

Vorwort | Automobilität. Ein abreißender Anfang zum Thewis-Schwerpunkt Kafka und Theater

Nikolaus Müller-Schöll (Frankfurt am Main)

Würde ich einmal ein größeres Ganzes schreiben können wohlgebildet vom Anfang bis zum Ende, dann könnte sich auch die Geschichte niemals endgültig von mir loslösen und ich dürfte ruhig und mit offenen Augen als Blutsverwandter einer gesunden Geschichte ihrer Vorlesung zuhören, so aber läuft jedes Stückchen der Geschichte heimatlos herum und treibt mich in die entgegengesetzte Richtung. – Dabei kann ich noch froh sein, wenn diese Erklärung richtig ist.¹

So endet ein kurzer Tagebucheintrag Franz Kafkas, mit dem er die Szene einer öffentlichen Lesung kommentiert, die Max Brod aus seinen, Kafkas, Pariser Tagebuchaufzeichnungen gibt. Der Eintrag beginnt mit den Zeilen: „Die Bitterkeit, die ich gestern abend fühlte als Max bei Baum meine kleine Automobilgeschichte vorlas. Ich war gegen alle abgeschlossen und gegen die Geschichte hielt ich förmlich das Kinn in die Brust gedrückt.“² Alltägliches Theater, vielleicht, auf jeden Fall eine Szene ist es, die hier beschrieben wird, mit der für Kafka so typischen Genauigkeit der Beschreibung einer nicht weiter erklärten Körperhaltung, mit dem Eigenleben, das die Teile des Ganzen gewinnen, die Dinge, Worte, Buchstaben:

Die ungeordneten Sätze dieser Geschichte mit Lücken, daß man beide Hände dazwischen stecken könnte; ein Satz klingt hoch, ein Satz klingt tief wie es kommt; ein Satz reibt sich am andern wie die Zunge an einem hohlen oder falschen Zahn; ein Satz kommt mit einem so rohen Anfang anmarschiert, daß die ganze Geschichte in ein verdrießliches Staunen geräth; eine verschlafene Nachahmung von Max schaukelt hinein, manchmal sieht es aus wie ein Tanzkurs in seiner ersten Viertelstunde. Ich erkläre es mir damit, daß ich zu wenig Zeit und Ruhe habe um die Möglichkeiten meines Talentes in ihrer Gänze aus mir zu heben. Es kommen daher

¹ Kafka, Franz: *Tagebücher 1909 – 1912*. Frankfurt a. M. 1994, S. 177.

² Ebd.

immer nur abreißende Anfänge zu Tage, abreißende Anfänge z.B. die ganze Automobilgeschichte durch.³

Buchstäblich *automobil*, wie Kafka zufolge die Sätze seiner Geschichte über einen kleinen Autounfall in Paris⁴ und ihre im Tagebuch beschriebene Intonierung durch Max Brod, scheint alles zu sein, woran man sich bei der Lektüre von Kafkas Texten zu klammern versucht, und dies von Anfang an und gerade den Anfang und das Anfangen betreffend: Abreißend, wie sie sind, verweisen die Anfänge auf einen buchstäblich versetzten, sich entziehenden anderen Anfang, auf einen an-archischen Ursprung von Kafkas Prosa, den man vielleicht mit jenem Ursprung vergleichen könnte, den Walter Benjamin in seinem Trauerspielbuch zu fassen versuchte: In Absetzung zur metaphysischen Tradition, die im Ursprung den Anfang und Grund alles folgenden zu finden glaubt, begriff er dort den Ursprung des deutschen Trauerspiels zugleich auch als Ursprung, als jene anfängliche irreduzible Teilung, die er eindrücklich zuvor in seinem frühen Sprachaufsatz als enteignende Eigenheit von Sprache überhaupt entfaltet hatte.⁵

Ausgehend von dem, was Kafka in der zitierten Textstelle als „abreißende Anfänge“ bezeichnet, entdeckte Benjamin in seinen Texten jenes gestische Theater wieder, das er zunächst in der Kommentierung Brechts beschrieben hatte. Dort hatte er konstatiert, dass das epische Theater gestisch sei und ausgeführt: „Gesten erhalten wir um so mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen.“⁶ Kafka, so schreibt er in einer vielzitierten Stelle seines Essays über den Dichter, „reißt hinter jeder Gebärde – wie Greco – den Himmel auf; aber wie bei Greco – der der Schutzpatron der Expressionisten war – bleibt das Entscheidende, die Mitte des Geschehens die

³ Ebd. vgl. ausführlicher zu dieser Textstelle und zu Kafka und Theater: Verf.: „Theatralische Epik. Theater als Darstellung der Modernitätserfahrung in einer Straßenszene Franz Kafkas“, in: Balme, Christopher/Erika Fischer-Lichte, Erika/Grätzel, Stephan: *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen 2003, S. 189-201.

⁴ Vgl. Kafka, Franz: *Reisetagebücher in der Fassung der Handschrift*. Frankfurt a. M. 1994, S. 75 – 78, hier S. 75.

⁵ Vgl. Benjamin, Walter: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I, 1, Frankfurt a. M. 1980, S. 203-439, hier S. 226. Fortan zitiert als: GS + Band + Seite. Vgl. auch Weber, Samuel: „Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's Origin of the German Mourning Play“, in: MLN, 106, 1991: 465 – 500, hier S. 468 f.

⁶ Vgl. Benjamin, Walter: „Was ist das epische Theater? (1)“, in: GS II, 2, S. 519-531, hier S. 521. Vgl. auch: Verf.: *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*. *Lektüren zur Theorie eines Theaters der Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*. Frankfurt a. M. 2002, S. 19-184, insb. S. 139-174.

Gebärde.“⁷ Dieses Bild des aufgerissenen Himmels, eine prägnante Vorstellung der metaphysischen Leere bzw. der transzendentalen Obdachlosigkeit in einer Moderne nach dem Tod Gottes, fasst vielleicht eben das, was Kafka selbst im eingangs zitierten Eintrag als die Heimatlosigkeit der „Stückchen der Geschichte“ benennt. Auf jeden Fall hält es in nuce fest, was Kafka zum literarischen Theoretiker der Theatermoderne par excellence macht: Die von ihm freigelegte „Mitte des Geschehens“, kann mit Benjamin als von Spannungen gesättigte Konstellation oder „Dialektik im Stillstand“⁸ bezeichnet werden, so oder so aber als jenes Theater vor jedem Theater, als Theater der bloßen Veränderbarkeit oder Automobilität, das, wenn nicht dem Theater überhaupt, so doch zumindest allem *modernen* Theater insofern eingeschrieben ist, als es ein Theater ohne Anfang und Grund, ohne Erstes und deshalb ohne Letztes, ohne Archä und ohne Telos ist.

*

Zum Nachleben der von Benjamin dergestalt an Kafkas Schriften exponierten Geste gehört, dass Roland Barthes ihre Theorie in seiner Auseinandersetzung mit Photogrammen aus den Filmen Eisensteins – also gewissermaßen mit deren gestischem Material – aufgreift und damit einen der Fluchtpunkte der Gestentheorie Benjamins und Brechts neuerlich zum Vorschein bringt.⁹ Heiner Müller hebt in *Fatzer + Keuner*, seiner kritischen Auseinandersetzung mit Brechts Erbe, an Benjamins Kommentaren zu Brecht und Kafka hervor, dass Benjamin die „Gesten“ Kafkas im Vergleich zu jenen Brechts als realitätshaltiger erschienen seien, weil sie „ohne Bezugssystem“ dargestellt seien, „nicht orientiert auf eine Bewegung (Praxis), auf eine Bedeutung nicht reduzierbar, eher fremd als verfremdend, ohne Moral“.¹⁰ Giorgio Agambens viel diskutierter kurzer Essay „Noten zur Geste“ knüpft insofern an Benjamin an, als er im „Kontrollverlust über die Gesten“ um 1900 ein „allgemeines Symptom“ zu erkennen glaubt. Er sieht in der Geste das eigentliche „Element des Kinos“ und zugleich eine „Potenz, die nicht in den Akt

⁷ Vgl. Benjamin, Walter: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“, in: GS II, 2, S. 409-438, hier S. 419.

⁸ Vgl. GS II, 2, S. 530.

⁹ Barthes, Roland: „Le troisième sens“, in: Ders.: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris 1982, S. 43-61. Schklowski, Viktor: *Eisenstein. Romanbiographie*. Berlin 1986.

¹⁰ Müller, Heiner: „Fatzer + Keuner“, in: Ders.: *Material. Texte und Kommentare*. Herausgegeben von Frank Hörnigk, Leipzig 1989, S. 30-36, hier S. 31.

übergeht“, was er als Seinsweise der Bewegung im Tanz entdecken zu können glaubt.¹¹ Werner Hamacher schließlich greift die „Geste“ Benjamins in seiner Theorie der affirmativen Unterbrechung und der Politik reiner Mittelbarkeit auf: Sie steht ihm für die Sprachlichkeit der Sprache, ihre „Vorstruktur“, das Versprechen eines Versprechens, das selbst noch nichts verspricht.¹² Nicht zuletzt geht die *Geste* – und genauer: die von Benjamin an Kafka ent-deckte *Geste* – in das konstruktive Prinzip der Bilder Jeff Walls und in Godard „Histoires du cinema“ ein.¹³

*

Während sich so über die Jahre das Gestische und dabei zugleich das Szenische der Texte Kafkas, vermittelt durch Benjamin, aber auch durch andere KommentatorInnen in einer kaum noch überschaubaren Weise verselbständigt hat und während überdies in den vergangenen Jahrzehnten eine kaum noch überschaubare Vielzahl von Regisseurinnen und Regisseuren Inszenierungen seine Texte auf die Bühne brachten oder aber als Ausgangspunkt eigener szenischer Forschung wählten, wurde die genauere Auseinandersetzung mit dem Theater in seinen Texten ungeachtet vieler Veröffentlichungen selbst zu einem anderen abgerissenen Anfang. Von ihm nehmen die hier versammelten Beiträge ihren Ausgang.

Hervorgegangen sind sie aus einer *Master Class* anlässlich der Friedrich Hölderlin-Gastprofessur des israelischen Theaterwissenschaftlers Freddie Rokem am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt. Diese *Master Class* bildete den Abschluss einer semesterlangen gemeinsamen Arbeit von Lehrenden und Lernenden im Forschungskolloquium der Theaterwissenschaft mit Texten, die in der einen oder anderen Weise die gegenwärtige Lektüre Kafkas in seinem Verhältnis zum Theater und darüber hinaus prägen. Um hier nur die prominentesten Beispiele anzuführen: Derridas Ausführungen zu „Vor dem Gesetz“

¹¹ Agamben, Giorgio: „Noten zur Geste“, in: Georg-Lauer, Jutta (Hg.): *Postmoderne und Politik*. Tübingen 1992, S. 97 – 108.

¹² Vgl. Hamacher, Werner: „Affirmativ, Streik“, in: *Was heißt „Darstellen“?* Herausgegeben von Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt 1994, S. 340 – 374; Ders.: „Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka“, in: Ders.: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Frankfurt a. M. 1998, S. 280-323.

¹³ Vgl. Verf.: „Mitte (ohne Ende, ohne Anfang). Über „von Spannungen gesättigte Konstellationen“ in Bildern Jeff Walls“, in: MLN, Vol. 129, No. 3, April 2014, S. 621-639.

entdecken an Kafkas Text Literatur als ein spezifisches Feld des Wissens, dem es eigen ist, dass sein Objekt, das, was in seinem Zentrum steht, als Bedingendes und Gegenstand, sich entzieht. Es bedarf, so führt Derrida aus, eines *Theaters des Unsichtbaren*, des Theaters als eines Ortes, an dem das Unsichtbare zur Erscheinung kommen kann. Kafkas Texte, so könnte man schließen, konstruieren ein solches Theater, setzen es in ihrem Schreiben in Szene.¹⁴ Samuel Webers Auseinandersetzung mit Kafka, „The Box and the Butterfly. To Kafka’s ‚Hunter Gracchus‘“¹⁵, kommentiert dessen Jäger Gracchus. „Sind Sie tot?“ „Ja“, sagte der Jäger, „wie sie sehn. Vor vielen Jahren, es müssen aber schon ungemein viel Jahre sein, stürzte ich im Schwarzwald, das ist in Deutschland, von einem Felsen, als ich eine Gemse verfolgte. Seitdem bin ich tot.“ „Aber sie leben doch auch?“ sagte der Bürgermeister. „Gewissermaßen“, sagte der Jäger, „gewissermaßen lebe ich auch. Mein Todeskahn verfehlte die Fahrt...“¹⁶ Diese Geschichte, die von Adorno in einem rätselhaften Beitrag seiner *Prismen* mit der Biopolitik der Lager assoziiert wurde, als Vorausschau auf die Reduktion von deren Insassen auf ihr bloßes, nacktes Leben¹⁷, wird von Weber als Allegorie ihrer eigenen Erscheinung gelesen. Wie Weber, wie Adorno und wie dieser kurze Text über abreißende Anfänge lässt sich auch W.G. Sebald von den Texten Kafkas immer wieder dazu bringen, sie über lange Zeilen hinweg nur zu zitieren, abzuschreiben, eins zu eins aufs eigene Blatt zu übertragen.¹⁸ So ist es überliefert auch von Heiner Müller, der seitenweise Kafkas Texte abgeschrieben haben soll und in einem Interview zu Kafka anmerkte: „Als Benjamin sagte, dass Kafka der erste bolschewistische Schriftsteller sei, entgegnete Brecht: ‚Dann bin ich der letzte katholische.‘ Aber Benjamin hat es auf den Punkt gebracht. Kafka war der erste Autor, der nicht unsterblich werden wollte, der wollte, dass seine Texte verbrannt werden. Kafka hat sich ins KZ geschrieben, weil er

¹⁴ Vgl. Derrida, Jacques: *Préjugés. Vor dem Gesetz*. Wien 1992, S. 72. Vgl. dazu auch Verf.: „Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik“, in: Aggermann, Lorenz/Döcker, Georg/Siegmund, Gerald (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt a. M. 2017, S. 67-87, hier S. 86 f.

¹⁵ Der Text lag dem Forschungskolloquium im Manuskript eines Vortrags vom Mai 2014 vor.

¹⁶ Vgl. Kafka, Franz: *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*. Frankfurt a. M. 1994, S. 40-45.

¹⁷ Adorno, Theodor W.: „Aufzeichnungen zu Kafka“, in: Ders.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1997, S. 9-287, hier S. 254-287.

¹⁸ Sebald, W.G.: „Das unentdeckte Land. Zur Motivstruktur in Kafkas *Schloß*“, in: Ders.: *Beschreibungen des Unglücks*. Salzburg und Wien 1985, S. 78-92; ders.: *Das Gesetz der Schande. Macht, Messianismus und Exil in Kafkas Schloß*. Frankfurt a. M. 1995, S. 87-103.

Auschwitz als Konsequenz europäischer Kultur spürte.“¹⁹ Diese Äußerung Müllers geht nicht zuletzt auf die Kafka-Lektüre von Gilles Deleuze und Felix Guattari zurück, die von Kafkas „littérature mineure“ – von „kleiner“, aber auch „minderwertiger“ Literatur – sprechen, der Literatur einer kleinen Minderheit in der Minderheit, der jüdischen Deutschen in Prag. Es ist die Literatur derer, die lebten zwischen „der Unmöglichkeit, nicht zu schreiben, der Unmöglichkeit, deutsch zu schreiben, und der Unmöglichkeit, anders zu schreiben.“²⁰ Kleine Literatur: Eine deterritorialisierte Sprache ist ihr Kennzeichen, in ihr ist alles politisch und alles gewinnt in ihr einen „kollektiven Wert“. Wie aber, so fragen Deleuze und Guattari in ihrem großen kleinen Kafka-Buch, in ihrer selbst durch und durch politisch zu nennenden Suche nach Kafka im Jahr 1973, mitten in den Nachwehen von 68, wie „kann man der eigenen Sprache eine Literatur abzwängen, die fähig ist, die Sprache auszugraben und sie freizusetzen auf eine nüchtern-revolutionäre Linie? Wie wird man in der eigenen Sprache Nomade, Fremder, Zigeuner? Kafka sagt: Indem man das Kind aus der Wiege stiehlt, indem man auf einem Seil tanzt.“²¹ Mit gutem Grund könnte man in dieser delirierenden Passage des Kafka-Buches der zwei französischen Philosophen eine Variante jener Poesie „aus der Zukunft“ sehen, die Marx in seinem 18. Brumaire für die soziale Revolution des 19. Jahrhunderts beschwört und praktiziert. Bekanntlich beschreibt er dort die unabsehbare revolutionäre Situation, „die jede Umkehr unmöglich macht“ als eine, in der „die Verhältnisse selbst rufen: Hic Rhodus, hic salta! Hier ist die Rose, hier tanze!“²² Dabei zitiert er Hegel, der in der Variation des Wörtchens „Rhodus“ – zugleich Rhodos, aber auch Rose meinent – selbst die Poesie zu beschwören scheint, der zumindest von ihr, und sei's *contre coeur*, in seinen „Grundlinien der Philosophie des Rechts“²³ auf Abwege geführt wird – auf die Abwege der Sprache in ihrer Sprachlichkeit beziehungsweise, frei nach Kafka formuliert: ihrer Automobilität. Ob von Marx hergeleitet oder aus der selbst in sich geteilten Sache, in jedem Fall stoßen wir nicht von ungefähr bei Deleuze/Guattari dort, wo sie in ihrem Kommentar Kafkas die Revolution von dessen Literatur zu beschreiben versuchen, auf eine weitere Katachrese, einen weiteren Bild-Bruch, eine weitere Fragmentierung, die auf

¹⁹ Müller, Heiner: „Denken ist grundsätzlich schuldhaft“, in: Ders.: „Jenseits der Nation“. Heiner Müller im Interview mit Frank Raddatz. Berlin 1991, S. 35-60, hier S. 54 f.

²⁰ Kafka, Franz: *Briefe. 1902-1924*, hg. von Max Brod. Frankfurt a. M. 1958, S. 337 f.

²¹ Deleuze, Gilles, Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Aus dem Französischen von Burghart Kroeber, Frankfurt a. M. 1976, S. 28 f.

²² Marx, Karl: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Berlin 1988, S. 23.

²³ Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Frankfurt a.M., Berlin, Wien, Ullstein, 1972, S. 12 f.

das verweist, was sich, irreduzibel, entzieht: Ein weiteres Theater des Unsichtbaren, ein weiterer abreißender Anfang, den man der irreduziblen Automobilität nicht nur von Kafkas Sprache, sondern vielleicht von *Sprache überhaupt* zuschreiben kann.

*

Die vorliegende Thewis-Ausgabe versammelt einige der im Zuge der Master Class *Kafka und Theater* entstandenen und dann weiterbearbeiteten Beiträge neben einigen Originalbeiträgen, die von der gemeinsamen Diskussion inspiriert verfasst wurden: **Freddie Rokem** wählt in seinem Beitrag „The Hebrew Notebook and other stories by Franz Kafka“ einen zeitgenössischen und zugleich autobiographischen Zugang zu Kafka. Dabei gilt sein Interesse dem von der *Ruth Kanner Theatre Group* ins Zentrum einer Performance gestellten Notizheft, in das Kafka während seines Hebräisch-Studiums die Vokabeln, die er zu lernen versuchte, auf Deutsch und Hebräisch eintrug. Einen Zugang zur Welt des Notizbuches, so führt er aus, erlaube die Aufführung als performative Entdeckung eben jener gestischen Struktur von Kafkas Arbeiten, die es erlaubt, sie, wie Walter Benjamin es formuliert hatte, „in immer wieder andere Zusammenhänge und Versuchsanordnungen“ zu stellen. **Ramona Mosse** zeichnet in „Vor und hinter den Kulissen in Kafkas Theaterräumen. Ein Spaziergang“ die fiktiven Theaterräume Kafkas nach und konstatiert, dass ihnen eigen ist, dass beständig mehrere Grenzen destabilisiert werden. Nachhaltig werde so beim Lesen unser Theaterverständnis beeinflusst. Deutlich werde, dass theatrale Ereignisse sich nicht in der Aufführung erschöpfen, sondern sich in schriftliche Räume übersetzen. **Bernhard Siebert** entwickelt in „Blind arbeiten. Notiz zu einem Stück von Oskar Baum“, der Lektüre eines Tagebucheintrags, was Kafka anlässlich eines Vortrags von Oskar Baum als „dramatische Kraft“ von Texten beschreibt: das Verfugen von Darstellung und Entstellung, die ihnen inhärente „radikale (...) Verschiedenheit von Text und textlich Mitgeteiltem“. Dieser „Entstellung“ in den Texten Kafkas, das Wort im Sinne Benjamins begriffen, gilt auch das Augenmerk von **Julia Schade**, die in „Asphalt übers Moor – Odradeks Sumpflöge oder das Ausbrechen aus der Totschlägerreihe“ Kafkas vielkommentierte und -zitierte Erzählung „Die Sorge des Hausvaters“ unter dem Aspekt des ihr inhärenten abgründigen Sprachverständnisses untersucht. **Leon Gabriel** untersucht in „Die Täuschung der Parabel. ‚Das Schweigen der Sirenen‘ am Abgrund der Erzählungen“ im Anschluß an Maurice Blanchot, Bettine

Menke und Christiaan Haart Nibbrig, was es mit der Theatralität von Kafkas abgründiger Neudeutung der Begegnung von Odysseus mit den Sirenen auf sich hat. Sie erscheint ihm als „listiges Hinterfragen der Erzählung der aufklärerischen Moderne“ und insofern als „Spiel mit einer bestimmten Theatralität“ wie auch als „deren Auflösung“. **Marten Weise** entwickelt in „'Ernst' und ‚Als-ob‘: Zum Theatralen in *Der Proceß*“ ausgehend vom ersten Satz des Romanfragments „Der Proceß“ und speziell von der darin erwähnten Verleumdung des Josef K. eine Lektüre der „unmöglich-möglichen Logik der Vertretung“. Diese begreift er als Theater im Sinne eines Raums, in dem sich die Geschehnisse ereignen. **Leonie Otto** stellt in ihrem Text „Der Affe der Zivilisation. Einige Überlegungen zum Körper in Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie*“ die Hypothese auf, dass man Kafkas „Bericht an eine Akademie“ als die Erzählung einer Selbstdisziplinierung begreifen kann, die derjenigen gleicht, welche mit Frühformen der Choreographie verbunden war: Sie begreift die im Bericht dargelegte Menschwerdung als Form der Unterdrückung von Körperlichkeit, die untrennbar zugleich als Subjektivierung zu verstehen ist.

Referenzen

- Adorno, Theodor W.: „Aufzeichnungen zu Kafka“, in: Ders.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1997, S. 9-287.
- Agamben, Giorgio: „Noten zur Geste“, in: Georg-Lauer, Jutta (Hg.): *Postmoderne und Politik*. Tübingen 1992, S. 97 – 108.
- Barthes, Roland: „Le troisième sens“, in: Ders.: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris 1982, S. 43-61. Schklowski, Viktor: *Eisenstein. Romanbiographie*. Berlin 1986.
- Benjamin, Walter: „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“, in: GS II, 2, S. 409-438.
- Benjamin, Walter: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I, 1, Frankfurt a. M. 1980, S. 203-439.
- Benjamin, Walter: „Was ist das epische Theater? (1)“, in: GS II, 2, S. 519-531.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Aus dem Französischen von Burghart Kroeber, Frankfurt a. M. 1976.
- Derrida, Jacques: *Préjugés. Vor dem Gesetz*. Wien 1992.
- Hamacher, Werner: „Afformativ, Streik“, in: *Was heißt „Darstellen“?* Herausgegeben von Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt 1994, S. 340 – 374.
- Hamacher, Werner: „Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka“, in: Ders.: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Frankfurt a. M. 1998, S. 280-323.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Frankfurt a.M., Berlin, Wien, Ullstein, 1972.
- Kafka, Franz: *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*. Frankfurt a. M. 1994, S. 40-45.
- Kafka, Franz: *Briefe. 1902-1924*, hg. von Max Brod. Frankfurt a. M. 1958.
- Kafka, Franz: *Reisetagebücher in der Fassung der Handschrift*. Frankfurt a. M. 1994, S. 75 – 78.
- Kafka, Franz: *Tagebücher 1909 – 1912*. Frankfurt a. M. 1994, S. 177.

- Marx, Karl: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Berlin 1988.
- Müller, Heiner: „Denken ist grundsätzlich schuldhaft“, in: Ders.: „Jenseits der Nation“. Heiner Müller im Interview mit Frank Raddatz. Berlin 1991, S. 35-60.
- Müller, Heiner: „Fatzer + Keuner“, in: Ders.: *Material. Texte und Kommentare*. Herausgegeben von Frank Hörnigk, Leipzig 1989, S. 30-36.
- Müller-Schöll, Nikolaus: „Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik“, in: Aggermann, Lorenz/Döcker, Georg/Siegmund, Gerald (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt a. M. 2017, S. 67-87.
- Müller-Schöll, Nikolaus: *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt a. M. 2002, S. 19-184.
- Müller-Schöll, Nikolaus: „Mitte (ohne Ende, ohne Anfang). Über „von Spannungen gesättigte Konstellationen“ in Bildern Jeff Walls“, in: MLN, Vol. 129, No. 3, April 2014, S. 621-639.
- Müller-Schöll, Nikolaus: „Theatralische Epik. Theater als Darstellung der Modernitätserfahrung in einer Straßenszene Franz Kafkas“, in: Balme, Christopher/Erika Fischer-Lichte, Erika/Grätzel, Stephan: *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen 2003, S. 189-201.
- Sebald, W.G.: *Das Gesetz der Schande. Macht, Messianismus und Exil in Kafkas Schloß*. Frankfurt a. M. 1995, S. 87-103.
- Sebald, W.G.: „Das unentdeckte Land. Zur Motivstruktur in Kafkas *Schloß*“, in: Ders.: *Beschreibungen des Unglücks*. Salzburg und Wien 1985, S. 78-92.
- Weber, Samuel: Genealogy of Modernity: “History, Myth and Allegory in Benjamin`s Origin of the German Mourning Play”, in: MLN, 106, 1991: 465 – 500.

Müller-Schöll, Nikolaus: „Vorwort. Automobilität. Ein abreißender Anfang zum Thewis-Schwerpunkt Kafka und Theater“, in: Matthias Dreyer, Nikolaus Müller-Schöll, Julia Schade, Marten Weise (Hg.): *Kafka und Theater* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2017 / Vol. 6 / Ausg. 1), S. 4-13, DOI 10.21248/thewis.6.2017.65