
Roman Halfmann

Von produktiven Rezeptionen über den Remix zum Reenactment

*Wie Kafka-Rezeptionen die gegenwärtig stattfindende Erosion
der Originalität abbilden*

Ein rascher Blick in die einschlägigen Tertiärdarstellungen bestätigt: Kaum ein Autor von Rang, der sich nicht im Laufe seines Schreiblebens mit Kafka beschäftigt, kaum ein (Leit-)Gedanke, der nicht mit und an dem Prager Klassiker auf literarische Weise reflektiert ist – mit enorm vielgestaltigen Resultaten.¹ Da wird Kafka, in einer für das Ende der 1990er Jahre erstaunlich anachronistisch anmutenden Geste, als notwendig unbestimmbares Originalgenie erkannt und verdrängt zugleich,² ein andermal wiederum recht rigoros der eigenen Welt-sicht vereinnahmt³ oder gar selbstbewusst vervollkommenet,⁴ dann wieder doppelsinnig getötet,⁵ zuletzt im Gestus theatralischer Bewältigungsarbeit beerdigt⁶ – und dergleichen mehr. Es scheint weniger, als lähme Kafka die Schriftsteller, wie Imre Kertész vermerkt,⁷ sondern als treibe er im Gegenteil zu emsigen, ja fieberhaft anmutenden Bezugnahmen an, die kaum unter einem gemeinsamen Nenner zu vereinen sind – nimmt man die verhandelten Themen, Motive und Topoi ins Visier. Überblickt man die Rezeptionen hingegen in ihrer generellen Fragestellung und zugrundeliegenden Motivation, können durchaus übergeordnete Strukturen festgestellt werden, wobei meiner Ansicht nach diejenige These besonders erfolgversprechend ist, nach welcher die so vielgestaltigen Bezüge zu Leben und Werk hintergründig stets das Originelle verhandeln:⁸ So bestimmt die schon frühzeitig einsetzende, vor allem vom Freund Max Brod geförderte und weiterhin außer Frage stehende Behauptung geradezu genialisch anmutender Originalität Kafkas den Rezeptionsdiskurs nachhaltig.⁹

Nun beinhaltet Intertextualität bekanntlich stets eine dialogische Struktur¹⁰ und damit ein Verlassen der einsinnigen Grundstruktur eines monologischen Schreibens, welches an ein Selbstgespräch erinnert, von dem Luhmann erklärt, dass es sich per se nicht von sich selbst distanzieren könne.¹¹ Verlässt der Text aber diese Ebene und tritt in einen Dialog mit einem Prätext ein, wird er sich, ob bewusst oder unbewusst, notgedrungen selbst zum Problem: Zu einem Problem der Authentizität nämlich und damit der Originalität, die im Authentischen manifest werden soll und im Kontakt mit dem Anderen eigentlich erst entsteht und zugleich sofort auf dem Spiel steht. Obgleich also letztlich jede

Rezeptionsbewegung im Kern das Originalitätsverständnis des Rezipierenden verhandelt, wirkt sich dies weitaus stärker anlässlich einer Rezeption Kafkas aus, der als so deklariertes Einzelfall der kulturellen Welt die Rezeptionen in Richtung des Originalitätsdiskurses lenken *muss*.¹² Die nun auf diese Behauptung zwangsläufig reagierenden Rezeptionen sind wiederum von einer Originalitätsdefinition durchwirkt, die zuvorderst vom Zeitgeist geprägt ist, da Begriff und Vorstellung des Neuen nicht zu den Universalien gehören – obgleich es auf den ersten Blick durchaus so scheint und auch dementsprechend gehandhabt wird: Originalität ist nach geltender Lesart »die schöpferische Fähigkeit, Neues und Innovatives zu schaffen, im Gegensatz zur reinen Reproduktion und Imitation des Herkömmlichen.«¹³ So eindeutig diese Definition auch anmuten mag, vollzieht sie doch einen klassischen Zirkelschluss, indem Termini Verwendung finden, die gleichsam unter der Hand ebenfalls als universell geltend behandelt werden, obgleich sie semantisch äußerst unscharf angelegt sind und zudem allein mit Verweis auf Originalität funktionieren. Es ist demnach weitaus komplexer – und das Neuartige, da *neu* als Bestimmung also nicht ausreichen kann, sollte einen bestimmten Wert haben, der als irgendwie geartete Zweckmäßigkeit bestimmt werden muss.¹⁴ Auf die Kunst übertragen, die mit dem Begriffsfeld der Angemessenheit natürlich nur unzureichend beschrieben werden kann, bedeutet dies nach Arthur Koestler, ein Künstler sei »in dem Maß originell, in dem seine Auswahl des zu Betonenden von der konventionellen Norm abweicht und neue Normen der Relevanz aufstellt.«¹⁵ – Die Verwendung der Begriffe Konvention und Relevanz aber deutet bereits die Konstruktion von Werten wie neu, alt oder originell an und weist auf die enge Beziehung zu gesellschaftskulturellen Setzungen hin:¹⁶ Die Vorstellungen über Originalität hängen demnach vom Zeitgeist ab, was es ermöglicht, anhand einer diachron angelegten Analyse der Kafka-Rezeptionen die jeweilig wirkenden Originalitätsdiskurse gegenüberzustellen und in der Folge eine Transformation abzulesen, die von einer Relativierung seit den 1990er Jahren bis hin zur Destruktion der Idee vom originellen Schaffen erzählt.

I.

Überblickt man die wesentlichen Bezugnahmen auf Kafka um die Jahrtausendwende, drängt sich immerhin rasch der Eindruck auf, die diagnostizierte Herausforderung sei entweder auf stillschweigende, doch einvernehmliche Art ausgeschlagen worden oder gleich ganz bewältigt.¹⁷ Tatsächlich scheint das Ringen mit, um und gegen Kafka unvermittelt nicht mehr in die Zeit zu passen und stattdessen ist der 1991 erschienene Film Steven Soderberghs, der eine

Verwandlung Kafkas in »ein Produkt Hollywoods«¹⁸ arrangiert, bezeichnendes Symbol eines neuen Zugangs geworden: Wenn der Kafka Soderberghs im düster-faschistoiden Schloss schließlich einen an Frankenstein gemahnenden, wahnsinnigen Wissenschaftler bei unaussprechlichen Experimenten antrifft, ist der Prager Autor endgültig in der Popkultur Amerikas angekommen; ausgestattet mit dem Anlitz Jeremy Irons, der im Film tatsächlich kafkaesker als Kafka aussieht, womit das Original endgültig durch die bessere Kopie ersetzt scheint. Es ist mithin dieser Film, der »im Übergang von den authentischen Elementen zu einer von Kafka völlig abstrahierten Story«¹⁹ eine neue Rezeptionsebene öffnet, die zuerst vor allem von jungen US-amerikanischen Autoren dankbar aufgenommen wird.²⁰

So gestalten Jonathan Lethem und Carter Scholz in den 1990er Jahren mehrere Texte, in denen Kafka oder Kafkaeskes in die Popkultur transformiert wird. Später zusammen unter dem sinnigen Titel *Kafka Americana* veröffentlicht, vermischt etwa die Story *The Notebooks of Bob K.* Stil sowie Motive diverser Kafka-Texte mit der zutiefst amerikanischen Comic-Kultur um Bob Kanes *Batman*: »The Penguin was hacking at my feet«²¹, heißt es da etwa in direkter Anlehnung an Kafkas *Der Geier*. Indem der Prätext in seiner Signifikanz übernommen und mit neuen Inhalten gefüllt wird, wirken diese Zugänge weder produktiv-originell noch getrieben von einer *Anxiety of Influence*, sondern wie »verdeckte Spiele«²², die im scheinbar harmlosen Treiben nicht viel mehr als den endgültigen Bedeutungsverlust Kafkas und eine damit einhergehende Belieblichkeit der Bezüge versinnbildlichen. Die Story *Receding Horizon* etwa, in Kooperation von Lethem und Scholz entstanden, verfrachtet den 1933 emigrierten Prager nach Hollywood, wo er bei der Erstellung eines Drehbuchs für Frank Capra aushilft, womit eine komplexe Alternativwelt etabliert ist, in der, in einer gescheit, wenngleich etwas gewollt ausgeführten Volte, die Novelle *Das Urteil* zum Ausgangspunkt des Films *It's a Wonderful World* wird. – In dieser Story, die Parallelen zu Philip Roths Essay »*I Always Wanted You to Admire My Fasting*«: or, *Looking at Kafka* aus dem Jahr 1973 aufweist, wird der Unterschied zur Einflussbewältigung der Vorgängergeneration wohl am deutlichsten. Indem Roth den Prager ebenfalls nach Amerika, dort jedoch in die Bedeutungslosigkeit emigrieren lässt, was es dem fiktionalisierten angehenden Schriftsteller Roth ermöglicht, eigenständige Prosa zu verfassen, wird eine sehr persönlich angelegte und doch ironisch grundierte Auflösung des Einflusses von Kafka thematisiert und geschickt inszeniert. Der Kafka in Lethems und Scholz' Fiktion scheint hiergegen allein Teil eines spielerisch und letzten Endes folgenlos gemeinten Ulks. Allein, so harmlos ist der Text natürlich nur auf den ersten Blick, denn in Wahrheit wird hier das poetologische Programm

des Remix (vor)formuliert und die Spannweite originellen Schaffens ermes-
sen. Immerhin ist Kafka in dieser Fiktion heimlicher Ideengeber eines wes-
entlichen Kulturguts der Popkultur geworden und damit gleichsam Ursprung
einer kulturellen Verschwörungstheorie, die den amerikanischen Mythos als
epigonal entlarvt. Der Text wird damit zu einem frühen und recht unbeachtet
gebliebenen Statement einer Poetologie, die erst nach der Jahrtausendwende
maßgeblich den Diskurs um das Originelle zu bestimmen beginnt.

Nicht zufällig verfassen in jener Zeit gleich mehrere Autoren einflussreiche
Essays,²³ hierunter eben auch Jonathan Lethem,²⁴ in denen die Idee des litera-
rischen Remix als Neudefinition des Schöpferischen artikuliert wird; im Sinne
einer »Recreativity«²⁵, die eine Art »Entindividualisierung der Kreativität«²⁶ und
damit letztlich Zersetzung des herkömmlichen Originalitätsbegriffs herleitet:
»Das Neue des *Postproduction*-Kunstwerks besteht dann in einer Neuinterpretation
des »Originals«, das sich selbst als ein kulturelles Stereotyp erweist.«²⁷ In
eben dieser Weise verhandeln die so spielerisch anmutenden Kafka-Bezüge
Lethems und Wallaces hintergründig und sozusagen unter der Hand das dif-
fuse Gefühl, einerseits literarisch nichts wesentlich Neues erbringen zu *können*,
da das Neue ohnehin schon immer eine Illusion war, doch zugleich auch
nichts Neuartiges vollbringen zu *wollen* beziehungsweise zu *müssen*, da die
Kunstproduktion nicht mehr auf dem Originellen basiert und letztlich noch
nie darauf basiert hat: »|W|hat«, fragt Jonathan Lethem daher auch provokativ
in dem programmatisch betitelten und aus Versatzstücken komponierten *The
Ecstasy of Influence*, »exactly is postmodernism, except modernism without
the anxiety?«²⁸ Diese Einsicht ermöglicht dann die künstlerische Option, Epi-
gonalität offen zu vollziehen und die Angst vor dem Einfluss als altmodisches
Originalitätskonstrukt konsequent zu verwerfen.

Lethem formuliert hier nicht allein das Bekenntnis zu einer Kultur, die
zu weiten Teilen epigonal ist und dies immer schon war, es geht ihm – und
nicht nur ihm – um eine völlig neue Sichtweise auf Originalität, bis hin zu
der These, das Bemühen um Eigenständigkeit im Sinne einer Rebellion gegen
die Vorgängergeneration sei ebenfalls ein Konstrukt, welches geprägt von der
spezifischen Definition von Originalität abgeschafft gehöre;²⁹ so die Quintes-
senz des Vorstoßes, mit dem Vorstellungen handstreichartig erledigt werden
sollen, die seit Jahrhunderten Geltung haben, wie Andreas Reckwitz feststellt:
»Die Entzauberung des Schöpferkünstlers hat die Möglichkeiten für eine fort-
gesetzte strukturelle Orientierung des Kunstfeldes am Überraschenden und
Andersartigen erweitert und radikalisiert. Indem das Neue nicht mehr mit
dem totalen Bruch des genialen Künstlers identifiziert oder in einer radikalen
Stilavantgarde verortet wird, dehnt sich drastisch aus, was als *relativ* Neues

zählen kann.«³⁰ Reckwitz vertauscht in seiner breit angelegten Untersuchung meiner Ansicht nach jedoch die eigentliche Ursache mit der Wirkung, eine Prämisse aufgreifend, die bereits 1954 von Wyndham Lewis in *The Demon of Progress in the Arts* etabliert wird und besagt, dass der Originalitätszwang den modernen Künstler darum unter Druck setze, weil Originalität zunehmend auf den Alltag übergreife und diesen originell auflade. Tatsächlich aber basiert die Transformation auf einer profanen Verflachung des Originalitätsanspruchs – demnach nicht als Arthur Dantos’ *Verklärung des Gewöhnlichen* im Sinne des *Readymade* Duchamps, sondern als Appropriation durch Wiederholung und als »Möglichkeit, die wertlose Kopie als kulturell eigenständiges Phänomen anzuerkennen«³¹ und damit schleichend in den Originalitätsdiskurs einzu- binden. Dieser Unterschied ist wesentlich, da Originalität mitsamt den hierin verhandelten Entitäten sich nicht auf das Alltägliche ausweitet, sondern im Gegenteil selbst verflacht, verblasst und zu etwas Alltäglichem degradiert wird. – Die aufgeführten Kafka-Rezeptionen zum Ende des Jahrtausends sind ein Symptom dieser Transformation und können ohne Verweis auf diese hinter- gründige Diskursebene wohl kaum angemessen nachvollzogen werden: Kafka wird demgemäß tatsächlich nicht mehr als Belastung empfunden und auch das postmoderne Ringen nach den Regeln der *Anxiety of Influence* entfällt, doch nicht, weil Kafka urplötzlich bewältigt oder gar obsolet wäre und deshalb nur noch zu Spielen reizt, sondern weil die Sichtweise auf Originalität sich zu eben- jenem Zeitpunkt auf entscheidende Weise zu wandeln beginnt.

Sonderlich neu ist eine solche Diagnose rein oberflächlich betrachtet wieder- um nicht, denn schon immer wurde hin und wieder das Ende des Fortschritts, gar der Kultur insgesamt ausgerufen – tatsächlich markiert eine derartige Endzeitstimmung, die zumeist auch die Unmöglichkeit originellen Schaffens proklamiert, einen wohlbekanntem Topos so gut wie jeder gesellschaftlichen, speziell kulturellen Entwicklung. Im Gegensatz zu früheren Verkündigungen überrascht jedoch diesmal die Vehemenz, mit der die schiere *Möglichkeit* ori- ginellen Schaffens in Zweifel gezogen, ja grundsätzlich verneint wird; und es überrascht vor allem die positive, ja geradezu euphorische Konnotation dieser Destruktion: Man hat es eben nicht mit einer »subdepressiven Stimmung der Stagnation«³² zu tun, sondern mit dem geradezu euphorischen Gefühl der Be- freiung von obsolet anmutenden Konzepten,³³ welches in einer ungewöhnlich radikal ausgeführten Erosion des Originellen mündet – wie radikal, das deuten zwei Pfade der Kafka-Rezeption an, die jeweils die dargestellte Idee des litera- rischen Remix übersteigen.

II.

In Haruki Murakamis 2004 in Deutschland veröffentlichtem Roman *Kafka am Strand* geht es um einen Jungen, der sein Zuhause verlässt, eine seltsame Bibliothek und eine noch seltsamere Geliebte findet, sich schließlich in einer Märchenwelt zu verlieren droht, ganz am Ende aber erwachsen wird und Verantwortung zu übernehmen beginnt. Der junge Mann nennt sich zwar Kafka, doch ansonsten finden sich im Roman weder direkte noch vermittelte Verweise auf den Namensgeber,³⁴ wie der Autor selbst erklärt. Den Roman versteht er eher als Hommage.³⁵ Diese findet sich möglicherweise in der Darstellung einer phantastischen Daseinssphäre, die parallel zur Realität existiert und niemals hinreichend verständlich wird, da die Ereignisse nach einer an den Traum erinnernden Logik der Unlogik ablaufen:³⁶ Eventuell soll dies an Kafka erinnern, der immerhin sein Schreiben als »Darstellung meines traumhaft inneren Lebens«³⁷ versteht – eine Selbstreflexion, die man in der Forschung zwar sehr ernst genommen hat, doch zunehmend als unbrauchbar ansieht, da Kafka die traumhafte Sphäre nicht strikt von der Realität trennt: »Weder Traum noch Wirklichkeit, und doch beides zugleich.«³⁸ So bleibt in Kafkas Werken stets eine Spannung erhalten, nämlich »zwischen dem Realistischen und dem Phantastischen [...] und gerade durch diese Spannung erhalten die Texte einen eigentümlichen parabolischen Charakter.«³⁹ Eine solche Spannung wiederum entfällt in Murakamis Werk, da hier wie in einem Märchen im Sinne Todorovs das Wunderbare in Abgrenzung zur Realität etabliert wird. Trotzdem zeigen sich Forschung und Feuilleton seit Veröffentlichung des Romans darum bemüht, Murakami eine produktive Kafka-Rezeption nachzuweisen,⁴⁰ mit bescheidenem, ja dürftigem Erfolg, da die vorgebrachten Argumente immer noch althergebrachte Vorstellungen von Rezeption ins Spiel bringen, indes die Bezüge selbst auf diese Weise nicht mehr adäquat gefasst werden können.

Weitaus sinnvoller dagegen scheint es, Murakamis Vorgehen als – womöglich durchaus hellstichtig platzierte – Erscheinung eines Originalitätsdiskurses zu verstehen, der sich seit den 1990er Jahren nochmals gewandelt hat: Ist der Remix zu jener Zeit noch als vergleichsweise einfach strukturierte Wiederholung ohne die Etablierung einer kryptomnetischen Reflexionsanstrengung⁴¹ zu werten, finden sich seit der Jahrtausendwende die Bezüge gleichsam nur noch als Chiffren, womit eine Trennung zwischen Eigen- und Fremdwerk endgültig wegfällt – und eben diese übergeordnete Aussage ist dann eigentlicher sowie einziger Gehalt des Bezugs. Besonders auffällig ist dies in Murakamis 2014 veröffentlichter Erzählung *Samsa in Love*, in welcher der Protagonist sich gleich zu Beginn in Gregor Samsa verwandelt vorfindet. Obwohl einige Rezensenten,

wie zu erwarten, abermals eine produktive Rezeption erkennen wollen,⁴² zeigt Murakami sich ausdrücklich bemüht, jeden Anschluss an Kafka zu vermeiden und erzählt eine Geschichte, die nichts mit der *Verwandlung* zu tun hat und nicht einmal einen spielerisch anmutenden Bezug zulässt – mit dieser Leere unterläuft der Text nun jede herkömmliche Herangehensweise intertextueller Lektüren und zwar mit Absicht: Der Bezug ist nämlich nicht mehr im herkömmlichen Sinn auf irgendeine Art produktiv angelegt, sondern transportiert als Bezug allein die Aussage, Kunst sei nicht *ex nihilo* erschaffen, sondern letztlich ein dichtes Netz von Verweisen.

Ist es demnach ein Jahrzehnt zuvor noch nötig, mit einer Geste ironisch aufgeladener Mimesis das Faktum der selbstempfundenen Epigonalität zu etablieren, so verkürzt sich dies nun auf eine Art Fingerzeig, durch den eine Denkart künstlerisch umgesetzt wird, die schon längst die *Reflexion* über Kunst und Kultur durchzieht, die *Produktion* selbst aber bislang kaum beeinflusst hat – gemeint ist natürlich der oft beschworene Tod des Autors, der auch die Vorstellung originellen Schaffens transformiert: »Der Künstler wird dann zum ›Plagiator‹ [...], und die Alltagskultur wird ihm zur ›immensen Enzyklopädie, die ihm als Quelle dient.«⁴³ Allein, der immer wieder so wortreich totgesagte Autor, er schlägt seit Jahrzehnten entschlossen die Aufforderung zum Suizid aus und reagiert auf die Erosion des Originellen in der ambivalenten Geste des so zu bezeichnenden Schreibens unter Vorbehalt – weiter kann die Kunstproduktion der Destruktion des originellen Schöpfers wohl nicht entgegenkommen, auf diesem Seitenpfad zumindest.

In diesem Sinne deklariert der britische Autor Tom McCarthy anlässlich eines 2012 geführten Interviews die, angesichts der These konsequent als wenig originell bezeichnete Erkenntnis, Kunst sei Wiederholung⁴⁴ und bezieht sich hierfür an anderer Stelle auf Kafka: »Kafka hat mal gesagt: ›Ich habe nichts zu sagen.‹ Das gefällt mir. Ich bin in der Tat der festen Überzeugung, dass ein guter Autor nichts zu sagen hat. (*lacht*) Es geht nur darum, zuzuhören und alles Gehörte neu zu mischen. Ich wollte einen Literatur-Remix machen, in dem nicht nur Figuren der Moderne wie Filippo Marinetti, James Joyce und Franz Kafka wiederhallen, sondern auch ältere Texte aus der Renaissance oder der Antike. Mein Roman ist wie eine kannibalistische Orgie, bei der die Autoren sich gegenseitig auffressen und verdauen.«⁴⁵ Das hier verwendete Bild schließt, bewusst brachialisiert, an das sogenannte Bienengleichnis an, welches seit der römischen Antike eine Rezeption beschreibt, »die die individuelle Kreativität zwar einfärbt, aber nicht derartig beeinflusst, daß vordringlich das Modell und nicht die Handschrift des Künstlers erkennbar wird. Vielmehr soll alles Rezipierte lediglich verwandelt in das eigene Werk eingehen und

sich bis zur Unerkennbarkeit der rhetorischen oder künstlerischen Eigenart dessen anpassen, der spricht oder dichtet.«¹⁶ Das Berufen auf den Prager in diesem Zusammenhang wiederum ist nun sicherlich alles andere als ein Zufall: In England mit seinem dritten Roman *C* (2010) erfolgreich als Erneuerer der Literatur gefeiert, treibt McCarthy den hier analysierten Pfad der Kafka-Rezeption noch ein wenig weiter als Murakami – wenngleich mit veritabler Hilfe seines deutschen Übersetzers. Da die meisten C-Worte, die McCarthy als Leitworte im Verlauf des Romans installiert, in deutscher Übertragung als K-Worte erscheinen, schien es sinnvoll, die deutsche Übersetzung *K* zu nennen. Dass damit Bedeutungen verloren gehen, ist dem Übersetzer natürlich bewusst, die Umschreibung ist ein Notbehelf – allerdings einer mit Gewinn, wie er in einem Nachwort zum Roman ausführt, wobei er ebenfalls Kafka sowie dessen Käfer ins Spiel bringt.¹⁷ Natürlich, ein Roman mit dem Titel *K* muss Assoziationen an Kafka wachrufen – Roberto Calasso jedenfalls vertraut 2005 noch auf diese sich geradezu notwendig ergebene Assoziationsreihung und benennt seine Reflexion über Kafka'sche Protagonisten ebenfalls *K* –, dennoch wirkt der hier von Autor sowie Übersetzer deklarierte Kafka-Bezug außerordentlich gezwungen. Obgleich tatsächlich ein Käfer eine gewisse Rolle im Roman spielt: Am Ende eines ereignisreichen, symbolischen und intertextuellen Daseins 1922 in einer ägyptischen Grabkammer strandend, schläft der Hauptprotagonist Serge Carrefax, in der deutschen Übersetzung konsequent Serge Karrefax, mit einer Forscherin und verletzt sich am Knöchel – wie genau diese Verletzung entsteht, wird nicht beschrieben, sei es eine Schürfwunde, sei es der Biss eines Insekts. Karrefax jedenfalls erleidet eine Blutvergiftung, was zu Halluzinationen führt: »Genau genommen *ist* er das Insekt. Seine schlaksigen, rebellischen Gliedmaßen sind zu lang, in die Luft stochernden, schabenden Fühlern geworden.«¹⁸ Das erinnert an Gregor Samsa, wie letztlich jede Verwandlung in ein Ungeziefer an ihn erinnert; wenn dann am Ende aber die längst verstorbene Schwester dem Helden einen wurmstichigen Apfel reicht, scheinen die Ingredienzien der Kafka'schen Parabel – vom armen Gregor, der sich eines Tages verwandelt, über die (allzu?) geliebte Schwester bis hin zum Apfel, geworfen vom Vater und die in der Folge tödliche Verwundung auslösend – zur Gänze vorzuliegen, doch so verändert, dass der Bezugstext keine Rolle mehr zu spielen scheint: Ist da also überhaupt noch Kafka? Er müsste nicht anwesend sein und wird doch von Autor sowie Übersetzer in Peri- und Epitext mit dem Roman *K* verknüpft; womit interessanter- und konsequenterweise im Grunde das Gegenteil von dem geschieht, was im Bienengleichnis ausgedrückt ist: Sollen dort die Bezüge in Eigenständiges, also Originelles verwandelt und unkenntlich gemacht werden, werden hier, ohne rechte Not,

die durchaus erbrachten und originell anmutenden Transformationen im taktischen Rückgriff einer »*Ästhetik der Wiederholung*«⁴⁹ wieder mit den eigentlich überstiegenen Bezügen angereichert, der Status des Kunstwerkes als Kompilation betont und somit des originellen Gehalts enthoben. Es ist dies für Andreas Reckwitz eine der beiden denkbaren Strategien, um weiterhin Kunst in Zeiten der Erosion des Originellen produzieren zu können. Die andere besteht für ihn darin, Kunstwerke zu schaffen, »die *nicht* auf ein Publikum ausgerichtet sind und sich damit *jenseits* von Aufmerksamkeitsmarkt und Steigerung bewegen«, gemeint ist: »*profane Kreativität*.«⁵⁰

Tatsächlich scheint trotz der umfassenden Destruktion gängiger Originalitätsvorstellungen das unangetastet geblieben zu sein, was, mit Verweis auf Franz Brentano, als *evident* etabliertes Ich-Bewusstsein verstanden werden kann, welches sich als authentisch und deshalb *originell an sich* empfindet. Das authentisch-originelle Bewusstsein wird auch nach Luhmann gerade dann aufgewertet, wenn Originalität auf übergeordneter Ebene verunmöglicht scheint: »Das Individuum, das sozialisiert wird, lernt, sich selbst von sozialen Anforderungen zu unterscheiden. Es doppelt sich in I und me, in personal und social identity.«⁵¹ So erwirke der Verfall »sozialer« Originalität eine Festigung der »privaten«: »Die Semantik der Individualität scheint [...] eine kompensatorische Funktion für stärkere Abhängigkeiten zu übernehmen. Das Individuum rette sich in die Subjektheit und in die Einzigartigkeit als diejenige Beschreibung, die durch keinerlei empirisch-kausale Abhängigkeiten infrage gestellt werden kann. Es ist bei vermehrten und komplexeren Abhängigkeitsketten in einem radikaleren Sinne mehr Individuum als zuvor.«⁵² Dass aber selbst dieser Fluchtweg in eine relativierte Originalität zunehmend verschlossen ist, deutet sich bereits an.⁵³

Es bleibt in der Folge bei der widersprüchlichen Geste eines geradezu lässig vorgetragenen Eingeständnisses eigener Epigonalität bei gleichzeitiger Produktivität: Tom McCarthy symbolisiert mitsamt der Titelei, den Interviews und Pressefotos für einen als prononciert autorlos bezeichneten Roman diesen Widerspruch, denn wäre er konsequent, würde er diesen Roman nicht nur anonym, sondern im Sinne einer Aushebelung des *Geistigen Eigentums* der Allgemeinheit unentgeltlich zur Verfügung stellen. Womit aufgrund einer umfassenden Transformation des Verständnisses von Originalität tatsächlich der Endpunkt produktiver Kafka-Rezeption erreicht scheint – auf dieser Ebene der intertextuell angelegten Bezugnahmen zumindest.

III.

Bisher konnte gezeigt werden, wie sich Rezeptionsbewegungen angesichts der diagnostizierten Erosion von Originalitätsdefinitionen in ihrer grundsätzlichen Struktur wandeln und auf welche Weise in der Folge die Taktik des literarischen Remix künstlerische Produktion gewährleisten soll. Ein interessanterweise zu weiten Teilen ausschließlich in der deutschen Literatur stattfindender Diskurs, den der Kafka-Biograph Reiner Stach im Jahre 2002 theoretisch zu beschreiben sucht, wobei er hierfür das ohnehin den Zeitgeist durchwirkende Schlagwort von der Empathie heranzieht,⁵⁴ etabliert eine weitere, den Remix deutlich übersteigende Möglichkeit, nämlich ganz einfach »*Franz Kafka zu sein.*«⁵⁵ Gemeint ist damit aber weniger die empathische Geste, tatsächlich ist der Begriff kaum nützlich zur näheren Beschreibung dieser Taktik, sondern eine notwendig epigonal angelegte Nacherzählung als Spielart der Kopie. So beschreibe Michael Kumpfmüller in seiner 2011 erschienen *Die Herrlichkeit des Lebens* »zauberhaft und exakt bis ins kleinste Detail«⁵⁶ die letzten Monate Kafkas mit Dora Diamant in Berlin; folgerichtig finden sich im Anhang auch Danksagungen an Kafka-Spezialisten, womit die Authentizität von wissenschaftlicher Warte aus bestätigt scheint. Gewiss zitiert Kumpfmüller oftmals wortwörtlich aus Kafkas Werken und gibt sich insgesamt geradezu bildungsbeftissen in der Aufzählung von Fakten sowie Details, aber eine derartige Genauigkeit ist insbesondere für einen historischen Roman entscheidendes Qualitätskriterium und daher weder über Gebühr zu loben noch unbesonnen zu verdammen. Relevanter aber ist das, was auf der Erzählebene stattfindet, in der ein theoretisch allwissender Erzähler nüchtern-distanziert kommentierend zwischen den erlebten Reden Dora Diamants und Kafkas pendelt: »Zu seiner Überraschung«, heißt es etwa über Kafka, »schreibt er ohne Pause weiter. Noch in der Nacht nach Ottlas Abreise beginnt er eine neue Geschichte, von der er nicht weiß, wohin sie ihn führt, jedenfalls nicht nach Berlin, denn die Geschichte spielt im unterirdischen Bau eines Tiers. Der Schlaf ist seit Tagen mittelmäßig, aber er schreibt, er lebt mit dieser Frau, zusammen in einer Wohnung, trotzdem schreibt er. Die Frau-Hermann-Geschichte [gemeint ist *Eine kleine Frau*] hat er Dora inzwischen vorgelesen, sie hat an mehreren Stellen gelacht, dabei ist es in Wahrheit keine Geschichte über Frau Hermann, was sie aber nicht weiß.«⁵⁷ Dora Diamant wiederum vermerkt die Außenperspektive: »Mit seiner Geschichte ist er immer noch nicht fertig. Aber es geht voran, regelmäßig ab zehn, halb elf setzt er sich hin, und ohne jede Verabredung bleibt sie jetzt manchmal bei ihm, liest ein Buch oder sitzt nur da und beobachtet seinen Rhythmus, die Pausen, bevor er den Faden wieder aufnimmt.«⁵⁸ Der

Erzähler wiederum steuert kanonische Informationen bei und zitiert aus dem Kafka-Text selbst.⁵⁹

Wie eingangs erwähnt, hat man in der Rezeption zwar so wie gut alles mit Kafka angestellt und sich hierbei jede erdenkliche Freiheit genommen, doch hat man bislang weitgehend darauf verzichtet, Kafka *zu sein*, wie Stach es im obigen Zitat formuliert. Natürlich, *wie* Kafka zu schreiben, das wollten einige Autoren, hin und wieder auch hat man die hinterlassenen Fragmente zu vervollständigen und, seltener noch, hierfür den Stil zu kopieren gesucht, doch *als* Kafka zu schreiben ist in der Tat neu und auch deshalb bemerkenswert, da Kumpfmüller und Stach nicht die einzigen sind, die sich Kafka derart annähern. Marianne Gruber hat mit ihrem 2004 erschienen Roman *Ins Schloss* den Versuch unternommen, *Das Schloß*-Fragment weiterzuschreiben, und die 2006 beziehungsweise 2008 erschienenen Romane *Franz Kafkas Puppengeschichte* von Alfons Schweiggert und Gert Schneiders *Kafkas Puppe* erzählen jeweils das biographische Geschehen um die Puppe nach, die einem Waisenmädchen abhanden gekommen ist und die Kafka nun in Form von Briefen auferstehen lässt.⁶⁰ Kumpfmüller fertigt diese Episode auf wenigen Seiten ab, indes Gerd Schneider und Alfons Schweiggert, die ebenfalls die erlebte Rede zur Darstellung Kafkas nutzen, zudem die mysteriösen Briefe an das Waisenkind literarisieren, hierbei sowohl Kafkas Ton zu treffen trachten als auch Motive aus Kafkas Texten einflechten: So flieht in Schneiders Roman die Puppe beispielsweise zu Beginn ihrer Reise vor einem Hund und zwei rote Springbälle helfen ihr, lenken nämlich das Tier ab, ein Verweis auf die Bälle in *Blumfeld, ein älterer Junggeselle*.⁶¹ Tatsächlich waren derartige Zugänge in der umfangreichen und ausgesprochen vielschichtigen Geschichte der Kafka-Rezeptionen bis vor wenigen Jahren undenkbar, da die These von der unbedingten Originalität sowie Einzigartigkeit unterschwellig jeden Diskurs beherrschte: Er sei letztlich keiner von uns, hieß es all die Zeit, sondern einzigartig auch in seinem Leben und daher unfassbar, weshalb jeder Einordnungs- und Beschreibungsversuch den eigentlichen Gehalt Kafka'schen Wirkens unterlaufe. Jorge Luis Borges wendet sich bereits 1935 gegen die Tendenz, Kafkas Werk auf irgendeine Art zu vereinnahmen, da ansonsten der eigentliche Gehalt verloren gehe: »Es ist allzu einfach, Kafkas Erzählungen als allegorische Spielereien zu verleumden. Mag sein; aber daß es so leicht ist, sie derart zu reduzieren, darf uns nicht vergessen lassen, daß Kafkas Größe sich bis zur Unsichtbarkeit verringert, wenn wir uns dem anschließen. Franz Kafka als Symbolist oder Allegoriker ist ein braves Mitglied einer Liste, die so alt ist wie die Literatur; Franz Kafka als Vater von selbstlosen Träumen, von Albträumen ohne anderen Sinn als den ihres Zaubers, ist einzigartig.«⁶² Das Beschreiben Kafkas mit den Mitteln der erleb-

ten Rede aber ist als literarisierte Geste der Wiederholung und bewussten Epigonalität nun der lange Zeit verunmöglichte Versuch, Kafka gleichsam zu ver menschlichen und als Nebeneffekt zu normalisieren, ja zu normieren. So wird auch das große Interesse an ausgerechnet der Puppengeschichte verständlich, ist diese Episode doch nicht nur eine »rührende, bittersüße Geschichte, die oft und gern erzählt worden ist [...], die ein Beispiel dessen gibt, was Menschenliebe heißt, und die den späten Kafka als eine emblematische, gleichsam zeitlose Figur präsentiert«⁶³, sondern vor allem eine, die wie keine Episode sonst Kafka als »normalen« Menschen zeigt und am wenigsten kafkaeskes Potential beinhaltet.⁶⁴ Wie diese Normalisierung gestaltet ist, deuten etwa die Reflexionen über Kafkas Vergangenheit mit Prostituierten in Kumpfmüllers Roman an, wo ein historisch und biographisch höchst komplexer Sachverhalt stark vereinfacht und zudem mit Moralvorstellungen des 21. Jahrhunderts versetzt wird.⁶⁵ An gleicher Stelle ist besagte Puppengeschichte aufgrund der fiktionalisierten Selbstdeutungen Kafkas und Dora Diamants mit einer Bedeutsamkeit aufgeladen, die in der Originalanlage so nicht zu finden ist, immerhin reflektieren im Roman beide, dass diese Phase sie als Eltern initiiert habe: »Eine Weile haben sie sozusagen ein Kind«, heißt es aus der Sicht Kafkas, indes Dora Diamant auf Nachfrage Ottlas nach einem Kinderwunsch ebenfalls an die Puppengeschichte denkt, »denn natürlich haben sie nie darüber gesprochen, aber in gewissem Sinn eben doch, damals im Park für einige Tage.«⁶⁶ So wird die letztmalige Möglichkeit einer Vaterschaft in Kafkas Existenz angedeutet – ein, wie jeder Kafka-Leser weiß, äußerst vielschichtiges Thema, welches Kumpfmüller recht gefällig in ein Happyend ablenkt und hierbei den Kitsch wenigstens streift. Gleichgültig aber, wie jeder Autor Kafka nun gestaltet, ist doch wesentlich, dass nun unvermittelt die erlebte Rede und damit die scheinbar unverfälschte, ungebrochene und um Authentizität bemühte Darstellung von Kafkas Innenleben grundsätzlich möglich wird, was ohne Verweis auf eine Transformation des Originalitätsdiskurses wohl unverstänlich bleiben muss. Dieser neueste Pfad der Kafka-Rezeptionen repräsentiert weder eine produktive Rezeption noch den Remix, sondern das, was man in der Kunstszene als *Reenactment* kennt und die möglichst genaue, authentische Nachstellung historischer Ereignisse meint – wohlgermerkt ohne Eigenanteil.

IV.

»Die große Biographie Franz Kafkas existiert nicht«, erklärt Stach zu Beginn von dessen Biographie, die natürlich eben diese Größe für sich in Anspruch nimmt, und fragt: »Was ist hier passiert? Woher dieses unvermittelte Schwei-

gen in all dem Lärm, woher diese Scheu?⁶⁷ Eine berechnete Frage. Kafka jedenfalls hat sich nicht verändert, sondern das Verständnis von Authentizität sowie Originalität und damit die Sichtweise der Interpreten *auf* Kafka, auf seine eigentümliche Originalität, die nicht mehr als eine solche erkannt wird: »Kafka selbst hat immer wieder das Bild eines inneren Abgrunds evoziert, im Tagebuch wie in Briefen [..]. Das Bild leuchtet ein, evident ist es zumindest *für ihn*, für seinen *Fall*, auch wenn man vielleicht anstelle der von Kafka vielerorts beschworenen »Wahrheit« lieber den vorsichtigeren Begriff der Authentizität setzen würde. Wenn dem aber so ist, wenn das Bild einer schwer zugänglichen inneren Tiefe tatsächlich etwas aussagt über Kafkas bisweilen überwältigende, bisweilen aber auch gänzlich versagende ästhetische Potenz, dann bleibt nichts anderes übrig, als ihm dorthin zu folgen, selbst ein Stück weit hinabzusteigen und nachzusehen.«⁶⁸ Dieser Anspruch einer Korrektur und Wiederholung Kafkas wird gegen die diagnostizierte Scheu gesetzt und dementsprechend als Mut gefeiert; als wäre diese als Scheu herabgesetzte Haltung der Vorgänger tatsächlich eine Form der Angst und nicht viel eher Ausdruck einer Empörung angesichts der Originalität Kafkas, welche die eigenen Leistungen einerseits schmälert, andererseits jedoch zur eigenständigen Schöpfung anregt und damit die eigene Authentizität sowie Originalität herausfordert: »Keine noch so unsinnige These«, fasst Stach die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kafka zusammen, »die nicht irgendwo von irgendwem vertreten würde«⁶⁹, aber eben auch niemals das Verlangen, Kafka zu wiederholen, denn der Prager evoziert, hier ein strenger Lehrmeister, den Wunsch, sich und seine eigene Authentizität an ihm abzuarbeiten, an ihm erstrahlen zu lassen: Als Wiederholung der Kafka'schen Kreativität, jedoch mit *eigenen* Mitteln.

So könnte man gegen Stach erwidern, dass es nicht die fehlende Scheu ist, die nun den wiederholenden, »empathischen« Zugang ermöglicht, sondern eine lädierte Authentizität des Interpreten: Der Lehrer motiviert nicht mehr, drängt nicht mehr zur eigenen Authentizität – und sei es als Deklinieren Kafkas an unsinniger, aber immerhin eigenständiger These –, sondern dient als Blaupause zur Imitation als Form des Ich-Verlustes und letztlich zum beredten Schweigen. In diesen Zugängen wird der Autor tatsächlich zu einer Art Kurator, ohne »Wille[n] zur Synthese [..], Mut zur These [..] oder gar die Lust zur Spekulation«⁷⁰ – nämlich ohne von Authentizität grundiertes, originelles Streben, da der Autor bewusst hinter der Faktizität verschwindet. Diese neue Beschreibungsart findet sich natürlich nicht nur in der Kafka-Rezeption und erfolgreiches literarisches Beispiel dieser Art der Wiederholung, die auf jeden Eigenanteil verzichtet, ist Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* aus dem Jahr 2005.⁷¹ Ähnlich angelegt ist Martin Walsers Goethe-Roman *Ein liebender Mann* (2008), im

Gegensatz etwa zu Grass' Fontane-Roman *Ein weites Feld* (1995), der, gleich Thomas Manns Goethe-Rezeption, eine Übersteigerung versucht, indes Walser gänzlich im Historischen verbleibt. Extremes Exempel ist sicherlich Karl Ove Knausgård's Roman-Projekt *Min Kamp* (2009–11), in dem die erlebte Rede in einer reflexiven, gleichwohl mimetischen Geste den Autor selbst beschreibt.

Eine derartige Übersteigerung selbst des Remix markiert dann eine Kunstproduktion, welche die Erosion der Originalität zur Gänze vollzogen hat – eine Erosion, die in der Folge auch Kafka selbst transformiert, der in der Rezeptionsbewegung der Wiederaufführung seine Einzigartigkeit einbüßt und zu einem ›normalen‹ Menschen wird. Wenn Friedrich Schleiermacher noch annimmt, dass man, um ein geniales Werk tatsächlich zu verstehen, ebenfalls genial werden müsse,⁷² und damit sozusagen den theoretischen Unterbau der heißlaufenden Auseinandersetzungen mit Kafka bis zur Jahrtausendwende liefert, hat der in seinem Empfinden von Authentizität sowie Originalität angegriffene Künstler des 21. Jahrhunderts die Gegenbewegung vorgenommen und Kafka profaniert: Da »eilte Kafka ins Bad, um sich mit peinlicher Sorgfalt zu waschen, zu kämmen und zu rasieren«⁷³, vielleicht tatsächlich, wie seinerseits Schweiggert in einem anderen Zusammenhang phantasiert, den Gemeinplatz »versprochen ist versprochen«⁷⁴ denkend, oder er »liegt im Bett und lauscht auf den Lärm der Straße, drüben in der Küche die Stimme der Mutter, die Schritte des Vaters, das Schlagen der Standuhr, in den Momenten, in denen es still ist, von weit weg sein Herz, in seinen Schläfen das Pochen des Blutes, wie er sich einbildet, nicht richtig müde, halb im Dämmer, ohne genaue Gedanken.«⁷⁵ Ein Allerweltsmensch mit Allerweltsgedanken, *das* also ist der Kafka des zweiten Jahrtausends. – Er habe, erklärt Peter Handke im Jahr 1979, eine Zeit lang Kafka manisch »nur aus dem Grund noch einmal durch[gelesen], weil ich herausfinden wollte, ob er vielleicht Pickel gehabt hätte.«⁷⁶ Jetzt immerhin wissen wir: Er hatte.

Anmerkungen

- 1 Vor allem: Hartmut Binder (Hg.), *Kafka-Handbuch in 2 Bänden. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter. Band 2: Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart 1979, das seinerzeit aber tatsächlich kaum über »name-dropping hinausgekommen« (Manfred Engel, Bernd Auerochs, *Vorwort*, in: Manfred Engel, Bernd Auerochs (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2010, XIII–XVI, hier XV) und heutzutage entsprechend veraltet ist; Manfred Engel, Dieter Lamping (Hg.), *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen 2006 – Engel und Lamping konzentrieren sich auf Kafkas Lektüren und widmen der Rezeption weniger Raum, zudem sind die analysierten Autoren und Themen arg willkürlich ausgesucht; Steffen Höhne, Ludger Udolph (Hg.), *Franz Kafka. Wirkung und Wirkungsverhinderung*, Köln

- 2014, welches sich jedoch sehr einseitig auf die Rezeption Kafkas in den ehemaligen Ostblockstaaten konzentriert. – Es fehlt also bislang an einer übergreifenden Darstellung der Wirkungsgeschichte Kafkas, weshalb man notgedrungen auf Einzeldarstellungen angewiesen ist, die dafür in ausreichender Zahl vorliegen; ein umfassendes Literaturverzeichnis hierzu bietet: Engel, Lamping, *Kafka und die Weltliteratur*, 351–378. – Der Kafka-Atlas (<http://kafka-atlas.org> [letzter Zugriff 12.03.2016]) ist ein ambitioniertes, zu Beginn des Jahres 2016 jedoch noch eher rudimentär bestücktes Portal, welches eine vor allem länderspezifisch grundierte Einordnung anstrebt.
- 2 Vgl. David Foster Wallace, *Laughing with Kafka*, in: *Harper's Magazine*, 7 (1998), 23–27; hierzu auch: Roman Halfmann, *Nach der Ironie. David Foster Wallace, Franz Kafka und der Kampf um Authentizität*, Bielefeld 2012, 137–142.
 - 3 Albert Camus' Auseinandersetzung sei hier stellvertretend genannt, in dessen Verlauf Kafka zum Ahnherrn des Absurden wird; vgl. Roman Halfmann, *Kafka kann einen Schriftsteller lähmen. Dargestellt an Albert Camus, Philip Roth, Peter Handke und Thomas Bernhard*, Münster 2008, 18–40.
 - 4 Die chinesische Autorin Can Xue, Kafka im Sinne Camus' als Autor des Absurden deutend, übersteigt dieses Motiv in ihren Erzählungen bewusst, um Kafka gleichsam zu korrigieren; vgl. Roman Halfmann, *Literature of the Soul. Die Kafka-Rezeption der chinesischen Autorin Can Xue*, in: *Orbis Litterarum*, 64(2009)6, 478–499.
 - 5 Philip Roth negiert Kafkas Werk, indem er in einer ironischen Wendung den Autor leben lässt, vgl. Philip Roth, *I Always Wanted You to Admire My Fasting; or, Looking at Kafka*, in: ders., *Reading Myself and Others*, London 2001, 281–302; Hierzu: Halfmann, *Kafka kann einen Schriftsteller lähmen*, 58–63.
 - 6 Vgl. Paul Theroux, *My Other Life*, New York 1996, 19.
 - 7 Vgl. Imre Kertész, *Kafka kann einen Schriftsteller lähmen*, in: *Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen*, 1 (2003), 41.
 - 8 Als Gegenentwurf dieser These: Klaus Schenk, *Kafka-Umschriften. Zur Inter- und Hypertextualität einer Rezeptionsweise*, in: Höhne, Udolph, *Franz Kafka*, 137–163. Schenk diagnostiziert ebenfalls eine übergeordnete Struktur, durch welche die Kafka-Rezeptionen zusammengefasst werden können, doch sieht er sie im eher allgemeinen Sinn in der »Prozessualität« (ebd., 137) der Kafka-Texte, indes er die Annahme von »Kreativitätsparadigmen« (ebd., 153) als unzureichend für eine Darstellung verwirft, hierbei jedoch in der reinen Behauptung verbleibt.
 - 9 Vgl. etwa Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, München 2005, 13; Reiner Stach, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, Frankfurt/Main 2002, 117; Dieter Lamping, *Franz Kafka als Autor der Weltliteratur*, in: Manfred Engel, Dieter Lamping (Hg.), *Franz Kafka und die Weltliteratur*, 9–23.
 - 10 Vgl. Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Literatur*, Frankfurt/Main 1990, 38.
 - 11 Vgl. Niklas Luhmann, *Copierte Existenz und Karriere. Zur Herstellung von Individualität*, in: Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim (Hg.), *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*, Frankfurt/Main 1994, 191–200, hier 193.
 - 12 Vgl. Roman Halfmann, *Das Kafka-Problem. Wenn Autoren Kafka lesen*, in: Nadine Chmura u.a. (Hg.), *Kafka. Schriftenreihe der Deutschen Kafka-Gesellschaft*, Bonn 2008, Bd. 2, 63–82.
 - 13 Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart 2008, 552.

- 14 Vgl. Hans Joachim Kraemer, *Zu Konzept und Diagnose der Originalität*, München 1979, 3.
- 15 Arthur Koestler, *Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft*, Bern 1966, 371.
- 16 Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012, 12 f.
- 17 Vgl. Schenk, *Kafka-Umschriften*, 158.
- 18 Christian Schärf, *Franz Kafka. Poetischer Text und heilige Schrift*, Göttingen 2000, 30.
- 19 Oliver Jahraus, *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*, Stuttgart 2006, 23.
- 20 »As«, schreibt David Foster Wallace 1987 in einem sehr ähnlichen Duktus, »Greg Sampson awoke one morning from uneasy dreams, he discovered that he had been transformed into a rock star. He gazed down at his red, as it were leather-clad, chest, the top of which was sprinkled with sequins and covered with a Fender guitar strapped tightly across his leather shoulders. It was no dream.« (David Foster Wallace, *The Broom of the System*, London 1997, 348).
- 21 Jonathan Lethem, Carter Scholz, *Kafka Americana*, New York 2001, 19.
- 22 Schenk, *Kafka-Umschriften*, 158.
- 23 Jonathan Lethem, *The Ecstasy of Influence. A Plagiarism*, in: *Harpers's Magazine*, 2 (2007), 59–71; David Shields, *Reality Hunger*, London 2011; Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*, New York 2011; in Deutschland, wo die Argumentation sich zumeist und einseitig auf digitale Medien als Hauptverursacher der Wandlungen konzentriert (vgl. Roman Halfmann, »I have seen myself backward«. *Dave Eggers' Roman »The Circle: als Anamnese eines neuartigen Persönlichkeitsmodells*, in: *Weimarer Beiträge* 61(2015)2, 274–299, hier 290 f.); Philipp Theisohn, *Literarisches Eigentum. Zur Ethik geistiger Arbeit im digitalen Zeitalter. Essay*, Stuttgart 2012; Dirk von Gehlen, *Mashup*, Berlin 2011; Valie Djordjevic, Leonhard Dobusch (Hg.), *Generation Remix. Zwischen Popkultur und Kunst*, Berlin 2014.
- 24 David Foster Wallace hingegen betreibt seine Auseinandersetzung mit der (Un-)Möglichkeit originellen Schaffens im Werk, vor allem in *The Pale King*, wo die notwendig unoriginelle Produktionsweise des Finanzbeamten als einzig geltende Metapher für die Gegenwart diskutiert wird, vgl. David Foster Wallace, *The Pale King*, London 2011, 240; Halfmann, *Nach der Ironie*, 39 ff.
- 25 Simon Reynolds, *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, London 2011, 381.
- 26 Günter Blumberger, *Das Geheimnis des Schöpferischen. Oder: Ingenium est ineffabile?*, Stuttgart 1991, 31.
- 27 Reckwitz, *Erfindung der Kreativität*, 112.
- 28 Lethem, *Ecstasy of Influence*, 61 f.
- 29 Vgl. ebd., 67.
- 30 Reckwitz, *Erfindung der Kreativität*, 124.
- 31 Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. Essay*, München 1992, 83.
- 32 Hans Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, Frankfurt/Main 2010, 68.
- 33 Vgl. Reynolds, *Retromania*, 381–385.
- 34 Einmal nur spricht der Held über den berühmten Namensgeber, erklärt nämlich über *Die Strafkolonie*: »Statt zu versuchen, unsere Lebenssituation zu erklären, erklärt Kafka bloß die mechanische Funktionsweise dieser komplizierten Maschine. [...] Auf diese Weise kann er unsere Situation präziser erklären als jeder andere. Er

- schildert nicht die Situation, sondern die Einzelteile einer Maschine.« (Haruki Murakami, *Kafka am Strand*, übers. von Ursula Gräf, Köln 2006, 82) Das klingt weise und könnte so etwas wie eine Deutung sein, allein bei näherer Betrachtung ist und bleibt es ein wenig dünn und nichtssagend. »Els«, erklärt auch der Biograph Jay Rubin kritisch, »wird nie ganz klar, was es zu bedeuten hat, dass Murakami wie auch sein Protagonist sich für diesen Namen entschieden haben.« (Jay Rubin, *Murakami und die Melodie des Lebens. Die Geschichte eines Autors*, München 2006, 295).
- 35 Vgl. Haruki Murakami, *Questions for Haruki Murakami about ›Kafka on the Shore‹*, <http://www.randomhouse.com/features/murakami/printable.php?file=xml/books/kafka/qa.xml> [letzter Zugriff 12.03.2016].
- 36 Vgl. Rubin, *Die Melodie des Lebens*, 311 ff.
- 37 Franz Kafka, *Tagebücher*, hg. von Hans-Gerd Koch u.a., Frankfurt/Main 2002 (=Franz Kafka, *Schriften. Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Born u.a.), 546.
- 38 Sophie von Glinski, *Imaginationsprozesse. Verfahren phantastischen Erzählens in Franz Kafkas Frühwerk*, Berlin 2004, 9.
- 39 Jahraus, *Kafka*, 456 f.
- 40 Haruki Murakamis Werk wird immer wieder mit Kafka verglichen und im Jahre 2006 schließlich erhielt der Autor den Franz-Kafka-Literaturpreis der Franz-Kafka-Gesellschaft. Vgl. Gerhard Neumann, *Kafka und Goethe*, in: Engel, Lamping, *Kafka und die Weltliteratur*, 48–65, hier 64 ff; Takahiro Arimura, *Die frühe Kafka-Wirkung in Japan. Die Zeit um den Zweiten Weltkrieg*, in: Höhne, Udolph, *Franz Kafka*, 383–395, hier 384. Zudem beschäftigen sich gleich drei Beiträge anlässlich einer Konferenz der *Kafka Society of America* im Jahre 2007 in Chicago mit eben diesem Roman (vgl. www.kafkasocietyofamerica.org/programs/index.php [letzter Zugriff 12.03.2016]).
- 41 Kryptomnesie als »unbewusste Aneignung fremden geistigen Eigentums, die der Verwender später für seine Eigenleistung hält.« (Kathrin Ackermann-Pojtinger, *Fälschung und Plagiat als Motiv in der zeitgenössischen Literatur*, Heidelberg 1992, 10 f).
- 42 Besonders hervorstechend Silke Scheuermann, die sich, mit einem anscheinend eher rudimentär angelegten Humorempfinden ausgestattet, kaum »witzigere Anspielungen« auf Kafka vorstellen kann und insgesamt meint, Murakami erweitere die Kafka-Rezeption auf höchst originelle Art, vgl. Silke Scheuermann, *Der Käfer, der sich in eine Figur Franz Kafkas verwandelte*, in: *FAZ* (07.10.2014).
- 43 Reckwitz, *Erfindung der Kreativität*, 110.
- 44 Vgl. Christian Bos, *Shakespeare ist ein Remixer. Der britische Autor Tom McCarthy über Kunst als Kopie und das schwere Erbe der Moderne*, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* (22.03.2012).
- 45 Maik Brüggemeyer, *›Ein guter Autor hat nichts zu sagen‹*, in: *Rolling Stone*, 3 (2012), 59.
- 46 Jürgen Petersen, *Mimesis - Imitatio - Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000, 82. – Wie der Honig nicht mehr von den Zutaten her kenntlich und demnach zu einem originellen Produkt geworden ist, sind auch die Prätexte nach dem Transformationsvorgang nicht mehr zu identifizieren: »Das Aufgenommene, das im Vorgang der *imitatio* in das eigene *ingenium* aufgenommen wird, ist deshalb gar nicht mehr als etwas Fremdes erkennbar« (Alfons Reckermann, *Das Konzept kreativer imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie*, in: Walter Haug, Burghart Wachinger (Hg.), *Innovation und Originalität*, Tübingen 1993, 98–132, hier 109).

- 47 Vgl. Bernhard Robben, *Nachwort des Übersetzers*, in: Tom McCarthy, *K*, München 2012, 471–473, hier 473.
- 48 McCarthy, *K*, 453.
- 49 Reckwitz, *Erfindung der Kreativität*, 358.
- 50 Ebd.
- 51 Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1993, Bd. 3, 152.
- 52 Ebd., 160.
- 53 Vgl. Halfmann, ›I have seen myself backward‹, 274–299.
- 54 Vgl. Stach, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, XXIII.
- 55 Ebd., XXVII.
- 56 Andreas Langenbacher, *Kafkas letzte Liebe*, in: *NZZ* (11. Oktober 2011).
- 57 Michael Kumpfmüller, *Die Herrlichkeit des Lebens*, Köln 2011, 117.
- 58 Ebd., 122 f.
- 59 Vgl. ebd., 118.
- 60 Die Geschichte wird von Max Brod überliefert, vgl. Max Brod, *Über Franz Kafka*, Frankfurt/Main 1974, 338 f. Eine leicht variierte Fassung von Dora Diamant selbst findet sich recht aktuell in Reiner Stach, *Ist das Kafka? 99 Fundstücke*, Frankfurt/Main 2012, 209 f. Siehe auch Stach, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, 690, Fn. 45.
- 61 Vgl. Gerd Schneider, *Kafkas Puppe*, Würzburg 2008, 24 f.
- 62 Jorge Luis Borges, *Kafka und die Albträume*, in: ders., *Ein ewiger Traum. Essays*, hg. und übers. von Gisbert Haefs, München 2010, 34–38, hier 38.
- 63 Stach, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, 588.
- 64 Die Puppengeschichte ist zwar schon länger bekannt, wird aber erst nach der Jahrtausendwende literarisch verwertet, zuerst von Paul Auster in seinen *Brooklyn Follies* aus dem Jahr 2006; tatsächlich ist die Feststellung sicherlich nicht übertrieben, dass Auster die Puppenepisode überhaupt erst in den kulturellen *Mainstream* gebracht hat. Vgl. Paul Auster, *The Brooklyn Follies*, New York 2006, 154 ff.
- 65 Vgl. Kumpfmüller, *Herrlichkeit des Lebens*, 111 f.
- 66 Ebd., 121 f.
- 67 Stach, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, XVII.
- 68 Ebd., XV.
- 69 Ebd., XVI.
- 70 Vgl. Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, 70 ff.
- 71 Vgl. zu Kehlmanns Roman auch Mare Chraplak, *Ein postmoderner historischer Roman? Menippeische Satire und karnevalistische Tradition in Daniel Kehlmanns ›Die Vermessung der Welt‹ (2005)*, in: *Weimarer Beiträge*, 4(2015)4, 485–501.
- 72 Vgl. Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte*, hg. von Manfred Frank, Frankfurt/Main 1977, 167 ff.
- 73 Stach, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, 10.
- 74 Alfons Schweiggert, *Franz Kafkas Puppengeschichte*, München 2007, 78.
- 75 Kumpfmüller, *Herrlichkeit des Lebens*, 54.
- 76 Peter Handke, *Zu Franz Kafka*, in: ders., *Das Ende des Flanierens*, Frankfurt/Main 1980, 153–155, hier 153.