

Zum Plagiat in der japanischen Literatur

Autor(en): **Fukiko, Yasuda / Reiko, Sato**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **44 (1990)**

Heft 1

PDF erstellt am: **25.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-146876>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ZUM PLAGIAT IN DER JAPANISCHEN LITERATUR

YASUDA FUKIKO und SATO REIKO*

I

Seit wann man in der japanischen Literatur das Phänomen des Plagiats kennt, läßt sich nicht genau feststellen. Die Termini für Plagiat (*hyôsetsu* und *tôsaku*) sind erst seit dem zweiten Weltkrieg in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen und Gegenstand der Diskussion geworden. Was wir heute unter Plagiat verstehen, steht in engem Zusammenhang mit dem Begriff des Urheberrechts, der sich erst in der Moderne in Japan eingebürgert hat. Im allgemeinen finden wir deshalb vor der Moderne in der japanischen Literatur den Terminus „Plagiat“ nicht.

Aber schon im Mittelalter wurde ein literarisches Werk verfaßt, in dem das Problem des Plagiats eine zentrale Rolle spielt. Es handelt sich um das Nô-Spiel *Sôshi arai Komachi* (Komachi wäscht das Buch), das vermutlich von Zeami Motokiyo (1363-1443) verfaßt wurde.

Der Inhalt des Stücks ist folgender: Bei einem Wettbewerb der Waka-Dichter¹ im kaiserlichen Palast wird die Dichterin Ono no Komachi, eine berühmte Schönheit, als Konkurrentin von Ôtomo no Kuronushi ausgewählt. Kuronushi hält seine Gewinnchancen für so gering, daß er am Tag vorher in Komachis Haus schleicht und sie belauscht: Sie spricht gerade das Gedicht vor sich hin, das sie beim Wettbewerb vortragen will. Es lautet:

Von keinem gesät –
Aus welchem Samen wachsen
Die Wasserpflanzen,
Die mit dem Schlag der Wellen
Sich üppig wiegen?

Kuronushi schreibt nun ihr Gedicht in sein Exemplar des *Manyôshû*, um es dann vor dem Kaiser als Plagiat aus dieser berühmten Gedichtsammlung entlarven zu können. Als Ki no Tsurayuki am nächsten Tag beim Wettbe-

* Bei den Namen wird in diesem Aufsatz nach japanischer Sitte der Familienname stets zuerst genannt.

1 Waka: Gedicht, das aus fünf Zeilen von insgesamt 31 Silben besteht nach dem Schema 5-7-5-7-7.

werb Komachis Gedicht vorliest, lobt der Kaiser es sehr und erklärt es für unübertroffen. Kuronushi aber behauptet, es sei ein Plagiat, und der Kaiser rügt Komachi daraufhin. Diese fragt nun Kuronushi, aus welcher Sammlung sie denn das Gedicht abgeschrieben haben solle – ob aus dem *Kokinshû*, dem *Manyôshû* oder aus irgendeiner privaten Sammlung? Wer denn der Verfasser des Gedichts sei? Kuronushi entgegnet, das Waka stamme von einem unbekanntem Autor und stehe im *Manyôshû*. Unter den vorwurfsvollen Blicken von Hofadligen und anderen Hofdamen wird Komachi verlegen; als sie aber das Buch, das Kuronushi ihr vorlegt, in die Hand nimmt und liest, bemerkt sie, daß die Tusche, mit der das Gedicht geschrieben wurde, noch frisch ist. Sie wäscht daher die betreffende Stelle mit Wasser, worauf alle Schriftzeichen des Gedichts restlos verschwinden. (Tusche haftet je länger, desto fester.) Auf diese Weise kommt Kuronushis Intrige ans Licht. Da er seine Ehre verloren hat, will er sich das Leben nehmen. Komachi aber vergibt ihm seinen Betrug: Er habe es ja nur aus allzu großer Liebe zum Dichtertum getan. Zum Schluß preist sie mit einem Tanz die Regierung des Kaisers und verherrlicht die innere Wahrheit der Waka-Dichtung.

Komachi, Kuronushi und Tsurayuki sind Dichter, von denen in der Heian-Zeit (794-1184) viele Gedichte in die Sammlung *Kokinshû* aufgenommen wurden. Sie wirkten jedoch nicht zur selben Zeit, und ihr Zusammentreffen ist nicht historisch. Vermutlich wählte Zeami Komachi als Hauptfigur seines Spiels, weil sie eine berühmte Schönheit und die einzige Frau unter den „Sechs Dichturfürsten“ (Rokkasen) war; die originelle Idee, die Dichterin sich durch das Waschen des Buchs von dem Vorwurf des Plagiats reinigen zu lassen, stammt wohl auch von ihm.

Neben weiteren Nô-Spielen schrieb Zeami auch theoretische Abhandlungen über das Nô wie z.B. das *Kadensho*; was er beim Verfassen von Stücken am höchsten schätzte, war der Stil des *Honsetsu*. *Honsetsu* bedeutete für ihn überlieferte, hervorragende Literatur, die der Autor als Basis oder Quelle für seine Dichtung benutzen kann. Er hat daher auch vor allem Themen aus dem *Genji Monogatari*² und dem *Heike Monogatari*³ zu Nô-Spielen gestaltet.

Im ausgehenden Mittelalter stützte man sich stärker auf die überlieferte Literatur. In der Waka-Dichtung und beim Kettengedicht (Renga) bildete sich ein Stil heraus, den man als *Honkadori* bezeichnet. *Honkadori* be-

2 Berühmter Roman aus dem 11. Jahrhundert.

3 Berühmter Roman, der um 1200 entstand.

deutet, daß Verszeilen, Wendungen oder Ideen aus klassischen Gedichten bewußt unverändert in die eigene Dichtung übernommen werden; zur Zeit der Kompilation des *Shinkokinwakashû* war dieser Stil so beliebt, daß er geradezu ein Charakteristikum dieser Gedichtsammlung ist. Wie Kojima Yoshio festgestellt hat, sind 270 von den insgesamt 1978 Waka des zwanzigbändigen *Shinkokin* im *Honkadori*-Stil abgefaßt⁴. Hierzu ein Beispiel.

Originalgedicht von Naga Okimaro im *Manyôshû*:

Kurushiku mo	Wie niederdrückend
Furikuru ame ka	Ist das Fallen des Regens!
Miwa ga saki	Am Kap von Miwa,
<i>Sano no watari ni</i>	<i>Bei der Fähre von Sano –</i>
Ie mo aranaku ni.	Nirgendwo ein Haus in Sicht.

Gedicht von Fujiwara Teika im *Shinkokinwakashû*:

Koma tomete	Das Pferd anhalten
Sode uchiharau	Und die Ärmel ausschütteln möcht' ich –
Kage mo nashi	Doch es gibt kein Dach
<i>Sano no watari no</i>	<i>Bei der Fähre von Sano,</i>
Yuki no yûgure	Im Schnee der Abenddämmerung.

Fujiwara Teika (1162-1241), einer der Herausgeber des *Shinkokinwakashû*, ist ein wichtiger Dichter, der den *Shinkokin*-Stil begründet hat. In seinem *Kindai shûka* (1209) schrieb er über Prinzip und Methode des Dichtens: „Der Dichter soll die alten Worte verehren, sie mit einem neuen Geist erfüllen und versuchen, nach seinem Vermögen das Höchste zu erreichen. Ich empfehle, sich Gedichte zum Muster zu nehmen, die vor der Kamyô-Periode [889-898] entstanden“⁵. *Honkadori* bedeutet bei Teika, Worte eines alten Gedichts in einem neuen zu verwenden und in den eigenen Text zu integrieren. Er gab dafür anschauliche Beispiele, riet aber auch, nie Worte aus Gedichten zu benutzen, die von zeitgenössischen oder erst kürzlich verstorbenen Dichtern stammten. In seiner Poetikschrift *Eika taigai* ging Teika noch ausführlicher auf dieses Thema ein. Er verwies darin auf die alten Gedichte der drei großen Waka-Sammlungen *Kokinshû*,

4 Vgl. Kojima Yoshio, „Honkadori to Shinkokinwakashû“ in: *Shinkokinwakashû no kenkyû*. Kyôto: Hoshino shoten 1944, S. 280.

5 Fujiwara Teika, *Kindai shûka*. Jetzt in: *Karonshû*, hrsg. v. Fujii Haruo. Tôkyô: Shôgakukan 1979, S. 471.

Gosenshû und *Shûishû* und ermahnte seine Leser, nicht eine einzige Verszeile von Zeitgenossen oder originelle Wendungen von neueren Dichtern zu benutzen. („Neueren“ bezieht sich hier auf die Zeit von etwa 1150 an.) Und wenn man, von einem alten Gedicht ausgehend, ein neues verfasse, solle man von den fünf Verszeilen des ursprünglichen Texts nie mehr als zwei übernehmen. Andernfalls entstünde kein neues originales Gedicht. Shôtetsu (1381-1459), der Teika sehr schätzte, schrieb in seiner Abhandlung *Shôtetsu Monogatari*, früher habe es zum guten Ton gehört, aus berühmten Gedichten feststehende Wendungen wie „Die Wolken ziehen und der Himmel bedeckt sich“ oder „Nur ich allein weiß“ zu nehmen und sich ohne weiteres anzueignen. Das sei gerade so, wie wenn man einem anderen das Gewand stehle und sich daraus einen kurzärmligen Kimono schneidere. Wenn man einen überlieferten alten Text (*Honka*) benutze, müsse man auch dafür sorgen, daß klar werde, aus welchem Gedicht die Zeilen stammten. Keinesfalls aber sollte man Gedichte verfassen, in denen man auf Worte zeitgenössischer Dichter zurückgreife oder solcher, die während der letzten hundert Jahre gelebt hätten. Shôtetsu wendet sich hier also nachdrücklich gegen das Plagiat.

Ein im *Honkadori*-Stil verfaßtes Gedicht, das nur ein oder zwei Verszeilen des alten Textes durch neue ersetzt, bezeichnet Shôtetsu als *Dôru*, „gleichartig“ – eine Art von Plagiat.

Im *Manyôshû* findet sich z.B. folgendes Gedicht von Takechi Furu-hito:

Sasanami no	In Sasanami
Kunitsumikami no	Ist der Landesgottheit Schrein
Urasabite	Ein Bild des Jammers.
Aretaru miyako	Die verfallene Hauptstadt –
Mireba kanashi mo	Wie traurig stimmt ihr Anblick!

Daraus machte Hosshôji Settsushô:

Sasanami ya	In Sasanami
Kunitsumikami no	Ist der Landesgottheit Schrein
Urasabite	Ein Bild des Jammers.
Furuki miyako ni	Über die alte Hauptstadt
Tsuki hitori sumu	Breitet allein der Mond Glanz.

Neben *Dôru* gibt es beim Kurzgedicht (*Waka*, *Renga*, *Haiku*) noch die Bezeichnung *Tôru*, d.h. von ähnlicher Art. *Tôru* besagt, daß ein Gedicht in Idee und Motiv einem alten klassischen Gedicht ähnlich ist. Hayakawa

Jōseki schreibt in seinem *Haikai myōmokushō* (1759): „*Tōrui* will sagen, daß ein neues Gedicht, das auf einem alten basiert, sich ‘im Herzen’ nicht von diesem unterscheidet“⁶. *Tōrui* findet man bei Kurzgedichten häufig, und von alters her sind solche Gedichte kritisiert worden. Besonders bei den Waka-Wettbewerben nahm man Anstoß an *Tōrui*-Formulierungen, selbst wenn sie unabsichtlich verwendet worden waren.

Dagegen ist *Honkadōri*, wie oben ausgeführt, ein Stil, bei dem man einen klassischen Text *bewußt* als Vorlage oder Basis für ein neues, originales Werk benutzt. Zu einem Charakteristikum der japanischen Literatur wurde dieser Stil dann in der Edo-Zeit (1603-1868).

II

In der Edo-Zeit nahm der Grad, in dem sich die Autoren auf überlieferte Literatur stützten, bedeutend zu. Dabei hatten sie keineswegs das Gefühl oder die Absicht, sich des Plagiats schuldig zu machen. Im Gegenteil: Je mehr und je genauer ein Autor überlieferte Literatur in sein Werk übernahm, desto heller leuchtete sein Licht als Gelehrter. Gleichzeitig konnte auch der Leser an dieser Literatur den Grad seiner Bildung messen und sich im Bewußtsein sonnen, Kenner zu sein, sooft er Übernahmen entdeckte.

Aus den Anfängen der Edo-Zeit stammt die Literaturform der Kanazōshi – volkstümliche Erzählungen, die in leicht verständlicher Silbenschrift geschrieben sind. Indem die Autoren vielerlei überlieferte literarische Werke benutzten, schufen sie eine neue Literatur, die für ihre Zeit paßte. Allerdings wurden bei der Kanazōshi-Literatur vielfach die Quellen nicht genügend integriert: Die Werke glichen einem groben Mosaik, bei dem sich die neuen Elemente von den übernommenen mittelalterlichen Stücken grell abhoben. Das Werk, das sich über diese primitive Stufe der literarischen Adaption erhob und großen künstlerischen Wert besitzt, ist das *Ugetsu Monogatari* (Geschichten von Regen und Mond)⁷; es wurde

6 Vgl. hierzu *Nippon kotenbungaku daijiten*, Bd. IV. Tōkyō: Iwanami shoten 1984, Stichwort „Tōrui“.

7 Eine deutsche Fassung erschien unter dem Titel *Unter dem Regenmond. Phantastische Geschichten*, übersetzt von O. Benl. Stuttgart: Klett-Cotta 1980. Im folgenden werden Zitate und Titel aus dem *Ugetsu Monogatari* nach dieser Übersetzung wiedergegeben. Eine wissenschaftlich kommentierte Übersetzung bietet Leon

1776 von Ueda Akinari (1734-1809) veröffentlicht. Nach Nakamura Hiroyasu lassen sich für dieses Buch über 60 verschiedene chinesische und mehr als 110 japanische Quellen und Vorlagen feststellen⁸.

Takada Mamoru schreibt in seinem Kommentar zum *Ugetsu Monogatari*, dieses sei vor allem von zeitgenössischen Werken wie dem *Hanabusa-Sōshi* (1749) und dem *Shigeshige-Yawa* (1766) von Tsuga Teishō sowie dem *Nishiyama Monogatari* (1768) von Takebe Ayatari beeinflusst worden; es sei eine Sammlung von phantastischen Erzählungen, bei der Ueda Akinari einen für die japanische Literatur grundlegenden Stil – die Kunst des Zitierens und Adaptierens von klassischen chinesischen und japanischen Werken – einfach übernommen habe⁹. Oberflächlich betrachtet, sei das Werk zwar wie ein Mosaik aus verschiedenen Quellen zusammengesetzt, doch indem Akinari seine eigene künstlerische Konzeption und seine eigenen Formulierungen mit denjenigen japanischer und chinesischer Quellen verbunden und zwischen seinen eigenen Ideen und der Tradition der japanischen Klassik und der geheimnisvollen, exotischen Welt des Auslands Beziehungen hergestellt habe, sei es ihm auch stilistisch gelungen, sich über die reale Welt des Alltags und der Umgangssprache zu erheben und sich in der Literatur eine eigene Phantasiewelt zu schaffen. Gleichzeitig erhöhe sich dadurch der Effekt der historischen Elemente in seinen Geschichten – sie würden historisch nachempfundene Romane.

Besonders geschickt setzte Akinari im *Ugetsu Monogatari* klassische Gedichte ein. So findet sich z.B. in der Geschichte „Die Liebe einer Schlange“ das auf S. 27 zitierte Waka aus dem *Manyōshū*, und zwar in folgender Szene: Es regnet heftig, und der Held, Toyo-o, begegnet der weißen Schlange, die sich in eine schöne junge Dame verwandelt hat. Er lädt sie ein, mit ihm in einem kleinen Haus vor dem Regen Schutz zu suchen und zitiert das Gedicht. Einerseits wird damit die Stimmung dieser Szene veranschaulicht, andererseits wird deutlich, daß Toyo-o ein Mann von feiner Bildung ist.

Weitere bemerkenswerte Beispiele enthält die Erzählung „Das Haus im Schilfgras“; dort finden sich u.a. Zitate und Anspielungen auf drei Waka aus dem *Manyōshū*, fünf aus dem *Kokinshū* und die Nacherzählung einer

M. Zolbrod, *Ugetsu Monogatari. Tales of Moonlight and Rain*. London: Allen & Unwin 1974.

8 Vgl. Nakamura Hiroyasu, „Ugetsu monogatari hyōshaku“ in: *Hanabusasōshi, Nishiyama monogatari, Ugetsu monogatari, Harusame monogatari*. Nipon kotenbungaku senshū Bd. 48. Tōkyō: Shōgakusan 1973, S. 48.

9 Takada Mamoru, „Ugetsu monogatari“. Ebenda, S. 49.

langen Elegie aus dem *Manyôshû*. Diese besingt den Selbstmord des Mädchens Tekona aus dem Dorf Mama im Bezirk Katsushika¹⁰. Akinari führt die Geschichte von Tekona erst am Schluß seiner Erzählung ein, gewissermaßen als klassische Parallele zu dem Schicksal seiner Heldin, aber dem gebildeten Leser gibt er bereits im ersten Satz durch die Wahl des Schauplatzes einen versteckten Hinweis: „Im Dorfe Mama, Bezirk Katsushika der Provinz Shimôsa, lebte einmal ein Mann namens Katsushirô“¹¹. Katsushirô ist infolge seiner Sorglosigkeit verarmt und beschließt, als Seidenhändler nach Kyôto zu gehen und auf diese Weise sein Vermögen wiederherzustellen. Beim Abschied verspricht er seiner schönen jungen Frau Miyagi, im nächsten Herbst zurückzukehren. Doch bald brechen im Land Kämpfe aus; Banditen machen die Straßen unsicher, und Katsushirô kehrt nicht zurück. Inzwischen wartet Miyagi getreulich in Mama; sie achtet der Gefahren des Krieges nicht und weist alle Männer, welche die schöne Frau verführen wollen, von sich. Verarmt lebt sie schließlich ganz allein in ihrem Haus und zeigt sich niemand mehr. –

Katsushirô aber hat die Hoffnung aufgegeben, seine Frau noch lebend wiederzusehen. Erst nach sieben Jahren entschließt er sich, nach Mama zurückzukehren und sich wenigstens um Miyagis Grab zu kümmern. Er findet das alte Dorf verwüstet, sein Haus aber steht noch. Aus dem Gebäude dringt ein Lichtschein. Sollte Miyagi noch leben? Tatsächlich tritt sie ihm entgegen, aber sie ist gealtert und sieht verwahrlost aus. Sie erzählen sich, was sie beide erlebt und gelitten haben, und legen sich dann, getröstet und glücklich, zusammen schlafen. Am Morgen erwacht Katsushirô allein in der Ruine seines Hauses, findet im Garten einen Grabhügel und begreift, daß es der Geist seiner Frau war, der ihn empfangen hat. Ein alter Mann berichtet dann Katsushirô, wie angstvoll und treu Miyagi auf ihren Mann gewartet hatte. Im Herbst des Jahres nach Katsushirôs Abreise sei sie gestorben. Darauf erzählt der Alte die traurige Geschichte von dem Mädchen Tekona aus Mama. Doch Miyagis Schicksal, so meint er, sei noch weitaus tragischer.

10 Die Elegie stammt von Takahashi Mushimaro und findet sich in Buch IX (1807) des *Manyôshû*, gefolgt von einem ergänzenden Kurzgedicht. Weitere Gedichte, die sich auf Tekona bzw. das Dorf Mama beziehen, stehen in Buch III (431-3) und XIV (3386-7).

11 Etwa in der Mitte der Erzählung spielt Akinari dann nochmals auf ein *Manyôshû*-Gedicht über das Dorf Mama an.

Die Handlung von „Das Haus im Schilfgras“ entstammt einer chinesischen Quelle: der Erzählung „Ai-ch'ing chuan“ (Die Geschichte von Ai-ch'ing) aus der Sammlung *Chien-t'eng hsin-hua* (Neue Geschichten beim Putzen der Lampe) von Ch'ü Yu (1341-1427). Ein Vergleich der japanischen Fassung mit der chinesischen Vorlage erweist jedoch, daß Akinari sehr wesentliche Änderungen vorgenommen hat; insbesondere sind es die Charaktere der Hauptpersonen, die neu gestaltet wurden¹².

Als Ai-ch'ing von dem feindlichen General Liu bedrängt wird, nimmt sie sich lieber das Leben, als ihrem Mann untreu zu werden. Das Motiv für diese Tat ist jedoch mehr die pflichtbewußte Tugendhaftigkeit der Ehefrau als Liebe zu ihrem Mann; Ai-ch'ing ist ganz besonders auf korrektes Verhalten bedacht, da sie früher eine Kurtisane gewesen war. Als sie daher ihrem Mann als Geist erscheint, klagt sie weniger ihr Leid darüber, daß sie ihn im Leben nicht hat wiedersehen können, sondern bezeugt ihm ihre Dankbarkeit dafür, daß er sie zu seiner rechtmäßigen Ehefrau gemacht hatte, und gibt ihrer Genugtuung Ausdruck, daß sie sich dieser Ehre würdig gezeigt hat.

Auch Miyagi weist alle Männer ab, die sich ihr nähern wollen, und bleibt ihrem Mann treu. Auch sie stirbt schließlich an ihrer Treue, aber sie nimmt sich nicht selbst das Leben. Bis zuletzt verläßt sie sich auf das Wort ihres Mannes – „Im Herbst komme ich zurück.“ – und wartet auf ihn. Sie stirbt mit Liebe und Erbitterung im Herzen, während sie doch weiterleben und ihn wiedersehen möchte. Deshalb erscheint ihr Geist in einer so abgehärmten Gestalt, während sich Ai-ch'ing ihrem Mann in ihrer ursprünglichen Schönheit zeigt. Miyagi erzählt ihrem Mann, wie sehr sie in seiner Abwesenheit gelitten und sich nach ihm gesehnt hat, läßt ihn aber nicht merken, daß sie nur ein Geist ist. Da sie ihn nun habe wiedersehen können, ehe sie vor Sehnsucht gestorben sei, lasse die große Freude sie alles Leid vergessen! Obwohl in diesen Worten auch eine Anklage enthalten ist, betont hier Akinari Miyagis weibliche Bescheidenheit und Leidenschaftlichkeit – Züge, die bei ihr stärker ausgeprägt sind als bei Ai-ch'ing. Miyagis Tragik besteht darin, daß sie sterben mußte, während sie doch nur darauf wartete, ihren Mann wiederzusehen. Ai-ch'ing dagegen folgte dem konfuzianischen Moralkodex bis zur Selbstaufgabe. An die Stelle dieser konfuzianisch sittenstrengen Frau setzte Akinari die leidenschaftlich-natürliche Miyagi. In dieser unterschiedlichen Auffassung von Treue sehen wir

12 Einen Vergleich der Erzählungen unternimmt auch Donald Keene in: *World Within Walls*. London: Secker & Warburg 1976, S. 381-6.

den Grund, weshalb Akinaris Erzählung seiner chinesischen Quelle überlegen ist und seine Leser rührt, obwohl es sich „nur“ um eine Bearbeitung handelt¹³. Die Episode von Tekona, von der eingangs schon die Rede war, scheint auf den ersten Blick unmotiviert; bei genauerer Betrachtung entpuppt sie sich jedoch als wohl berechnete Erzählstrategie mit dem Ziel, Miyagi durch die Annäherung an Tekona noch unschuldiger, rührender und heroischer wirken zu lassen¹⁴.

Wie bereits oben gesagt wurde, ist in der Neuzeit die Abhängigkeit der Literatur von überlieferten chinesischen und japanischen Werken sehr groß – Ueda Akinari ist ein Musterbeispiel dafür. Während aber Akinari den Stil des *Honsetsu* oder *Honkadori* erfolgreich handhabte, und seine Werke weit davon entfernt sind, Plagiate zu sein, hat es sicher zahllose unbekannte oder inzwischen vergessene Autoren gegeben, denen dies nicht gelang. Weshalb sind sie kaum je als Plagiatoren gebrandmarkt worden, wie dies heute der Fall wäre? Plagiate und Fälschungen waren zwar damals häufig, doch gab es noch keine offizielle Bestimmung, die einem Verfasser sein Recht auf geistiges Eigentum garantiert hätte. Es gab lediglich ein Verlagsrecht, das Raub- oder Privatdrucken vorbeugen sollte. Private Abmachungen zwischen Verlegern fanden statt 1698 („Protokoll des Übereinkommens zwischen Verlegern in Ōsaka“) und 1728 („Beschluß der Gilde der Verleger in Edo“). Der erste offizielle Erlaß erfolgte 1844: „Anweisung des Machidoshiyori-Beamten Yakata Ichisaemon in Edo an alle Quartierältesten in Bezug auf Bücher“. Dieser Erlaß zielte vorwiegend auf die Bestrafung von Raubdrucken ab, um die Interessen der Verleger zu schützen.

Die Autoren der Edo-Zeit dachten noch nicht daran, ihre Eigentumsrechte zu behaupten. Lediglich Kyokutei Bakin¹⁵ bildet eine Ausnahme; er machte sich einige Gedanken über die Rechte eines Urhebers. Bakin veröffentlichte zwischen 1814 und 1841 seinen Roman *Nansō Satomi hakenden* (Biographie der acht Hunde der Familie Satomi in Nansō), der rund hundert Bände umfaßt und ein Bestseller war; er ist eine meisterhafte Geistergeschichte. In seinem Tagebuch, in Briefen und Essays beklagte

13 Wie seine Sprache verrät, kannte Akinari auch eine fast wörtliche, leicht gekürzte Übertragung der „Geschichte von Ai-ch'ing“ von Asai Ryōi: „Yūjo Mayagino“, aus der Sammlung *Otogibōko* (1666).

14 Vgl. hierzu Nakamura Yukihiko, „Kaisetsu“ in: *Ueda Akinari shū*. Nipon kotenbungaku taikei Bd. 56. Tōkyō: Iwanami shoten 1973, S. 12f. Anderer Ansicht ist Donald Keene (vgl. Anm. 12).

15 Kyokutei Bakin (1767-1848), bedeutender Romanschriftsteller seiner Zeit.

sich Bakin bitter darüber, daß man sein Werk willkürlich zerstückle und neu zusammenkleistere, daß sich Raubdrucke breitmachten und daß sein Honorar winzig sei, während sein Verleger mit seinen Werken sehr viel Geld verdiene. Aber damals war es noch nicht möglich, solch persönliche Unzufriedenheit als ein gesellschaftliches Problem zu sehen. Die Voraussetzungen für den Schutz des Urheberrechts waren noch nicht gegeben¹⁶.

III

Erst nach der Meiji-Restauration (1868) wurde der Schutz des Urheberrechts gesetzlich verankert. 1869 garantierte die Verordnung über Publikationen den Schutz des Urheberrechts als persönliches Recht (Paragraph 3). 1887 wurde das Urheberrecht durch die Copyright-Verordnung zu einem eigenen Gesetz, d.h. das Urheberrecht wurde als zu den Menschenrechten gehörig erklärt. 1899 trat Japan der Berner Übereinkunft über den Schutz literarischer und künstlerischer Werke bei, und im selben Jahr wurde das Gesetz über das Urheberrecht (Chosakukenhō) erlassen. Darin wurde der Schutz von ausländischen Werken sowie der Übersetzungsrechte garantiert und die Frist des Urheberrechtsschutzes grundsätzlich auf 30 Jahre nach dem Tode des Urhebers verlängert. Dieses Gesetz wurde in der Folge mehrmals partiell abgeändert, und am 1. Januar 1971 wurde das neue Urheberrechtsgesetz (Shin-chosakukenhō) erlassen, das den modernen Erfordernissen angepaßt ist. 1952 war Japan der „Universal Copyright Convention“ beigetreten.

Es war Fukuzawa Yukichi (1834-1901), der Wegbereiter der geistigen Umgestaltung während der Meiji-Jahre (1868-1912), der die Idee des Urheberrechts in Japan bekannt machte und für seine Einführung die Voraussetzungen schuf¹⁷. Trotz der Verordnung der Regierung von 1869 und trotz Fukuzawas Bemühungen hat es aber lange gedauert, bis das Urheberrecht in der literarischen Welt Japans zum Begriff wurde. So wurde z.B. im Jahr 1887 vom Verlag Hakubunkan eine Zeitschrift namens *Nihon taika ronshū* (Gesammelte Aufsätze japanischer Meister) herausgegeben, die all-

16 Vgl. Itō Nobuo, *Chosakuken jiken hyakuwa-sokumen kara mita chosakuken no hattatsu-shi*. Tōkyō: Shadan-hōjin chosakuken shiryō kyōkai 1976, S. 11-13.

17 In englischer Übersetzung liegen von Fukuzawa vor: *Fukuzawa Yukichi. On Education. Selected Works*, hrsg. und übersetzt v. Kiyooka Eiichi. Tōkyō: University of Tōkyō Press 1985. Darin: *Seiyō jijō: Things Western* und *Gakumon no susume: Encouragement of Learning*.

gemein „Diebstahl-Zeitschrift“ genannt wurde, aber trotzdem sehr guten Absatz fand. Man druckte darin Essays von hervorragenden Kritikern aus anderen Zeitungen und Zeitschriften völlig unerlaubt nach. Vom ersten bis zum vierten Heft waren durchschnittlich 95% der Aufsätze Raubdrucke¹⁸. Leider besitzen wir für die Welt der Literatur keine ähnlich genauen Daten, aber man kann vermuten, daß es auch hier mehrere solche Fälle gegeben hat, die als geistiger Diebstahl zu bezeichnen sind.

Die Modernisierung, die in der Meiji-Zeit in Japan nach westlichem Muster durchgeführt wurde, erstreckte sich auch auf Philosophie, Kunst und Literatur. Nach der langen Isolation wurde Japan von neuen Ideen, Büchern und Kunstwerken aus dem Westen überschwemmt. In der modernen japanischen Literatur bezeichnet man die Zeit von der Meiji-Restauration bis etwa 1888 als Zeit der Information und die Periode bis etwa 1905 als Periode der tätigen Aneignung. Im gesamten Zeitabschnitt wurden viele westliche literarische Werke ins Japanische übersetzt und fanden weite Verbreitung. Mori Ōgai (1862-1922) wurde damals der Lessing der japanischen Literatur genannt, und bei den Bestrebungen, die japanische Literatur durch die europäische zu befruchten und zu erneuern, spielte er eine bedeutende Rolle.

Wie wir bereits bei Ueda Akinari gesehen haben, ist die Bearbeitung überlieferter oder ausländischer Werke eine wichtige Stilrichtung in der japanischen Literatur. Honda Hisao meint sogar, man könne die Werke der japanischen Literatur nach der Meiji-Restauration größtenteils als Bearbeitungen im weitesten Sinne bezeichnen. Aber dazu waren große sprachliche Hindernisse und kulturelle Unterschiede zu überwinden, und Tsubouchi Shōyō, selbst Autor einiger Adaptionen, erklärte einmal, es sei weit schwieriger, ein ausländisches Werk zu „japanisieren“ als eigene Gedanken dichterisch zu gestalten¹⁹. Man kann eine Bearbeitung mit einer Verpflanzung vergleichen: so wie diese nur erfolgreich sein kann, wenn ein guter Gärtner die Pflanze in sorgfältig vorbereitete, fruchtbare Erde setzt, kann auch die Bearbeitung eines literarischen Werks nur einem begabten Autor gelingen, dem eine reiche literarische Tradition zur Verfügung steht. Eine Bearbeitung ohne eigenen literarischen Wert jedoch wird immer Plagiat oder Nachahmung bleiben.

18 Vgl. Itō (Anm. 16), S. 37f.

19 Vgl. Honda Hisao, „Jo“ in Yoshitake Yoshinori, *Kindai bungaku no naka no seiō: Kindai nihon honan-shi*. Tōkyō: Kyōiku shuppan center 1974, S. 5.

In der japanischen Literatur gibt es viele Werke, die als originale Schöpfungen veröffentlicht wurden und sich erst später als Plagiate oder Nachahmungen ausländischer Literatur entpuppten. So ist z.B. Tayama Kateis (1871-1932) *Kaijō niri* (Zwei Meilen auf dem Meer, 1905) eine bloße Übersetzung von Paul Heyses „L'Arrabiata“. Kitamura Tōkokus (1868-94) *Enseishika to josei* (Pessimistische Dichter und Frauen, 1892) ist in seiner ersten Hälfte kaum mehr als eine Übersetzung von R.W. Emersons Essay „Love“ und sein langes dramatisches Opus *Hōraikyoku* (1891) dichtete er nach Goethes *Faust*²⁰.

Aber auch bei der überlieferten Literatur des eigenen Landes machten die Autoren der Meiji-Zeit Anleihen. Higuchi Ichiyō (1872-96) schrieb zwar hervorragende realistische Erzählungen im neuen Stil, gab aber die traditionelle japanische Erzählweise, bei der man auf frühere literarische Werke zurückgreift, nicht auf. Wie Tsukada Mitsue festgestellt hat, hat sich Ichiyō vom *Makura no sōshi* (Kopfkissenbuch, um 1000), *Genji Monogatari* und *Tsurezuregusa* (Aufzeichnungen aus Mußestunden, um 1330) sowie von Ihara Saikaku (1642-1693) und Sinologen der Edo-Zeit stark beeinflussen lassen. Sie habe Ideen, Stilformen und Wendungen entlehnt, sei aber über eine Nachahmung nicht hinausgekommen. Insbesondere bestehe eine Abhängigkeit von Ueda Akinari²¹. Ichiyōs *Wakare jimo* (Rauhreif des Abschieds) soll eine Adaption von Shakespeares *Romeo and Juliet* sein.

Einer der führenden Dichter der Romantik war in Japan Shimazaki Tōson (1872-1943). Er hatte an der Meiji-gakuin, einer protestantischen höheren Schule, Englisch gelernt und schrieb für verschiedene Zeitschriften Übersetzungen westlicher Werke in der Form des Jōruri²², wobei er den Stil von Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) nachahmte. Er wurde deshalb in einer öffentlichen Kritik heftig angegriffen: Es wäre besser gewesen, wenn er entweder geschickter nachgeahmt oder geradezu plagiiert

20 Vgl. Yoshida Seiichi, *Nihonbungaku no sekaisei*. Tōkyō: Ōfūsha 1981, S. 105f. Tayama Katei schrieb auch die Erzählung *Futon* (1907), die als erstes bedeutendes Werk des japanischen Naturalismus gilt; die Anregung dazu gab ihm Gerhart Hauptmanns *Einsame Menschen*.

21 Ichiyōs unvollendetes Werk „Tana nashi obune“ gleicht (nach Tsukada) in Stil und Ton Akinaris „Verabredung zum Chrysanthemenfest“, und der Name des Helden – Namizaki Umon – ist eine Parodie auf Akinaris Takebe Samon. Der Titel der Erzählung soll aus einem langen Gedicht von Akinari stammen. Vgl. Tsukada Mitsue, „Ueda Akinari to Higuchi Ichiyō“ in: *Joshidai-kokubun* Nr. 52 (1977), S. 80.

22 Jōruri: Bezeichnung für die Texte des Puppentheaters (Bunraku); auch der Sprechgesang, der die Handlung eines Puppenspielers begleitet, wird so genannt.

hätte! Aber Tôsons Absicht war, westlichen poetischen Gehalt in einer östlichen traditionellen Form zum Ausdruck zu bringen. Sein literarisches Debut machte Tôson mit seiner Gedichtsammlung *Wakanashû* (1897); unter den Gedichten finden sich mehrere, die Adaptionen europäischer Schöpfungen sind. Hierzu einige Beispiele:

Tôson:	Quelle:
Yosaku no uma	„Venus and Adonis“ (Shakespeare)
Kakkô shi	„To the Cuckoo“ (Wordsworth)
Hikyoku biwahôshi	<i>Hamlet</i> (Shakespeare)
Nofu	<i>Faust</i> (Goethe)
Noji no ume	„The House of Life“ (Rossetti)
Hakujikabin no fu	„Ode on a Grecian Urn“ (Keats)
Aki no kaze	„Ode to the West Wind“ (Shelley)

In seinem Aufsatz „Tôson no nusubitoburi“ (Tôson als Dieb) gibt Koizumi Hiroshi ein ausgezeichnetes Beispiel von einem solchen „adaptierten“ Gedicht Tôsons, dessen Quelle ein ins Japanische übersetztes geistliches Lied ist²³.

- 23 Das Lied aus dem Jahr 1818 stammt von Phoebe H. Brown, die Melodie von William B. Bradbury; s. *Selections Chiefly from the Holy Scriptures for the Uses of Common Worship*. New York und Chicago 1890, Nr. 382. Die ersten beiden Strophen lauten:

I love to steal a while away
 From every cumbering care.
 And spend the hours of setting day
 In humble, grateful prayer.
 I love in solitude to shed
 The penitential tear,
 And all His promises to plead,
 Where none but God can hear.

Die japanische Version von Melodie und Text erschien in: Uemura Masahisa u.a., *Shinsensanbika. Hymns and Songs of Praise*. Prepared by a Committee. Tôkyô: Sheishibunsha 1890. 1888 war bereits eine Ausgabe ohne Noten erschienen. Das Lied wurde von Uemura Masahisa ins Japanische übersetzt und erschien erstmals 1887 in: *Jogaku-zassi* Nr. 67. S. hierzu Tsujihashi Saburô, „Nipon kindai bungaku to sanbika“ in: *Meijishoki sanbika kaisetsu*. Tôkyô: Shinkyô shuppansha 1978, S. 30, 45f. und Hara Megumi, „Shinsen sanbika kaisetsu“ in: *Fukkoku shinsen sanbika*. Tôkyô: Shinkyô shuppansha 1979, S. 54f.

Tôson:

Nigemizu
Yûgure shizuka ni
 Yume mimutote
Yonowazurai yori
Shibashi nogaru
Kimi yori hoka ni
 Shirumono naki
 Hanakage ni yukite
 Koi wo nakinu

Fata Morgana
 In der Stille des Abends
 Will ich träumen
 Dem Leid der Welt
 Eine Weile entfliehn.
 Außer Dir, Geliebter,
 Weiß es niemand:
 In den Schatten der Blüten
 gehe ich
 Und weine über meine Liebe.

Shinsensanbika, Nr. 4

Reihai, Yûbe
Yûgure shizuka ni
 Inori semutote
Yonowazurai yori
Shibashi nogaru
Kami yori hoka ni
 Kikumono naki
 Kokage ni hirefushi
 Tsumi wo kuinu

Abendandacht
 In der Stille des Abends
 Will ich beten
 Dem Leid der Welt
 Eine Weile entfliehn.
 Außer Dir, o Gott,
 Hört mich niemand:
 Im Schatten der Bäume
 falle ich auf die Knie
 Und bereue meine Sünde.

Tôsons *Wakanashû* enthält auch Lyrik, bei der er Gedichte von Li Po und Tu Fu als Vorlage benutzt hat. Im Nachwort zu „Asama no fumoto“ kam Tôson selbst darauf zu sprechen und rechtfertigte sich damit, daß auch Bashô²⁴ ein Haiku gedichtet habe, das auf einem Gedicht von Tu Fu basiert: „Ein Dichter früherer Zeit hat ein Gedicht von Tu Fu ausgewählt und danach das Haiku gedichtet

O Nachtigall!
 Im Bambuswäldchen
 Beklagst du dein Alter.

Wenn man ihn als Dieb betrachtet, dann trifft der Vorwurf des Diebstahls auch mich“²⁵.

Es ist bekannt, daß Bashô von chinesischen Dichtern, insbesondere Li Po (701-762) und Tu Fu (712-770), beeinflusst wurde. Die berühmten Worte, mit denen sein Reisebericht *Oku no hosomichi* (Die schmale Straße

24 Matsuo Bashô (1643-1694), berühmter Haiku-Dichter.

25 Vgl. Koizumi Hiroshi, „Tôson no nusubitoburi“ in: *Koten to kindai bungaku* Nr. 10 (1969) S. 31.

in den tiefen Norden, 1689) beginnt, gehen auf Li Po's „Gedenspruch zu einem Festgelage [...] im Pfirsich- und Pflaumengarten“ zurück. Bei Bashō heißt es: „Tage und Monate sind ewig Reisende, und nicht anders ist es mit den Jahren, die dahingehen.“ Li Po dagegen schrieb: „Himmel und Erde – ein Gasthof sind sie für die unendliche Vielfalt der Dinge. Die fliehende Zeit – ein Reisender ist sie in der Flucht der Jahrhunderte. Und das Leben – ein Traum! [...]“²⁶. Bashō verehrte seine Vorbilder Li Po, Tu Fu, Saigyō (1118-90) und Sōgi (1421-1502) so sehr, daß er auch ihren Lebensstil zu dem seinen machte. Sie alle waren „Wanderpoeten“ gewesen und auf der Reise gestorben, und so unternahm auch Bashō, den Tod erwartend, eine Fußreise nach Nordjapan.

Tōson liebte Bashō sehr; wie jener suchte er Kunstwerke zu schaffen, indem er große Vorbilder nachahmte. In seinen jüngeren Jahren schrieb er viele Gedichte, in denen in traditioneller Manier Zeilen von fünf mit solchen von sieben Silben Länge abwechseln und bei denen er sich der oben beschriebenen Technik des Zitierens, Adaptierens, Nachahmens und Kombinierens von überlieferten literarischen Werken bediente. Man hat ihn deshalb einen Mann von „wandlungsfähiger“ Begabung genannt. Auch an seinem letzten Roman, *Yoake mae* (Vor Tagesanbruch, 1929-35), läßt sich diese Begabung beobachten: Tōson integrierte in dieses Buch Teile eines Essays von Kitamura Tōkoku²⁷, Auszüge aus dem Bericht Engelbert Kaempfers von seinen Reisen nach Edo²⁸ und Passagen eines illustrierten Reiseführers aus der Edo-Zeit (*Kiso-meisho zue*). Auf die eine oder andere Weise gibt Tōson seinen Lesern meist zu erkennen, woher seine Zitate stammen; Koizumi Hiroshi traf daher den Nagel auf den Kopf, als er Tōson als großartigen Nachahmer überlieferter Literatur und als vortrefflichen Dieb bezeichnete²⁹.

26 Zitiert nach: *Der Ruf der Phönixflöte. Klassische chinesische Prosa*. Hrsg. u. aus d. Chinesischen übertragen von Ernst Schwarz. Berlin: Rütten & Loening³ 1984, S. 276.

27 Kitamura Tōkoku: *Ichiyūkan* (1893).

28 Engelbert Kaempfer, ein deutscher Arzt in holländischen Diensten, hielt sich 1690-92 in Japan auf. Von seinen Erfahrungen in Japan berichtete er in seinem zweibändigen Werk *Geschichte und Beschreibung von Japan*.

29 Koizumi (Anm. 25), S. 33.

IV

In den zwanziger Jahren begannen allmählich auch die japanischen Literaten, sich den Fragen des Urheberrechts und des Plagiats zuzuwenden und diese zu diskutieren. Als Beispiel soll hier der Fall dienen, in dem ein Filmstudio nach dem Drama *Sakazaki Dewa no kami* von Yamamoto Yûzô (1887-1974) einen Film mit dem Titel „Sakazaki Dewa“ drehte. Yamamoto klagte die Filmgesellschaft des Plagiats an und ging, von Kikuchi Kan (1888-1948) unterstützt, vor Gericht. Der Fall endete mit einem Vergleich: Yamamoto erhielt 3000 Yen als Entschädigung, die er dem Dramatikerverein spendete – zum Kampf für den Schutz des Urheberrechts. Dies ist einer der ersten Gerichtsfälle, in denen es um Plagiat ging³⁰.

Zu dieser Zeit beschäftigte sich auch Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927) in seiner Satire *Kappa* (1927) mit dem Problem des Plagiats³¹. Der Held von *Kappa* ist ein Geisteskranker, der behauptet, er habe lange Zeit in der Welt der Kappa (Wasserkobolde) gelebt, und von seinen Erfahrungen dort erzählt. In dieser Form bringt Akutagawa, der sich damals „in unbestimmter Angst vor der Zukunft“³² bereits zum Selbstmord entschlossen hatte, seine eigenen Gefühle und Gedanken zum Ausdruck.

Im Reich der Kappa hat ein Dichter namens Tock, der sich erschossen hat, ein Blatt Papier mit einem Gedicht hinterlassen. Sein Freund, der Philosoph Magg, liest das Gedicht und sagt mit einem gezwungenen Lächeln: „Das ist ja ein Plagiat von Goethes ‘Mignon’! Das bedeutet, daß er sich das Leben genommen hat, weil er auch als Dichter am Ende war.“ Das Gedicht lautet:

Iza, tachite yukan.
Shabakai wo hedatsuru tani e,
Iwamura wa kogoshiku, yamamizu wa kiyoku,
Yakusô no hana wa nioeru tani e.

Dahin! Dahin geht unser Weg, dahin möcht' ich ziehn!
In das Tal, das fern der ird'schen Welt,
Wo die Felswände kühl und die Bergwasser klar,
In das Tal, wo Heilkrautblüten duften.

30 Der Fall kam 1925 zur Verhandlung, vgl. Itô (Anm. 16), S. 97.

31 In einer englischen Übersetzung von Geoffrey Bownas erschien *Kappa* 1971 bei Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vt. und Tôkyô.

32 Akutagawa Ryûnosuke, „Aru kyûyû e okuru tegami“ (1927) in: *Akutagawa Ryûnosuke zenshû*, Bd. 9. Tôkyô: Iwanami shoten 1978, S. 275.

Obwohl das Gedicht mehr wie eine Parodie als ein direktes Plagiat wirkt, läßt Akutagawa Magg sagen, es sei ein Plagiat – Zeichen dafür, daß Tock nichts Eigenes mehr schaffen konnte. In dieser Beziehung ist Tock ein Selbstporträt Akutagawas, auch wenn dieser noch andere Gründe für seinen Selbstmord hatte. Angesichts seines eigenen geistigen Bankrotts erschien Akutagawa Goethe wie ein Gott des Olymp, zu dem er sehnsuchtsvoll und mit hoffnungslosem Neid aufblickte.

Akutagawa war ein eifriger Leser von Ōgais Werken und Übersetzungen und hat von ihm viel gelernt; wie Ōgai verwendete er für seine Erzählungen historisches Material. Aber während es Ōgai auf die historische Wahrheit oder Gesetzlichkeit ankam, die er in seinen Werken herausarbeiten wollte, benützte Akutagawa die Geschichte als Bühne: Vor dem historischen Hintergrund wollte er moderne Psychologie und Probleme (besonders seine eigenen) gestalten. Seine Stoffe fand er in Volkslegenden, welche die Japanologen bisher ignoriert hatten.

In der europäischen, insbesondere der französischen Literatur war er ebenfalls bewandert. Er eignete sich europäische Erzähltechniken an und kombinierte sie mit historischen Sujets, wie z.B. in seiner Erzählung „Yabu no naka“ (Im Gebüsch). Den Stoff hatte er im *Konjaku Monogatari* (11. Jh.) gefunden; erzähltechnisch nahm er sich dabei R. Brownings „The Ring and the Book“ und Ambrose Bierces „The Moonlit Road“ zum Vorbild³³. In der Verfilmung durch Kurosawa wurde die Geschichte unter dem Titel „Rashomon“ weltberühmt. Durch Akutagawa erhielten die alten Erzählungen neues Leben; seine Leistung als Autor besteht weniger darin, daß er ihnen Neues hinzufügte, sondern in der Tatsache, daß er die alten Stoffe der Vergessenheit entriß und sie mit wissenschaftlich-psychologischem Geschick für den modernen Leser aktualisierte. Schon zu seinen Lebzeiten war ihm daher von seinen Gegnern (vor allem naturalistischen Schriftstellern) vorgeworfen worden, seine Werke seien lediglich aus alten Quellen abgeschrieben und halbe Plagiate: Er sei ein Autor, der ohne Vorlage nichts schaffen könne.

Wenn Autoren wie Akutagawa oder Tōson auch überlieferte japanische und ausländische Literatur als Quelle für ihre eigenen Werke benutzt haben, so schufen sie doch mehr als bloße Adaptionen, geschweige denn Plagiate. Mit dichterischer Intuition erneuerten sie Altes und paßten Fremdes der japanischen Kultur an: Darin besteht ihre schöpferische Leistung.

33 Vgl. hierzu Yoshida Seiichi, *Gendaibungaku to Koten*. Tōkyō: Ōfūsha 1981, S. 145-7.

Neben solchen hervorragenden Schriftstellern dürfte es freilich unzählige andere gegeben haben, deren Schriften nicht mehr als Plagiate aus japanischen oder ausländischen Werken sind. Aber diese Fälle sind vertuscht worden und nicht an die Öffentlichkeit gekommen. Denn bis vor kurzem war es auf dem Gebiet der Literatur in Japan nicht üblich, nach den Quellen eines Werkes zu forschen – insbesondere kümmerte man sich nicht darum, ob ein Autor aus einer westlichen Quelle geschöpft hatte. Die Leser waren großzügig, und die Autoren hatten meistens nur eine verschwommene Vorstellung vom Urheberrecht. In der Welt der Literatur gibt es daher wenig Fälle von Plagiat, die vor Gericht gelangten, obwohl das Problem in der Öffentlichkeit diskutiert wurde. Zwei solcher Fälle aus den Jahren 1934 und 1935 kamen jedoch zur Verhandlung. Im ersten handelte es sich um den Essay *Juli Vierzehn* von Emil Ludwig (1881-1948): Der Verlag Senshinsha hatte ohne Zustimmung des Autors eine Übersetzung der englischen Ausgabe dieses Werkes unter einem ganz anderen Titel herausgebracht³⁴. Ludwig gewann den Prozeß, erhielt aber vom Verlag nur eine ganz kleine Entschädigungssumme – 100 Yen. Der zweite Fall betraf *Cyrano de Bergerac* von Edmond Rostand. Tatsuno Yukata und Suzuki Shintarô, die Übersetzer dieses Werks, erhoben Klage gegen ein Theater, daß es ihre Übersetzung ohne Erlaubnis und in verhunzter Form benutzt und dadurch ihre Ehre verletzt habe. Sie gewannen den Prozeß, bei dem sie keine Forderung auf finanzielle Entschädigung erhoben hatten: Das Gericht entschied, daß das Theater in den Zeitungen eine Entschuldigung zu veröffentlichen habe, um die Ehre der Übersetzer wiederherzustellen und ihr Urheberrecht zu bestätigen³⁵.

Nach dem zweiten Weltkrieg trat die Frage des Plagiats in der Literatur allmählich in den Vordergrund; hier seien nur einige wohlbekanntere Beispiele angeführt. Da ist zunächst der Fall Nishimura Miyuki. 1959 erhielt sie für ihr Werk *Hari no nai tokei* (Uhr ohne Zeiger) den Literaturpreis für Schriftstellerinnen. Nachdem jedoch Leser darauf hingewiesen hatten, daß darin an die zwanzig Stellen Plagiate von William Faulkners *Sanctuary* seien, wurde ihr der Preis, der das Tor in die Welt der Literaten bedeutet, wieder entzogen. Im Jahre 1968 wurde das Werk *Kaen* (Blumenfest) von Yamazaki Toyoko durch einen Leserbrief als Plagiat von Erich Maria Remarques *Arc de Triomphe* entlarvt. Das Buch enthielt außerdem einige

34 Der japanische Titel lautete „Dare ga sekaisenso wo seizô shitaka“ (Wer hat den Weltkrieg verursacht?). Vgl. hierzu Itô (Anm. 16), S. 204.

35 Vgl. Yamamoto Keiichi, *Chosakuken-hô*. Tôkyô: Yûkikaku 1969, S. 4 und 175.

Passagen, die solchen in Werken anderer Schriftsteller glichen. Dieser Fall wurde von allen Massenmedien aufgegriffen. Die Zeitung *Tôkyô-shinbun* schrieb am 19. März 1968, was hier passiert sei, sei nicht nur Plagiat, sondern wirklicher Diebstahl. Niwa Fumio, der Vorstand des Schriftstellerverbandes und Mitglied des Beratungsausschusses für das heute geltende Urheberrecht, erklärte damals vor Journalisten, für Yamazaki Toyoko sei damit die Karriere als Schriftstellerin zu Ende. Yamazaki trat aus dem Schriftstellerverband aus und erlegte sich während eines Jahres ein freiwilliges Schreibverbot auf. Nach einem Jahr trat sie wieder in den Verband ein.

Vier Jahre später geriet Niwa Fumio selbst ins Kreuzfeuer der Kritik: In seinem Werk „Shinran no saihakken“ (Shinran wiederentdeckt)³⁶ habe er ohne Zustimmung des Autors aus der geschichtswissenschaftlichen Abhandlung *Takumashiki Shinran* (Starker Mann Shinran) mehrere Abschnitte abgedruckt und so getan, als seien sie Ausdruck seiner eigenen Meinung. Auch diesmal deckte ein Leser, ein Laienhistoriker, diesen Fall auf. Niwa rechtfertigte sich damit, daß er die Ansichten und Interpretationen des Autors sehr schätze und mit ihm auf freundschaftlichem Fuße stehe. Er (Niwa) sei in Verlegenheit, wenn jemand meine, daß er abgeschrieben habe: „Wenn ein Wissenschaftler etwas publiziert, dann soll er genau angeben, welche Quellen er benützt hat, aber wir Schriftsteller gehen weniger kompliziert vor. Wenn z.B. jemand aus meiner Abhandlung ‘Shinran’ [ohne Quellenangabe] zitieren würde, so würde ich das als Anerkennung auffassen und mich darüber freuen.“ Der betreffende Historiker erklärte hierzu, wenn auch sein Text von Herrn Niwa ohne Quellenangabe abgedruckt worden sei, so wolle er doch eher dafür danken, daß dieser seine Ansichten übernommen habe, als ihn kritisieren. Die Frage des Urheberrechts bzw. dessen ethische Implikationen sollten von den Verlegern abgeklärt werden³⁷.

Eine Woche darauf publizierte Niwa in der *Asahi-shinbun* die Argumente seiner Verteidigung³⁸. Er machte bei der Anwendung des Urheberrechts einen Unterschied zwischen literarischen Werken und wissenschaftlichen Arbeiten – besonders auf dem Gebiet der Geschichte. Die Art, wie das Material behandelt werde, sei ganz verschieden: Der Schriftsteller lege vor allem auf den Stil seiner Schriften wert, da dieser sein Leben sei. Alles

36 In der Julinummer (1972) der Zeitschrift *Taiyô*; gewöhnlich erscheinen die Monatsschriften bereits im vorhergehenden Monat, hier also im Juni.

37 Zu der Auseinandersetzung s. die *Asahi-shinbun* vom 19. Juni 1972.

38 „Bungei sakuhin to chosakuken“. *Asahi-shinbun* vom 26. Juni 1972.

Überflüssige lasse er weg, und deswegen könne er von den Lesern auch leicht verstanden werden. In einer wissenschaftlichen Arbeit müsse man die Stellen, die man zitiert habe, genau mit Quellenangaben versehen, aber bei einem literarischen Werk genüge es, am Schluß die benützten Quellen anzuführen.

Aber zur gleichen Zeit wurden in einem weiteren Werk Niwas³⁹ etwa zwei Seiten Zitate, die nicht als Zitate gekennzeichnet waren, entdeckt. Deren Autor erklärte dazu: „Ich frage mich, ob man in der Literatur ein Werk aus anderen, historischen Arbeiten zusammenflicken darf. Ich will Niwa keinen Vorwurf machen, sondern allen Japanern die ethische Verpflichtung vor Augen führen, das Urheberrecht zu respektieren“⁴⁰. Niwa trat daraufhin von seinen Ämtern im Schriftstellerverband zurück.

Ähnlich liegt der Fall von Ariyoshi Sawako (1931-1984). Ihr Werk *Fukugô osen* (Komplexe Verseuchung, 1975) ist eine verdienstvolle Arbeit, die die Frage der Umweltverschmutzung behandelt. Es erhob sich aber die Frage, ob Ariyoshi darin nicht einige Teile des wissenschaftlichen Werks *Seikatsu no kyôfu* (Angst ums Leben, 1974) des Chemikers Ôkawa Hironori plagiiert habe. Als sie daraufhin angesprochen wurde, entgegnete sie, ein Laie sei berechtigt, das zu benützen, was ein Wissenschaftler publiziert habe. Die Kampagne für Leben und Gesundheit der Menschheit falle nicht unter das Urheberrecht. Hier steht Meinung gegen Meinung. Ishikawa Tatsuzô (1905-1985) erklärte zu diesem Fall, daß Ariyoshi an geeigneter Stelle ihre Quelle hätte angeben oder – wenn die Komposition des Werks dies nicht erlaubt habe – den Verfasser der betreffenden Untersuchung vorher um Abdruckserlaubnis hätte ersuchen sollen. Ishikawa gehörte auch zu den wenigen Schriftstellern, die das Verhalten von Niwa Fumio als unethisch kritisiert hatten⁴¹.

V

Fassen wir zusammen. Wie wir gesehen haben, herrscht unter den japanischen Schriftstellern noch keine völlige Klarheit darüber, was als Plagiat zu gelten hat und wie der Begriff „Plagiat“ zu definieren ist. Bis jetzt wurden

39 „Rennyô“ in der Monatsschrift *Chûôkôron*, Juni 1972.

40 S. *Mainichi-shinbun* vom 21. Juni 1972.

41 Vgl. hierzu Mimasaka Tarô, *Chosakuken, Shuppan no genba kara*. Tôkyô: Shuppan nyûsusha 1984, S. 90.

in der Literatur weniger strenge Maßstäbe angelegt als in der Wissenschaft, und die meisten Fälle von Plagiat, die bekannt geworden sind, kamen nicht vor Gericht. Woran liegt das?

Erstens ist hier die Vielschichtigkeit der japanischen Literatur zu nennen, die immer wieder auf überlieferte Werke zurückgegriffen und fremde Quellen in sich aufgenommen hat. Bei Plagiat handelte es sich ursprünglich um eine ethische Frage: Für Ono no Komachi bedeutete der Vorwurf, sie habe ein altes Gedicht plagiiert, insofern eine Bedrohung, als ihre Dichterehre auf dem Spiel stand. Am Ende verzieh sie ihrem Rivalen Kuronushi, und die Integrität der Waka-Dichtung war unangetastet geblieben. Gerade bei dieser Art der Lyrik war der Stil des *Honkadori* sehr beliebt, und aus den Poetikschriften von Teika und Shôtetsu geht hervor, daß es am Anfang für *Honkadori* bestimmte Regeln gab. Aber diese Regeln gerieten allmählich in Vergessenheit, und es wurden immer mehr Waka gedichtet, die den klassischen Gedichten sehr ähnlich waren. Solche Waka wurden zwar von den Sachverständigen kritisiert, aber im allgemeinen nicht als Plagiate empfunden; man betrachtete sie höchstens als Nachahmungen. In seinem Buch *Hyakudai no kakyaku: nikki ni miru Nihonjin* (Ewig Reisende: die Japaner in ihren Tagebüchern, 1984) weist Donald Keene auf Bashôs Reisetagebuch *Oku no hosomichi* hin: „Sein Wunsch, in seiner Dichtung nur wohlbekannte Themen zu behandeln, geht auf die Tradition des *Honkadori* zurück: Man dichtet ein neues Waka, indem man ein altes abändert“⁴². Keene beschreibt die Eigentümlichkeit der japanischen Literatur folgendermaßen: „Im allgemeinen beschränken sich japanische Dichter und Schriftsteller auf Themen, die bereits von ihren Vorgängern behandelt worden waren, und um der Tradition treu zu bleiben, entlehnten sie oft ganze Passagen von ihren Vorgängern“⁴³. Nach Keene besteht in Japan der eigene Beitrag eines Dichters in der neuen Auffassung eines alten Themas und in seiner Deutung durch alle bislang verfügbaren Medien. Er vergleicht diese Leistung mit der eines Pianisten, der eine Beethovensonate auf neue Weise spielt, oder mit der eines Schauspielers, der eine bekannte Rolle neu interpretiert. Diese Auffassung stimmt mit dem überein, was Tôson über Bashô sagte (vgl. S. 38).

Auf dem Gebiet der Erzählung und des Romans zeigte sich der Stil des *Honkadori* an der Art und Weise, wie ein Autor klassische Werke für seine

42 Donald Keene, *Hyakudai no kakyaku: nikki ni miru Nihonjin*. Bd. 2. Tôkyô: Asahi sensho 1984, S. 174.

43 Ebenda.

eigene Arbeit heranzog. Neben der Sitte, diese Werke als Stoffquelle zu benutzen, war es auch üblich, direkte Zitate in die eigenen Schriften einzufügen. Ein solches Vorgehen wurde nicht nur nicht kritisiert, der Autor erntete damit Anerkennung: Es bewies, wie geschickt er sein Werk auf die überlieferte Literatur aufbauen konnte. Weder der Autor selbst noch seine Leser hatten das Gefühl, daß es sich dabei um Plagiat handle – im Gegenteil: Der Schriftsteller zeigte sein Können, und die Leser erwiesen ihre Bildung, indem sie die Sätze und Ideen der klassischen Literatur wiedererkannten. Diese Art des Schreibens war besonders in der Edo-Zeit typisch für die japanische Literatur⁴⁴.

Ueda Akinari schuf seinen eigenen Stil, indem er Stoffe aus chinesischen und aus klassischen japanischen Werken übernahm und Wendungen und Sätze daraus in seinen eigenen Text integrierte. Die literarische Besonderheit und der Wert seines *Ugetsu Monogatari* liegt darin, daß er seine Anleihen bei der chinesischen Literatur so genial japanisiert hat – mit anderen Worten: Es gelang ihm, in seinen Erzählungen China und Japan auf einer künstlerischen Ebene zu vereinen⁴⁵. Der Stil des *Honkadori* ist noch heute ein Charakteristikum der japanischen Literatur.

Die zweite Ursache dafür, daß in Japan noch eine gewisse Unsicherheit in Bezug auf das Plagiat herrscht, ist in der sozialen Stellung der Autoren zu suchen und in der Tatsache, daß das Urheberrecht in Japan erst spät eingeführt wurde. Heute gelten Bashô, Saikaku, Akinari und Chikamatsu als erstrangige Autoren nicht nur der Edo-Zeit, sondern der japanischen Literatur überhaupt; zu ihren Lebzeiten jedoch war ihr Ansehen nicht groß. Ein Beispiel: Als Chikamatsu zum ersten Mal in seinem *Sasaki Ôkagami* (1686) seinen Namen unter den Titel eines Dramas setzte, das im Takemoto-za, einem Jôruri-Theater, aufgeführt wurde, da regten sich die Leute gewaltig auf. So etwas ginge doch nicht an, meinten sie. Wenn sich ein Dramatiker unverhüllt als Autor eines Werkes zu erkennen gebe, so sei das Angeberei und Reklame für sich selbst – also ein ganz ungebührliches Verhalten⁴⁶. In der japanischen Literaturgeschichte nimmt Chikamatsu

44 So ist z.B. Ihara Saikakus Roman *Kôshoku ichidai otoko* (*Yonosuke, der dreitausendfache Liebhaber*, dt. 1965) aus dem Jahre 1682 eine zeitgenössische Version des *Genji Monogatari* (*Geschichte vom Prinzen Genji*, dt. 1965) genannt worden.

45 Vgl. Sawada Mizuho, „Akinari to chûgoku shôsetsu“ in: *Akinari* (Nipon koten kanshokôza Bd. 24). Tôkyô: Kadokawa shoten 1958, S. 312-4.

46 „Yarô tateyaku ôkagami“ (1686) in: Shuzui Kenji u.a., *Chikamatsu* (Kokugo kokubungaku kenkyûshi taisei Nr. 10). Tôkyô: Sanshōsha 1964, S. 69.

eine besondere Stellung ein, und er wird als Schutzpatron der Literaten bezeichnet: Er war der erste Autor, der von seiner Kunst leben konnte. Seine soziale Stellung aber war noch niedriger als die eines Kabuki-Schauspielers oder eines Jôruri-Sängers. Sein Gehalt als Hausdichter des Tôjurô-Theaters betrug ein Dreißigstel dessen, was der damalige Star des Theaters, Sakata Tôjurô, erhielt. Chikamatsus Stücke erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden viel verkauft, aber Geld verdienten damit vor allem seine Verleger. Sein eigener Beutel blieb nahezu leer.

Das Urheberrecht, wie wir es heute kennen, wurde erst nach der Meiji-Restauration aus dem Westen eingeführt, und erst in den letzten Jahren ist es Gegenstand des Interesses und lebhafter Diskussionen geworden. Heute ist die soziale Stellung eines Autors sehr hoch, und durch das Urheberrecht wird er öffentlich geschützt. Ob sich alle Autoren bewußt sind, was Urheberrecht und Plagiat bedeuten, ist freilich eine andere Frage. Die oben erwähnten Fälle von Plagiat sind wahrscheinlich nur die Spitze des Eisbergs. Aber da es sich heute kein Schriftsteller in Japan mehr erlauben kann, sich im eigenen Lande zu isolieren oder sich gegen das Ausland abzuschließen, und da die Literatur den Kulturaustausch nicht entbehren kann, ist es an der Zeit, daß sich die japanischen Literaten ernsthaft mit dem Problem des Plagiats und der Frage des Urheberrechts auseinandersetzen.

ANHANG:

Definitionen des Begriffs „Plagiat“ (hyôsetsu):

1. Von einem andern (Autor) einen Satz (Sätze) oder Worte (Ausdrücke) sich aneignen und ohne Erlaubnis (Quellenangabe) verwenden. (Tanin no bunshô ya monku wo jibun no bunshô to shite kotowari naku tsukau koto.)

Gakken kokugo daijiten. Tôkyô: Gakushû kenkyûsha 1978.

2. Von einem andern (Autor) Lyrik, Prosa oder theoretische Überlegungen stehlen und als eigenes Werk ausgeben (publizieren). (Tanin no shika, bunshô, ronsetsu nado wo nusumi totte jibun no saku to shite happyô suru koto.)

Nihon kokugo daijiten. Tôkyô: Shôgakkan 1981.

3. Aus Werken anderer (Autoren) Satzteile, Wörter und Wendungen, Plots (Handlungsabläufe), Ideen, Meinungen und Ähnliches übernehmen und sie so verwenden, (daß der Eindruck entsteht) als wären sie Eigenschöpfun-

gen. Plagiat (*hyôsetsu*) unterscheidet sich von geistigem Diebstahl (*tôsaku*) dadurch, daß in letzterem Fall ein originales Werk in seiner Gesamtheit sich angeeignet wird. In der Vergangenheit war Plagiat kein juristischer Begriff, sondern bezeichnete in erster Linie ein moralisches Problem; da jedoch immer wieder größere und kleinere Fälle von geistigem Diebstahl und Plagiat vorkommen, ist es heute zu einer Rechtsfrage bezüglich des geistigen Eigentums der Autoren geworden. (Tanin no chosaku kara, bunsetsu, goku, suji, shisô, kenkai nado totte, jibun no hatsumei no yô no shite mochiiru koto de, gensaku no marudori no *tôsaku* to wa kubetsu sareru. Hôritsu yôgo dewa naku, moppara dôgijô no mondai de atta ga, daishô no *tôsaku*, *hyôsetsu* mondai ga tahatsu shi, konnichi dewa, chosakusha no jinkakuken to shite mondaika sarete iru.)

Gendai yôgo no kisochishiki. Tôkyô: Jiyûkokuminsha 1985.