre 1783", Leipzig 1783¹²⁾.

Adolf Streckfuß, ein berühmter Vielschreiber seiner Zeit, erzählt in der Vorrede zu seiner Geschichte „Dienstmann Nr. 112 oder Wer ist der Dieb" Leipzig 1878, daß selbst diese flache Erzählung, die sich durch keine besondere Originalität der Erfindung auszeichnete, einem noch Geringerem im Geiste gut genug erschien, um sie zu plagieren.

Es versteht sich von selbst, daß ein Schriftsteller, mag er auch noch so gewandt die Feder führen und karnickelmäßige Fruchtbarkeit entfalten, doch immerhin eine gewisse Zeit zur Vorbereitung für seine literarischen Schöpfungen braucht. Zu große Produktivität läßt deshalb meistens mit Recht den Verdacht aufkommen, daß der fragliche Verfasser mit fremdem Kalbe pflügt. Einen solchen Plagiator nagelte Carl Schneitler in seiner Monographie „Eine Schande der deutschen Presse, nachgewiesen in der Literatur der Volksabschriften" (Stolberg, O. Kleinecke 1846) fest. In ihr beschäftigt er sich ausschließlich mit der Bücherfabrikation eines berühmten Plagiators, Dr. phil. Geo. Carl Ludwig Schöpfer, der laut A. G. Schmidts Gallerie deutscher pseudonymer Schriftsteller (Grimma 1840) unter nicht weniger als 31 verschiedenen Pseudonymen Schriften aus allen möglichen Gebieten verfaßt und bei Basse und Ernst in Quedlinburg und Fürst in Nordhausen usw. verlegt hatte.

In dem Wiener Zeitalter der Aufklärung, in dem Broschüren und Libellen wie Pilze aus der Erde schossen, nahm man es mit dem geistigen Eigentum noch weniger genau. Man hatte es ja noch zu keiner „schriftstellerischen Ehre" gebracht, und selbst

¹¹⁾ Aus Leipzigs Vergangenheit II, 256.

¹²⁾ Vgl. nach Hayn-Gotendorf: Benj. Chp. Gotthilf Heidecke aus Merseburg, nach Wustmann II, 252/3; Schwetschke.

die Koryphäen der damaligen Literatur hielten es nicht für unter ihrer Würde, ihre Vorgänger nach Kräften auszuschlachten. Um nicht sogleich auf einem literarischen Diebstahl ertappt zu werden, gebrauchten sie die begreifliche Vorsicht, ihre Pamphlete anonym oder pseudonym herauszubringen.

Johann Friedel und Joseph Rautenstrauch genießen noch heute literarisches Ansehen, allein auch sie müssen als Plagiatores angesehen werden. Schon die Zeitgenossen klopften ihnen auf die übereifrigen Finger. Behrisch weist in seinem Buch „Die Wiener Autoren“, 1784, S. 84, darauf hin, daß Johann Friedels Buch unter dem Titel: „Girtanner Christoph, Fragmente über J. J. Rousseaus Leben, Charakter und Schriften“, bei Gerold in Wien 1782 erschienen, wörtlich aus dem „Göttinger Magazin“ abgeschrieben worden sei. S. Arnold, hinter welchem Pseudonym sich der besagte Rautenstrauch verbirgt, nennt in „Schwachheiten der Wiener“ (1785, I. Bd., S. 35) Friedel gleichfalls einen Plagiator und bezichtigt ihn unsauberer Geschäfte:

„Jene zween Buchhändler, die wörtlich abgeschriebene, anderwärts bereits gedruckte Schriften als eigenes Originalmanuskript von ihnen kauften, wissen davon zu reden, wie sehr sich dieser herrliche Autor darauf verstand, mit fremdem Gut als seinem Eigentum zu handeln.“

Wie Gustav Gugitz in seiner Monographie über Joseph Friedel¹³⁾ mit Recht bemerkt, hätte Rautenstrauch besser daran getan, im Hause des Gehenkten nicht vom Strick zu sprechen. Denn er selbst machte sich kein Gewissen daraus, in den gleichen Fehler zu verfallen. Seine „Schwachheiten der Wiener“ sind vielfach ein wörtlicher Abklatsch von Merciers „Tableau de Paris“.

Naturgemäß bevorzugt der Plagiator solche Gebiete, auf denen er nicht so leicht gefaßt werden kann oder auf denen er keinerlei Verfolgung zu gewärtigen hat. Der beliebteste Tummelplatz solcher unselbständigen Geister ist deshalb begreiflicherweise das weite Gebiet der stark erotischen und pornographischen Literatur, da der durch die Berner

¹³⁾ Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, Bd. 15, S. 221.

Uebereinkunft geschaffene Schutz auf gesetzwidrige Werke, insbesondere unzüchtigen Charakters, sich nicht erstreckt. Dieses Ergebnis machen sich Pornographen und Verleger von Pornographien dadurch zunutze, daß sie klassische Werke der erotischen Weltliteratur wortgetreu in der Originalsprache oder in Uebersetzung oder auch bearbeitet neu herausgeben bzw. drucken. Offenkundig liegt in solchen Fällen ein einwandfreies Plagiat vor, woran auch der Umstand nichts ändert, daß weder der ursprüngliche Autor noch der Plagiator mit ihren Namen hervortreten, also keine schriftstellerischen Ambitionen besitzen. Joh. Bernh. Gabriel Büschel veröffentlichte anonym einen höchst frivolen Studentenroman „Wild, oder das Kind der Freude“ (Berlin, Himbürg 1781) mit einer höchst lasciven Einleitung, die Zeugung des Helden betreffend (S. 7 bis 13), welche Büschel¹⁴⁾ einem älteren Roman von etwa 1770 gestohlen hat. Das kulturgeschichtlich hochinteressante Erotikon „Parapilla, poème en 5 chants, traduit de l'italien“ (1775 und oft nachgedruckt), eine Bearbeitung des italienischen „Il libro del perchè“ stand bei den Zeitgenossen in solchem Ansehen, daß ein Abenteurer Stjepan Graf Zanovič, wenn er das Werkchen unter dem Titel „Parapilla“. Poème Héroi-Comique par l'auteur de la poésie et philosophie d'un Turc. Traduit de l'italien. Croja d'Albanie 1780“ in frecher Weise als sein geistiges Eigentum reklamierte, glaubte, bei den Kennern damit Eindruck erwecken zu können.

Der unbekannte Verfasser des berüchtigten Erotikons „Die reizenden Verkäuferinnen oder Julchens und Jettchens Liebesabenteuer auf der Leipziger Messe“, Baltimore (= Altona, August Prinz, etwa 1855), in zwei Teilen, hat einen Fortsetzer gefunden, der einen 3. Band (Washington, Ed. Rosenbaum o. J. = 1865) herausgab und den Nachweis erbrachte, daß er Wilhelm Heinses „Ardinghello“ sehr gut gekannt hat, da er einzelne Szenen wörtlich diesem Roman entlehnte. So gibt es ferner von dem englischen Erotikon „Fanny Hill“ an 100 ver-

¹⁴⁾ Nach dem Zeugnis von Hayn-Gotendorf VIII, 533.

schiedene Ausgaben in den verschiedensten Kultursprachen, von Choriens „Aloysia Sigea“ an 60, von Mussets „Gamiani“ ebensoviel usw. Die als berechtigt anerkannte Schutzlosigkeit von Pornographien hat dazu geführt, daß nicht nur ganze Werke unbefugt unter dem ursprünglichen Titel neu aufgelegt werden, sondern daß das fragliche Erotikon auch mit einem neuen, vielleicht zugkräftigeren Titel auf den Markt gebracht wird. „Lebende Bilder“ erschienen z. B. auch unter „Zu Füßen der Frau Herzogin“, „Das Börsenspiel der Gräfin Stellamare“ auch unter dem Titel „Der Nacktball in der Annengasse“, „Edmees Ausbildung zur Demivierge“ unter dem Titel „Rosinens Jungfernschaft“ und „Erlebnisse der schönen Rosine“. „Die schöne Erna oder Leben und Abenteuer einer Modistin“ erlebte Neuauflagen unter den Titeln „Der Lebenslauf einer Prostituierten“, „Liebesleben einer Putzmamsell“, „Die schöne Mathilde“ usw. „Das Liebestheater. Ein Studentenbuch für Anfänger im Liebesspiel“ kam auch unter dem Titel „Reigen. Erotisches Pendant zu dem viel umstrittenen Reigen von Schnitzler“ heraus. „Die tollen Streiche des jungen Rembrandt“ erlebten eine Auferstehung unter dem Titel „Von Frauen Lust und Männer Gaukelspiel“ usw. Zu besonderer Meisterschaft in dieser Art Plagiiierung brachte es der französische Erotikaverleger Vital-Puis-sant. Als dritte Kategorie der Plagiate findet sich die Uebernahme einzelner Szenen oder Motive des alten Werkes. Es seien hier nur einzelne Beispiele genannt. Das Erotikon „Milord Arsouille ou les bamboches d'un gentleman“ (1789) ist nichts weiter als eine unverschämte Plünderung des Mirabeau (fälschlich) zugeschriebenen Werkes „Hic et Hec“. „Les exploits du colonel Vergenmain“ (1880) bearbeitet ganz ungeniert das 1879 erschienene Erotikon „The experimental lecture of colonel Spanker“. „Die Beichte eines Sünders. Memoiren eines Erotomanen“ (Berlin 1908) plagiiert den Grundgedanken und die meisten Szenen von „James Grunert“. Wenn man den Stil beider Werke miteinander vergleicht, so könnte man auf den gleichen Urheber schließen. Es läge dann ein Fall von Selbstplagiiierung vor. — Und schließlich wird auch nur der

Titel plagiiert, um für einen wertlosen Schmarren Absatz zu finden. So sind z. B. die Titel der bekannten Erotika „Memoiren einer Sängerin“, „Denkwürdigkeiten des Herrn von H...“ usw. mehrfach als Aushängeschild für minderwertiges Literaturgut verwendet worden. Die bibliographische Titelaufnahme und Einrangierung von Neuerscheinungen von Eroticis in der Bibliographie von G a y ist deswegen zuweilen nicht zuverlässig, weil die Verfasser diesen Zusammenhängen zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet haben. —

Wenden wir uns nun wieder der stubenreinen Literatur zu, so fällt auf, daß selbst das „moralische“ Amerika seine Plagiatsaffären hat. Gegen einen der bekanntesten amerikanischen Erzähler, Z a n e G r e y, wurde der Vorwurf mißbräuchlicher Benutzung fremden geistigen Eigentums erhoben. Nach einem Bericht des „Berliner Tageblatt“ Nr. 341 vom 22. 7. 1930 stellte ein gewisser C h a r l e s A. M a d d u x aus Los Angeles gegen ihn Ansprüche auf Schadenersatz in Höhe von nicht weniger als 500 000 Dollars, auf Grund der Behauptung, Greys Roman „Die donnernde Herde“ sei einer im Jahre 1907 geschriebenen Geschichte des verstorbenen Büffeljägers J o h n H. C o o k entnommen und er (Maddux) sei mit der Wahrnehmung der Rechte betraut worden.

Die bekannte englische Schriftstellerin Baronin O r c y veröffentlichte 1920 einen Roman „Nicolette“, der in der ganzen Handlung ein verwerfliches Plagiat an dem Roman „Lumpenmüllers Lieschen“ der W i l h e l m i n e H e i m b u r g ist.

Die Frau des bekannten S i n c l a i r L e w i s (= Dorothy Thompson) beschuldigt den nicht minder bekannten T h e o d o r e D r e i s e r des Plagiats (Dreiser looks at Russia-Sowjet-russland, deutsch bei Paul Zsolnay in Wien) an ihren kurz vorher in der New Yorker „Evening-Post“ erschienenen Schilderungen. Etwa 20 000 Wörter sollen übernommen sein¹⁵⁾.

E d u a r d D o u w e s D e k k e r, besser bekannt unter seinem Schriftstellernamen M u l t a t u l i, hatte in seinem Roman „Max Havelaar“ die durch das Kolonialsystem betriebene Ausbeutung

¹⁵⁾ Die literarische Welt, Nr. 2 von 1929, S. 7.

gegeißelt. Doch geriet sein Roman so in Vergessenheit, daß ein junger deutscher Dramatiker es wagen konnte, eine Dramatisierung des „Max Havelaar“ drucken zu lassen, „ohne seine Quelle auf der Titelseite oder im Vorwort auch nur zu erwähnen, und weil diesem jungen Dramatiker noch kein Kritiker auf die eifrigen Finger geklopft hat“¹⁶⁾. Dieses Stück heißt „Insulinde“, der Autor ist Anton Eugen Ortner. Erschienen ist es im Verlag des Bühnenvolksbundes.

Edgar Allan Poe hat Longfellow des Plagiats bezichtigt¹⁷⁾. Klaus Groth sah sich genötigt, energisch gegen derartige Bezichtigungen sich zur Wehr zu setzen¹⁸⁾.

Conrad Ferd. Meyer formte bewußt fremde Stoffe um und gestaltete sie neu, ohne die Quelle namhaft zu machen. In seiner Novelle „Gustav Adolfs Page“ z. B. fußt er stark auf Heinrich Laube, der in der Einleitung zu seinem Drama „Monaldeschi“ von seinem Jugenddrama „Gustav Adolf“ spricht. Die Zusammenhänge zwischen dem unfertigen Jugendwerk Laubes und der Meisternovelle Meyers sind ziemlich eng. Nicht nur in der Einführung eines weiblichen Pagen, der aus einem Nürnberger Patriziergeschlecht stammt, stimmen sie überein, sondern auch in der Motivierung des Untergangs des Schwedenkönigs, der als Sühne für sein Begehren nach der deutschen Königskrone aufgefaßt wird. Meyer fand auch bei Laube schon den Gegensatz zwischen dem Schwedenkönig und dem Herzog von Lauenburg, der ihn nach einer Sage erschossen haben soll, sehr stark betont¹⁹⁾.

Allein Heinrich Laube zeigte selber in der Einschätzung fremden Eigentums ein überaus weites Gewissen. Er als allmächtiger Direktor des tonangebenden Wiener Burgtheaters hatte als solcher natürlich die beste Gelegenheit, die Theater-

¹⁶⁾ Leo Hirsch, Versunken, vergessen und verraten, im „Berliner Tageblatt“ v. 7. 12. 1930.

¹⁷⁾ A. Ehrenstein im „Berliner Tageblatt“ Nr. 508 v. 27. 10. 29.

¹⁸⁾ Rolf Erdmann, Klaus Groths Kampf um seinen Ruf, etc. in: „Mitteilungen aus dem Quickborn, Jhrg. 22, 3. Sommer 1929, Seite 82—87.

¹⁹⁾ Emil Ermatinger in der Einleitung zu dieser bei H. Haessel in Leipzig erschienenen Ausgabe.

produktion der Zeit verfolgen zu können, denn zahlreiche Dramen und Lustspiele wurden ihm zur Aufführung an dem ihm unterstehenden Institut von bekannten und unbekanntem Autoren angeboten. Er brauchte also nur zuzugreifen und — er tat es, ohne sich die geringsten Skrupel zu machen. Anlässlich des Streites zwischen Bacherl und Friedrich Halm (= Freiherr von Münch-Bellinghausen) wies ihm der Humorist Saphir in seiner Zeitschrift „Der Humorist“ vom 21. März 1856 einige bezeichnende Fälle nach. Als Pastor Meinhold seine aufsehenerregende „Bernsteinhexe“ hatte erscheinen lassen, eiferte ihm Laube sofort nach und mußte sich von Meinhold des Plagiates bezichtigen lassen. Als Michel Beer seinen „Struensee“ herausgab, hatte Laube nichts Eiligeres zu tun, als sich an das bewährte Vorbild in dem gleichnamigen Stücke anzulehnen. Deinhardstein hatte Shakespeares Lustspiel „Was Ihr wollt“ unter dem Titel „Viola“ bearbeitet, Laube gab das gleiche Lustspiel in Deinhardsteins Bearbeitung unter dem ursprünglichen Titel. Als die Posse „Der Vater der Debütantin“ von Laube aufgeführt wurde, mußte der wirkliche Verfasser B. A. Hermann die unliebsame Entdeckung machen, daß es sein eigenes Stück sei und ließ sich gutmütig genug von Laube mit einem Bettelhonorar abfinden. Ein Schriftsteller Jermann hatte eine Übersetzung von „Lady Tartuff“ zur Prüfung an Laube eingesandt, es aber „als unbrauchbar“ zurückerhalten. Das hinderte Laube jedoch nicht, es sofort an seinem Theater ohne Nennung des Autors aufzuführen. Auch als eigener Autor wünschte der allmächtige Theaterdirektor zu glänzen, und sein „Essex“ hatte auch nachhaltigen Erfolg, leider aber deckte es sich mit dem Stücke „Liebe und Staatskunst“ von Carl Ludwig Werther.

Schließlich muß noch erinnert werden an die ziemlich fragwürdige Rolle, die Laube in dem Autorstreit zwischen dem bereits erwähnten Bacherl und Friedrich Halm spielte. Der Erstgenannte, ein biederer, weltunkundiger Schulmeister vom Starnberger See, hatte Laube ein von ihm verfaßtes Stück „Die Cherusker in Rom“ zur Aufführung eingereicht, erhielt es

jedoch nach einem halben Jahr nach bekannter Manier „als unbrauchbar“ zurück. Merkwürdigerweise kam jedoch kurze Zeit nach der Rücksendung zunächst ohne den Namen des Verfassers ein Stück zur Aufführung „Der Fechter von Ravenna“, das sich seltsamerweise in den Grundgedanken und in der ganzen Anlage mit dem Stück des braven Schulmeisterleins deckte. Die Ausführung war freilich verschieden. Laube leugnete ab, das Stück Bacherls überhaupt gelesen zu haben, nannte auch nicht den Verfasser, sondern sprach sich in ziemlich abfälliger Weise über den angeblichen Autor aus. Nach den von Otto von Schorn beigebrachten Beweisstücken kann jedoch nicht mehr der geringste Zweifel bestehen, daß (auf dem Umweg über Heinrich Laube) Friedrich Halm von dem Stücke Kenntnis erhalten hat, und durch dieses zur Abfassung seines (man muß dies zugestehen) viel wertvolleren und zugkräftigeren Stückes inspiriert wurde²⁰⁾.

Aber „Der Fechter von Ravenna“ ist nicht das einzige Stück, mit dem Friedrich Halm ein Plagiat begangen haben soll, seine Zeitgenossen verdächtigen ihn, daß (nach Schorn) auch seine Stücke „Griseldis“ und „Sohn der Wildnis“ im Aufbau und dem Gedankeninhalt nach von seinem Jugendlehrer und Freunde, dem Benediktiner Enk stammen sollen.

Selbst Ferdinand Kürnberger, der doch gewiß in der Literatur einige Bedeutung hat, verzichtete nicht darauf, seinen Ruhm durch Plagiate ein wenig aufzubessern. In seiner Novelle „Am Abend“ (Novellen, III. Band, München 1862, S. 1 bis 53) sind 25 ganze Seiten entnommen aus „Franz Xaver Bronners Leben, von ihm selbst beschrieben“ (3 Bände, Zürich, 1795), und zwar aus der Erzählung von Bd. I, S. 372—414. Zum erstenmal hat darauf hingewiesen Erich Mennbier in dem

²⁰⁾ Vgl. Otto von Schorn: Die Autorschaft des „Fechter von Ravenna“, Düsseldorf 1856; Friedrich Meyer: „Der Fechter von Ravenna“ und die neuesten literarischen Boxereien, Nürnberg, W. Schmid, 1856, 40 S.; Kurt Vanska: Der Streit um die Urheberschaft des „Fechter von Ravenna“ in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur, Jhrg. 1883, Bd. 154, S. 267—271; Hermann Petersen, „Der Fechter von Ravenna“, Marburger Dissertation 1910; Karl Freye, „Der Fechter von Ravenna“, in: Zeitschrift für Bücherfreunde, Jhrg. 1912/13, S. 351—361.

Katalog 76 von der Buchhandlung Franz Malota, Wien, „Deutsche Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart“. An Hand dieser Quelle veröffentlichte die „Zeitschrift für Bücherfreunde“, 3. Jhrg., Juni 1911, Heft III, auf Blatt 98 eine bezeichnende Gegenüberstellung, die wir hier folgen lassen:
Bronner, I. 372, 8, v. u. Kürnberger, Novellen III. 1862.

31, 5, v. u.

Ich war noch nicht lange aus dem Noviziate getreten, da ging ich einst nach Tische in den Klostergarten. Unter der Pforte hatte ein Mann, der mit Büchern auf dem Lande umherzog, und einen kleinen Handeltrieb, seinen Kram auf Brettern ausgelegt. Viele Mönche standen um ihn, blätterten in den Schriften, und wählten sich anziehende Broschüren. Unter anderen ergriff auch der P. Bibliothekar Siegwarts Klostergeschichte, und fragte mich, ob ich glaube, daß das Buch etwas Schönes enthalte? Mir war, als hätte ich dieses Werk schon einmal loben gehört; ich riet ihm also dreist, es zu kaufen; denn es enthalte schöne Dinge. Er kaufte es wirklich.

Ich war noch nicht lange aus dem Noviziat getreten, da ging ich einst nach Tische in den Obstgarten. Unter der Pforte hatte ein Mann, der mit Büchern auf dem Lande umherzog, seinen Kram auf Brettern ausgelegt. Viel Mönche standen um ihn, blätterten in den Schriften und wählten von denselben. Unter andern ergriff der Pater Bibliothekar: Siegwart, eine Klostergeschichte, und fragte mich, ob ich glaube, daß das Buch etwas Schönes enthalte? Mir war, als hätte ich das Buch schon einmal loben gehört, ich rieth ihm also dreist, es zu kaufen. Er kaufte es wirklich.

Clemens Brentano hat seine Geschichte „Der Traum des Domküstlers Andreas Otto zu Berlin 1620“ beinahe wörtlich einem Buch entnommen, auf das Hermann Kügler in seinen „Hohenzollernsagen“ (Leipzig-Gohlis, Eichblatt, S. 61 Anm. 5 und 6) hinweist, und das im Katalog der Bibliothek Brentanos 1853 S. 191 unter Nr. 3381 verzeichnet ist²¹⁾, nämlich „Europäischer Staatswahrsager“, Bremen 1741, S. 167—176²²⁾.

Heinrich Heine nahm ebenso unbedenklich die Stoffe, wo er sie fand. In dem tollen 13. Kapitel seines Buches „Le Grand“²³⁾ schlachtete er, wie Erich Loewenthal²⁴⁾ überzeugend nachgewiesen hat, des Hanauer Rektors Johann Adam

²¹⁾ Preuß. Staatsb. Ap. 2702.

²²⁾ Ebenda Na. 8854, vgl. Die Literatur 1924, S. 223.

²³⁾ In der Ausgabe von Ernst Elster III, 171 ff.

²⁴⁾ Studien zu Heines Reisebildern, in „Palaestra“ Bd. 138, S. 56/57.

Bernhard „Kurtzgefaßte Curieuse Historie derer Gelehrten, Darinnen Von der Geburth, Erziehung, Sitten, Fatis, Schrifften usw. gelehrter Leute gehandelt ...“, eine Ausgeburt wunderlichster Pedanterie aus dem Jahre 1718 in 210 Kapiteln, gebührend aus, wobei er nicht nur den Stoff übernahm, sondern sogar ganze Sätze und Satzstücke wörtlich entlehnte, die übrigen nur wenig umgestaltete.

Seine Verse:

*Da droben auf jenem Berge,
da steht ein feines Schloß.
Da wohnen drei schöne Fräulein,
Von denen ich Liebe genoß,*

finden sich bereits fast gleichlautend in „Des Knaben Wunderhorn“:

*Da droben auf jenem Berge,
da steht ein großes Haus.
Da schauen wohl alle Frühmorgen
Drei schöne Jungfrauen heraus.*

Und der tiefergreifende Ausruf in den „beiden Grenadieren“ „Laß sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind“ ist der berühmten schottischen Edwardballade nachgebildet, die Herder in seiner Sammlung von „Volksliedern“ deutsch nachgebildet hatte: „Die Welt ist groß, laß sie betteln drin, Mutter, Mutter!“

Auch sonst ließe sich eine größere Blütenlese bewußter und unbewußter Entlehnungen Heines aus anderen Vorbildern feststellen, ohne daß man verpflichtet wäre, den Vorwurf des literarischen Diebstahls gegen ihn zu erheben, selbst wenn er sich zu dem etwas befremdenden Ausruf versteigt: „Ich werde systematisch auf den Gedankendiebstahl ausgehen“²⁵⁾, der vielleicht nur als Musterbeispiel der ihm eigenen, vor ihm selber nicht Halt machenden Ironie zu deuten ist. An anderen Stellen jedoch hat er seinen diesbezüglichen Standpunkt um vieles eindeutiger präzisiert, wenn er schreibt: „... Nichts ist törichter, als dieser Vorwurf des Plagiats, es gibt in der Kunst kein sechstes (siebentes! D. V.) Gebot, der Dichter darf überall zugreifen,

²⁵⁾ Heines Briefe, herausg. v. Fr. Hirth, München und Leipzig, 1914, Bd. I, S. 341.

wo er Material zu seinen Werken findet, und selbst ganze Säulen mit ausgemeißelten Kapitälern darf er sich zueignen, wenn nur der Tempel herrlich ist, den er damit stützt. Dieses hat Goethe sehr gut verstanden und vor ihm sogar Shakespeare. Nichts ist törichter, als das Begehren, ein Dichter solle alle seine Stoffe aus sich selber heraus schaffen: das sei Originalität.²⁶⁾ Und diese Ablehnung des Plagiats will er sowohl für den Stoff wie für die Form verstanden wissen²⁷⁾. An anderer Stelle wiederum sagt er: „Nichts ist lächerlicher als das reklamierte Eigentumsrecht an Ideen“²⁸⁾. In diesem Punkte begegnet er sich mit Molière, der bekannte: „Je prends mon bien où je le trouve.“²⁹⁾.

Aus diesem weitherzigen Standpunkt heraus erklärt es sich wohl auch, daß Heine in dem Lied „Schöne Wiege meiner Leiden“ Schiller seine Reverenz erweist und in dem bekannten Gedicht:

*Hände küssen, Hüte rücken,
Kniee beugen, Häupter bücken,
Kind, das ist nur Gaukelei,
Denn das Herz denkt nichts dabei.*

den alten Friedrich von Logau ausschreibt, natürlich ohne ihn zu nennen. Oder hat etwa dieser bei dem Wechselbalg Heines nicht Gevatter gestanden? Man vergleiche Logaus Verse:

*Hände küssen, Hüte rücken,
Kniee beugen, Häupter bücken,
Worte färben, Rede schmücken,
Meinst du, daß das Gaukelei
oder echte Freundschaft sei?*

Heine beruft sich in dem erwähnten Zitat mit Recht auf so gewichtige Kronzeugen wie Shakespeare und Goethe.

²⁶⁾ Werke IV, 527: Über die französische Bühne, 6. Brief.

²⁷⁾ a. a. O. VII, 429.

²⁸⁾ V, 294.

²⁹⁾ Intermédiaire des chercheurs et des curieux v. 10. 2. 1880; vgl. die Nachweise bei Carhava, De l'art et de la Comédie. Paris, Pierres 1786, 2 vol., die jedoch gerade erkennen lassen, wie geschickt und zuweilen genial Molière Kupfer in Gold, Straß in Diamanten verwandelt hat. Er selbst wurde wiederum mehrfach ausgeschlachtet: vgl. Les plagiaires de Molière en Angleterre, in „Moliériste“ vom August 1881.

Der Engländer *Malone* hatte 1790 (London) Shakespeares Werke in der Weise herausgegeben, daß er alle Sätze, Wendungen und ganze Szenen, die er seinen Zeitgenossen entlehnt hatte, mit roten Buchstaben setzte. Es ging daraus hervor, daß von den 6043 Shakespeare-Versen 1771 wörtlich abgeschrieben und 2373 nach früheren Versen umgebildet waren³⁰⁾.

Daß seine Zeitgenossen der großzügigen Verwendung fremden Materials nicht nachsichtig zuschauten, sondern rügend auf die Entlehnungen hinwiesen, beweist, daß die Anschauungen vom geistigen Eigentum sich bereits herauszubilden begannen. Ein Mitbewerber um Thaliens Kranz, *Robert Greene*, kreidete in seinem Pamphlet „Für einen Groschen Weisheit erkaufte mit einer Million Reue“ Shakespeares Vergehen mit folgenden Worten an: „Da ist eine aufstrebende Krähe, die geschmückt mit unseren Federn, mit einem Tigerherzen in eines Mimen Haut, glaubt, so gut wie der Beste von Euch imstande zu sein, einen Blancvers herauszuschmettern und, wie er ein Allerweltskerl ist, hält er sich für den einzigen Bühnenerschütterer im Lande“³¹⁾.

Calderon übernahm gleichfalls ganze Akte für seine Schauspiele von Vorgängern, ebenso sein Landsmann *Lope de Vega*.

Tasso rühmt sich im Kommentar zu seinem „Rime“ sogar seiner Nachahmungen und Anlehnungen aus anderen Dichtern.

Lord Byron wird vorgeworfen, daß er für seinen „Don Juan“ nicht nur einzelne Bilder und Gedanken, sondern ganze Passagen, Situationen und Szenen aus *Castis* „Novelle galanti“ sich angeeignet habe³²⁾.

Selbst *Goethe*, an dessen Originalität doch kaum jemand Zweifel zu erheben wagen wird, warnt, wie aus verschiedenen

³⁰⁾ Stemplinger a. a. O. S. 33; Ludovic Lalanne, *Curiosités littéraires*. Paris Deshayes 1857, S. 105. Zur Frage der stoffgeschichtlichen Entlehnung bringt *Karl Simrock* in: *Echtermeyer, Henschel und Simrock, Quellen des Shakespeare (!) in Novellen, Märchen und Sagen*. Berlin 1831, 3. Teil, S. 139—288 interessante Nachweise.

³¹⁾ *Hans Landsberg*, *Das literarische Plagiat* in: *Zeitschrift für Bücherfreunde*. Neue Folge, 3. Band, 1911, S. 122.

³²⁾ v. *Schorn* S. 94.

Aussprüchen hervorgeht, direkt vor eigener Erfindung. „Welche Zeit geht nicht an der Erfindung und inneren Anordnung und Verknüpfung verloren, worauf uns niemand etwas zugute tut, vorausgesetzt, daß wir überall mit unserer Arbeit zustande kommen. Bei einem gegebenen Stoff hingegen ist alles anders und leichter“³³⁾. Und ein andermal, als man ihm eine wechselseitige Beeinflussung durch Byron zum Vorwurf machte, erklärte er: „Was da ist, das ist mein. Ob ich es aus dem Leben oder dem Buche genommen, das ist gleichviel, es kam bloß darauf an, daß ich es recht gebrauchte!“ Walter Scott benutzte eine Szene aus meinem ‚Egmont‘, 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 ebenso viel 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 (‚Hamlet‘), und warum sollte er das nicht? Warum sollte ich mir Mühe geben, ein eigenes zu erfinden, wenn das von Shakespeare eben recht war und eben das sagte, was es sollte?“

Als man Goethe den Vorwurf machte, daß sein „Clavigo“ 2. Akt nichts weiter sei als eine Dialogisierung der Memoiren von Beaumarchais, erwiderte er: „Ich fordere das kritische Messer auf, die bloß übersetzten Stellen abzutrennen vom Ganzen, ohne es zu zerfleischen, ohne eine tödliche Wunde (nicht zu sagen der Historie), sondern der Struktur, Lebensorganisation des Stückes zu versetzen.“ Auch sein unsterbliches Volkslied „Sah ein Knab ein Röslein stehn“ ist ebenfalls nicht Eigengewächs, sondern ein elsässisches Volkslied:

*Es sah ein Knab' ein Röslein stehn,
ein Röslein auf der Heiden,
Er sah, es war so frisch und schön,
Und blieb stehn, es anzusehn*

³³⁾ Gespräche mit Eckermann v. 18. 9. 1823.

*Und stand in süßen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.*

Ferner findet sich in den Erinnerungen der Markgräfin von Ansbach eine spukhafte Geschichte, die mit dem Namen der französischen Schauspielerin Clairon eng verknüpft ist und sich ganz ähnlich in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewandterter“ wiederfindet³⁴⁾.

Aber Shakespeare und Goethe stehen mit dieser weitherzigen Auffassung nicht isoliert da. Eduard Stemplinger³⁵⁾ führt Urteile der erlauchtesten Geister an, die ihren diesbezüglichen Standpunkt zweifelsfrei charakterisieren. Hier sprechen Männer wie Lessing, Schiller, Wieland, Tieck, Spielhagen, A. de Musset, Chénier, Geibel, Raffael ganz unumwunden aus, daß sie ihren Stoff nur höchst selten eigener Erfindung verdanken, daß dieser auch nicht den Meister mache, sondern die Art der Behandlung. Am besten präzisiert Geibel diesen Standpunkt:

*Woher ich dies und das genommen?
Was geht's euch an, wenn es nur mein ward?
Fragt ihr, ist das Gewölb vollkommen,
Woher gebrochen jeder Stein ward?*

Sie alle verteidigten die Nachahmung, die Entlehnung, — die wir heute als Plagiat bezeichnen, — unter der Voraussetzung, daß der Autor dem gegebenen Stoffe nur den eigenen Atem eingehaucht habe. Der Stoff an sich bedeute gar nichts, die Ausführung alles. So gestaltete Schiller Carlo Gozzis tragikomisches Märchen „Turandot“ selbständig um, Shakespeare modernisierte ältere Schauspiele und Komödien, oft mit Beibehaltung derselben Szenen und Ausdrücke, genau so wie Molière in seinem Lustspiel „Les Fourberies de Scapin“ zwei ganze Auftritte aus *Cyrano de Bergeracs* „Le

³⁴⁾ Vgl. Siegfried Nassauer, in: Goethe-Kalender 1933, Jhrg. 26, S. 152 bis 189; Dr. Julius Schuster, Goethe als Plagiator? Hist.-krit. Send. Brief an Dr. Dr. h. c. Wilhelm Junk. Ein Intermezzo zum Festessen der Gesellschaft der Bibliophilen am 15. November 1931 (Neubrandenburg 1931, richtig: Berlin, W. Junk); 14 S. 1 Abb.; H. Bogner, Eine unbekannte Entlehnung Goethes, in: Philologus 1932, Bd. 87, H. 4, S. 1481/2.

³⁵⁾ a. a. O. S. 158—162.

pedant joué" übernahm. Sein Lustspiel „Der Geizige“ geht auf Plautus zurück, die „Schule der Ehemänner“ auf Terenz. Sein „Don Juan“ ist dem spanischen Original des Tirso de Molina nachgebildet und seine „Prinzessin von Elide“ der „Donna Diana“ von Moreto³⁶⁾.

Wird durch diese laxen Auffassung ihre überragende Bedeutung irgendwie geschmälert, sinken sie deshalb in der Achtung der Nachwelt? Bleiben sie nicht trotzdem die Heroen unserer Geisteskultur? Der Vorwurf des Plagiats wagt sich an sie nur in den seltensten Fällen heran. Dann aber sprechen in der Regel andere Gründe mit, und die Tatsache mangelnder Originalität wird nur zum Vorwand genommen, um der unausrottbaren Antipathie ein sicheres Fundament für die versuchte Diskreditierung zu schaffen. So hat z. B. der bahnbrechende Gott hold Ephraim Lessing wegen seiner Judenfreundlichkeit sich die Anschuldigung des Plagiats gefallen lassen müssen. Sebastian Brunner³⁷⁾, Eugen Dühring³⁸⁾ erhoben diesen peinlichen Vorwurf, und der Anatomieprofessor Paul Albrecht trug mit stupender Belesenheit in seinem überdies noch unvollendeten Lebenswerk „Lessings Plagiate“³⁹⁾ sechs Bände belastendes Konfrontationsmaterial zusammen, aus dem mit unumstößlicher Sicherheit hervorgeht, daß fast alles, was Lessing verfaßte, schon vorher ganz ähnlich von anderen geschrieben war. Nach Albrecht hätte Lessing überhaupt keinen einzigen eigenen Gedanken gehabt. Für die „Minna von Barnhelm“ zählt er 319 fremde Flicker, für „Nathan der Weise“ 340, für „Miß Sara Sampson“ 436, für „Emilia Galotti“ sogar 499. In einer gelegentlichen Stunde der Selbsteinkehr gesteht Lessing seine Abhängigkeit auch zu⁴⁰⁾: „Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig seyn, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen (!), an fremdem Feuer

³⁶⁾ Hans Landsberg a. a. O. S. 122.

³⁷⁾ Lessingiasis und Nathanologie, Paderborn, 1890, S. 208.

³⁸⁾ Die Überschätzung Lessings und seiner Befassung mit Literatur, 2. Aufl., Leipzig 1906.

³⁹⁾ Hamburg und Leipzig im Selbstverlag 1890/91.

⁴⁰⁾ Hamburg. Dramaturgie v. 19. April 1768, 101—104 Stück.

mich zu wärmen . . . ich muß meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muß bey jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können . . ." Diese Stelle ist nicht etwa nur als ein Ausdruck der Bescheidenheit Lessings anzusehen, sondern entspricht in mancher Beziehung tatsächlich den wirklichen Verhältnissen. Albrecht führt den Nachweis, daß es Lessing an Erfindungsgabe fehlte, daß er es aber in der Zusammenleimung fremder Stoffe zur Meisterschaft gebracht hat. Große Excerptensammlungen boten ihm dazu die Handhabe, und er benutzte sie in ausgiebiger Weise. Durch die Anprangerung dieser Schwächen Lessings wird freilich seiner übrigen Bedeutung als Bahnbrecher wenig Abbruch getan.

Daß die überaus große Fruchtbarkeit Wielands Anlehnungen notwendig machen mußte, liegt auf der Hand. Die Brüder Schlegel nagelten sie in ihrem „Athenäum“ fest. Hier heißt es höchst originell:

„Nachdem über die Poesie des Hofrat und Comes Palatinus Caesarius Wieland in Weimar auf Ansuchen der Herren Lucian, Fielding, Sterne, Bayle, Voltaire, Crébillon, Hamilton, und vieler anderer Autoren concursus creditorum eröffnet, auch in der Masse mehreres verdächtige und dem Anschein nach dem Horatio, Ariosto, Cervantes und Shakespeare zustehendes Eigentum sich vorgefunden; also wird jeder, der ähnliche Ansprüche titulo legitimo machen kann, hierdurch vorgeladen, sich binnen sächsischer Frist zu melden, hernachmals aber zu schweigen.“

Diese nonchalante Auffassung in der Stoffwahl ist natürlich kein typisches Kennzeichen der Klassikerzeit, die in der Frage des literarischen Eigentums freiere Anschauungen vertrat. Auch die jüngste Vergangenheit ebenso wie die unmittelbare Gegenwart bieten uns Beispiele genug an bedenklichen Skrupellosigkeiten. Karl Julius Weber, der berühmte Verfasser des „Demokritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen“ verwob darin ganze Erzählungen Wekherlins und

anderer und löste Falks⁴¹⁾ gereimte Satire auf die Frauen in Prosa auf, ohne trotz seiner immensen Belesenheit auch nur im entferntesten zu ahnen, daß Falk wiederum auf der sechsten Satire Juvenals fußte.

Im „Grillparzer-Jahrbuch“⁴²⁾ erbringt ferner Josef Lessowsky den Nachweis, daß der s. Zt. sehr bekannte Ignaz Franz Castelli in einer „russischen Schauergeschichte“, die 1858 im 21. Bande von Castellis sämtlichen Werken (Wien, Pichlers Verlag) erschienen ist, ein Plagiat an Grillparzers „Kloster von Sendomir“ begangen hat. Grillparzers Geschichte war bereits 1828 in der „Aglaja“ abgedruckt. Bei Castelli kommt kein Gedanke vor, der nicht bereits bei Grillparzer vorhanden gewesen ist. Größere Auslassungen erlaubt er sich überhaupt nicht, bis auf einen kleinen Absatz und eine ihm anscheinend überflüssig dünkende Schilderung. Auch mit eigenen Zusätzen ist Castelli sparsam, dagegen übersetzt er zuweilen die Worte Grillparzers durch Synonyma, wie „Zaghaftigkeit“ statt „Furchtsamkeit“, „Wachsfackeln“ statt „Wachskerzen“ usw.

Als Bismarck auf dem Höhepunkt seiner europäischen Macht und Bedeutung stand, regnete es Broschüren und langatmige Abhandlungen, in denen den Zeitgenossen Bismarcks Bedeutung zum Bewußtsein gebracht werden sollte. U. a. ließ ein gewisser Robert von Brunschwig ein Werk erscheinen „Fürst Bismarck, Der Mann von Welt etc.“ (Gotha o. J.), in dem er in 274 Nummern die verballhornten Sentenzen und Maximen eines spanischen Schriftstellers des 17. Jahrhunderts (Balthazar Gracian) als die eigenen Gedanken des Fürsten Bismarck aufzischte, „wie solche sich im unbewachten Umgange bei ihm zeigten“, und „aus den Mittheilungen der feineren Gesellschaftskreise, Diplomaten, Abgeordneten usw. gesammelt wurden durch Robert von Brunschwig“. In Wirklichkeit lag dem Plagiator zum Teil Schopenhauers bekannte Übersetzung „Balthasar Gracians Handorakel“ (Leipzig 1862)

⁴¹⁾ Falk, Neueste Sammlung kleiner Satiren, Gedichte und Erzählungen, Berlin, 1804.

⁴²⁾ 19. Jhrg. 1910, S. 293—298.

zugrunde, ferner eine ältere verschollene Übersetzung „Der Mann von Welt, eingeweiht in die Geheimnisse der Lebensklugheit. Ein nach Balthazar Gracian frey bearbeitetes vollständig nachgelassenes Manuskript“ von Carl Hinrich Heydenreich, Neueste Auflage Leipzig 1917⁴³⁾.

Rücken wir einen Schritt weiter vor, so finden wir, daß von den Neueren Otto Erich Hartleben den Stoff zu seiner prächtigen Geschichte „Vom gastfreien Pastor“ nicht selbst erfunden hat, denn sie lag bereits in vierfacher Fassung vor. Karl Herloßsohn erzählt die Anekdote ziemlich humorlos in „Fahrten und Abenteuer des M. Gaudelius Enzian“⁴⁴⁾, woraus wiederum Willibald Alexis im ersten Band seines Romans „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ schöpfte⁴⁵⁾. Ausführlicher steht dann die Anekdote in „Die Geschichte der Prostitution und der Verfall der Sitten in Berlin seit den letzten 50 Jahren etc.“⁴⁶⁾. Hartleben will nun⁴⁷⁾ den Stoff aus Hebbels „Tagebüchern“, die zuerst 1885/86 erschienen, entnommen haben. Ich halte diese Angabe für unrichtig, denn Hartleben, der ständiger Kunde bei den „fliegenden Buchhändlern“ war, mag auf deren Karren viel eher den Schmöker aus dem Verlage von Prinz, worin der Stoff bereits in vorzüglicher Anordnung vorhanden ist, entdeckt und gelesen haben, als in den gewiß sehr interessanten, aber lange nicht so amüsanten Tagebüchern Hebbels, wo überdies nur ein kurzer Hinweis enthalten ist.

Aber auch Hebbel geht anscheinend auf ein noch älteres Vorbild zurück, denn schon in den anonym herausgekommenen „Anecdotes secrètes du dix-huitième siècle“⁴⁸⁾ wird erzählt, daß der Erzbischof von Tarbes im Jahre 1774 auf der Pont-Neuf

⁴³⁾ Julius Frauenstaedt in Nr. 208 vom 6. 9. und Nr. 214 vom 13. 9. 1874 der „Vossischen Zeitung“.

⁴⁴⁾ 1843; vgl. Fedor v. Zobeltitz, im „Berliner Tageblatt“ Nr. 285 v. 6. 6. 1918.

⁴⁵⁾ Neues Wiener Tageblatt Nr. 25 von 1906.

⁴⁶⁾ Altona, Verlagsbureau A. Prinz 1871, S. 21—22.

⁴⁷⁾ Nach den persönlichen Erinnerungen v. Martin Birnbaum, im „Berliner Tageblatt“ Nr. 297 v. 13. 6. 1918.

⁴⁸⁾ Von Pierre J. N. Nougaret. Paris, 1808, I, S. 71.

einer vornehmen von einem goldbetreßten Lakaien begleiteten Dame begegnete, deren Wagen umgekippt sei. Der Prälat habe sie höflichst gebeten, in seiner eigenen Karosse Platz zu nehmen und habe sie durch ganz Paris gefahren, ohne zu wissen, daß er der Gourdan, der berühmtesten Kupplerin seiner Zeit, Gastfreundschaft und Quartier gewährte.

Wie dem auch sein mag, fest steht jedenfalls, daß Hartleben sich eng, ja sogar sehr eng an bereits vorhandene Vorbilder anschloß. Wer lediglich auf das Stoffliche aus ist und von der die Originalität erst eigentlich offenbarenden Bearbeitung abstrahiert, mag hier immerhin von Plagiat sprechen.

Um Einseitigkeit zu vermeiden und nicht den Verdacht aufkommen zu lassen, als ob nur deutsche Autoren in der Frage des geistigen Eigentums etwas zu weitherzigen Anschauungen huldigten, seien noch einige ausländische Schriftsteller und Dichter namhaft gemacht, die man mit Recht des Plagiats beschuldigte.

Von Restif de la Bretonne weiß man, daß er in seinem graphomanischen Triebe einen Band nach dem anderen füllte und die Erzeugnisse seines Geistes in seiner Kellerdruckerei selbst druckte. Schließlich machte es ihm zuviel Mühe, seine Romane, Erzählungen und Reportagen erst zu entwerfen, sondern er setzte sie sofort ohne Vorlage. Trotzdem wäre es ihm, auch wenn man sein langes Schriftsteller-Dasein in Betracht zieht, kaum möglich gewesen, diese Unzahl von Bänden (es sind über 150) selbst zu schreiben. Tatsächlich sind unter ihnen eine ganze Anzahl, die nicht aus seiner Feder stammen. Der Bibliophile Paul Lacroix hat⁴⁹⁾ hinsichtlich einiger Werke den Nachweis hierfür geliefert. Restifs „Idées singulières“, die den „Pornographe“, „Mimographe“, „Gynographe“, „l'Andographe“ und „Thesmographe“ umfassen, stammen⁵⁰⁾ nicht von ihm, sondern von Pierre Louis Ginguené (geboren 1748), der sie Restif zum Druck anvertraute. Sie erschienen zuerst ohne den Namen des Autors.

⁴⁹⁾ Im „Bulletin du bouquiniste“, 1857, S. 372—374, 393—394.

⁵⁰⁾ wie aus Monsieur Nicolas, XVI, 4561, hervorgeht.

Auch die Bruchstücke des „Glossographe“, die im 16. Band des *Monsieur Nicolas* (S. 4689 ff.) veröffentlicht wurden, rühren von dem gleichen Autor her. Die erstgenannten Abhandlungen erschienen in der Originalausgabe unter dem Titel: „*Marquis de T... ou l'École de la jeunesse, tirée des memoires recueillis par N. E. A. Desforêts, homme d'affaires de la maison de T...*“, Londres et Paris, Le Jay 1771.

Ebenso ist die „*L'École des Pères*“ (1776 in 3 Bänden), obwohl unter seinem Namen erschienen, kein originales Geistesprodukt von Restif, sondern er kaufte die ganze Auflage, die wegen Zensurschwierigkeiten nicht erscheinen durfte, auf. Sie führte zunächst den Titel „*Le Nouvel Émile ou l'Éducation pratique, A Génève et se trouve à Paris, chez J. P. Costard, libraire, rue Saint-Jean de Beauvais 1770*“, mit dem Schmutztitel „*Idées Singulières, L'Educographe*“. Infolge weiterer Zensurschwierigkeiten mußte Restif zu neuen Streichungen und Änderungen sich bequemen, und nur auf diese Streichungen beschränkte sich seine Arbeit.

Der Literaturpapst und tonangebende Kritiker *Jules Janin*, der auch eine offene Hand hatte, wenn es sich darum handelte, seine Taschen zu füllen, um verkannten Genies eine günstige Rezension zu sichern, scheute sich, wie so viele andere seiner Zeitgenossen, nicht, auch die Früchte der literarischen Tätigkeit anderer weniger vom Schicksal begünstigter Literaten für sich zu ernten. Die reizende Erzählung „*Themidor*“ von *Godard d'Aucourt* gestaltete er um und veröffentlichte sie unter dem Titel „*Rosette*“, weil er annahm, daß seinen Zeitgenossen die graziöse Erzählung des galanten Jahrhunderts nicht mehr recht in Erinnerung sein würde. Eine weitere Arbeit „*Le Prince Royal*“ stahl er einem weniger bekannten Schriftsteller *Cuvellier-Fleury*. Trotzdem dieser energisch protestierte, ließ Janin sich nicht aus der Ruhe bringen. Ein einziges Mal nur wurde ihm auf die langen Finger geklopft. Als er im „*Echo britannique*“ eine Erzählung „*Gaspard Hauser*“ veröffentlicht hatte, wurde er von der 6. Pariser Strafkammer wegen literarischen Diebstahls verurteilt.

Victorien Sardou hat bei jedem seiner erfolgreichen Stücke sich diese Beschuldigung einstecken müssen⁵¹). Mario Urchard beispielsweise, der eine „Fiammina“ geschrieben hatte, behauptete, Sardou hätte ihn in seiner „Odette“ plagiiert, wurde jedoch vom Gericht mit seiner Klage abgewiesen, da dieses auf dem Standpunkt stand, daß ein Stück, das die gleiche Begebenheit behandelt wie ein anderes, auch die gleichen Personen und Charaktere zeichnen dürfe. Sein „Bon Villageois“ weist auf Paul Lacroix (Marchand du Havre) als Stammvater hin, die „Pommes du voisin“ auf Jules Sandeau (Un debut dans la magistrature), bei der „Maison neuve“ hat Gozlan mit „La duchesse de Montemayor“ Pate gestanden, bei der „Famille Benoitin“ die Brüder Goncourt (mit Renée Mauperin). Seine „La marquise“ geht auf die „Marquise de Fleury“ von André Chenier zurück, „Fernande“ auf eine Episode aus Diderots „Jacques le Fataliste“, die als „Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache“ von Schiller übersetzt worden ist. Die bekannte „Marcelle“, in der ein Mann eine Schöne verteidigt, die er für schuldig hält, und die sich schließlich als unschuldig offenbart, wiederholt eine der ältesten dramatischen Situationen. Sardou hat sie direkt aus dem „Tancrède“ Voltaires entliehen, der sie in der „Comtesse de Savoie“ der Madame de Fontaine gefunden hatte. Aber in Wahrheit geht dieses vielbearbeitete Motiv bis auf eine Erzählung Bandellos, neben Boccaccio eine der reichsten Fundgruben späterer Dramatiker, und noch über den italienischen Novellisten bis auf Ariosts „Rasenden Roland“ zurück. Das sind alles erlaubte Entlehnungen. Ein wirkliches Plagiat hat Sardou mit seinem „Divorçons“ an einem Einakter von Rosier Butus „Lâche César!“ begangen. Die Figuren der Cyprienne, ihres Mannes und ihres Liebhabers sind dort vollständig vorgezeichnet, nur immer mit dem Unterschiede, daß Sardou aus der sehr glücklichen Erfindung, mit der sein Vorgänger nichts

⁵¹) Vgl. V. Sardou, Mes plagiats, in „Français“ v. 14. 8. 1833; Sardou plagiaire, in: Gazette anecdotique, v. 25. 12. 1887 u. 15. 12. 1888, ferner „Le Livre“. Bibliographie moderne 1883, S. 608.

anzufangen wußte, eins der reizendsten modernen Lustspiele gemacht hat. Und es kann ihm wie den anderen Entlehnern schwerlich zum Vorwurf gereichen, daß sie mit dem Pfunde des Nächsten zu wuchern verstanden⁵²⁾.

1862 gab Henri Plaze de Bury heraus „Chevalier de Chasot. Memoires du temps de Frédéric le Grand“ (Paris). Die überaus mangelhafte Kenntnis der Franzosen vom deutschen Schriftwesen ließ diese Arbeit anstandslos passieren. In der Sonntagsbeilage der „Vossischen Zeitung“ Nr. 220 vom 20. September 1863 wird in dem Artikel „Literarische Freibeuterei“ jedoch der Nachweis geliefert, daß dieses angeblich wissenschaftliche Werk nichts weiter ist als ein verbessertes Plagiat an Louis Schneiders „Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses zu Berlin“ (Berlin 1842) und Kurd von Schloezer, „Chasot. Zur Geschichte Friedrichs des Großen und seiner Zeit“ (Berlin 1856).

Als genialen Plagiator muß man auch den berühmten Chateaubriand bezeichnen. Joseph Bédier⁵³⁾ sowie E. Dick⁵⁴⁾ haben den Nachweis erbracht, daß der Dichter etwa fünf Sechstel seiner „Voyage en Amérique“ aus drei zeitgenössischen Reisewerken abgeschrieben hat, und zwar vielfach Wort für Wort. Sein wichtigstes historisches Werk, der „Discours sur la chute de l'empire romain“, ist ein bloßer Auszug aus Gibbons „History of the Decline and Fall of the Romain Empire“. Bei „Atale“, „Les Martyres“, „Les Natchez“, „Le Génie du christianisme“ ist Milton sein Vorbild. Chateaubriand hat seine Opfer auf verschiedene Weise ausgenützt. Entweder legte er auf sie Beschlag mit dem Rechte des Stärkeren oder er ahmte sie nach oder er entwickelte ihre noch unausgereiften Gedanken zu höchster Vollkommenheit, so daß selbst E. Dick, der ihm sein Sündenregister vorhält, sich voller Respekt über diese grandiose Fertigkeit äußert⁵⁵⁾.

⁵²⁾ Neue deutsche Rundschau, 1890, 556.

⁵³⁾ Revue d'histoire littéraire de la France vom 15.10.1899 und 15.10.1900.

⁵⁴⁾ Plagiats de Chateaubriand. Berner Dissertation 1905.

⁵⁵⁾ Vgl. seine Ausführungen: Plagiat, Nachahmung und Originalität bei Ch.: Germanisch-romanische Monatshefte 1911, S. 394—410.

Auch Murger hat die meisten seiner so originell anmutenden Typen seiner „Scènes de la vie de Bohême“ nicht selbst erfunden, sondern einem Vaudeville „Place Ventadoux“ von Paul de Kock entnommen, der wiederum durch die „Étudiants“ von Frédéric Soulié angeregt wurde. Dessen Erzählung „Un jeune homme charmant“ gibt weiterhin das Vorbild ab für den „Monsieur Alphonse“ des jüngeren Dumas, der als echter Sohn seines ehrenwerten Papas (auf den wir noch zu sprechen kommen) für seine vielgerühmte „Dame aux Camélias“ zum Teil die Vorgeschichte aus der „Fernande“ von Dumas père entlehnte. Auch dieser zeichnete nicht verantwortlich dafür, sondern erwarb sie von einem gewissen Hippolyte Anger. Ferner haben die „Filles d'Eve“ Arsène Houssaye bei der „Cameliendame“ Pate gestanden.

Als systematischen Plünderer seiner Zeitgenossen nennt Raoul Deberdt in der „Revue des Revues“ (1899) noch Eugène Sue, der es mit großer Geschicklichkeit verstand, erfolglos gebliebene Romane für den Geschmack seiner Zeitgenossen zurechtzuschneiden. In seinem berühmtesten Romane „Mystères de Paris“ und „Juif errant“ stützt er sich auf Romane von Madame Monborne und Michel Masson.

Selbst dem großen Emile Zola hat Gaston Deschamps den Beweis erbringen können, daß er aus den verschiedensten Schriftstellern entlehnt hat, z. B. aus Georges Goyau, André Peraté, Paul Favre, Charles Benoist und Ranke, und François Coppé, Zolas Vertreter für die Akademie, mußte gegenüber den Anklagen verstummen⁵⁹⁾. Zola, dem man weiterhin den Vorwurf machte, daß er mit seinem „L'Assommoir“ (1877) ein 1870 erschienenes Werk „Le sublime“ von Denis Poulot plagiiert habe, verteidigte sich jedoch mit vollem Recht gegen die unbegründete Beschuldigung in der „Gazette anecdotique“ vom 29. 2. 1880: „Es ist ganz richtig, daß ich einige Auskünfte dem Buche „Le sublime“ entnommen habe. Dieses Werk bildet aber keine erfundene Schilderung, keinen Roman, sondern eine Sammlung

⁵⁹⁾ Richard Muther, Die Muther-Hetze, München und Leipzig, 1896, S. 19.

von wirklich gehörten Worten und von wirklichen Vorfällen. Aus diesem Material etwas borgen, ist eine Anleihe bei der Wirklichkeit. Da sich durch die Beschuldigungen gegen mich gerade die beste Gelegenheit dazu ergibt, danke ich Poulot öffentlich dafür, daß mir seine Arbeit Dialektworte geliefert hat, ferner wirkliche Namen, die ich für meinen Roman wählen konnte, endlich Vorfälle, die ich mir zu übernehmen gestattet habe. Meine literarische Vergangenheit hätte mir auch gestattet, die Angriffe unbeantwortet zu lassen, kein Mensch hätte mich für einen Plagiator gehalten. Eine derartige Zumutung wäre geradezu komisch. Ich nehme die Dokumente aus der Wirklichkeit, wo ich sie gerade finde⁵⁷⁾. Muther nennt außerdem noch Hippolyte Taine, Thierry und Georg Brandes als Plagiatoren in landläufigem Sinne. Bei ihnen „steht da und dort ein Satz, manchmal sogar eine ganze Seite, die schon ein früherer Forscher geschrieben, wörtlich, ohne Gänsefüßchen und ohne Quellenangabe herüber genommen“.

Gabriele d'Annunzio soll den Pariser Boulevarddichter Peladan bestohlen und mit seinem Roman „Il piacere“ ein Plagiat begangen haben. Freimütig gesteht er zwar zu, dem Buche eines Zeitgenossen, das ihm zufällig unter die Augen kam, einige Bilder und Einzelheiten entnommen zu haben, ebenso wie andere Bilder aus römischen Chroniken des 16. und 18. Jahrhunderts. Mit Recht aber stellt er die Frage: Was haben sie mit der Komposition zu tun? Wenn er den von ihm geschaffenen Kunstwerken seinen persönlichen Stempel aufgedrückt habe, so sei er Eigenschöpfer. „Die wahre Originalität eines Schriftstellers besteht in der Kunst, so zu arbeiten, daß alles, was er berührt, ihm für immer anzugehören scheint“⁵⁸⁾ Allein seine bestechenden Ausführungen, gegen die man nicht das geringste einzuwenden vermag, erhalten jedoch in seinem Munde einen ziemlich problematischen Wert, wenn man berücksichtigt, daß er in der Frage des geistigen Eigentums noch laxere Anschauungen vertritt, als er zuzugestehen wagt. Benedetto

⁵⁷⁾ Vgl. Stranik, S. 503.

⁵⁸⁾ Neue deutsche Rundschau, 1896, S. 300.

Croce⁶⁰⁾ und A. H. Savage Landor⁶⁰⁾ (in seiner Autobiographie) hatten „den begründeten Vorwurf erhoben, daß d'Annunzio sowohl in „Più che l'Amore“ mehrere Sätze und ganze Stellen wörtlich aus Landors Werk „Auf verbotenen Wegen“ abgeschrieben hat als auch später in „Forse che si, forse che no“ („Vielleicht, vielleicht auch nicht“) eine große Menge Landorschen Materials sich willkürlich angeeignet habe. Dabei besaß d'Annunzio noch die Kühnheit, sich das Landorsche Material von diesem selber unter der Vorspiegelung, daß er es zu einem Feuilleton über Landor benötige, geben zu lassen.“ Eine derartige bewußte Täuschung des Opfers läßt sich kaum noch rechtfertigen, sondern streift schon bedenklich den Tatbestand des geistigen Eigentumdiebstahls.

Ein Literaturhistoriker Jules Robert hat in „La France littéraire“⁶¹⁾ die Plagiate Clement Marots zusammengestellt. Er hätte ebensogut seine Untersuchungen auf den Essayisten Montaigne ausdehnen können, der die Alten, insbesondere Seneka und Plutarch, nach Kräften für seine Zwecke ausschaltete, auf La Mothe Le Vayer, Saint-Evremond, auf Racine und Lafontaine, auf Bayle und Fontenelle, auf Pascal und Molière, auf Voltaire und Rousseau. Sie alle nahmen nach Molières bedenkenlosem Bekenntnis das Gute, wo sie es fanden. Es wirkt deshalb komisch, wenn einige von diesen sich beklagten, daß sie ihrerseits wiederum von anderen ausgeschlachtet wurden. Der Abbé Prévost d'Exiles warf dem scharfen Spötter Alexis Piron vor, daß dessen „Gustav Wasa“ in seinen interessantesten Situationen seinen „Mémoires d'un homme de qualité“ nachgebildet seien, während dieser behauptete, daß Prévost sie erst aus dem Stück „Abbé de Vertot“ geholt habe⁶²⁾.

So geschah es beispielsweise auch Voltaire, was nicht

⁶⁰⁾ In seiner Zeitschrift „La critica“ vom 20. Januar 1914.

⁶⁰⁾ Nach E. Stranik, Ueber das Wesen des Plagiats: in „Zeitschrift für deutsche Bildung“ 1930, S. 502.

⁶¹⁾ Herausgegeben von Ch. Malo, 9. Jhrg. 1840, S. 65—73.

⁶²⁾ Welscher Witz. Ein Franzosenspiegel in Anekdoten aus dem 16. bis 19. Jahrhundert von Ernest Wieland. Stuttgart 1914, S. 81.

verwundern kann, denn die Masse seiner Produktion und die in einem gewaltigen Lebenswerk verschwenderisch ausgestreuten Ideen mußten weniger Begabte ja direkt dazu verführen, von diesem Reichtum irgendwie zu partizipieren, und die Gefahr einer Entdeckung war wirklich nicht so groß, denn wer sollte sich der Mühe unterziehen, ein siebzügbändiges Werk von Anfang bis zu Ende durchzulesen und seinen Gehalt sich geistig einzuverleiben?

Wenn diese Annektierung fremder Gedanken mit Maß vorgenommen worden wäre, so hätte Voltaire und mit ihm auch seine Zeitgenossen recht wenig einzuwenden gehabt. Allein es fanden sich Auchschriftsteller, die ganze Stücke und Abschnitte noch einmal unter ihrem Namen veröffentlichten. Den Vogel jedoch schoß unstreitig P. Joseph Barre, der Kanzler der Pariser Universität, ab. Im Jahre 1748 gab er eine „Histoire d'Allemagne“ in elf Quartbänden heraus. In ihr aber waren nicht weniger als rund 200 Seiten Voltaires „Histoire de Charles XII.“ entnommen.

Voltaire hätte es jedoch nicht nötig gehabt, wegen dieses unbestreitbaren Diebstahls ein so großes Geschrei zu erheben, wie er es tat, und mit Steinen zu werfen, da er selbst im Glashause saß. In seinem Roman „Zadig, ou la Destinée“ (1747) lehnt er sich in nicht gerade einwandfreier Weise an zwei ältere Werke an. Das „Du chien et du cheval“ betitelte Kapitel entnahm er einem aus dem Italienischen von Chevalier de Mailly übersetzten Werke „Les Voyages et Aventures des trois princes de Sarrendip“ (Paris, Prault 1719). Seine eigene geistige Leistung bestand nur darin, daß er statt eines Kameles einen Hund und ein Pferd setzte. . . . Für die Einsiedlerszene entlieh er rund 300 Verse einem englischen Werke „The Hermite“ von Thomas Parnell⁶³⁾.

⁶³⁾ Quérard, *Les supercheries littéraires dévoilées*. Paris, 2. Aufl. Bd. I, Sp. 76/77; L. Mayeul Chaudon, *Des Plagiats de Voltaire, ou des imitations de quelques pièces de divers auteurs que ce poète s'est permises*, in: *Le Bulletin polymathique de Bordeaux* 1814, Bd. 11, S. 59—64; Charles Nodier stellt in seinen Anmerkungen zu seinen „*Questions de Littérature légale*“ S. 181—199 Vorlage und Abschrift einander gegenüber.

Auch Rousseau, der sich so bitter darüber beklagt, daß seine philosophischen Gedanken von Mably ausgeschlachtet wurden, mußte es sich gefallen lassen, des Plagiats beschuldigt und überführt zu werden. Ein Benediktiner namens Joseph Cajot veröffentlichte anonym eine Kritik über dessen „Emile“, in der er die augenfälligen Entlehnungen Jean Jacques Rousseaus festnagelte⁶⁴⁾. Und ein zweiter wichtiger Kronzeuge trat gegen ihn auf, der Abbé Dulaurens, Verfasser des berühmten „Compère Matthieu“. Im Jahre 1788 veröffentlichte er sein Werk „Abus dans les cérémonies et dans les moeurs développés“. In der Vorrede, die er, anzüglich genug, seinem lieben Bruder Jean Jacques Rousseau widmet, erhebt er gegen diesen den schwerwiegenden Vorwurf, daß dessen „Contrat social“ kein Eigengewächs, sondern wörtlich aus Ulrici Huberti de Jure civitatis libri III, zuerst 1684 zu Franeker im Friesland und 1718 zu Frankfurt am Main wiedergedruckt, entnommen sei. Das Plagiat könne leicht festgestellt werden, da die Vorlage in allen größeren Bibliotheken zu finden sei.

Trotz dieser scharfen Angriffe fanden ihn manche Autoren originell genug, um mit seinem Kalbe zu pflügen. Das Unverschämteste leistete sich ein gewisser Castil-Blaze, der 1821 in zwei Bänden einen „Dictionnaire de musique moderne“ veröffentlichte. Obgleich er darin in den beleidigendsten Ausdrücken „von diesem musikalischen Ignoranten“ spricht, muß dieser „Ignorant“ doch dazu herhalten, ihm Material zu nicht weniger als 342 Artikeln zu liefern⁶⁵⁾.

Unter den „Meistern des Plagiats“ darf selbstverständlich auch der hoch-, aber vielfach überschätzte Henri Stendhal-Beyle nicht fehlen. Schon „sein erstes Werk, die Musikerbiographien Haydns und Mozarts nebst dem Leben Metastasios (1804) war zu drei Vierteln Plagiat und Übersetzung. Der geschädigte Carpani, der Verfasser der „Haydine“, erhob denn auch bewegliche Klagen gegen Herrn

⁶⁴⁾ Les plagiats de M. J. J. R. (ousseau) de Genève, sur l'Éducation. La Haye et Paris, Durand 1766.

⁶⁵⁾ Quérard a. a. O. Sp. 80.

César Alexandre Bombet (unter diesem Decknamen hatte Beyle sich in die Literatur eingeschmuggelt), und es entstand daraus ein burlesker Federkrieg zwischen Carpani und dem pseudonymen Plagiator. . . . Auch in seinen späteren Werken hat Beyle-Stendhal reichlich plagiiert. Goethe, der sein Reisebuch „Rome, Naples et Florence“ (1817) warm lobte, ertappte ihn hier bei Entlehnungen aus seiner eigenen italienischen Reise. . . . Aber dieses Buch und nicht minder Stendhals berühmte „Promenades dans Rome“ (1829) oder seine „Mémoires d'un Touriste“ (1838) sind auch reich an Plagiaten aus anderen Autoren. Am geschicktesten jedoch hat Stendhal seine Kunst des Plagiiens und Quellenverschüttens in seiner „Geschichte der italienischen Malerei“ getrieben, die größtenteils nur eine geistvolle Überarbeitung des gleichnamigen Buches des gelehrten Abbate L a n z i und anderer kleiner Kunsthistoriker ist⁶⁹⁾).

Der größte Plagiator aller Zeiten war indessen unstreitig Alexander Dumas père. Er selbst produzierte mit einer ungeheuren, kaum noch überbietbaren Leichtigkeit. Ohne Vorstudien, ohne lange Überlegung setzte er sich an den Schreibtisch und schrieb und fabulierte, ohne haltzumachen oder sich irgendwie zu verbessern. Die Gedanken strömten ihm in reichster Fülle zu und er hatte nur nötig, sie auf dem Papier zu fixieren. . . . Als er erst einmal berühmt geworden war und in Mode stand, häuften sich die Aufträge, die Verleger rissen sich um ihn, und je mehr er verdiente, um so mehr fraß seine kostspielige Lebensweise. Um den Rahm abzuschöpfen und keinen gewinnbringenden Auftrag ablehnen zu müssen, verfiel er auf die naheliegende Idee, andere für sich schreiben zu lassen und deren literarische Produkte lediglich mit seinem Namen zu decken. Qu é r a r d, der auf den Spalten 1022 bis 1176 seines gründlichen Lexikons die unter dem Namen von Dumas figurierenden Werke nach Strich und Faden verreißt, weiß nicht weniger als 74 Mitarbeiter zu benennen, die als

⁶⁹⁾ v. Oppeln-Bronikowski a. a. O.; Paul Arbelet, L'histoire de la peinture en Italie et les plagiats de Stendhal. Paris, Calman-Levy 1913.

solche nicht in Erscheinung traten, sondern nur die Arbeit geleistet haben. Quérard betont jedoch, daß er keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und daß sich bei erneuten Erhebungen sicherlich noch weitere Mitarbeiter ergeben würden.

Indessen versorgte Dumas den Markt auch weiterhin mit eigenen Produktionen, bei denen nicht wenig seine gewaltige Belesenheit ins Auge fällt. Mit Leichtigkeit läßt sich nachweisen, daß er Chateaubriand, Gosselin, Thierry und so manche andere Tagesgröße, die heute versunken und vergessen ist, ausgiebig benutzt, d. h. ausgeschrieben hat. Quérard bringt einige recht überzeugende Gegenüberstellungen. Den Zeitgenossen konnte sein Plünderungsfeldzug nicht lange verborgen bleiben. Aber ging er jetzt in sich? Schlug er sich reumütig an die Brust mit dem Gelöbniß, sich fortan zu bessern? Ach, keineswegs, vielmehr suchte er seine Auffassung und seine Handlungsweise als ganz in der Ordnung hinzustellen. Seine Gründe wirken auch wirklich bestechend. Hören wir, was er sagt:

„Nicht die Einzelpersönlichkeit erfindet. Die Masse Mensch in ihrer Gesamtheit tut es. Ein jeder kommt zu seiner Zeit an die Reihe, nimmt das von seinen Vätern Bekannte in Besitz, verwebt es in sein Werk unter Hinzuziehung neuer Kombinationen, dann stirbt er, nachdem er einige Errungenschaften der Summe der menschlichen Erkenntnisse hinzugefügt hat. Die vollständige Neuschöpfung einer Sache ist nach meinem Dafürhalten unmöglich. Gottvater selbst, als er den Menschen schuf, konnte oder wagte nicht, etwas Neues zu erfinden. Er schuf ihn nach seinem Bilde. In diesem Sinne äußerte sich auch Shakespeare, als ihn ein blöder Kritiker beschuldigte, mitunter eine ganze Szene irgendeines zeitgenössischen Autors in seine Werke mit verworben zu haben: ‚Ich habe eine Tochter aus schlechter Gesellschaft gerettet, um sie in eine gute einzuführen.‘ Und ebenso konnte Molière noch ganz naiv bekennen: ‚Ich nehme mein Gutes, wo ich es finde.‘ Shakespeare und Molière hatten durchaus recht, denn das Genie stiehlt nicht, es erobert. Es macht aus der eingenommenen Provinz einen

Bestandteil seines Reiches. Es bevölkert sie mit seinen Geschöpfen und herrscht über sie mit goldenem Szepter! Ich fühle mich bemüßigt, das zu sagen, da man, weit entfernt davon, mir Dank zu wissen, weil ich das Publikum mit bisher unbekanntem szenischen Schönheiten bekanntgemacht habe, sie mir als Diebstähle ankreidet, sie als Plagiat ansieht. In dieser Hinsicht gleiche ich allerdings zu meinem Troste Shakespeare und Molière, da ihre Angreifer so obscur waren, daß man nicht einmal mehr ihren Namen nennt!!“

Allein Dumas vergißt das eine: er war kein Genie, kein Gestalter, kein Schöpfer, sondern lediglich ein die Konjunktur ausnutzender Vielschreiber für den Unterhaltungsbedarf, ohne tieferen Gedanken und ohne die Absicht, künstlerisch zu wirken oder die Menschheit zu fördern. Er war ein Bücherfabrikant der traurigsten Sorte und hätte sich des immer noch Geltung behaltenden Wortes erinnern sollen: Quod licet Jovi, non licet bovi! Allein seine maßlose Eitelkeit hinderte ihn an der richtigen Selbsterkenntnis.

Einen weit tiefer stehenden, ja direkt jämmerlichen Plagiator haben wir aber in Eugène de Mirécourt (Pseudonym für Charles Jean Baptiste Jacquot) vor uns. Hippolyte Magen, der grimmigste Feind der Familie Bonaparte, insbesondere Napoleons III., hatte 1852 ein Pamphlet veröffentlicht unter dem Titel: *Les deux Cours et les nuits de St. Cloud. Moeurs, débauches et crimes de la Famille Bonaparte.* Londres, Jeffs: Bruxelles, Briard 1852. Zehn Jahre ließ der Plagiator verstreichen. Dann gab er als eigenes Geistesprodukt heraus: „*Les femmes galantes des Napoléons, secret de cours de palais, illustrées par des lettres et des conversations authentiques.* Berlin et Geneviève 1862.“ Die erste Abteilung des ersten Teiles ist jedoch ein wörtliches Plagiat an seinem Vorbild Hippolyte Magen. Nicht genug an diesem Diebstahl, übernahm Mirécourt noch eine ganze Anzahl von kennzeichnenden Anekdoten aus Magens anonymer Schrift: *Les Nuits et le mariage de César par L. Stelli.* Jersey (=Bruxelles) 1853. Da den Plagiator der Erfolg seiner Kompilation wohl nicht be-

friedigte, gab er sie 1863 noch einmal unter dem Titel „Les Amours de Napoléon III. par l'auteur de la Femme de César. Genève et Bruxelles“ heraus. —

Am wenigsten ist der Vorwurf des Plagiats Dichtern und Schriftstellern der unmittelbaren Gegenwart erspart geblieben. So hat beispielsweise der 1. Zivilsenat des Oberlandesgerichts München in seinem Urteil vom 27. November 1929 der Klage des Leipziger Verlags Abigt stattgegeben, weil der 1932 verstorbene Dr. Max Kemmerich in dem von ihm verfaßten Werke „Die Brücke zum Jenseits“ auf S. 304 bis 314 den wesentlichen Inhalt von Manuskripten Professor Dr. Grubers wiedergegeben hatte⁶⁷⁾.

Auch dem „Mann mit der roten Weste“, Roda Roda, wollte man im gemütlichen Wien etwas am Zeuge flicken mit der Behauptung, eine seiner Erzählungen „Nagy Pistas Einladung“ wäre im ganzen und wörtlich nachgeschrieben einer Novelle „Ein Gastmahl“ von Franz Hormeyer. Da letzterer jedoch 1906 geboren, die Geschichte Roda Rodas jedoch bereits in der Beilage des „Berliner Tageblatts“ vom 15. Oktober 1893 erstmalig erschienen ist, so ergibt sich einwandfrei, daß Roda Roda das Vorbild abgegeben hat und nicht umgekehrt⁶⁸⁾. Das gleiche Mißgeschick widerfuhr ihm mit seiner kleinen Geschichte „Die Gans von Podwolotschyska“, in welcher der Bahnhofswirt Zibebenstrudel seine Gäste jahrelang um den Gänsebraten prellt. Roda Roda findet sich resigniert damit ab: „Gestern schlage ich eine illustrierte Wochenschrift auf — und was lese ich darin? Meine Geschichte. Nur heißt sie diesmal anders und ist von Jo Hanns Rösler. Muß es mich nicht mit Stolz erfüllen? Es fand ein jüngerer Autor soviel Gefallen an meiner Arbeit, daß er die Arbeit neuerdings verbreitet, allerdings unter seinem Namen“⁶⁹⁾.

Ebenso kam der bekannte Romanschriftsteller Ludwig Wolff zu Unrecht in den Verdacht, ein Plagiat begangen zu

⁶⁷⁾ Welt am Sonntag Nr. 52 v. 25. 12. 1927; Börsenbl. f. d. Deutsch. Buchhandel Nr. 298 v. 24. 12. 1930.

⁶⁸⁾ Berl. Tagebl. v. 15. 9. 1931.

⁶⁹⁾ Berl. Tagebl. v. 13. 1. 1933.

haben. In seinem autobiographischen Buch „Ich war begeistert“ (Berlin, S. Fischer Verlag) erzählt **Stefan Großmann** die höchst merkwürdige Geschichte eines literarischen Diebstahls, der an ihm begangen worden sein soll. Im Jahre 1898 habe er der Direktion Jarno in Wien einen Einakter „Mondschein-sonate“ eingereicht, und er sei dann höchst erstaunt gewesen, daß das Stück einige Zeit später an der Jarno-Bühne unter dem gleichen Titel, aber unter Nennung eines anderen Autors, eines „jungen Dramaturgen“, gespielt worden sei.

Dieser junge Dramaturg ist **Ludwig Wolff** gewesen, und er berichtet die dunklen Ausführungen **Stefan Großmanns** dahin, daß an dieser Plagiatgeschichte nicht ein wahres Wort sei. Die „Mondscheinsonate“ sei eine eigene Arbeit **Ludwig Wolffs** und als solche selbstverständlich auch in Wien gespielt worden. **Stefan Großmann** ist an diesem Theaterstück tatsächlich in keiner Weise beteiligt. Die Gerichte gaben **Ludwig Wolff** recht⁷⁰⁾.

Durch Zufall kam ein Plagiat an den Tag, und es entbehrt nicht eines gewissen komischen Beigeschmacks, daß bei einem literarischen Wettbewerb gerade dieses Plagiat mit dem ersten Preis ausgezeichnet worden war. Das Stück hieß „Liebhaber und Gatte“, der „Verfasser“ **Léon Vargas**, und auf Grund der Preiszuteilung wurde das Stück in Valparaiso und der chilenischen Provinz erfolgreich aufgeführt. Nach einer geraumen Zeit erhielt der italienische Dichter **Fausto Martini** durch Zufall Kenntnis von dem Inhalt des **Vargas'schen** Stückes und er erklärte alsbald, dieses sei offenbar von einem seiner in Italien viel gespielten Dramen dreist abgeschrieben. Die chilenischen Blätter gingen, wie der „Bote im Riesengebirge“ vom 4. Januar 1931 berichtet, der Angelegenheit nach und stellten fest, daß **Martini** mit seinen Behauptungen höchstwahrscheinlich recht habe, doch sollten die Gerichte über diesen possierlichen Fall entscheiden.

Im Verlag von **Dr. Wilhelm Benary** zu Erfurt war erschienen: **Busbeck**, Vier Briefe aus der Türkei. Übersetzt

⁷⁰⁾ Berl. Tagebl. v. 15. 11. 1930.

von Wolfram von den Steinen. Bald darauf kam im „Weltgeist-Bücher-Verlag G. m. b. H. zu Berlin-Charlottenburg“ heraus: Ogier Ghiselin von Busbeck, Vier Sendschreiben über die Gesandtschaft nach der Türkei, herausgegeben von Dr. Mario Krammer. Auf die Klage des erstgenannten Verlages wegen Urheberrechtsverletzung stellte das Gericht fest, daß „das Krammersche Werk nur eine Bearbeitung der Übersetzung von Von den Steinen sei“⁷¹⁾.

Ein praktischer Arzt, Dr. Johannes Gehrman, veröffentlichte in der Monatsschrift „Der Geist des Ostens“ 1913, S. 35 ff. eine Abhandlung „Das Rechenbrett der Chinesen“, die aber mit ganz unwesentlichen Veränderungen nur ein fast wörtliches Plagiat war an dem im „Ostasiatischen Lloyd“ vom 1. Oktober 1909 erschienenen Artikel von Prof. Dr. du Bois-Reymond von der Deutschen medizinischen Gesellschaft in Schanghai⁷²⁾.

Im Dezember 1925 brachte das bekannte Magazin „Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens“ (Stuttgart) die Erzählung „Der heilige Dreikönig“ eines gewissen A. Heckmann in Bonn. Der Wiener Schriftsteller Dr. Erich August Mayer erbrachte jedoch sogleich den Beweis, daß diese Erzählung fast wörtlich mit einer von ihm verfaßten und am 15. Januar 1925 in der Zeitschrift „Der getreue Eckart“ erschienenen Wintergeschichte „Der heilige Dreikönig“ übereinstimmt⁷³⁾.

Der beispiellose Erfolg des Schmarrens „Tagebuch einer Verlorenen. Von einer Toten“ (Berlin) der Margarete Böhme (geb. 1869) rief zahlreiche Nachahmer auf den Plan. Als gelungenstes, das Original weit übertreffende Werk wäre zu nennen „Tagebuch einer andern Verlorenen. Auch von einer Toten. Herausgegeben von R. Felseck“ (Leipzig 1906). Leider aber entpuppt sich dieses „Original“werk als ein unbestreitbares Plagiat an: Dr. J. Zeisig (ps.), „Memoiren einer Prostituierten oder die Prostitution in Hamburg. Nach dem Original-

⁷¹⁾ Börsenblatt für den deutschen Buchhandel v. 18. 6. 1930.

⁷²⁾ Geist des Ostens I, S. 200.

⁷³⁾ Börsenblatt für den deutschen Buchhandel Nr. 56 v. 7. 3. 1931.

Manuscript bearbeitet. Hamburg-Altonaer Volksbuchhandlung in St. Pauli 1847⁷⁴⁾).

1910 veröffentlichte Dr. Herbert Hirschberg eine „Geschichte der Herzoglichen Hoftheater zu Coburg und Gotha“ (Berlin, Vita), in der er sich angeblich „auf das reiche sich bietende und noch unbenutzte Material, das ich im Archiv der Hoftheater . . . vorfand“, stützt. Was von diesen tönenden Worten zu halten ist, hat Conrad Höfer in seinem Artikel „Auch ein Beitrag zur Theatergeschichte“⁷⁵⁾ geschildert. Nach ihm enthält der ganze Band „nicht eine einzige Seite, deren Inhalt geistiges Eigentum des Verfassers wäre. Vielmehr ist das Buch zu mindestens neun Zehntel aus schon vorhandenen Darstellungen nahezu wörtlich abgeschrieben; das letzte Zehntel aber ist da- und dorthier zusammengesucht, und zwar in einem Deutsch, das dem Leser die Haare zu Berge steigen läßt . . . Von Akten- oder Urkundenstudium ist keine Rede. Da nun Hirschberg mit einigen wenigen Ausnahmen, wo er eben nicht anders konnte, es unterläßt, die ‚Quelle‘, aus der er jeweilig abschreibt, zu zitieren, so nimmt sein Werk auch noch den Charakter eines Plagiats an“ usw.

Allein über die unerlaubten Zugriffe kleinerer Geister könnte man beruhigt zur Tagesordnung übergehen, ohne sich weiter darüber aufzuregen. Ernster schon wird die Angelegenheit, wenn Männer von Namen und Rang über den Unterschied der Begriffe „mein“ und „dein“ eigenartige Begriffe haben.

Da schreibt zum Beispiel der berühmte französische Epiker André Maurois eine reizende kleine Geschichte „Wie man zu Tode kommen kann“, die von einem kleinen Subalternbeamten handelt, dem das Mißgeschick widerfährt, im Theater dem vor ihm sitzenden Chef auf die Glatze zu niesen. Der Unglückliche glaubt, damit seine ganze Karriere zerstört zu haben und belästigt seinen Chef andauernd mit so viel Entschuldigungen, daß dieser endlich in Wut gerät und das Unglückswurm

⁷⁴⁾ Gugitz, in: Bilderlexikon, Literatur und Kunst. Wien 1930, II, 920.

⁷⁵⁾ Zeitschrift für Bücherfreunde 1911/12, S. 369 ff.

hinauswirft. Seine Entlassung nimmt der sich so zu Herzen, daß er darüber sich zu Tode grämt.

Diese nicht gerade weltbewegende Geschichte wurde in französischen und deutschen Zeitschriften immerzu nachgedruckt und brachte dem Verfasser Ansehen und klingenden Lohn. Aber leider entpuppte sich die Geschichte als wortwörtliches Plagiat an einer Novelle des russischen Schriftstellers Anton Tschechow. Maurois verteidigte sich mit den bekannten durch Molière klassisch gewordenen Entschuldigungsgründen, daß er das Gute nähme, wo er es fände, und daß er auf sein Originalmanuskript den Vermerk gesetzt hatte: „In der Art von A. Tschechow“, der jedoch beim Druck weggefallen sei⁷⁶⁾.

Nach den Mitteilungen der „Neuen Zürcher Zeitung“ soll auch das so erfolgreiche Stück „Leutnant Komma“ von Rose Meller auffallende Ähnlichkeit mit der Novelle „Sekondeleutnant Saber“ von Juri Tymjanow aufweisen, die in dem Band „Dreißig Erzähler des neuen Rußland“ (Berlin, Malik-Verlag) abgedruckt ist⁷⁷⁾, so daß nach dem Schweizer Blatt „ein Hinweis der Bühnenautorin schon am Platze gewesen wäre“.

In frischer Erinnerung dürfte vielleicht noch der Fall Paul Zech sein, den das „Berliner Tageblatt“ Nr. 476 vom 8. Oktober 1926 kurz erörterte. In der Abendausgabe vom 6. August 1925 hatte das Feuilleton dieses Blattes nämlich einen Aufsatz von Paul Zech „Sommerliche Landschaft“ gebracht. Die Redaktion der genannten Zeitschrift richtete daraufhin an Zech die Anfrage, ob es, wie verschiedene Zuschriften behaupteten, den Tatsachen entspräche, daß eine nicht geringe Anzahl von Stellen in diesem Aufsätze zunächst dem Empfinden, aber des öfteren auch dem wörtlichen Ausdruck nach identisch seien mit Stellen aus dem Buche „Fliegender Sommer“ von Alfred Putzel, erschienen 1922 bei Oskar Wöhrle in Konstanz. Zech bestritt. Nun rollte Dr. Richard Huldshiner im „Tagebuch“ vom 2. Oktober 1926, S. 1479—1483 den Fall Zech in

⁷⁶⁾ B. Z. am Mittag v. 18. 8. 1932.

⁷⁷⁾ Neueste Zeitung, Innsbruck, v. 2. 3. 1933.

seiner ganzen Breite auf und brachte Gegenüberstellungen, die keinen Zweifel ließen, daß eine auffallende Übereinstimmung zwischen den beiden Arbeiten bestand. Unterdessen hatte sich auch der Baden-Badener Schriftsteller Robert R. Schmidt in den Streit gemischt und im Abendblatt der „Frankfurter Zeitung“ vom 8. Juni 1928 die Behauptung aufgestellt, daß er im Jahre 1914 eine Novelle im Manuskript an Zech gesandt habe, die dieser in seiner 1925 erschienenen Novelle „Die Geschichte einer armen Johanna“ (J. H. W. Dietz Nachf., Berlin) zum Teil wörtlich verwendete und sie in Idee, Aufbau und Stil übernahm. Schmidt klagte, und Zech ließ gegen sich Versäumnisurteil ergehen.

Wer den Fall näher ins Auge faßt, muß zugeben, daß das „Berliner Tageblatt“ dem jeder Originalität ermangelnden Schriftsteller mit Recht den Stuhl vor die Tür setzte, denn in diesem Punkte gibt es kein Paktieren. Warum aber das Messen mit doppeltem Maß? Warum die sittliche Empörung gegen den Außenseiter Paul Zech? Warum andererseits das tiefgründige Schweigen der maßgebenden Zeitungen gegenüber den wider emporgelobten Schriftstellern erhobenen Vorwürfen? Merkwürdig genug berührt es nämlich, daß weder das „Berliner Tageblatt“, noch die „Frankfurter Zeitung“ noch „Das Tagebuch“, die den Angriffen gegen Paul Zech willig ihre Spalten zur Verfügung gestellt hatten, zu dem Fall Jacob Wassermann überhaupt Stellung nahmen, ja ihn nicht einmal mit einem Wort erwähnten, obgleich er ausführlich, allerdings nur in christlichen Zeitungen, erörtert wurde. Die „Tägliche Rundschau“ (Nr. 573 vom 23. Dezember 1925) befaßte sich eingehend damit und berief sich dabei auf die Untersuchungen Dr. Arpad Steiners. Sie schreibt:

„In der Chicagoer Wochenschrift für Politik, Kunst und Literatur ‚Die neue Zeit‘ vom 5. Dezember 1925 ist folgendes zu lesen: ‚Daß Jakob Wassermann, einer der hervorragendsten Romanschriftsteller des gegenwärtigen Deutschlands, seinen Unsterblichkeitsdurst auch aus verbotenen Bronnen zu löschen verstand, geht aus einem Aufsatz Dr. Arpad Steiners von der

Marquette Universität, Milwaukee, Wis., im Oktoberheft des von Prof. Dr. Julius Goebel herausgegebenen ‚Journal of English and Germanic Philology‘ hervor. Aus diesem ‚William H. Prescott und Jakob Wassermann‘ überschriebenen Essay des uns zugesandten Heftes ersehen wir, daß Wassermann seine Novelle ‚Das Gold von Caxamalca‘ zu Dreivierteln aus Prescotts ‚The Conquest of Peru‘ kaltblütig abgeschrieben, resp. buchstäblich übersetzt hat, ohne auch nur mit einem Augenzwinkern anzuzeigen, daß er diese neue Blume in seinem Ruhmeskranz auf der amerikanischen Prärie anstatt in dem eigenen Rosario gepflückt hat, wahrscheinlich in der Voraussetzung, daß die Quelle, wenigstens in Deutschland, nicht so leicht entdeckt werden würde . . . Mit Ausnahme einer geringen Modifizierung entlehnte Wassermann, so sagt Dr. Steiner, von Prescott das Komplott, ja er ging noch weiter und übersetzte wörtlich Prescotts Werk zu zwei Dritteln in der Novelle ‚Gold von Caxamalca‘ ins Deutsche. Das ganze dritte Kapitel Wassermanns ist beinahe buchstäblich Prescott entnommen . . . Sein (Wassermanns) Geschmack war zweifellos gut, seine Interpunktion aber bedauerlich defekt. Durch eine beklagenswerte Sorglosigkeit vergaß er allzu häufig den Doppelpunkt mit den Anführungszeichen zu setzen.“

Soweit die „Tägliche Rundschau“, deren Bericht ich im Auszug brachte. Wassermann hat⁷⁸⁾ in einer Berliner Tageszeitung sich gegen die erhobenen Vorwürfe zu verteidigen gesucht. „Ich hatte“, schrieb er, „die Arbeit als Studium für einen großen Kulturroman unternommen, hatte den Plan dann aber aufgegeben und die Studien, wie die in Form einer Chronik gefaßte dichterische Fiktion den Wünschen einiger Freunde nachgebend, die sie kennen gelernt hatten, veröffentlicht. Daß die Benutzung des Prescottschen Werkes unbemerkt bleiben würde, konnte ich dabei kaum erwarten, da es die klassische, fast einzige Darstellung jener Epoche gibt, die ihrerseits wieder auf älteren Quellen ruht. Es kam in bestimmten Partien nicht mehr auf das Wort an, sondern auf den Rhythmus des Vorganges, der

⁷⁸⁾ Nach Stranik a. a. O. S. 501.

das innere Wachsen der Hauptfigur zu bewirken hatte. Das Wort ist dann nur noch ein ganz untergeordneter Behelf."

Wassermann will, wenn ich ihm richtig verstehe, wie schon so mancher vor ihm (siehe d'Annunzio!) damit andeuten, daß es auf die wörtliche Entlehnung nicht so sehr ankommt, als auf die Komposition, auf den schöpferischen Gedanken. Allein gerade diese vermißt man bei Wassermanns Novelle. Ohne das Prescottsche Werk könnte sie gar nicht bestehen. Wenn nun unser Autor bemerkt, er konnte nicht erwarten, daß die Benutzung des Prescottschen Werkes unbemerkt bleiben würde, so wirken diese Worte, n a c h d e m ihm die Abhängigkeit nachgewiesen worden war, nicht gerade überzeugend. Wenn Wassermann so sicher gewesen wäre, hätte es dieses Versteckspiels mit dem Leser gar nicht bedurft, und es hätte seinen Interessen besser gedient, wenn er nach bewährter Methode gleich auf dem Titelblatt seiner Novelle sein Vorbild genannt hätte.

Leider aber scheint es sich hier um keinen möglicherweise wegdisputierbaren Einzelfall zu handeln, denn vier Jahre später wurde Wassermann der gleiche Vorwurf des Plagiats bei seinem Roman „Kaspar Hauser“ gemacht. M a r i a n n e T h a l m a n n führt in ihrer Abhandlung „Wassermanns Caspar Hauser und seine Quellen“ in der Zeitschrift „Deutsches Volkstum“⁷⁹⁾ den Nachweis, daß Wassermanns offenkundige Abhängigkeit in seinem Roman von allen Quellen bis in die geringfügigsten Fugen des Aufrisses hineinreicht, ein „Gleichklang“ von Quelle und Roman, wie er sich in dem Buche Seite um Seite einstellt. Freilich springt er dabei einmal zu dieser, einmal zu jener Quelle, mischt sie auch durcheinander bis zu einer Annäherung an das Original, die über das Erträgliche hinaus gesteigert wird. Marianne Thalmann nennt vorsichtig das einen „Zustand stärkster Gebundenheit durch die Vorlage“, und die Zusätze Wassermanns lägen nur in einer Ausmalung „der landschaftlichen Umwelt“, so daß „er im wesentlichen auf die stilistische Fassung Wert legt, auf die Neuprägung des Wortes und die wirkungsvolle Aufreihung“. Bei Wassermann bleibt der übliche Verlauf

⁷⁹⁾ 11. Jhrg., März 1929, S. 208—218.

der Handlung in einem Abhängigkeitsverhältnis, das als Bearbeitung und nicht als Durchgestaltung der Quellen angesehen werden muß. Auffallend ist die stilistische Sorglosigkeit, mit der Wassermann ganze Satzgebilde und Wendungen mit übernimmt . . . eine Sorglosigkeit, die um so bedenklicher ist, als Wassermann allereinfachste Redewendungen, Eigenschaftswörter, die Rede fortführende Konjunktionen übernimmt, ohne jedes Bedürfnis, sich den geschichtlichen Sachinhalt durch ein eigengesetzliches Satzgebilde zu erwerben." Manche Episode erscheint ohne das sichere Skelett der Vorlage nicht denkbar. Gerade die tragenden Dialoge, die dem Autor den Ruf der Be-seelung eines nüchternen Akteninhalts eingetragen haben, gehören zu den Teilen, in denen Wassermann abhängig ist. „Es ist“, so wird resümiert, „ein Ausschneiden und Zusammensetzen aus vielerlei Berichten — eine Zeitungsredaktion mit den Randbemerkungen des Berichterstatters, direkte Rede wird in indirekte umgesetzt, ein ursprünglicher Amtsbericht wird zu Dialogstücken aufgelockert usw.“ Andeutungsweise fügt die kritisch abwägende Verfasserin noch hinzu, daß „auch Teile anderer Romane von einer solchen Hypertrophie der Lese-früchte nicht frei sind“⁸⁰⁾.

Die gleiche, peinlich bis auf den Grund schürfende Autorin deckt in „Christian Wahnschaffe alias Emanuel Quint“⁸¹⁾ eine neuerliche sehr starke Abhängigkeit Wassermanns von einem Vorbild auf, das diesmal Gerhart Hauptmann heißt.

Wassermann sucht seine Arbeitsweise damit zu begründen, daß er, nach seiner Biographin Julie Speyer-Wassermann⁸²⁾, behauptet, alle Produktion sei im Grunde nur der Versuch einer Reproduktion, sei Annäherung an Gehörtes, Geschautes und Gefühltes, sei „durch einen jenseitigen Trakt des Bewußtseins eingegangen“ und müsse dann „in Stücken, Trümmern und Fragmenten aus dem Bewußtsein ausgegraben“

⁸⁰⁾ Näheres in der gleichen Zeitschrift v. Sept. 1929, S. 663 ff; vgl. a. „Die Wahrheit“, Berliner Wochenschrift, Nr. 15 v. 13. 4. 1929.

⁸¹⁾ Deutsches Volkstum 1929, S. 663 ff.

⁸²⁾ Jakob Wassermann und sein Werk. Wien und Leipzig 1923, S. 112.

werden. Dagegen wäre an sich nichts einzuwenden, wenn es sich um unbewußte und ungewollte Übereinstimmungen handeln würde. Wassermann aber baut hier (wie bei der vorerwähnten Novelle) seinen Roman auf *Q u e l l e n s t u d i u m* auf und hat deshalb die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, auf irgendeine Weise kenntlich zu machen, daß er mit fremdem Kalbe pflügt.

Der berechtigten Forderung nach genauer Quellenangabe ist nun freilich nicht damit Genüge geleistet, daß der Autor zwar angibt, sein Werk nach „alten anonymen Drucken“ verfaßt zu haben, um den Einwand bei der Hand zu haben, daß er seine Vorlage ja bezeichnet habe. Diesen Scherz leistete sich⁸³⁾ *Gustav Meyrinck*, der in seinen „Goldmachergeschichten“ (1926) zwar diesen Hinweis machte, sich dadurch aber für berechtigt erachtete, ganze Stücke aus dem Buche „Sagen- und Märchengestalten sowie Geister-, Wunder- und Aberglauben des deutschen Volkes“ (erschieden im Verlag *Burmester & Stempell*, Berlin) einfach abzuschreiben.

Das gilt in gleicher Weise für den „wissenschaftlichen“ Popularisator *Emil Ludwig (Cohn)*, dessen kaninchenartige Fruchtbarkeit zur Ausnutzung der Konjunktur direkt beängstigend wirkt. *Wilhelm II.*, *Goethe*, *Christus*, *Michelangelo*, *Lincoln* usw. mußten es sich gefallen lassen, durch ihn dem Verständnis der breiten Masse „nahegebracht“ zu werden. Bei der unablässigen Aufeinanderfolge dickleibiger Wälzer kann natürlich von einem exakten Quellenstudium keine Rede sein. Für seinen „Michelangelo“ weist ihm *A. E. Brinckmann*⁸⁴⁾ nicht nur eine Unzahl von Entstellungen, Irrtümern und banalen, der Eigenart Michelangelos nicht gerecht werdende Urteile nach, sondern zeigt an Hand von Beispielen, daß Ludwig zwar die Übersetzung der Briefe seines Künstlers durch *Karl Frey* (1907 bei *Julius Bard* in Berlin erschienen) zwar eingehend benützt, aber „vergessen“ hat, die Quelle anzugeben. Nach *Brinckmann* besteht mehr als ein Fünftel des Gesamttextes aus

⁸³⁾ Nach *Stranik* S. 505.

⁸⁴⁾ Aus der Werkstatt *Emil Ludwigs* in „*Köln. Ztg.*“ Nr. 20 a v. 11. 1. 1930 und 26 a v. 14. 1. 1930.

diesen von Frey übersetzten Briefen. „Wenn man hinzunimmt, was an Anekdoten aus Vasari, Condivi eingefügt wird, macht der fremde Text fast ein Viertel aus.“ Ludwig „färbt den schweren, oft dunklen Michelangelo-Stil, den Frey zu treffen suchte, um in einen gewandten Ludwig-Stil, ohne etwa auf die italienischen Originale zurückzugreifen . . . Wo aber Einschaltungen in dunkle Briefstellen Freys den Sinn zu fassen suchen, da übernimmt auch Ludwig dieses geistige Eigentum eines anderen, der nie im ganzen Buche erwähnt wird.“ „Habe die Freyheit“, sagt Emil Ludwig und stilisiert weiter die fremde Arbeit.“ Brinckmann kommt zu dem Ergebnis, daß die Arbeit Freys durch Ludwig ausgiebig verwendet ist, aber in einer Art, die nach jeder Richtung peinlich, ja beschämend wirkt. Freys Ausgabe ist das Ergebnis eines 25jährigen Spezialstudiums. Die Früchte seiner Arbeit aber erntete Ludwig-Cohn.

Um dem Leser selbst ein Urteil über die Arbeit Ludwigs zu ermöglichen, seien einige von Brinckmann gebrachten Gegenüberstellungen mit seinen bezeichnenden Anmerkungen hier wiedergegeben:

Frey: (Brief an Vittoria Colonna)
 . . Und da ich weiß, Ihr kennt den Spruch: „Liebe bedarf des Meisters nicht!“ und den andern: „der Liebende schläft nicht“, so hätte es noch weniger der Mittelsleute bedurft. Und hatte es gleich den Anschein, als erinnerte ich mich nicht (eingeschaltet von Frey: meiner Zusage), so tat ich es doch, ohne davon zu reden, um mit einer unerwarteten Gabe zu kommen. Diese meine Absicht ist nun vereitelt worden. „Übeltut, wer so große Treue . . . (eingeschaltet: so bald vergißt).“

Ludwig . . . Da ich weiß, Ihr kennt den Spruch: „Liebe bedarf des Meisters nicht“ und auch den andern: „Der Liebende schläft nicht“, so hätte es um so weniger der Mittelsperson bedurft. Auch wenn es schien, ich hätte meine Zusage vergessen, so tat ich's doch nur, um dann mit einer überraschenden Gabe zu kommen. Diese meine Absicht ist nun vereitelt worden. „Übeltut, wer so große Treue so bald vergißt.“

Man wird zugeben, daß die Freyschen Einschaltungen kaum nötig waren, auch leicht anders gedacht werden können, doch bleibt hier Ludwig anhänglich an den Ungenannten. Oder:

Frey (Brief der Vittoria an M.): Euere Schöpfungen fordern mit Gewalt das Urteil des Beschauers heraus; und um darin mit mehr Erfahrung zu blicken, sprach ich davon, das was (eingeschaltet: der Form nach) vollkommen ist, noch durch (eingeschaltet: innere) Güte zu steigern, und habe erkannt: *Omnia possibilia sunt credenti*. Ich hatte ein felsenfestes Vertrauen auf Gott, Er gäbe Euch eine übernatürliche Gnade, diesen Christus zu bilden. Dann erblickte ich ihn so wunderbar, daß er in jeder Hinsicht alle meine Erwartungen übertraf. Dann wieder ermutigt von den Wundern Euerer Hand, begehrte ich das, was ich jetzt auf wundersame Weise verwirklicht sehe . . .

Ludwig: Euere Schöpfungen fordern mit Gewalt das Urteil des Beschauers heraus, und um darin mit mehr Erfahrung zu blicken, sprach ich davon, daß (sic), was der Form nach vollkommen ist, noch durch innere Güte zu steigern wäre, denn ich erkannte: *omnia possibilia sunt credenti*. Ich hatte ein felsenfestes Vertrauen auf Gott, er gäbe Euch eine übernatürliche Gnade, diesen Christus zu bilden. Dann sah ich ihn so wunderbar vor mir, daß er in jeder Hinsicht alle meine Erwartungen übertraf. Dann wieder, ermutigt von den Wundern Euerer Hand, begehrte ich das, was ich jetzt auf wunderbare Weise verwirklicht sehe . . .

Diesmal haben nicht nur die Einschaltungen, sondern auch der von Frey in den Anmerkungen übersetzte Text Gnade gefunden; Ludwig hat sich mit der einfachen Abschrift begnügt. Ich bin bereit, die Beispiele solcher Ausnutzung nach meinen Notizen vielfach zu vermehren, aber ich kann keine Stelle beibringen, wo eine unbestimmte Briefstelle Frey gegenüber von Ludwig geklärt wäre. Das ist ernst, doch man kann auch herzlich lachen: Ludwig benützt Seite 11 wie seitenweis vorher wieder einen von Frey übersetzten Brief und vermerkt: „— so heißt es in der zwölf Seiten langen Darstellung an einen Vertreter des Papstes —“, auch diese zwölf Seiten sind nicht, wie man glauben muß, Briefseiten Michelangelos, sondern Druckseiten Freys. In mannigfachen Wendungen, Gedanken wachsen in den Ludwigschen Text die Freyschen Briefanmerkungen hinein.

Frey (Anmerkung): . . . indem er zugleich ein Sonett einsandte . . . als Dank wie quasi als Bestätigung für die Richtigkeit der Ausführungen des Akademikers und der Beziehungen auf Platon.

Ludwig: Covalieri, als Empfänger des Sonetts öffentlich genannt, erhielt sein Eigentum gedruckt und schickte, wie eine Bestätigung ein anderes Sonett des Meisters ein.

Was soll das „wie eine Bestätigung“, das bei Frey Sinn hat? Bei Ludwig ist es zu einer Art Postempfangsquittung geworden. Oder es gibt tatsächliche Fehler: ”

*Frey: (Michelangelo an Vasari)
Ich habe große Freude . . ., daß Ihr
Euch bei dem Triumph, die Geburt
(eingeschaltet: Taufe?) eines zweiten
Buonarrotto erlebt zu haben, wie Ihr
mir schreibt, gegenwärtig befunden
habt . . .*

*Ludwig: (Michelangelo) preist Va-
sari glücklich, daß er sich „bei
dem Triumph befunden habe,
einen neuen Buonarotti erstehen zu
sehen . . .“*

womit der Briefschreiber burlesk wird und Vasari fast als Wagner im „Faust“ erscheint.

*Frey: Michelangelo antwortete in
einem Schreiben, aber nicht direkt,
sondern er sandte es seinem alten
Freunde Fattucci, mit der Bitte, es
Varchi zu übergeben . . .*

*Ludwig: und (Michelangelo)
schrieb mir nachher, und indirekt
durch einen Mittelman, als er die
Vorträge in Abschrift erhalten . . .*

Was heißt das: er schrieb indirekt? Oder es gibt rasche und sinnlose Schreibfehler. Von den leidenschaftlichen Versen (an Febo di Poggio?)

*Vo' sol del mie morir contento veggio:
La terra piange, e'l ciel per me si muove,
E vo' men pieta stringe ov' io sto peggio.
(Euch seh' ich nur mit meinem Tod zufrieden,
Die Erde weint um mich, der Himmel ist bewegt,
doch Ihr seid härter nur, je mehr ich leide.)*

übersetzt Frey, der selbst einmal seine dichterischen Fähigkeiten ironisiert, den letzten: „Doch Ihr schließt Mitleid aus, je mehr ich leide.“ Bei Ludwig heißt's: „Dich aber rührt das Mitleid weniger, weil ich lebe.“ Ja, ja: hoppla, wir leben noch!“

Wurden die Verstöße Wassermanns und Ludwigs von einer ihnen geneigten Presse mit zu großer Milde totgeschwiegen, so befaßte sie sich dafür um so eingehender mit einem andern, Bert Brecht. Der gewesene Literaturpapst Alfred Kerr brachte den Stein ins Rollen⁸⁵⁾. Bert Brecht, der bereits in seinem Drama „Dickicht“ Teile aus Rimbaud für seine nicht eben sonderlich aufregende Darstellung verwandt hatte,

⁸⁵⁾ Berl. Tagebl. v. 3. 5. 1929, Nr. 206 und v. 17. 5. 1929, Nr. 230.

beutete für seine „Dreigroschenoper“ nicht nur die altenglische Vorlage des John Gay in keineswegs zu billiger Weise aus. Darüber hätte man zur Not noch hinwegsehen können. Allein Brecht ging noch weiter. In die genannte Oper hatte er eine ganze Anzahl „Songs“ eingeflochten⁸⁶⁾, die sich aber nachträglich als Verdeutschung K. L. Ammers⁸⁷⁾ herausstellten. Die von Kerr gebrachten Gegenüberstellungen wirken allerdings mehr als peinlich, zum Beispiel:

Brecht, Seite 16:

*Ihr Herrn, urteilt jetzt selbst: ist das ein Leben?
Ich finde nicht Geschmack an alledem.
Als kleines Kind schon hörte ich mit Beben:
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm.*

Ammer, Seite 87:

*Ihr Herrn, urteilt selbst, was mehr mag frommen!
Ich finde nicht Geschmack an alledem.
Als kleines Kind schon hab ich stets vernommen:
Nur wer in Wohlstand schwelgt, lebt angenehm.*

Die Urstelle heißt: „Il n'est trésor que de vivre à son aise.“ Brecht hat Ammer durch „Beben“ nur wenig verballhornt.

Brecht, Seite 25:

*Ihr Menschenbrüder, die ihr nach uns lebt,
Laßt Euer Herz nicht gegen uns verhärten,
Hier, Menschen, laßt Euch uns zur Lehre sein,
Und bittet Gott, er möge uns verzeihn.*

Ammer, Seite 22:

*Ihr Menschenbrüder, die ihr nach uns lebt,
Laßt Euer Herz nicht gegen uns verhärten . . .
Drum, Brüder, laßt Euch dies zur Lehre sein,
und bittet Gott, er möge uns verzeihn.*

Die Urwendung heißt: „Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre“, von Ammer geschickt übertragen durch „Und bittet Gott, er möge uns verzeihn“; hier macht Brecht eine Fortsetzung, die „Bärten“ auf „verhärten“ reimt, nämlich: „Und lacht nicht, wenn man uns zum Galgen hebt, ein dummes Lachen hinter euren Bärten.“

⁸⁶⁾ „Nach Villon“, bei Gustav Kiepenheuer in Potsdam in Buchform veröffentlicht.

⁸⁷⁾ François Villon. Des Meisters Werke ins Deutsche übertragen von K. L. Ammer. Berlin, Hyperion-Verlag 1907.

Brecht, Seite 16:

*Kein Vögelchen von hier bis Babylon
vertrüge diese Kost nur einen Tag.*

Brecht, Seite 24:

*Nun hört die Stimme, die um
Mitleid ruft!
Macbeath liegt hier nicht unterm
Hagerdorn,
Nicht unter Buchen, nein, in seiner
Gruft!
Hierher verschlug ihn des Geschickes
Zorn . . .
Ach, seine Zähne sind schon lang
wie Rechen.
Wollt ihr, daß seine Marter ewig
währt?*

Ammer, Seite 86:

*Kein Vögelchen, von hier bis Babylon
Verträge diese Kost nur einen Tag.*

Ammer, Seite 19/20:

*Nun hört die Stimme, die um
Mitleid ruft:
Villon liegt hier nicht unter Hager-
dorn,
nicht unter Buchen, nein, in einer
Gruft.
Hieher verschlug ihn des Geschickes
Zorn . . .
Und seine Zähne sind so lang wie
Rechen . . .
Ihr wollt, daß seine Marter ewig
währt?*

Ob Macbeath oder Villon ruht: unter Kameraden egal.

Brecht, Seite 25/26:

*Die Mädchen, die die Brüste zeigen,
um leichter Männer zu erwischen . . .
Die Lumpen, Huren, Hurentreiber,
Die Tagediebe, Vogelfrein . . .
Ich bitte Sie, mir zu verzeihn.*

— — — — —
*Um weit're Händel nicht zu suchen,
Bitt' ich auch sie, mir zu verzeihn.*

Brecht, Seite 26:

*Man schlage ihnen ihre Fressen
Mit schweren Eisenhammern ein.
Im übrigen will ich vergessen,
Und bitte sie, mir zu verzeihn.*

Ammer, Seite 109:

*Die Mädchen, die die Brüste zeigen,
Um leichter Männer zu erwischen . . .
Die Lumpen, Dirnen, Hurentreiber,
Die Tagediebe, Vogelfrein . . .
ich bitte sie, mir zu verzeihn.*

— — — — —
*Um weit're Händel nicht zu suchen,
bitt' ich auch sie, mir zu verzeihn.*

Ammer, Seite 110:

*Man schlage ihnen ihre Fressen
Mit schweren Eisenhammern ein.
Im übrigen will ich vergessen,
Und bitte sie, mir zu verzeihn.*

Nach diesen von Kerr gebrachten Proben kann man, wie im „Faust“ sagen: „Er ist gerichtet!“, ohne daß ein Engelchor „Er ist gerettet!“ zu erwidern wagen dürfte. In durchaus witziger, aber sehr bissiger Weise verspottete den Übeltäter Hans Bauer⁸⁸⁾:

*Vor seinem Schreibtische
sitzt er in seiner Klause.
Das fremde Dichterische,
das paust er ohne Pause.*

⁸⁸⁾ Im „Ulke“ Nr. 22 v. 31. 5. 1929.

*Der Entlein der Dichter
 Hat grad' ein neues Plänchen,
 Und aufgemuntert spricht er
 Zu seinem Weib (Ent-) Lenchen:
 Was soll mit Geistestaten
 Man seine Zeit sich schmälern?
 Moderne Kliteraten,
 Die denken jetzt (dieb)stählern!
 Ich plagitiere mächtig
 Für freie Dichterschindung.
 Ein Vers klingt wirklich brechtig
 Erst in der Nachempfindung.
 Wird dann die Sache lausig,
 Merkt man den Geistesdalles:
 Ich bin (und mach mich) mausig
 und klemmentiere alles.
 Mit schöpferischen Dramen
 Weiß ich mich durchzuhauen.
 Ich kämpf' für meinen Namen
 mit Zähnen und mit Klauen.*

Brecht, der später in seinem Prozeß gegen die Nero-Film-Gesellschaft wegen der Verfilmung seiner „Dreigroschenoper“ durch seinen Anwalt zu seiner Entschuldigung vorbrachte, daß zwischen ihm und Ammer gar keine Differenzen beständen und er aus dessen Gedichten mit 500 Versen Umfang nur „40 Zeilen wörtlich übernommen habe“, er auf künstlerischem Gebiet auch einer prinzipiellen Laxheit huldige, zeigte sich selbst nicht so lobenswert großzügig, als die allmächtigen Filmproduzenten an seinem Stücke Änderungen vorzunehmen sich erkühnten⁸⁹⁾.

Genau so peinlich wirkte der Fall Alexander Lernet-Holenia. Aufmerksam geworden durch die Bemerkung des Kritikers Dr. Karl Neurath im „Berliner Börsen-Courier“ vom 12. Juni 1930: „Die Attraktion“ ist letzten Endes nur ein schwacher Abklatsch von Karl Streckers ‚Krokodil‘, aber ohne dessen satirische Durchdringung“, nahm sich Strecker besagtes Stück vor und glaubte feststellen zu müssen, daß ab Seite 18 des Buches eine Übereinstimmung in der Grundidee, in dem Haupttrick des ganzen Stückes enthalten sei. Nach Strecker: „Dort wie hier: Große Gesellschaft. Dort wie hier schleicht sich unbemerkt ein Einbrecher ins Zimmer. Dort wie

⁸⁹⁾ Vgl. Berl. Tagebl. v. 21. 10. 1930.

hier sucht er Versteck in einem großen Fauteuil, wo ihn niemand anders entdeckt als gerade die Person, die sich veranlaßt sieht, ihn vor der Gesellschaft zu decken, ihn als anständigen Menschen vorzustellen und diesen Betrug durchzuführen, aus dem sich dann die ganzen Verwicklungen und komischen Folgerungen der Komödie ergeben. Kurzum: diese Szene enthält in nuce die ganze Komödie und ist selbst ihr Hauptschlager . . . Daß in der ‚Attraktion‘ (wo sich übrigens der Verbrecher ganz wie im ‚Krokodil‘ an den Zigarren und Likören des Gastgebers gütlich tut und am Schluß ähnlich verschwindet) die Folgerungen andere sind, daß statt des ehemaligen Komplizen ein Rechtsanwalt gesetzt wird, der die Unschuld des Einbrechers öffentlich bewiesen hat, kommt nicht in Frage. Man kann schließlich nicht ein ganzes Stück abschreiben . . .“

Lernet-Holenia meldete sich daraufhin in der „Kasseler Post“ und im „Neuen Wiener Journal“ vom 3. August 1930 zum Wort in einer sehr eigenartigen Erklärung⁹⁰⁾. Lernet-Holenia erklärte, ihm falle prinzipiell nichts ein, er könne ohnehin die ganze Literatur nicht leiden, schreibe seine Stücke nur der Tantiemen wegen und er „wünsche, seine königlich bayrische Ruh‘ zu haben“. Gleichzeitig berief er sich darauf, daß er die Idee von einem Dritten erhalten habe. Vielleicht habe dieser Streckers Stück gekannt. Im „Neuen Wiener Journal“ vom 4. September 1930 meldete sich nun dieser Unbekannte, Paul Frank, zum Wort: „Ich bin der Unbekannte.“ Aber auch er behauptet, Streckers Lustspiel nie zu Gesicht bekommen zu haben. Er habe die Idee gebracht, und in gemeinsamer Arbeit während eines halben Jahres seien drei Fassungen entstanden. Die Aufführung des Stückes sei dann in Kassel und Braunschweig erfolgt. Strecker habe sich an den Verlag der „Attraktion“ gewandt mit der Anfrage, ob man ihn nicht am Erlös beteiligen wolle, sei aber abgewiesen und auf den Rechtsweg verwiesen worden.

⁹⁰⁾ die Diebold in der „Frankfurter Ztg.“ Nr. 599 v. 13. 8. 1930 abdruckt, Überschrift: „Attraktion mit Krokodil“; vgl. ferner Diebolds Artikel im Berl. Tagebl. Nr. 406 v. 28. 8. 1930.

Im Falle Lernet-Holenia ist indessen weniger von Bedeutung die Frage: Liegt Plagiat vor oder nicht? Man kann sie bejahen oder verneinen, je nachdem, welche Anforderungen man an den Begriff „Plagiat“ stellt. Darüber hinaus handelt es sich hier um die wichtige Entscheidung der Frage: Soll Literatur in Zukunft noch Literatur bleiben, oder ist sie auch nur nichts weiter als ein industrielles Geschäft, bei dem der Unternehmer, wie ein Schneider Heimarbeit, Teile einer literarischen Aufgabe bruchstückweise im Werkvertrag vergibt? Wir haben diesen Fall, der seinerzeit viel Staub aufwirbelte, schon früher gehabt, nämlich die Plagiatsaffäre Meißner-Hedrich.

Alfred Meißner (1821—1885), heute bekannter durch seine Freundschaft mit Heinrich Heine als durch seine überaus reichhaltige literarische Produktion, die mit Recht vergessen ist, war doch seinerzeit ein viel gelesener Schriftsteller, und seine Werke zierten jede Leihbibliothek. Wenn auch sein Schaffen nicht mehr unserem Zeitgeschmack entspricht, so hätte er doch ein anderes Schicksal verdient, als ihm beschieden wurde. Das Unglück wollte es, daß er in die Hände eines gemeinen Erpressers fiel, der, kleine Unvorsichtigkeiten Meißners ausnützend, letzterem schließlich die Waffe zum Selbstmord in die Hand drückte. Wenn er auch von seiner schweren Verletzung gesundet wäre, so ist doch die Hirnhautentzündung, an der er bald darauf endete, auf die jahrelangen Aufregungen zurückzuführen, die ihm durch den genannten Erpresser bereitet wurden.

Vier Jahre nach seinem Tode (1889) veröffentlichte ein gewisser Franz Hedrich, trotz seines deutschen Namens Tscheche von Geburt, eine Anklageschrift „Alfred Meißner — Franz Hedrich“ von Frz. Hedrich (Berlin, Otto Janke), in welcher er die Behauptung aufstellte, daß folgende Romane sein ausschließliches Eigentum seien: „Zwischen Fürst und Volk“ — „Sansara“ — „Zur Ehre Gottes“ — „Schwarzgelb und Babel“ — „Neuer Adel“ — „Kinder Roms“. Seine geschickten Darstellungen sollten den Eindruck erwecken, als ob er über 30 Jahre lang die ganze literarische Produktion Meiß-

ners bestritten und diesem großmütig den Autorenruhm überlassen hätte. Zum Ausgleich für seine Tätigkeit habe er die Hälfte des Honorars erhalten. Nun ist es schon merkwürdig genug, daß dieser Mann bei Lebzeiten Meißners nie daran dachte, ihn des literarischen Diebstahls zu beschuldigen, und daß er erst mit seinem Vorwurf hervortrat, als Meißner sich nicht mehr verteidigen konnte. Aus seiner ganzen Darstellung spricht aber eine höchst perfide Gesinnung. Mit zynischer Offenheit betont er, daß er jahrelang mit der Absicht umging, den Ruhm Meißners an sich zu reißen und ihn in der Achtung der Welt zu diffamieren. Schlau genug stellte er es auch an. In einigen Romanen, zum Beispiel: „Prinzessin von Portugal“, „Norbert Norson“, „Leben und Lieben in Rom“, „1810 und 1811“, verwob er das Akrostichon „Autor Hedrich“, um darzutun, daß er der Verfasser sei. Im 18. Kapitel des erstgenannten Romans findet sich folgende Stelle:

„Am folgenden Tage wurde von Jerusalem aufgebrochen. Und der Weg nach der syrischen Küste gemacht. Tiefste Trauer, tiefstes Mitleid mit Arbogasts Schicksal im Herzen, Ohne jedoch ein Wort über ihn zu sprechen, Ritt der Prinzessin nach dem Einschiffungsplatz hin.“

„Holdseliger Engel, Ermanne Dich! Da läßt sich nichts mehr ändern, Redete sie der Graf unter Liebkosungen in Jaffa an. Ich weiß es, erwiderte die Prinzessin aufseufzend.“

Tatsächlich aber sind diese beiden Romane ihm von Meißner nur zur Korrektur und Verbesserung übergeben worden. Der vertrauensselige Autor verließ sich auf die Rechtschaffenheit seines Mitarbeiters und prüfte die Korrekturen nicht mehr durch, so daß es Hedrich ein Leichtes war, diese verfängliche Stelle einzufügen.

Außerdem beging Meißner in seiner Gutmütigkeit noch eine andere große Unvorsichtigkeit. Hedrich selbst, der mit seinen Arbeiten bei den Redaktionen wenig Glück hatte, lag Meißner fortwährend in den Ohren, sich für ihn zu verwenden und machte ihm den Vorschlag, einen von ihm (Hedrich) geschriebenen Roman unter seinem eigenen (Meißners) Namen den Redaktionen anzubieten. Dieser ging in die raffiniert ge-

legte Falle, und Hedrich hatte nun die langersehnte Gelegenheit, seinem Wohltäter (das war Meißner), über 30 Jahre lang nach Kräften zur Ader lassen zu können. Dieser, der um seinen literarischen Ruhm bangte, vermied es, sich irgendeinem seiner Freunde anzuvertrauen, sondern erfüllte alle pekuniären Wünsche des ihn auf die grausamste Weise Erpressenden. Als er nicht mehr aus noch ein wußte, legte er Hand an sich.

Tatsächlich bestand zwischen Meißner und Hedrich nichts weiter als ein Mitarbeiterverhältnis. Beide, finanziell sehr schlecht gestellt, mußten daran denken, durch eigene angestrengte Tätigkeit sich ihr Brot zu verdienen, und, da die Honorare nicht sehr reichlich flossen, mußte auch die Produktion dementsprechend sehr intensiv sein. Meißner, der an Hedrich einen Narren gefressen hatte, ging auf dessen Vorschlag, gemeinsam zu arbeiten ein, lieferte ihm vielfach die Stoffe, schrieb einzelne Kapitel, skizzierte auch wohl das Ganze und ließ Hedrich die entstandenen Lücken ausfüllen. Als Äquivalent dafür erhielt dieser die Hälfte des Honorars und stand sich sehr gut dabei. Erst als er durch seine verschwenderische Lebensführung und unausrottbare Spielleidenschaft vis-à-vis de rien stand, sah er den Augenblick gekommen, um den vertrauensseligen Meißner wie eine Zitrone auszupressen. Hätte dieser nur den Mut besessen, das beiderseitige Verhältnis rechtzeitig offenkundig darzulegen, so wäre sein Name unbefleckt der Nachwelt überliefert worden. Allein seine Scheu vor einem öffentlichen Skandal hielt ihn davon ab⁹¹⁾.

⁹¹⁾ Über den Fall Meißner-Hedrich informieren folgende Schriften: Franz Hedrich. Alfred Meißner—Franz Hedrich. Replik. Leipzig o. J. (1889), 55. S. — Rittmeister Bayer (= Robert Byr). Die Antwort Alfred Meißners. München 1889, 66 S. — „Für“ und „Wider“ Alfred Meißner. Klarstellung des literarischen Verhältnisses zwischen Alfred Meißner und Franz Hedrich auf Grund des Briefwechsels zwischen den beiden . . . und unter Zugrundelegung der Broschüre: „Alfred Meißner—Franz Hedrich“ von Franz Hedrich . . . und „Die Antwort Alfred Meißners“ von Robert Byr. Von P. W. Heinrich. Berlin, Sauerheimer 1890, 294 S. — Rudolf Fürst. August Gottlieb Meißner. Eine Darstellung seines Lebens und seiner Schriften mit Quellenuntersuchungen. Stuttgart, Göschen 1894, XV, 365 S. — J. Bayer, Alfred Meißner—Franz Hedrich. Ergänzende Nachträge zur Beleuchtung der alten Streitfrage (Deutsche Arbeit 1906, V, S. 236—257).

Sollen die schlechten Beispiele eines Alexander Dumas, eines Alfred Meißner Schule machen? Es scheint fast so, denn noch ein weiterer Fall enthüllte die beklagenswerte Korruption in der Literatur. Ein Forschungsreisender, Dr. Baeßler, hatte durch Vertrag einen Schriftsteller Alfred Helfferich verpflichtet, ihm monatlich drei Reiseartikel über Südamerika und Afrika zu liefern. Außerdem war ein Abkommen über die von Baeßler zu haltenden, von Helfferich jedoch zu schreibenden Vorträge im Rundfunk und ebenso über ein noch zu veröffentlichendes Buch getroffen worden⁹²⁾.

Diese Fälle stehen durchaus nicht vereinzelt da. Man kennt vom Theater die Praxis, anonyme Mitarbeiter zur Arbeit heranzuziehen, die als routinierte Fachleute, meistens als Dialogschreiber, dem einmal zur Prominenz gestellten Autor vom Bühnenvertrieb gestellt werden, gegen prozentuale Beteiligung. Das Verfahren ist von England übernommen, wo die „Ghosts“ inzwischen vom Theatergeschäft längst auch in die Romanliteratur eingedrungen sind. Wenn diese anonymen Autoren der Bühnenvertriebsstellen oder den dramaturgischen Büros der Theater über genügend Erfindungsgabe verfügen würden, so ließe sich schließlich dagegen nichts einwenden. Wie aber, wenn der anonyme Mitarbeiter wie Molière sein Gutes nimmt, wo er es findet? Oder noch schlimmer, wenn er anvertraute Fremdd Ideen unbefugt verwertet? Tausende von Stücken werden jahraus, jahrein von ehrgeizigen und tantiemesüchtigen Autoren den Theatern oder Bühnenvertriebsstellen eingereicht, weil jeder hofft, auf diese Weise den großen Schritt auf die „Bretter, die die Welt bedeuten“, tun zu können, und beinahe ebenso viele gehen als ungeeignet zurück. „Ungeeignet!“ Sind sie das wirklich immer? Man munkelt, daß so manche „ungeeignete“ Idee urplötzlich ihre Zugkraft erwies und reichliche Tantiemen dem glücklichen Finder einbrachte, dem „Finder“, der nicht immer mit dem Finder der Idee identisch zu sein brauchte. Ein Plagiat liegt vor, zweifellos, aber es läßt sich nicht nachweisen. Sind Ideen geschützt, und besteht schon der

⁹²⁾ Berl. Tagebl. Nr. 29 v. 17. 1. 1930.

Schutz, an wen soll der Geschädigte sich halten? An den geschickter Operierenden? Der wird begreiflicherweise (siehe Lernet-Holenia) „seine königlich bayrische usw. Ruh“ haben wollen. Habeat sibi! Der für den Prominenten in Szene gesetzte Literaturklüngel wird schon dafür sorgen.

Dr. Ernst Bloch wurde von Fritz Engel als Plagiator entlarvt. Im „Berliner Börsen-Courier“ vom 12. September 1925 hatte Theodor Fanta (Bohdan) eine kleine Skizze „Excentrik“ veröffentlicht, die dem Dr. Bloch so gut schien, daß er sie noch einmal schreiben mußte, nicht wortwörtlich natürlich, sondern als „Philosophische Glosse“, wie er selbstbewußt feststellt⁹³).

Hans Blühers zweibändiges Werk „Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft“ (Jena, Eugen Diederichs) hat bei seinem Erscheinen gewaltiges Aufsehen erregt und wurde in der Presse vielfach sehr lobend besprochen. Im Mai 1930 trat nun Heinz Thies mit der Behauptung auf, daß „Hans Blühers Hauptwerk: „Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft ein Plagiat“ sei (Pfullingen, Johannes Baum 1930). In dieser in recht scharfem Tone abgefaßten Broschüre („Zurechtweisung“ nennt sie Thies) kommt der Kritiker zu dem wörtlich hier wiedergegebenen Endergebnis, daß besagtes Buch „von einem Menschen geschrieben ist, der keine eigenen Gedanken, keinen Stil und Ehrenhaftigkeit hat. Es ist ein mit aller Schamlosigkeit und viel Gedächtnisarbeit bewußt zusammengestümpertes Plagiat größeren Umfanges eines kleinen aufgeblasenen Geistes mit dem Zweck, durch einen erotischen Stoff, und zwar durch wissenschaftlich verbrämte Obszönitäten, von einer besonders gearteten Klasse von Menschen Geld zu gewinnen.“ Thies wirft Blüher vor, daß er aus seinem persönlichen Umgang mit Dr. Benedikt Friedländer (bekannter unter dem Pseudonym Numa Praetorius) dessen in der Unterhaltung mit ihm vernommenen und in seinem Werke „Die Renaissance des Eros Uranios“ niedergelegten Gedankeninhalt

⁹³) Die „Konfrontierung“ der Vorlage und der Nachbearbeitung findet sich im „Berl. Tagebl.“ v. 5. 2. 1930 (vgl. a. „Berl. Tagebl.“ Nr. 576 v. 6. 12. 1929).

sich geistig angeeignet und in neuer Darstellung in seinem nachschöpferischen Werke niedergelegt habe: „Es handelt sich bei Blüher nicht um ein wörtliches Abschreiben, sondern um die Aufnahme sämtlicher Ideen Friedländers mit der ausdrücklichen Erklärung, es seien eigene Entdeckungen und Erfindungen, wobei die Schlagworte oft umgetauft sind und der Gedanke weitläufig umschrieben und oft in mystifizierende Nebel getaucht sind.“

Blüher verteidigte sich gegen den Plagiatsvorwurf nicht gerade glücklich. In Nr. 106 des „Börsenblatts für den Deutschen Buchhandel“ vom 9. Mai 1930, S. 3727, äußerte er sich wie folgt:

Meine Beziehungen zu Benedikt Friedländer.

Ich verkehrte im Jahre 1907 als Abiturient im Hause Benedikt Friedländers, und zwar bis zu seinem Tode und seiner Beerdigung. Mit ihm habe ich zum ersten Male die mich bewegenden Probleme, die später in der „Rolle der Erotik“ Gestalt fanden, als mit einem Gelehrten durchgesprochen. Ich besitze, als Geschenk von ihm, sein Buch „Die Renaissance des Eros Uranios“ und kenne es natürlich. Durch Friedländer lernte ich auch das Werk von Heinrich Schurtz „Altersklassen und Männerbünde“ kennen. Die Schriften von Sigmund Freud kamen erst Jahre nach Friedländers Tod durch meinen verstorbenen Freund Sanitätsrat Heinrich Koerber in meine Hände. Diese drei Gelehrten sind, wenn man so will, mit ihrem Gedankengut der wissenschaftliche Rohstoff für mein Werk „Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft“ (Diederichs, Jena). Dieses Gedankengut habe ich umändern müssen, da es sich für mein Thema als unzureichend erwies. Hierbei stellte es sich heraus, daß das Gedankengut Friedländers das am meisten unzureichende war, obwohl der verehrte Mann mich zuerst persönlich anregte. Die Unzulänglichkeit lag vor allem darin, daß er den Eros aus der Reizphysiologie abzuleiten versuchte, ferner, und das war nicht minder schwerwiegend, in seiner gänzlich irrehenden Darstellung des platonischen Eros und dessen Bindungen an das zufällig in der Antike vorliegende Liebesobjekt; auch sein Antifeminismus war ein anderer als der meinige. Wie überhaupt sein Geist nicht der meinige ist. Mit Freud und Schurtz habe ich mich ausführlich auseinandergesetzt. Bei Friedländer hatte ich die Wahl, ihn entweder scharf anzugreifen oder ihn zu verschweigen. Da er vor nicht langer Zeit verstorben war, wählte ich den Ausweg, ihn ehrenvoll an zwei Stellen zu nennen, aber diese Nennung mit einer deutlichen Abbiegung des eigenen Weges von dem seinen zu versehen. Diese Stellen stehen in der „Rolle der Erotik“ Bd. II, im Kapitel „Mißglückte Männerbünde“ und in der Monographie „Die deutsche Wandervogelbewegung als erotisches Phänomen“ (Niels Kampmann, Heidelberg) auf S. 87 der 3. Auflage 1918. Eine dritte ehrende Nennung ohne Einschränkung steht im Vorwort zur Monographie. Die Sache ist für mich heute genau so abgeschlossen, wie sie es vor 15 Jahren war. — Fragen des geistigen Eigentums sind geistige Fragen, ich entscheide sie von Fall zu Fall selbständig gemäß den diesen Fragen innewohnenden Gesetzen.

Ostern 1930.

Hans Blüher.

Blüher hat sich seine Verteidigung ziemlich leicht gemacht, indem er sich als einen Friedländer weit überlegenen Geist aufspielt und dessen Gedankenwelt zwar nicht billigen kann, aber doch noch wohlwollend passieren läßt. Eine derartige, von plumpem Eigenlob diktierte Auffassung wirkt aber alles andere eher als sympathisch und überzeugend. Wer unvoreingenommen die von Thies gebotenen Gegenüberstellungen auf sich wirken läßt, muß zweifellos zu dem Ergebnis gelangen, daß Blüher nicht originär, sondern lediglich Nachbilder ist. Er hat nun einmal tatsächlich grundlegende Gedanken von Friedländer bezogen und sie seinen Zwecken entsprechend ausgewalzt. Ob ein solcher Umstand bereits genügt, um von einem Plagiat zu sprechen, soll an anderer Stelle erörtert werden. Hier tritt jedoch noch erschwerend hinzu, daß Blüher den Eindruck erwecken will, als seien die von ihm vorgetragenen Gedanken (deutsch gesprochen!) „auf seinem Mist gewachsen“. Aber gerade damit gibt er der Kritik Waffen gegen sich in die Hand, denn Blüher ist kein originärer Denker trotz des wissenschaftlichen Aufputzes, mit dem er seine Darlegungen auszustatten beliebt, sondern lediglich Nachbeter und Nachtreter, und es wirkt deshalb überaus peinlich, wenn er in eitler Selbstüberschätzung seinen Lesern die Originalität seiner Gedanken einzureden versucht.

Den gleichen Vorwurf der widerrechtlichen Gedankenaneignung (nicht des krassen Plagiats) erhebt Hans von Müller gegen den 1932 verstorbenen Literarhistoriker und Romanschriftsteller Walter Harich, den er einen „skrupellosen Belletristen“ nennt⁹⁴). Hans von Müller ist neben Carl Georg von Maaßen der hervorragendste Hoffmann-Kenner und hat in zahlreichen Einzelpublikationen seine Forschungen über diesen lange verkannten Dichter niedergelegt. Nach ihm kam Walter Harich, der eine Doktordissertation und ein später erscheinendes zweibändiges Werk über Hoffmann veröffentlichte.

⁹⁴) In seiner Schrift: E. T. A. Hoffmann und Jean Paul. Ihre Beziehungen zueinander und zu gemeinsamen Bekannten. Erstes Heft. Köln 1927, S. 21 und 22 ff.

In diesen beiden Arbeiten soll nun Harich lediglich und ganz allein auf den Ergebnissen Hans von Müllers fußen, ohne eigene Zutaten.

Allein Hans von Müller ist hier zu sehr voreingenommene Partei. Harich trat ja gar nicht mit dem Anspruch hervor, auf Grund eigener jahrzehntelanger Studien eigene glückliche Funde ans Tageslicht fördern zu wollen. Er gab offen zu, daß er fremde Ergebnisse verarbeitete und sie in einer lesbaren Darstellung der Öffentlichkeit übergab. Er nannte auch seine Quellen und wies auch auf Hans von Müller, den Bahnbrecher auf dem hier in Frage kommenden Forschungsgebiete hin. Sollte er mehr tun oder sollte er seine Quellenlieferanten übergehen und ihre Publikationen nicht mit berücksichtigen? Dann hätte er sich dem Vorwurf der Oberflächlichkeit mit Recht ausgesetzt. Müllers Anklagerede ist trotz aller glänzenden Dialektik nicht stichhaltig genug, um eine Verurteilung des Angeklagten herbeizuführen.

Auffällig ist nur, daß im Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit stehende, bereits arrivierte Schriftsteller ihre Anleihen bei weniger vom Glück begünstigten Kollegen machen. Hier mag wohl die Erwartung mitbestimmend sein, daß die Zwangsanleihen nicht so leicht festgestellt werden können, wenn nicht der enteignete Autor selbst Lärm schlägt, und welcher Dichter liest schon Werke seiner Zunftgenossen!

Der umgekehrte Fall, daß namenlose Tagesschriftsteller an die Rockschoße anerkannter Größen sich hängen, findet sich dagegen selten genug. So schrieb z. B. G e o r g K u l k a ein paar Seiten aus der „Vorschule der Ästhetik“ von J e a n P a u l ab und veröffentlichte das Ergebnis unter seinem Namen in den „Blättern des Burgtheaters“⁹⁵⁾. In der (Berliner) „B. Z. am Mittag“ erschien eine Artikelserie „Die Ehetragödie einer Kaiserin“ von K a r l T s c h u p p i k. Die philosophischen Ausführungen der Nr. 269 waren aber nichts weiter als ein genauer Abklatsch aus der „Fröhlichen Wissenschaft“ (Aphorismus 71) von Fried-

⁹⁵⁾ Alfred Polgar, in „Das Tagebuch“ 1920, S. 1269.

rich Nietzsche⁹⁰⁾. Original und Entlehnung sehen folgendermaßen aus:

„Fröhliche Wissenschaft“, Aphorismus 71
(Von der weiblichen Keuschheit):

Wie mit einem grausigen Blitzschlage in die Wirklichkeit und das Wissen geschleudert werden, mit der Ehe — und zwar durch Den, welchen sie am meisten hochhalten und lieben: Liebe und Scham im Widerspruch ertappen, ja Entzücken, Preisgebung, Pflicht, Mitleid, Schrecken über die unerwartete Nachbarschaft von Gott und Thier und was Alles noch sonst! in Einem empfinden müssen — da hat man in der Tat sich einen Seelenknoten geknüpft, der seines Gleichen sucht! Selbst die mitleidige Neugier des weisesten Menschenkenners reicht nicht aus, zu errathen, wie sich dieses und jenes Weib in diese Lösung des Räthsels und in dies Räthsel von Lösung zu finden weiß, und was für schauerliche Verdachte sich dabei in der armen, aus den Fugen geratenen Seele regen müssen.

„B. Z.“ Nr. 269:

Als sechszehnjähriges Kind wie von einem Blitz in das Wissen der Ehe geschleudert werden, Hingebung und Scham im Widerspruch erleben, Pflicht, Mitleid und Schrecken über die unerwartete Nachbarschaft von Gott und Tier und was alles sonst noch in einem empfinden müssen — die mitleidige Neugier des weisesten Menschenkenners reicht nicht aus, zu erraten, wie sich ein edles, kindhaftes Geschöpf in die Lösung des Rätsels und dies Rätsel von Lösung zu finden weiß, was sich in der armen, aus den Fugen geratenen Seele regen mochte.

Nur der Zufall führte hier zur Entdeckung, denn wer verfügt über die erforderliche Zeit, um derartige Entlehnungen festzunageln? Weiß man doch ohnedies, daß ein hoher Prozentsatz der von der Tagespresse gebrachten „Original“berichte ohne die unentbehrlichen Requisiten Schere und Kleister nicht denkbar wären!

Genau so wie die zünftige Literatur bietet auch der Film ein ergiebiges Feld für Begehung von Plagiaten. In letzter Zeit machte der Fall Thea von Harbou, der schriftstellernden Gattin von Fritz Lang, viel von sich reden. Letzterem, als er noch für die Ufa tätig war, hatte die russische Filmschau-

⁹⁰⁾ Welt am Montag v. 14. 10. 1929.

spielerin Wanda Ursyn Döbbeke ein Filmszenarium eingesandt, dessen Handlung genau, sowohl in der Schilderung wie im szenischen Aufbau dem später von Fritz Lang gedrehten Film „Metropolis“ entsprechen sollte. Frau Döbbeke hatte daraufhin Thea von Harbou, die als Autorin des „Metropolis“-Films zeichnete, öffentlich des Plagiats bezichtigt und Schadenersatzklage angestrengt. Sie wurde jedoch damit abgewiesen, da Fritz Lang als Zeuge erklärte, er „könne sich nicht erinnern“, jemals von Frau Döbbeke ein Filmmanuskript erhalten zu haben, und weil auch der Anspruch der Klägerin in der Zwischenzeit verjährt war.

Kaum war dieser Fall vergessen, als man wiederum festgestellt haben wollte, daß auch der ebenfalls von Thea von Harbou verfaßte und von Fritz Lang inszenierte Großfilm „Frau im Mond“ im hohen Grade plagiatsverdächtig sei. Die Handlung des Films soll nämlich, bis in kleinste Nüancen hinein, genau derjenigen eines von dem polnischen Schriftsteller Jersy Zulawsky verfaßten Romans „Auf silbernen Gefilden“, der in deutscher Übersetzung im Drei-Masken-Verlag zu München erschienen war, entsprechen. Die Übereinstimmung in der Ausgestaltung beider Werke ist nach Zeitungsberichten geradezu frappant. Die handelnden Personen sind unschwer wiederzuerkennen, und einzelne Szenen sollen sich in Gestaltung und Bühnenbild aufs Haar gleichen⁹⁷⁾.

Und was für die Literatur und den Film gilt, behält natürlich auch für die anderen Gebiete geistigen Schaffens seine Richtigkeit. So kennt beispielsweise auch die Musik Übereinstimmungen, die Antipathie zu Plagiaten stempeln kann. Der Hagelchor in Händels „Israel in Ägypten“ ist zum Teil die Kopie einer Kirchenkomposition Stradellas. Mehrere Themen der Pastoralsymphonie Beethovens sind als kroatische Volkslieder aufgedeckt. Wenn weiterhin Hans Sachs bei Richard Wagner in den „Meistersingern“ sagt:

⁹⁷⁾ Das kleine Journal v. 21./27. 6. 1929 und Bresl. Neueste Nachrichten v. 23. 2. 1929.

*Mein Freund! In holder Jugendzeit,
Wenn uns von mächt'gen Trieben
zum sel'gen ersten Lieben
Die Brust sich schwellet hoch und weit,*

so hören wir dazu die populäre Melodie aus der Ouvertüre zu den „Lustigen Weibern von Windsor“ von Nicolai⁹⁸⁾.

Das „Salome“-Thema von Richard Strauß zeigt eine deutliche Ähnlichkeit mit Tschaikowskys „Pathétique“, letzter Satz. Das „Electra“-Motiv finden wir bereits in einem Streichquartett von Dvorak, sein Wiegenlied aus der „Domestica“ in Felix von Mendelssohns „Lieder ohne Worte“, seinen Walzer aus dem „Rosenkavalier“ bei Joseph Strauß.

Der Musiker, der Komponist, hat es ja viel schwerer, dem Verdacht eines Plagiats zu entgehen, weil die einmal gehörten Melodien unter der Schwelle des Bewußtseins lange Zeit verborgen bleiben können, um eines schönen Tages dem schaffenden Künstler wieder im Ohr zu klingen, so daß er, ohne sich dessen bewußt zu werden, die früher einmal vernommenen und jetzt wieder aufgetauchten Melodien als eigene ansieht und sie in seine Kompositionen verwebt. Die daraus zufließenden „Tantiemen“ könnte man dann zutreffend mit „Finderlohn“ verdeutschen. Vor längerer Zeit brachte die Zeitschrift „Musik für alle“ fast in jeder Nummer Parallelen zu bekannten Motiven, wobei es sich zeigte, daß selbst bei den hervorragendsten Namen die Böswilligkeit den Vorwurf des Plagiats hätte erheben können. Und doch erklärte sich die Übereinstimmung, wie oben angedeutet, sehr einfach. Auf einem anderen Felde liegt natürlich die zeitgenössische Ausschlichtung erfolgreicher Operetten oder Opern durch Komponisten zweiten Ranges, deren Phantasie weniger reiche Früchte trägt, und für die der französische Rechtsgrundsatz „La recherche de la paternité est défendue“ eigens geschaffen zu sein scheint. So soll der Foxtrott-Schlager „Was machst du mit dem Knie, lieber Hans“ dem Schlußsatz

⁹⁸⁾ Stemplinger a. a. O. S. 280.

eines Quintetts von Max Reger Note für Note entnommen sein⁹⁹⁾.

Fritz R. Lachmann¹⁰⁰⁾ hat in seinem sehr lehrreichen Artikel „Geheimnisse eines Schlagers“ darauf hingewiesen, daß beispielsweise der weltbekannte Schlager von Werner Richard Heymann „Das ist die Liebe der Matrosen“ bereits zahlreiche Vorläufer hat. Dieses Eingangsmotiv findet sich schon bei Franz Schubert („Die böse Farbe“ in der Sammlung „Die schöne Müllerin“). Rudolf Nelson verwendete das gleiche Motiv für seinen Schlager „Unterm Stadtbahnbogen“ (in der Revue „Total Manoli“). Es tauchte wieder auf in dem Marschlied „Mein Liebster muß Trompeter sein“ von Hans May. Hier ist die Ähnlichkeit bereits verblüffend. Nicht nur die Anfangsfolge von acht Tönen stimmt überein, sondern, abgesehen von winzigen Abweichungen, ist es 16 Takte lang das gleiche Lied. Damit ist die Gleichheit jedoch noch nicht erschöpft. In dem Marschlied von Jim Cowler „Du bist meine große Liebe und mein kleiner Kamerad“ in dem Tonfilm „Rheinland-Mädels“ findet sich das aus acht Takten bestehende Thema im Refrain wieder und zwar haargenau. Heymann wies nun (im „Tempo“ Nr. 44 von 1932) nach, daß die Übereinstimmung bei ihm und Hans May wiederum sich auf den Gassenhauer von der Leiche im Landwehrkanal gründet, dessen Textstelle lautet: „Lang' se mir mal her, aber knutsch se nich so sehr!“ (Bei Heymann: „Auf die Dauer, lieber Schatz, ist mein Herz kein Ankerplatz.“) Auch der Mittelteil, den Heymann von Jim Cowler bezogen haben soll, findet sich schon in dem von Heymann 1922 vertonten Schlager von Leo Heller „Bei einem alten Junggesellen“. Der unschuldig in den Verdacht des Plagiats geratene Komponist schließt seine Darlegungen mit dem Wort: „Es ist nicht der Vorteil, es ist nicht der Nachteil, es ist das Wesen eines Schlagers, daß es an bekannte Melodien anklingt.“

Ebenso zehren in der bildenden Kunst ideenreichere Nachempfänger von den glücklichen Einfällen begabter Zunft-

⁹⁹⁾ Berl. Tagebl. Nr. 391 v. 18. 8. 1932.

¹⁰⁰⁾ Im „Tempo“ Nr. 41 von 1932.

genossen, mag es sich nun um reine oder angewandte Kunst handeln. M. Bernath z. B. weist in der „Voss. Zeitung“ vom 2. Juli 1916 (Plagiat in der alten Malerei) nach, daß an berühmten Meisterwerken der Malerei, wie der Mona Lisa von Leonardo da Vinci, dem hl. Sebastian von Mantegna usw. ungeniert Plagiate begangen wurden. „Die Vermählung Mariä“ Raffaels (Mailand, Brera) hat die größte Ähnlichkeit mit einem Bild seines Meisters Pietro Perugino, das im Museum zu Caen hängt. Hier ist nicht nur die Hauptgruppe, die aus Josef, Maria und dem Priester besteht, vollkommen gleichartig, sondern ebenso die Seitengruppen, die nur ausgetauscht sind und sogar den abgewiesenen Freier in der gleichen Stellung nachbilden. Die „Femme couché“ z. B. von Courbet ist m. E. ein Abklatsch von „Der Eremit und die schlafende Angelika“ von Rubens: die gleiche Körperlage, Hervortreten der rechten Hüfte, Ansatz des Busens, Haltung des Kopfes und des linken Armes. Ebenso wurde der Stich Marcantonios Raimondis „Wassergötter“ nach Raffael von Monet (Frühstück im Grase) nachgeahmt.

Der Franzose Tassaert malte ein Bild von der „Gschamigen“, die ihre Tränen mit dem Hemd abtrocknet. Lovis Corinth lehnt sich eng an sein Vorbild an¹⁰¹⁾.

Aber auch hier ist nicht alles Plagiat, was mit Vorbildern Übereinstimmung aufweist. Hier gelten die treffenden Worte, die Wieland¹⁰²⁾ vor hundert Jahren sprach: „Alle vortrefflichen Maler haben heilige Familien gemalt. Der Inhalt ist der nämliche, die Charaktere sind die nämlichen, die Farben auf dem Palet sind's auch. Gleichwohl hat jeder eben denselben Gegenstand auf eine ihm eigene Art behandelt. Und soviel treffliche Madonnen schon da sind, so wird sich doch gewiß kein künftiger großer Maler abschrecken lassen, auch die seinige hinzu zu tun.“ Und vorher: „Das, was den wahren Meister macht, ist nicht die Erfindung eines unerhörten Sujets, unerhörter Sachen, Charaktere, Situationen usw., sondern der

¹⁰¹⁾ S. Eduard Fuchs, Die großen Meister der Erotik. München.

¹⁰²⁾ Horaz, Epist. 1782 I 295 zu ep. I, 19.

lebendige Odem und Geist, den er seinem Werke einzublasen vermag, und die Schönheit und Anmut, die er darüber auszugießen weiß."

Bei der *Gebrauchsgraphik* hingegen entscheidet weniger das Wollen des Künstlers, als der Auftrag und sein Zweck. Bei der Unmasse der täglich für Reklamezwecke benötigten *Gebrauchsgraphik* und der oft nur kurzen Zeit, die zur Ausarbeitung zur Verfügung bleibt, besteht die Gefahr, daß auch vielleicht sonst ergiebigste Brunnen sich einmal erschöpfen und die Versuchung an den Künstler herantritt, Anlehnung bei anderen zu suchen. Sofern lediglich die Benutzung einzelner Motive in Frage kommt, wäre dagegen nichts einzuwenden. Die Grenzen des Erlaubten werden jedoch überschritten, wenn die neue Arbeit lediglich ein stilisierter Abklatsch der Vorlage ist. Hier liegt echtes Plagiat vor. In seiner instruktiven Schrift „Die schwarze Liste“ (Leipzig, Kurt Wolff 1916) klopft *Hans Reimann* einigen bekannteren Plagiatoren recht empfindlich auf die langen Finger. Die Zeitschrift „Das Plakat“ führte jahrelang einen erbitterten Kampf gegen die Freibeuter auf dem Gebiete der *Graphik*¹⁰³).

Im allgemeinen aber wird man sich hüten müssen, mit dem vernichtenden Urteil „Plagiat“ allzuschnell bei der Hand zu sein, denn das verständnisvolle Urteil von *Kurt Martens*¹⁰⁴), das er über die Belletristik fällt, gilt natürlich *mutatis mutandis* auch für die anderen Kunstzweige: „Wirklich schöpferische Begabungen sind heutzutage so selten, die Fülle der Assoziationen in unserer mit Wissensstoff und einem Wirrwarr sich durchkreuzender Anschauungen und Velleitäten vollgepfropften europäischen Zivilisation so erdrückend, daß die Belletristik jedes Motiv, jeden Einfall, jede Führung und Verknotung der Handlung mit verschwindenden Ausnahmen schon irgendwo und irgendwann einmal erlebt hat und in ihrem Archiv verwahrt.

¹⁰³) Vgl. besonders die sehr aufschlußreichen Artikel von *Hans Meyer* „Plakat und Plagiat“ im Juli-Heft 1915 S. 150 ff. und März-Heft 1917 S. 81 ff. mit den zahlreichen anschaulichen Gegenüberstellungen.

¹⁰⁴) In „Die Literatur“, 1929, S. 384.

Welcher Autor, und sei es einer der originellsten, dürfte sich da vermessen, auf sein ausschließliches geistiges Eigentum zu pochen!"

Seltsamerweise oder soll man sagen begreiflicherweise stehen so ziemlich alle Schriftsteller, die über das Plagiat geschrieben haben, diesem nicht etwa ablehnend gegenüber, so z. B. Kurt Martens¹⁰⁵), Alexander Moszkowski¹⁰⁶), Egon Friedell¹⁰⁷), Werner Milch¹⁰⁸), Hans Landsberg¹⁰⁹), Stranik¹¹⁰).

Sie verteidigen zwar nicht das Plagiat schlechthin, sondern vertreten die Ansicht, daß es für einen Dichter und Schriftsteller äußerst schwierig sei, kein Plagiat zu begehen. Soweit wollen wir freilich nicht gehen, doch müssen wir uns über den Begriff „Plagiat“ erst klar werden. Es wird sich dann ergeben, daß unsere Meinungen gar nicht so weit auseinanderklaffen.

Was ist nun ein Plagiat? Würde man darunter die wortwörtliche Übernahme einer schriftstellerischen Leistung eines anderen durch einen weniger vom Geist Beglückten verstehen, so zwar, daß die eigene Leistung nur darin bestände, lediglich die Verfasseramen auszutauschen, so wären darüber nicht viele Worte zu verlieren. Solche skrupellosen Diebstähle finden sich zum Glück nur wenig. Der Begriff muß also viel weiter gefaßt werden. Es fällt darunter auch die Aneignung von Teilen fremder Leistung, die in das eigene Geistesprodukt eingefügt werden, so daß der Eindruck erweckt werden soll, daß die gesamte Leistung, wie sie sich aus einem Gusse repräsentiert, der Gedankenarbeit des mit seinem Namen Zeichnenden ihre Entstehung verdankt. Daß in einem solchen Verhalten eine bewußte Täuschungsabsicht, demnach eine Unehrllichkeit des Schriftstellers vorliegt, wird wohl kaum zweifelhaft sein.

¹⁰⁵) Die Literatur 1929, S. 384.

¹⁰⁶) Das literarische Echo, I, Nr. 16.

¹⁰⁷) Breslauer Neueste Nachrichten v. 5. 12. 1931.

¹⁰⁸) Breslauer Neueste Nachrichten v. 3. 9. 1930.

¹⁰⁹) Z. f. B. 1911, S. 122.

¹¹⁰) Das Prisma 1930, Jhrg. 6, Heft 22, S. 205—208, und in: Zeitschrift für deutsche Bildung 1930, S. 499—507.

Nun kann man freilich den Begriff „Teile“ sehr weit und sehr eng fassen. Werden ganze Abschnitte aus einer anderen Schrift übernommen, ohne entsprechenden Hinweis auf die wahre Autorschaft, so wird nur der Plagiator selbst ein Plagiat in Abrede stellen. Anders hingegen, wenn kurze Stellen wortwörtlich aus einem bereits vorhandenen Werk in ein neugeschaffenes übernommen werden, wobei wiederum das absolut Geringfügige im Verhältnis zum neugeschaffenen Produkt nicht mehr geringfügig zu sein braucht, d. h., wenn die eigene Leistung gegenüber dem Angeeigneten in den Hintergrund tritt. Wer eine Broschüre von 16 Seiten Umfang mit 2 Seiten fremden Geistesguts füllt, ist ein Plagiator, mag er auch sonst in Amt und Würden stehen. Bei Werken größeren Umfangs wird man sich die Frage vorlegen müssen, ob das neugeschaffene Werk auch ohne die Zwangsanleihe als eine originelle Schöpfung aufzufassen ist und das Entnommene gewissermaßen nur zum Aufputz der Fassade verwendet wurde. Maßgebend ist immer die leitende Idee des Autors, der gleich wie ein Baumeister für seinen Bau die entsprechenden Stücke an die rechte Stelle setzt. Auch der Baumeister denkt nicht daran, diese zuvor aus dem Steinbruch auszubrechen, zu behauen und für den Bau fertigzumachen, sondern überläßt das anderen. Dieses Gleichnis hat Geibel einmal gewählt. Man sieht aber gleich, daß der Vergleich hinkt. Beim Baumeister ist das verwendete Material von der Natur gegeben, es wird nur zugerichtet. Nicht anders in der Literatur, bei der ein Autor sich der Sprache bedient, „die für ihn dichtet und denkt“. Sie ist das Material, das geformt werden muß und das nicht in seiner Formung von anderen übernommen werden kann. Auch der Baumeister übernimmt nicht den fertigen Dachstuhl oder die vorhandenen Mauern eines anderen Gebäudes, um aus diesen Fertigfabrikaten ein neues zu errichten. Es würde ihm auch nicht einfallen, den Dachstuhl oder die Fensterrahmen als sein Eigenfabrikat bezeichnen zu wollen, sondern er überläßt die Ehre der Urheberschaft dem Zimmermann und dem Tischler. Der Autor hingegen, der sich mit fremden Federn schmückt, will die Herkunft ver-

decken, das Angemaßte als sein geistiges Eigentum hingestellt wissen. An dieser Tatsache läßt sich nicht drehen noch deuteln. Nimmt man diese erkennbare Absicht, den Ursprung einer Produktion mit allen Mitteln zu verschleiern, als Kriterium an, so dürften wir gewiß einen großen Schritt näher auf dem Wege zu einer erschöpfenden Definition des Begriffs „Plagiats“ getan haben. Ehe wir jedoch eine Definition versuchen, sei noch der Grenzfälle gedacht, bei denen oft die Entscheidung, ob ein Plagiat vorliegt, nicht ohne weiteres zu bejahen, noch zu verneinen ist. Es kommen hier in Frage:

1. die stoff- und motivgeschichtliche Übereinstimmung,
2. das Verhältnis des Autors zur historischen Quelle,
3. das überscharfe Erinnerungsvermögen.

1. Die stoff- und motivgeschichtliche Übereinstimmung.

Gerade von den vorurteilsfreiesten Geistern ist mit Recht hervorgehoben worden, daß die Erscheinungsformen des täglichen Lebens zu beschränkt seien, als daß es dem schaffenden Künstler immer möglich wäre, auf Grund eigener Erfindungsgabe seine Stoffe zu gestalten. Es hat, worauf schon hingewiesen wurde, Hunderte von Malern gegeben, die Madonnenbilder gemalt haben, und doch trägt jedes seine eigene Note. Selbst bei absoluter Gleichheit des Stoffes wird das Werk des einen Malers sich ganz anders repräsentieren wie das des anderen. „Nehmen wir zum Beispiel einmal die Malweise von Rubens und diejenige van Dycks, seines Schülers. Rubens brachte es fertig, in seinen Porträts ein seltsam leuchtendes Rot zu gebrauchen, das in dem Schatten zu einem tiefen Schwarz wurde. Van Dyck andererseits hat diesen Effekt niemals erreicht. So wandte er eine andere Methode an. Er malte die hellen Stellen in Gelb oder Weiß und die dunkleren Partien in Rot oder Dunkelbraun. Die vorherrschende Farbe in seinen Werken ist also Braun. Bei Rubens ist es das Rot. Rubens hatte außerdem einen gewissen Trick, Schatten auf Fleisch in Grün zu setzen und zugleich die Anatomie des Körpers durch das korrekte Placieren dieser grünen oder blaugrünen Schatten herauszu-

arbeiten. Das ist ein leicht festzustellendes Kennzeichen seiner Bilder, weil noch nicht einmal seine Kopisten diese Schatten richtig setzen können. . . .

Sehen Sie, van Dyck konnte unmöglich ein Bild genau so malen, wie es Rubens tat. Und Rubens wiederum hätte niemals malen können wie van Dyck. So sehr es jeder auch versucht hätte. Und so hat jeder seine Eigenarten, die auch der beste Kopist nicht wiederholen kann. Für einen geschulten Experten ist es also nicht sehr schwierig, festzustellen, von wem dieser beiden ein Bild ist.

Das gleiche gilt von jeder anderen Art von Kunst oder Kunstgewerbe. Aus Hunderten von Details kann man einen sicheren Schluß auf den Schöpfer des Werkes ziehen. Jedes Stück Kunst zeigt das Charakteristikum und die Persönlichkeit des Meisters, der es geschaffen hat."

Diese Ausführungen stehen zwar in einem Kriminalroman¹¹¹⁾. Allein sie besitzen trotzdem Allgemeingültigkeit.

In der Literatur wird das Ehebruchsmotiv, das der unglücklichen Liebe, der Kampf des schwachen Menschen gegen Schicksalsgewalten usw. seit Olims Zeiten in der alten und neuen Welt abgehandelt, und niemandem würde es einfallen, hier von einem Plagiat zu reden, weil eben die Behandlung, die Art, wie der einzelne Autor das vorhandene Rohmaterial bildet, den Beweis liefert, ob er genügend eigene Gestaltungskraft aufbringt oder ob er das Handwerkzeug anderer Autoren sich gegen deren Willen ausleihen muß, um den Eindruck eines Könners zu erwecken. Hier gilt Goethes verständnisvolles Wort, der das Aufspüren von Quellen, wenn es zu dem Zwecke geschieht, um hämisch darauf mit Fingern zu weisen, als sehr lächerlich bezeichnet. „Man könnte ebensogut einen wohlgenährten Mann nach den Ochsen, Schafen und Schweinen fragen, die er gegessen und die ihm Kräfte gegeben. Wir bringen wohl Fähigkeiten mit, aber unsere Entwicklung verdanken wir tausend Einwirkungen einer großen Welt, aus der

¹¹¹⁾ Leonhard Falkner, Ballinger hat seine eigene Methode, Berlin, Ullstein, S. 72/73.

wir uns aneignen, was wir können und was uns gemäß ist. Die Hauptsache ist, daß man eine Seele habe, die das Wahre liebt und es aufnimmt, wo sie es findet. Überhaupt ist die Welt jetzt so alt, und es haben seit Jahrtausenden so viele bedeutende Menschen gelebt, daß wenig Neues mehr zu sagen und zu finden ist. Meine Farbenlehre ist auch nicht durchaus neu. Plato, Leonardo da Vinci und viele andere Treffliche haben im einzelnen vor mir dasselbe gefunden und gedacht. Aber daß ich es auch fand, daß ich es wieder sagte und daß ich dafür strebte, in einer konfusen Welt dem Wahren wieder Eingang zu schaffen, das ist mein Verdienst."

Kein Autor oder sonst ein bildender Künstler lebt ja so isoliert, den Einflüssen der Vor- und Mitwelt entzogen, sondern er ist ein Produkt der Erziehung und der Zeit, in der er lebt. Die guten und dauernden Gedanken, denen man nicht mit der Angelrute eines Paragraphen nachrennen kann, sind nie das Resultat eines Einzelnen, sondern immer das Werk des Kollektivbewußtseins eines ganzen Zeitalters. Pascal sagt in seinen „Pensées“ einmal: „Manche Leser wollen, daß ein Autor niemals über Dinge spreche, von denen schon andere gesprochen haben. Tut er es, so werfen sie ihm vor, er sage nichts Neues. Beim Ballspielen benutzt der eine genau denselben Ball wie der andere. Aber der eine wirft ihn besser. Man könnte einem Autor gerade so gut vorwerfen, daß er sich der alten Worte bediene: als ob dieselben Gedanken in anderer Anordnung nicht einen anderen geistigen Organismus bildeten, genau so wie die Worte in anderer Anordnung andere Gedanken bilden.“ Goethe legte mit dem Recht des Usurpators Beschlag auf das Gute, wo er es fand: „Was da ist, ist mein!“ Es kommt eben nur darauf an, daß er dem Klumpen Lehm als Schöpfer eine neue Seele einhauchte. Das allein entscheidet, nicht der Rohstoff, der für jeden bereit liegt, der in sich die Kraft des Bildners verspürt. Ein Ideenschutz, wie ihn Roda Roda ¹¹²⁾ vorschlägt, wäre deshalb fehl am Platze.

¹¹²⁾ Im Berl. Tagebl. v. 9. 12. 1931.

Darum ist nicht alles, was nach Plagiat aussieht, als solches zu werten. Um nur ein Beispiel anzuführen (worauf bereits früher hingewiesen wurde): Die „Marcelle“ von Victorien S a r d o u hat eine reiche Ahnengalerie aufzuweisen. Es handelt sich hier um die Geschichte eines galanten Ritters, der sich zum Ritter der Ehre einer Schönen, die sich schuldig glaubt, aufwirft, bis deren Unschuld schließlich ans Tageslicht kommt. S a r d o u nahm sie direkt aus dem Tancredi von V o l t a i r e, der das Sujet aus der „Comtesse de Savoie“ der Madame de F o n t a i n e sich auslieh, die wiederum auf „Siège de Calais“ der Madame de T e n c i n fußte. Diese schöpfte ihrerseits aus den drei Komödien des 17. Jahrhunderts der „Madonte“ von D ' A u v r a y, der „Madonte“ von L a C h a r n a y e und der „Polyxène“ von B e h o u r t. Aber auch diese drei sind nicht die Erfinder der Situation, sondern hatten die „Astrée“ von D ' U r f é als Vorbild. Urfé fand wiederum diese Geschichte in der 6. Erzählung des italienischen Novellisten B a n d e l l o, der sie seinerseits dem „Rasenden Roland“ von A r i o s t o entnahm¹¹³⁾. Es wäre lächerlich, hier die Frage des Plagiats überhaupt erst anzuschneiden, ebensowenig könnte man das beispielsweise bei Heinrich von Kleists Novelle „Die Marquise von O...“, die in ihrer Urform bereits im alten P i t a v a l und bei M o n t a i g n e steht, tatsächlich jedoch den „Cent nouvelles nouvelles“ der Frau v o n G o m e z entnommen ist¹¹⁴⁾ oder bei M a e t e r l i n c k, der, wie er auch zugestand, für sein Drama „Maria Magdalena“ zwei Situationen aus P a u l H e y s e s Schauspiel „Maria von Magdala“ entlehnte, und zwar die Rettung der in Gefahr der Steinigung befindlichen Magdalena durch Christus und dann den inneren Konflikt der großen Sünderin, ob sie den Herrn retten und sich preisgeben oder ihn verderben, aber sich reinhalten soll.

¹¹³⁾ Raoul Deberdt, Les grands plagiats du siècle, in: La Revue des Revues, Vol. XXVIII, 1899, S. 284/85.

¹¹⁴⁾ Rich. Maria Werner, Kleist's Marquise von O . . . in: Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte, hrsg. v. B. Seuffert, 3. Bd., Weimar 1890, S. 483 ff.

Bearbeitung zu Rate ziehen, soviel er will. Allein schon das Gebot des Anstands (von rechtlichen Gesichtspunkten ganz zu schweigen) erfordert es, in irgendeiner Weise kennlich zu machen, daß er nicht in allen Partien seines Werkes als Eigen-

2. Das Verhältnis des Autors zur historischen Quelle.

Nicht der Historiker, sondern der auf einen vorhandenen Stoff zurückgreifende freischaffende Künstler hat die Wahl, sich eng an sein Vorbild zu halten und die sich ihm bietende Quelle restlos zu erschöpfen oder aber wie Schiller in seinen Dramen, nach Belieben frei damit zu schalten. Es bleibt ihm die Wahl. Wählt er die erstere Eventualität, so läuft er freilich Gefahr, zwischen den Grundbegriffen von Mein und Dein den Trennungsstrich zu verwischen, und man muß zugeben, daß in diesem Falle die Anlehnung so stark sein kann, daß von einer Eigenschöpfung kaum noch gesprochen werden kann. Goethe plünderte für seinen „Clavigo“ ungeniert den Beaumarchais, wie er freimütig zugesteht: „Berechtigt durch unseren Altvater Shakespeare, nahm ich nicht einen Augenblick Anstand, die Hauptszenen und die eigentlich theatralische Darstellung wörtlich zu übersetzen.“ Die gleiche Methode empfiehlt er unter ausdrücklichem Hinweis auf sein eigenes Verfahren Eckermann gegenüber: „Wenn ich bedenke, wie Schiller die Überlieferung studierte, was er sich für Mühe mit der Schweiz gemacht habe, als er seinen „Tell“ schrieb, und wie Shakespeare die Chroniken benutzte und ganze Stellen daraus wörtlich in seine Stücke aufgenommen hat, so könnte man einem jetzigen jungen Dichter auch wohl dergleichen zumuten. In meinem „Clavigo“ habe ich aus den Memoiren des Beaumarchais ganze Stellen“¹¹⁵⁾).

Allen Respekt vor Goethe und seiner weitherzigen Toleranz! Aber sein Rezept dürfte weder Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben können noch den Anschauungen unserer Zeit noch gemäß sein. Jeder Autor darf naturgemäß Quellen für seine

¹¹⁵⁾ Eckermann, Gespräche mit Goethe vom 10. 4. 1829, in der 7. Auflage, besorgt von Düntzer 1899, II, S. 88; die Meinungen für und wider Goethe sind ausführlich wiedergegeben bei: Georg Grempler, Goethes Clavigo. Erläuterung und literarhistorische Würdigung. Halle 1911.

Bearbeitung zu Rate ziehen, soviel er will. Allein schon das Gebot des Anstands (von rechtlichen Gesichtspunkten ganz zu schweigen) erfordert es, in irgendeiner Weise kenntlich zu machen, daß er nicht in allen Partien seines Werkes als Eigenschöpfer angesehen werden kann („nach einer Idee“, „unter Zugrundelegung von“ usw.). Das würde seinem Ruhm keinen Abbruch tun, seiner Ehrlichkeit jedoch ein gutes Zeugnis ausstellen. Flattert aber ein solches Produkt unter dem Namen des Verfassers in die Welt, ohne daß die Herkunft der übernommenen Passagen genügend gekennzeichnet ist, so wird keine noch so schwungvolle Beschönigung ihn von dem Vorwurf reinwaschen, fremde Gedanken sich widerrechtlich angeeignet zu haben.

Nun kann freilich die Anlehnung des Nachschöpfers nur auf die Übernahme einzelner Schilderungen, kurzer Charakterzeichnungen oder einzelner Sätze sich beschränken. Sie sind dann gewissermaßen als Farbtupfen anzusehen, die zur Erhöhung der Wirkung des Zeitgemäldes angebracht sind, die jedoch auch wegbleiben könnten, ohne den Effekt irgendwie nennenswert zu beeinträchtigen. Sie treten hinter der Eigenschöpfung völlig zurück, und eine derartige Verwendung fremden Schaffens ist deshalb erlaubt.

3. Das überscharfe Erinnerungsvermögen.

Bei der Fülle der vorhandenen Literatur und der täglichen Neuerscheinungen, die der literarisch Interessierte freiwillig liest oder zu lesen gezwungen ist, wird es nach Tagen kaum noch möglich sein, die aufgenommenen Gedanken fein säuberlich zu registrieren und deren Väter festzustellen, um wieviel weniger nach Monaten und Jahren, wenn der produzierende Schriftsteller, angeregt durch irgendein Ereignis oder vom inneren Schaffensdrang getrieben, zur Abfassung eines Werkes sich anschickt. Es wird ihm nicht glücken, auch nicht beim besten Willen, jeden ihm zuströmenden Gedanken daraufhin zu prüfen, ob er „auf eigenem Mist gewachsen“ oder fremder Herkunft ist. Was in seinem Gehirn auftaucht, schätzt er als eigenen Gedanken, für den er eintritt. Daß ihm hier bei allzu gutem Gedächtnis dieses mitunter einen üblen Streich spielen kann, liegt auf der Hand. Wir haben Beispiele mehr als genug, die den Nachweis liefern, daß der gleiche Gedanke, die gleiche Fabel eines Stoffs von mehreren Schriftstellern entweder zur selben Zeit oder kurz nacheinander wiederkehrt. Diese Duplizität der literarischen Ereignisse erklärt sich mühelos aus dieser Täuschung durch das Erinnerungsvermögen, ohne daß man sofort mit Plagiatsbeschuldigungen bei der Hand zu sein braucht. Es kommt nicht auf die Tatsache der Übereinstimmung an, sondern auf den Willen, daß es so ist.

Nachdem wir nunmehr die Fälle ausgeschieden haben, die als Plagiat nicht zu werten sind, ist der Weg geebnet zu einer Definition des Plagiats.

Plagiat ist also die aus freier Entschliebung eines Autors oder Künstlers betätigte Entnahme eines nicht unbeträchtlichen Gedankeninhalts eines anderen für sein Werk,

in der Absicht, solche Zwangsanleihe nach ihrer Herkunft durch entsprechende Umgestaltung zu verwischen und den Anschein eigenen Schaffens damit beim Leser oder Beschauer zu erwecken.

REGISTER

- Aeschines 6
 Alexis, Willibald 29
 Ammer, K. L. 55
 Anaxagoras 6
 Anger, Hippolyte 34
 d'Annunzio 35
 Ariost 27, 32, 78
 Augustinus 11
 Aulus Gellius 11
 d'Auvray 78
- Bacherl 18
 Baeseler, Dr. 62
 Bandello 32, 78
 Barre, Joseph 37
 Bayle, P. 8, 27, 36
 Beaumarchais 24, 79
 Beer, Michael 18
 Beethoven 68
 Behourt 78
 Benoist, Charles 34
 Bloch, Ernst 63
 Blüher, Hans 63
 Boccaccio 32
 Boehme, Margarete 44
 Brandes, Georg 35
 Brecht, Bert 54 ff.
 Brentano, Clemens 20
 v. Brunshwig, Robert 28
 Büschel, Joh. Bernh. G. 14
 Busbeck 43
 Byron, Lord 23
- Cajot, Joseph 38
 Calderon 23
 Carpani 38
 Castelli, J. Fr. 28
 Casti 23
 Castil-Blaze 38
 Cervantes 27
 Chateaubriand 33, 40
 Chénier, André 25, 32
 Condivi 52
 Cook, John H. 16
 Corinth, Lovis 71
 Corneille, Pierre 7
 Courbet 71
 Cowler, Jim 70
- Crébillon 27
 Cuvellier-Fleury 31
 Cyrano de Bergerac 25
- Daudet, Alphonse 9
 Deinhardstein 18
 Diderot 32
 Döbbeke, Wanda Ursyn 68
 Dornay, Jules 10
 Doyle, Conan 10
 Dreiser, Theodore 16
 Dulaurens 38
 Dumas, Alexandre, père 34, 39 f.
 Dumas, Alexandre, fils 34
 Dvorak 69
- Euripides 6
- Falk 28
 Fanta, Theodor 63
 Favre, Paul 34
 Felseck, R. 44
 Fielding 27
 Finx, Joh. Chr. 11
 Flaubert 8
 Fontaine, Mdme. de 32, 78
 Fontenelle 36
 France, Anatole 8
 Friedel, Johann 13
 Friedländer, Benedikt 63
 Frischlin 11
- Gay, John 55
 Gehrman, Johannes 44
 Geibel 25
 Gibbon 33
 Ginguéné, Pierre Louis 30
 Godard d'Aucourt 31
 Godeau 7
 Goethe 8, 22 f., 76, 79
 Gomez 78
 Goncourt 32
 Gorgias 6
 Gosselin 40
 Goyau, Georges 34
 Gozlan 32
 Gozzi, Carlo 25
 Grillparzer 28

Großmann, Stefan 43
Groth, Klaus 17

Haendel 68
Halm, Friedrich 18
Hamilton 27
v. Harbou, Thea 67
Harich, Walter 65
Hartleben, O. E. 29
Hauptmann, Gerhart 10
Hebbel, Fr. 29
Heckmann, A., 44
Hedrich, Franz 59
Heimburg, Wilhelmine 16
Heine, Anselma 10
Heine, Heinrich 20
Heinse, Wilhelm 14
Helfferich 62
Heller, Leo 70
Herloszsohn, Karl 29
Hermann, B. A. 18
Herodot 6
Hesiod 6
Heydenreich, C. H. 29
Heymann, Werner Rich. 70
Heyse, Paul 78
Hirschberg, Herbert 45
Homer 6
Horaz 27
Hormeyer, Franz 42
Houssaye, Arsène 34
Hubertus, Ulricus 38

Isokrates 6

Janin, Jules 31
Jean Paul 66
Jerrmann 18
Julius, Heinrich 11
Juvenal 28

Kemmerich, Max 42
Kleist, Heinrich v. 78
Kock, Paul de 34
Krammer, Mario 44
Kürnberger, Ferdinand 19
Kulka, Georg 66

La Charnaye 78
Lacroix, Paul 32
Lafontaine 36
La Mothe Le Vayeur 36
Lanzi 39

Laube, Heinrich 17 ff.
Leonardo da Vinci 71, 77
Lernet-Holenia, Alex. 57
Lessing 8, 25, 26
Lewis, Sinclair 16
Lindau, Paul 10
v. Logau, Friedrich 22
Longfellow, 17
Lope de Vega 23
Lowndes, Belloc 10
Ludwig, Emil 51
Lukian 27

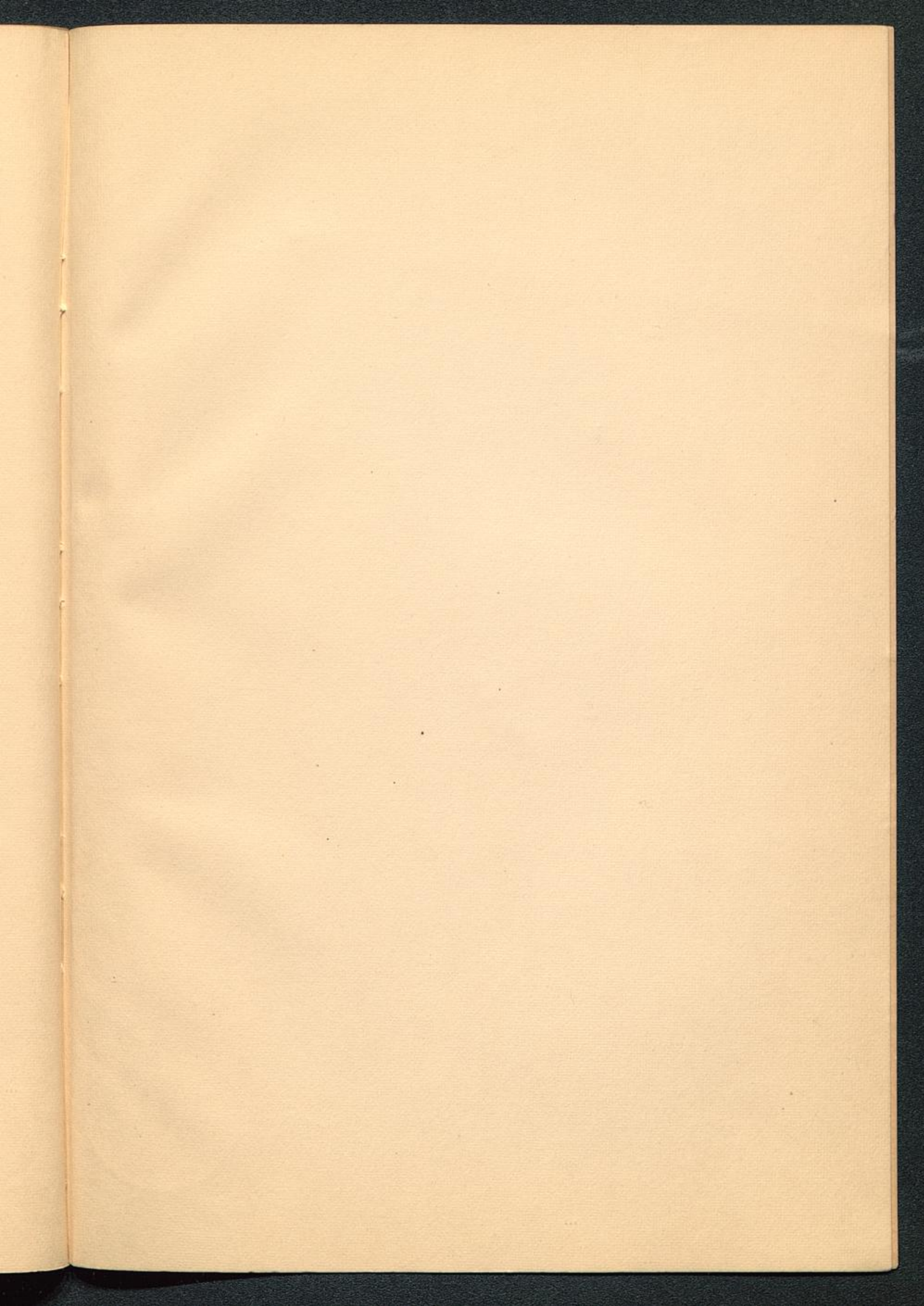
Mably 38
Maeterlinck 78
Magen, Hippolyte 41
Mailly 37
Mantegna 71
Marot, Clement 36
Martini, Faurto 43
Masson 34
Maurois, André 45
May, Hans 70
Mayer, Erich August 44
Meinhold 18
Meissner, Alfred 59
Meller, Rose 46
Menander 6
Mendelssohn, Felix v. 69
Mercier 13
Meyer, Conrad Ferd. 17
Meyrinck, Gust. 51
Milton 33
Mirabeau 15
Mirecourt, Eugène de 41
Molière 22, 25, 36, 40
Monborne 34
Monet 71
Montaigne 36, 78
Montégut, Maurice 9
Montépin, Xavier 10
Moreto 26
Münzer, Kurt 10
Multatuli 16
Murger, Henri 34
Muset, Alfred de 25

Nelson, Rudolf 70
Nietzsche, Fr. 67
Nicolai, 68
Nougaret, J. N. 29

Orcy, Baronin 16
Ortner, Anton Eugen 17

- Parnell, Thomas 37
 Pascal, 36, 77
 Peladan 35
 Peraté, André 34
 Perugino, Pietro 71
 Piron, Alexis 36
 Pitaval 78
 Plato 6, 77
 Plautus 26
 Plaze de Bury, Henri 33
 Poe, Edgar Allan 17
 Pontmartin, Armand du 10
 Poulot, Denis 34
 Pradel, Georges 10
 Prevost d'Exiles 36
 Putzel, Alfred 46
- Rabelais 11
 Racine 8, 36
 Raffael 25, 71
 Raimondi, Marcantonio 71
 Ranke, 34
 Rautenstrauch, Joseph 13
 Reger, Max 70
 Renan, Ernst 8
 Restif de la Bretonne 30
 Rimbaud 54
 Roda Roda 42, 77
 Rösler, Jo Hans 42
 Rosier, Butus 32
 Rosny, J. H. 10
 Rousseau, J. J. 36, 38
 Rubens 71
- Saint-Evremond 36
 Sandeau, Jules 32
 Sardou, Victorien 32, 78
 Schiller 22, 25, 32, 79
 Schlegel 27
 v. Schloezer, Kurd 33
 Schmidt, Robert R. 47
 Schneider, Louis 33
 Schöpfer, Carl Ludwig 12
 Schubert, Franz 70
 Schwieger, Jacob 11
 Scott, Walter 24
 Shakespeare 22 f., 25, 27, 40, 79
 Sophokles 6
 Soulié, Frédéric 34
- Spielhagen 25
 Stendhal-Beyle 38 f.
 Sterne 27
 Stradella 68
 Strauss, Joseph 69
 Strauss, Richard 69
 Strecker, Karl 57
 Streckfuß, Adolf 12
 Sue, Eugène 34
- Taine, Hipp. 35
 Tassaert 71
 Tasso 23
 Tencin, Mdme. de 78
 Terenz 26
 Thierry 35, 40
 Tieck 25
 Tirso de Molina 26
 Tschaikowsky 69
 Tschechow, Anton 46
 Tschuppik, Karl 66
 Tymjanow, Juri 46
- Unruh, Fritz v. 7
 d'Urfé 78
- Vargas, Léon 43
 Varro 11
 Vasari 52
 Vergil 6
 Vital-Puissant 15
 Voltaire 8, 27, 32, 36, 78
- Wagner, Richard 68
 Wassermann, Jacob 47 ff.
 Weber, Carl Julius 27
 Wedekind, Frank 7
 Wekherlin 27
 Werther, Carl Ludwig 18
 Wieland 25, 27, 71
 Wilbrandt, Adolf 10
 Wolff, Ludwig 42
- Zane Grey 16
 Zanovic, Stjepan Graf 14
 Zech, Paul 46
 Zeisig, Dr. J. 44
 Zola 34
 Zulawsky, Jersy 68

Druck:
Bank- Handels- und Industrie-Druckerei
Berlin SO 16, Wusterhauser Straße 16



See #17
in the museum
as Haslop & Kuntz?

