

# STUDI GERMANICI



Istituto Italiano di  
**STUDI GERMANICI**

---

**24 | 2023**

**STUDI GERMANICI**

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

**Comitato scientifico:**

Martin Baumeister  
Piero Boitani  
Angelo Bolaffi  
Gabriella Catalano  
Markus Engelhardt  
Christian Fandrych  
Jón Karl Helgason  
Robert E. Norton  
Gianluca Paolucci  
Hans Rainer Sepp  
Claus Zittel

**Direzione editoriale:**

Marco Battaglia  
Bruno Berni  
Irene Bragantini  
Marcella Costa  
Francesco Fiorentino

**Direttore responsabile:**

Luca Crescenzi

**Direttore editoriale:**

Maurizio Pirro

**Redazione:**

Ilaria Baldini  
Luisa Giannandrea  
Sabine Schild Vitale

L'Osservatorio Critico della Germanistica è a cura di Maurizio Pirro

**Progetto grafico:**

Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000  
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici  
Via Calandrelli, 25 00153 Roma

# Indice

## Saggi

- 9** Knot of the Voice  
*Hans Ulrich Gumbrecht*
- 25** Costruzioni sul Rinascimento. Intertestualità e politica  
nel *Torquato Tasso* di Goethe  
*Jeremy Adler*
- 79** Verschlingen. Energiekulturen und die Energien der Dichtung  
in Goethes «Horen»-Märchen  
*Cornelia Zumbusch*
- 99** «In permanenter Not». Sulla punteggiatura in Stefan George  
e Karl Kraus  
*Marco Rispoli*
- 135** Franz Kafka als nackter heiliger Sebastian  
*Mathias Mayer*
- 151** Fictionalizing Europe: Robert Musil's Eye on the War  
in the Context of the *Deutsche Moderne*  
*Luca Zenobi*
- 181** Literarischer Populismus? Zum Strukturwandel der literarischen  
Öffentlichkeit 'nach 1989' am Beispiel von Peter Handke  
und Martin Walser (mit einem Seitenblick auf Botho Strauß)  
*Steffen Martus*
- 207** *Nitida Saga*. Rapporto fra potere monarchico e sapere universale  
nell'Islanda tardomedievale  
*Michael Micci*
- 225** Erste Überlegungen zum Verhältnis zwischen Gedächtnis  
und Mehrsprachigkeit in narrativen Interviews mit Kindern  
des Kindertransports  
*Rita Luppi*

**Ricerche**

**251** Die Masse und ihre Stimmen. Zur Genese des Austrofaschismus  
in Maria Lazars Roman *Die Eingeborenen von Maria Blut*

*Elisabeth Galvan*

**285** Deutsch-italienische Beziehungen in ihrer journalistischen  
Versprachlichung. Rhetorische Sprachmuster im politischen  
Mediendiskurs am Beispiel des italienischen Regierungswechsels  
2022

*Federico Collaoni*

**303 Osservatorio critico della germanistica**

**395 Abstracts**

**401 Hanno collaborato**

# Franz Kafka als nackter heiliger Sebastian

*Mathias Mayer*

Zunächst scheint es ein eher unproblematischer Eintrag im Tagebuch vom Januar 1912: «Ich soll dem Maler Ascher nackt zu einem heiligen Sebastian Modell stehen»<sup>1</sup>. Eingetragen ist er in das Fünfte Heft, das Aufzeichnungen von Januar bis April 1912 umfasst. Und doch bietet der Satz, bei näherer Prüfung, einige Fragwürdigkeiten. Sie betreffen zunächst das Sujet des «heiligen Sebastian», sodann das Vorhaben, als Nacktmodell zur Verfügung zu stehen, drittens Kafkas Verhältnis zur zeitgenössischen Kunstszene, und viertens den Status dieses Eintrags in ein Tagebuch.

## 1. SEBASTIAN

Dass sich Kafka ausgerechnet als Modell eines christlichen Märtyrers zur Verfügung hätte stellen wollen, ist zweifellos überraschend, denn war nicht gerade der Winter 1911/1912 ein Zeitraum, in dem Kafka mit besonderer Intensität Studien der jüdischen Kulturgeschichte betrieben hatte? Ritchie Robertson hat mit Recht darauf hingewiesen, dass Kafkas religiöse Vorstellungen nicht allein aus dem Judentum zu erklären seien, dass er ja sehr wohl christliche Autoren wie Augustinus, Pascal und Kierkegaard gelesen und in seinen Texten, dem *Urteil*, der *Verwandlung*, besonders dem *Proceß*, christliche Momente eingebaut

<sup>1</sup> Die Texte Kafkas werden zitiert nach Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. Jürgen Born – Gerhard Kurz – Gerhard Neumann – Malcolm Pasley – Jost Schillemeit, Fischer, Frankfurt a.M. 1982 ff. Ich verwende folgende Abkürzungen: DzL (*Drucke zu Lebzeiten*), V (*Der Verschollene*), P (*Der Proceß*), S (*Das Schloß*), NSF I (*Nachgelassene Schriften und Fragmente I*), NSF II (*Nachgelassene Schriften und Fragmente II*), T (*Tagebücher*), Br I (*Briefe 1900-1912*), Br II (*Briefe 1913-1914*), Br III (*Briefe 1914-1917*), Br IV (*Briefe 1918-1920*). Hier T, S. 359.

habe<sup>2</sup>. Und Kafka hatte während der Anfangsphase seines Studiums an der Prager Universität auch kunsthistorische Vorlesungen gehört, eine davon über christliche Skulpturen<sup>3</sup>. Darunter werden vermutlich auch Darstellungen des von Pfeilen durchbohrten Jünglings gewesen sein. Unter Kafkas Prager Zeitgenossen attestiert man dem Maler Bohumil Kubista eine avantgardistische Note. Hervorgehoben wird dabei auch eine Sebastian-Darstellung:

Den Höhepunkt seiner Bestrebungen bilden förmlich und koloristisch gestraffte bis asketische Gemälde, in denen sich konstruktive Absichten mit bedeutungsträchtiger, oft psychologisch akzentuierter Expressivität durchdringen. In diesem Sinne stehen besonders die Ölgemälde mit Altprager Motiven, namentlich *Der hl. Sebastian*, in bedeutungsbezogenen, kompositorisch ausdruckssträchtigen Zusammenhängen in vieler Hinsicht den Schriften Franz Kafkas nahe<sup>4</sup>.

Freilich fand die Sebastian-Figur in der Zeit um 1900 viel Aufmerksamkeit: Ursprünglich, als Anführer der Leibwache Kaiser Diokletians, so eine Legende des 5. Jahrhunderts, soll er seinen christlichen Glaubensgenossen in den Gefängnissen Beistand geleistet haben. Für seine Versuche, weitere Anhänger zu rekrutieren, wurde er vom Kaiser mit dem Tod bestraft – an einen Baum gebunden, wurde er von den Pfeilen «numidischer Bogenschützen» durchbohrt. Für tot liegengelassen, nahm sich seiner eine Witwe an, die ihn pflegen und wiederherstellen konnte, so dass er abermals dem Kaiser entgegentrat und ihm die Sinnlosigkeit seiner Brutalität zeigte, woraufhin er mit Knütteln erschlagen wurde<sup>5</sup>.

Das Martyrium des heiligen Sebastian wird um und nach 1900 zu einem Muster, in dem sich unterschiedliche Interessen überlagern. Die Darstellung als jugendlicher Ritter mit Schild, Lanze und Schwert, einen Pfeil in der Hand, wie sie in deutschen Kirchen, Handschriften und Gemälden häufiger zu finden war, tritt gegenüber einer Betonung seines Körpers zurück. Die eher am Modell griechischer Statuen

<sup>2</sup> Ritchie Robertson, *Kafka und das Christentum*, in «Der Deutschunterricht», 50 (1998), 5, S. 60-69.

<sup>3</sup> Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*, Francke, Bern 1958, verzeichnet auf S. 243 die Vorlesung «Geschichte der niederländischen Malerei. Geschichte der christlichen Bildhauerei». Vgl. Jiri Kotalik, *Franz Kafka und die bildende Kunst*, in *Kafka und Prag. Colloquium im Goethe-Institut Prag 24.-27. November 1992*, hrsg. v. Kurt Krolop – Hans Dieter Zimmermann, De Gruyter, Berlin-New York 1994, S. 67-81: 68.

<sup>4</sup> Kotalik, *Franz Kafka und die bildende Kunst*, a.a.O., S. 76.

<sup>5</sup> Hiltgart L. Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Reclam, Stuttgart 1996<sup>3</sup>, S. 507 f.

orientierten Ausführungen, die den Märtyrer fast unbekleidet zeigen, wie diejenige von Andrea Mantegna (Wien, Paris), Giovanni Bellini (Venedig) oder Antonello da Messina (Dresden) machen ihn zum besonderen «künstlerischen Thema der Aktdarstellung»<sup>6</sup> und fanden eine moderne Fortführung: Die Darstellung des entblößten männlichen Körpers wurde als eine Art Geheimcode homosexueller Vorstellungen transportiert, die damit selbst im Raum der Kirche und ihrer Tabus eine Lizenz finden, – eine Tendenz, die man auf August von Platen als «Begründer des homosexuellen Sebastian-Diskurses» zurückgeführt hat<sup>7</sup>. Einen vielbeachteten Beitrag dazu bot Claude Debussys *Le Martyre de Saint Sébastien*, das auf einen Text von Gabriele D'Annunzio zurückgeht; bei der Pariser Uraufführung am 22. Mai 1911 war Marcel Proust anwesend<sup>8</sup>. Zugleich wird die Sebastian-Gestalt immer wieder mit der Leidensgeschichte des modernen Künstlers verbunden. Trakl betitelte seinen 1915 posthum erschienenen zweiten Gedichtband nach einem Gedicht *Sebastian im Traum*<sup>9</sup>, auch Georg Kaiser schrieb ein Sebastian-Gedicht<sup>10</sup>. Später wird die Gestalt besonders intensiv bei Thomas Mann rezipiert, der, so schreibt er in seiner Stockholmer Rede zur Verleihung des Nobelpreises, in Sebastian seinen «Lieblingsheiligen» hatte:

Ich will Ihnen seinen Namen nennen, es ist der heilige Sebastian – Sie wissen, jener Jüngling am Pfahl, den Schwerter und Pfeile von allen Seiten durchdringen, und der in Qualen lächelt. Anmut in der Qual – dies Helden-tum ist es, das Sankt Sebastian symbolisiert. Das Bild mag kühn sein, aber ich bin versucht, dies Helden-tum für den deutschen Geist, die deutsche Kunst in Anspruch zu nehmen<sup>11</sup>.

6 *Ebd.*, S. 508.

7 Irene Ulrich, *Der heilige Sebastian. Vom christlichen Märtyrer zur homosexuellen Utopie*, in *Orte und Räume des Religiösen im 19.-21. Jahrhundert*, hrsg. v. Franziska Metzger – Elke Pahud de Mortanges, Schöningh, Paderborn 2016, S. 207-222: 208. Vgl. dazu auch Daniela Bohde, *Ein Heiliger der Sodomiten? Das erotische Bild des Hl. Sebastian im Cinquecento*, in *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, hrsg. v. Mechtild Fend – Marianne Koos, Böhlau, Köln 2004, S. 79-98.

8 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 1: *Auf dem Weg zu Swann*, Übersetzung und Anmerkungen v. Bernd-Jürgen Fischer, Reclam, Stuttgart 2013, S. 621, als Erläuterung zu der Beschreibung Legrandins, in der es heißt: «Sein Mund, eben noch von bitteren Falten gezeichnet, erholte sich schnell zu einem Lächeln, während der Blick noch schmerzvoll blieb wie der eines schönen, von Pfeilen durchbohrten Märtyrers» (S. 179).

9 Georg Trakl, *Sebastian im Traum*, in ders., *Dichtungen und Briefe*, hrsg. v. Walther Killy – Hans Szklenar, Müller, Salzburg 1974, S. 43 sowie S. 50.

10 Georg Kaiser, *Sebastian*, in ders., *Werke*, hrsg. v. Walter Huder, Bd. 4: *Filme. Romane. Erzählungen. Aufsätze. Gedichte*, Propyläen-Verlag, Berlin 1971, S. 689.

11 Thomas Mann, *Rede in Stockholm zur Verleihung des Nobel-Preises*, in ders., *Über*

Kafka hätte eine solche pathetische Leidensgeschichte des Künstlertums wohl eher nicht geteilt, denn durch die Bank weg rückt er seine Künstlerfiguren in den Verdacht des Betrugs, auch wenn zwischen dem Tagebucheintrag «Schriftsteller reden Gestank»<sup>12</sup> und der ironischen Selbstdiffamierung gegenüber Ernst Rowohlt ein großer Unterschied herrschen sollte: «Die verbreitetste Individualität der Schriftsteller besteht ja darin, daß jeder auf ganz besondere Weise sein Schlechtes verdeckt»<sup>13</sup>.

## 2. NACKTHEIT

Sein ganzes Leben lang hat Kafka, sofern er selbst betroffen war, ein durchaus unverkrampftes Verhältnis zur Nacktheit des Körpers gepflegt. Täglich «10 Minuten Turnen, nackt bei offenem Fenster» hat er nicht nur Felice Bauer als Teil seiner Routine geschildert<sup>14</sup>, sondern das sogenannte «Müllern», seit der Schulzeit praktiziert, auch seinen Schwestern empfohlen<sup>15</sup>.

Er orientierte sich dabei am System des dänischen Gymnastiklehrers Johann Peder Müller, das 1904 als Buch vorgelegt worden war<sup>16</sup>. Er berichtet Max Brod im August 1907: «ich liege ganz nackt im Gras am Teiche»<sup>17</sup>; auch Ottla wird Jahre später zu lesen bekommen, aus der Kur in Meran im Mai 1920: «Ich bin den größten Teil des Tages fast nackt und kann den Leuten die von 2 nahen Balkonen manchmal zufällig herüberschauen, nicht helfen, denn es ist wirklich sehr heiß»<sup>18</sup>. Und auch Milena Pollak gegenüber heißt es, vier Wochen später: «ich liege auf dem Liegestuhl vormittag, nackt, halb in Sonne, halb im Schatten, nach einer fast schlaflosen Nacht»<sup>19</sup>.

Dass diese Nonchalance sich anders ausnimmt, wenn es um die Konfrontation mit den Körpern der anderen geht, verdeutlicht der Aufenthalt in der unweit des Brocken gelegenen naturheilkundlichen Kuranstalt Jungborn im Juli 1912, ein halbes Jahr nach dem Eintrag

*mich selbst. Autobiographische Schriften*, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, Fischer, Frankfurt a.M. 1983, S. 410-413: 412.

12 T, S. 13.

13 Br I, S. 167.

14 Br I, S. 204.

15 Br I, S. 466.

16 *Ebd.*

17 Br I, S. 53.

18 Br IV, S. 139.

19 Br IV, S. 169.



über das Sebastian-Modell im Tagebuch. Vegetarische Küche und Lichttherapie, d.h. Sonnenbäder und Bewegung oder leichte Arbeit im Freien, kamen Kafkas Vorstellungen durchaus entgegen, während der protestantische Hintergrund des Institutes und seines Leiters, Adolf Just, ihn weniger angesprochen haben soll: «die Verteidigung Gottes und der Bibel» durch «ein Mitglied der ‘christlichen Gemeinschaft’» wird eher irritiert wahrgenommen<sup>20</sup>. Aber eben auch der lebensreformerische Freikörperkult wird Kafka schnell lästig: «einige Nackte liegen still vor meiner Tür. Alles bis auf mich ohne Schwimmhosen», heißt es gleich am 8. Juli<sup>21</sup>. Während er wohl selbst am gemeinsamen Turnen als «der Mann mit den Schwimmhosen» teilnimmt, bekommt er doch, so der Eintrag vom 11. Juli, «leichte oberflächliche Übelkeiten, wenn ich, meistens allerdings in einiger Entfernung, diese gänzlich Nackten langsam zwischen den Bäumen sich vorbeibewegen sehe [...]. Auch alte Herren, die nackt über Heuhaufen springen, gefallen mir nicht»<sup>22</sup>. Sicherlich, solche Dokumente ließen sich aus der zeitgenössischen Lebensreform-Bewegung unschwer bei anderen Autoren ebenfalls finden, Hermann Hesse hat über seinen Aufenthalt auf dem Monte Verità 1907 einen größeren Text verfasst<sup>23</sup>. Aber vor dem Hintergrund der Sebastian-Aufzeichnung wird bei Kafka ein Zusammenhang doch bemerkenswert; er freundet sich in Jungborn mit dem Breslauer Magistratsbeamten Dr. Friedrich Schiller an, er lernt dessen atheistische Position und wohl auch ein paar Bilder kennen: «Die Ölskizzen des Dr. Sch. aus Holland»<sup>24</sup>. Am selben Abend, des 12. Juli, heißt es weiter: «Mit Dr. Sch. (43 Jahre) abend auf der Wiese. Spazierengehn, sich strecken, reiben, schlagen und kratzen. Ganz nackt. Schamlos»<sup>25</sup>. Umso mehr Aufmerksamkeit verdient dann der Eintrag wenige Tage später:

15 [Juli 1912] Plato ‘der Staat’ – Modell gestanden für Dr. Schiller. Ohne Schwimmhosen. Exhibitionistisches Erlebnis. – Die Seite in Flaubert über die Prostitution. – Die große Beteiligung des nackten Körpers am Gesamteindruck des Einzelnen<sup>26</sup>.

20 T, S. 1044. Vgl. Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, Beck, München 2005, S. 210 f.

21 T, S. 1040.

22 T, S. 1043.

23 Hermann Hesse, *In den Felsen. Notizen eines ‘Naturmenschen’*, in ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Volker Michels, Bd. 11: *Autobiographische Schriften 1: Wanderung, Kürgast, Die Nürnberger Reise, Tagebücher*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003, S. 314-322. Für den Hinweis danke ich Sabine Romer und Emanuel Walz.

24 T, S. 1044.

25 T, S. 1045.

26 T, S. 1047.

Wie auch immer es um die Teilhabe der Lektüren, von Platon und Flaubert, an diesem Vorgang bestellt gewesen sein mag, – ein halbes Jahr nach dem noch mit Verwunderung («ich soll...») notierten Sebastian-Eintrag steht Kafka offenbar wirklich einem ihm noch wenig bekannten Hobbymaler Modell. Dieses Mal, im Unterschied zu seiner anfänglichen Befangenheit in Jungborn, ohne die Schwimmhosen, und er notiert den Vorgang – von Max Brod in der Tagebuchausgabe zensiert – als «exhibitionistisches Erlebnis»<sup>27</sup>. Was Kafka an diesen Eintrag anschließt, ist ein sehr sprechender Traum:

Ein Traum: Die Luftbadgesellschaft vernichtet sich mittelst einer Rauferei. Nachdem die in zwei Gruppen geteilte Gesellschaft mit einander gespaßt hat, tritt aus der einen Gruppe einer vor und ruft der anderen zu: «Lustron und Kastron!» Die andern: «Wie? Lustron und Kastron?» Der eine: «Allerdings». Beginn der Rauferei<sup>28</sup>.

Dazu schreibt Clayton Koelb: «‘Lustron’ und ‘Kastron’ sind erfundene, aber offensichtlich nicht sinnlose Worte. Sie scheinen Entstellungen der gewöhnlichen deutschen Worte Lust und kastrieren zu sein, mit einer pseudogriechischen Endung versehen. ‘Lustron’ deutet somit auf Lust hin, möglicherweise Geschlechtslust, wohingegen ‘Kastron’ auf die Verneinung des Geschlechtslebens hinweist»<sup>29</sup>. Nicht einmal im Traum, sondern nur im Tagebuch und seinem prekären Zwischenstatus könne, so Koelb, Kafka eine solche Verbindung zwischen den einander ausschließenden Seiten herstellen.

Dass die Kategorie der Nacktheit geeignet sein kann, Kafkas Eigenheit zu charakterisieren, bezeugt auch eine überraschende Formulierung von Milena Pollak, die in einem Brief von Anfang August 1920 an Max Brod Kafka als einen Menschen charakterisiert, «der durch seine schreckliche Hellsicht, Reinheit und Unfähigkeit zum Kompromiß zur Askese gezwungen ist». Seine durchaus unheroische Askese lasse ihn «ohne die geringste Zuflucht, ohne Obdach» erscheinen: «Darum ist er allem ausgesetzt, wovor wir geschützt sind. Er ist wie ein Nackter unter Angekleideten»<sup>30</sup>.

27 Vgl. Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, hrsg. v. Max Brod, Fischer, Frankfurt a.M. 1980, S. 420.

28 T, S. 1047.

29 Clayton Koelb, *Kafka als Tagebuchschreiber*, in *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Bettina von Jagow – Oliver Jahraus, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008, S. 97-108: 105.

30 Franz Kafka, *Briefe an Milena*, erw. und neu geord. Ausg., hrsg. v. Jürgen Born – Michael Müller, Fischer, Frankfurt a.M. 2004, S. 366.

Aber wie sieht es mit der Umsetzung solcher Erfahrungen ins literarische Werk aus? Dass Kafka, im Unterschied zu so vielen anderen autobiographischen Splittern gerade den «Naturheilaspekt» ganz aus seinem Werk ausgespart hat, wie Reiner Stach formuliert<sup>31</sup>, kann man angesichts der immer wieder begegnenden Auseinandersetzung mit der Nacktheit nicht absolut unterschreiben. Zwar ist auch in den Erzähltexten Kafkas ein entspannter Umgang mit der Nacktheit nicht möglich, immer scheint sie von Lesarten und Deutungen überschrieben, die sie unter Verdacht stellen. Im Kapitel *Im leeren Sitzungssaal / Der Student / Die Kanzleien* fällt dem angeklagten Josef K. ein Buch in die Hand, das offenbar von den unbekanntem Richtern genutzt wird.

«Wie schmutzig hier alles ist», sagte K. kopfschüttelnd und die Frau wischte mit ihrer Schürze, ehe K. nach den Büchern greifen konnte wenigstens oberflächlich den Staub weg. K. schlug das oberste Buch auf, es erschien ein unanständiges Bild. Ein Mann und eine Frau saßen nackt auf einem Kanapee, die gemeine Absicht des Zeichners war deutlich zu erkennen, aber seine Ungeschicklichkeit war so groß gewesen, daß schließlich doch nur ein Mann und eine Frau zu sehen waren, die allzu körperlich aus dem Bilde hervorragten, übermäßig aufrecht dasaßen und infolge falscher Perspektive nur mühsam sich einander zuwendeten. K. blätterte nicht weiter sondern schlug nur noch das Titelblatt des zweiten Buches auf, es war ein Roman mit dem Titel «Die Plagen, welche Grete mit ihrem Manne Hans zu erleiden hatte». «Das sind die Gesetzbücher, die hier studiert werden», sagte K. «Von solchen Menschen soll ich gerichtet werden»<sup>32</sup>.

Malcolm Pasley verweist auch zu dieser Stelle auf eine mystische Vorlage, nämlich *Salomon Maimons Lebensgeschichte* (hrsg. v. Jakob Fromer, Müller, München 1911) – und Kafka hat zahlreiche Texte gerade auch von Fromer gelesen. Dort ist von einem Bericht die Rede, wie die Feinde in den Tempel eindringen und im Allerheiligsten ein Bild des Geschlechtsverkehrs finden. Als Feinde missverstehen sie aber das Bild im krassen Sinn und erkennen die innere Bedeutung nicht, nämlich dass damit eine Vereinigung der Nation mit der Gottheit angedeutet wird<sup>33</sup>. Somit wäre auch die Passage aus dem Buch der Richter (vielleicht ist dieser auf Kierkegaards Tagebuch-Auswahl anspielende Titel, den Kafka kannte, nicht ganz abwegig) ins Zwielficht von Körper und Geist, von Biologie und Theologie gerückt.

31 Reiner Stach, *Kafka. Die frühen Jahre*, Fischer, Frankfurt a.M. 2014, S. 306.

32 P, S. 76 f.

33 Malcolm Pasley, *Zwei literarische Quellen zu Kafkas «Der Proceß»*, in ders., *«Die Schrift ist unveränderlich...»*. Essays zu Kafka, Fischer, Frankfurt a.M. 1995, S. 35-46: 36-39.

Von diesem Zwielight, so scheint es, ist Kafkas Sicht auf die Nacktheit geprägt. Und in der Tat ergibt sich etwa über die Prügler-Szene im *Proceß*-Roman eine Verbindung zwischen körperlicher Gewalt und Nacktheit, sowohl was den Täter wie auch was seine Opfer, die Wärter Willem und Franz, betrifft<sup>34</sup>. Und die vollständige Entkleidung des Gefolterten, nachher des Offiziers in der *Strafkolonie* spielt eine entscheidende Rolle in der Änderung der Handlung<sup>35</sup>.

Im *Schloß*-Roman schließlich kommt es an einer Schlüsselstelle zu einer grotesk-komischen Nacktheits-Szene, die als Traum K.s geschildert wird, aus dem wichtigen Gespräch mit dem Sekretär Bürgel heraus, während dessen er immer wieder einschläft. Da heißt es:

K. schlief, es war zwar kein eigentlicher Schlaf, er hörte Bürgels Worte vielleicht besser als während des frühern totmüden Wachens, Wort für Wort schlug an sein Ohr; aber das lästige Bewußtsein war geschwunden, er fühlte sich frei, nicht Bürgel hielt ihn mehr; nur er tastete noch manchmal nach Bürgel hin, er war noch nicht in der Tiefe des Schlafes, aber eingetaucht in ihn war er, niemand sollte ihm das mehr rauben. Und es war ihm, als sei ihm damit ein großer Sieg gelungen und schon war auch eine Gesellschaft da es zu feiern und er oder auch jemand anderer hob das Champagnerglas zu Ehren des Sieges. Und damit alle wissen sollten, um was es sich handle, wurde der Kampf und der Sieg noch einmal wiederholt oder vielleicht gar nicht wiederholt sondern fand erst jetzt statt und war schon früher gefeiert worden und es wurde nicht abgelassen ihn zu feiern, weil der Ausgang glücklicher Weise gewiß war. Ein Sekretär, nackt, sehr ähnlich der Statue eines griechischen Gottes, wurde von K. im Kampf bedrängt. Es war sehr komisch, und K. lächelte darüber sanft im Schlaf, wie der Sekretär aus seiner stolzen Haltung durch K.'s Vorstöße immer aufgeschreckt wurde und etwa den hochgestreckten Arm und die geballte Faust schnell dazu verwenden mußte um seine Blößen zu decken, und doch damit noch immer zu langsam war. Der Kampf dauerte nicht lange; Schritt für Schritt und es waren sehr große Schritte rückte K. vor. War es überhaupt ein Kampf? Es gab kein ernstliches Hindernis, nur hier und da ein Piepsen des Sekretärs. Dieser griechische Gott piepste wie ein Mädchen, das gekitzelt wird. Und schließlich war er fort; K. war allein in einem großen Raum, kampfbereit drehte er sich um und suchte den Gegner, es war aber niemand mehr da, auch die Gesellschaft hatte sich verlaufen, nur das Champagnerglas lag zerbrochen auf der Erde, K. zertrat es völlig. Die Scherben aber stachen, zusammenzuckend erwachte er doch wieder, ihm war übel, wie einem kleinen Kind, wenn es geweckt wird, trotzdem streifte ihn beim Anblick der entblößten Brust Bürgels vom Traum her der Gedanke: 'Hier hast du ja deinen griechischen Gott! Reiß ihn doch aus den Federn!'<sup>36</sup>.

34 P, S. 109 und 111.

35 DzL, S. 240 und 241.

36 S, S. 415 f.

Wo immer also Situationen der Nacktheit erzählt werden, als Momente der Gewalt, der traumhaften Karikatur oder der vermeintlichen Nähe, immer sind sie perspektiviert und erreichen niemals die körperliche Unbefangenheit Kafkas am offenen Fenster. Von ihr zu sprechen, ist daher, so scheint es, nur in brieflichen Mitteilungen möglich. Und die Vision als Sebastian ist wohl genau an jenem Punkt angesiedelt, wo die Natürlichkeit des nackten Körpers in eine weitere Rolle übergeht. Sie wird in diesem Fall durch die bildende Kunst und ihre Tradition bestimmt.

### 3. KAFKAS VERHÄLTNIS ZU BILDENDER KUNST UND KÜNSTLERN

Dass Kafka ein besonderes Verhältnis zur bildenden Kunst hatte, ist nicht erst seit der erneuten Aufmerksamkeit auf seine Zeichnungen evident geworden<sup>37</sup>. Gerade durch seine freundschaftlichen Verbindungen mit Oskar Pollak, dem späteren Kunsthistoriker, und Max Brod ist Kafka früh mit der zeitgenössischen Kunst in Berührung gekommen, wobei der Einfluss der Zeitschrift «Der Kunstwart» immer wieder hervorgehoben wird<sup>38</sup>. Er konnte in Prag nicht nur einem ganzen Kreis bildender Künstler begegnen, mit einigen von ihnen war er persönlich bekannt, – so setzte er sich mit den Lithographien von Willi Novak auseinander: «Ich wußte mich ihnen gegenüber nicht zu fassen, nicht ja nicht nein zu sagen»<sup>39</sup>. Dabei hat Kafka sehr ausführlich darüber nachgedacht, wie sich in Novaks Lithographien bewusst eine zuerst in Farben angefertigte Porträtskizze von Max Brod absichtlich von der «Naturerscheinung» entfernen sollte, um eben auf diese Weise, «Strich für Strich» der ihr eigenen «Kunstform [...] näherzurücken»<sup>40</sup>. Bereits hier kommt ein «Prozeß der Fiktionalisierung» und eine «Literarisierung des Lebens» in Sicht, die Kafkas Verfahren im Tagebuch in vieler Hinsicht entspricht<sup>41</sup>. Überdies waren in Prag durch Ausstellungen die neuen Wege der europäischen Malerei gut zu verfolgen<sup>42</sup>.

37 Franz Kafka, *Die Zeichnungen*, hrsg. v. Andreas Kilcher unter Mitarb. v. Pavel Schmidt, mit Essays v. Judith Butler – Andreas Kilcher, Beck, München 2021.

38 Kotalik, *Franz Kafka und die bildende Kunst*, a.a.O., S. 68.

39 T, S. 305, Dezember 1911.

40 T, S. 306.

41 Georg Guntermann, *Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben. Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors*, Niemeyer, Tübingen 1991, S. 224.

42 Kotalik, *Franz Kafka und die bildende Kunst*, a.a.O., S. 79.

Denn der am ehesten für seinen Realitätsgrad bürgende Bestandteil, der Name des Malers Ascher, ist im Umkreis Franz Kafkas nur bedingt verlässlich. Ernst Ascher, geboren 1888, ist zwar eine historisch bezeugte Person, aber angesichts von Kafkas notorischer Skepsis gegenüber Künstlern, die sich als solche ausgeben, ist auch hier ein gewisses Misstrauen am Platz. Die Sängerin Brunelda im *Verschollenen*, der Maler Titorelli im *Proceß*, der Hungerkünstler in der gleichnamigen Novelle oder auch die angebliche Sängerin Josefine in Kafkas letzter Erzählung – sie alle stehen im Verdacht, keine wirklichen Künstler zu sein, sondern in der Nähe zum Betrug zu stehen.

Und auch das einzig greifbare Zeugnis, das in Kafkas Umkreis auf Ernst Ascher verweist, kann nicht ganz alle Fragen ausräumen. Wie man aus dem Kommentar zur Tagebuchstelle erfährt, hat Max Brod im Mai 1912 eine *Notiz über einen jungen Maler* in den «Herderblättern» publiziert. Darin ist zunächst vom Eindruck seiner Naivität und der Abhängigkeit von verschiedenen Vorbildern die Rede, um dann doch «überrascht» zu sein «von einem meisterlichen Griff in noch ungestaltete Harmonien». Gleichwohl unterläuft Brod das aufgebaute Vertrauen, wenn es im letzten Abschnitt heißt: «Ernst Ascher malt erst seit zwei oder drei Jahren. Graphische Arbeiten, die er vorher anfertigte, waren wenig wert» – wie stabil erscheint vor diesem Hintergrund Kafkas Zuversicht in «den Maler Ascher»? So könnte im Tagebuch der «Maler» Ernst Ascher gerade in Anführungszeichen gedacht sein. Und was, müsste weiter gefragt werden, besagt dann in diesem Kontext das «Ich soll...» – ist es ein Gerücht, oder ein Vorhaben, oder eine Erfindung?

Und was spricht dafür, die Eintragung als Zeichen eines «unüberhörbaren Stolzes» zu deuten, wie Peter-André Alt mutmaßt<sup>43</sup>. Sicherlich, im Tagebuch hatte Kafka ein halbes Jahr vor der Sebastian-Notiz noch davon gesprochen: «die Zeit, die jetzt verlaufen ist und in der ich kein Wort geschrieben habe, ist für mich deshalb wichtig gewesen, weil ich auf den Schwimmschulen in Prag, Königssaal und Czernoschitz aufgehört habe, für meinen Körper mich zu schämen»<sup>44</sup>. Die Basis dieser Scham lässt sich freilich bis in die Auskleide-Kabine der Kindheit zurückverfolgen, von der Kafka in einer der meistzitierten Passagen im *Brief an den Vater* spricht, in der er sich selbst als erbärmliches kleines Gerippe neben dem mächtigen Körper des Vaters wahrgenommen hat<sup>45</sup>. Ritchie Robertson erinnert sich bei der Sebastian-Parallele eher an Kafkas Interesse an Folterungen, wenn er

43 Alt, *Franz Kafka*, a.a.O., S. 208.

44 T, S. 37.

45 NSF II, S. 151.

an den von Pfeilen durchbohrten Märtyrer denkt, dessen Bild Kafka in vielen Museen hatte sehen können<sup>46</sup>. Eine solche Zuweisung liegt nahe, wenn man den viel späteren Tagebucheintrag vom Januar 1922 heranzieht, in dem es heißt: «Es genügt daß die Pfeile genau in die Wunden passen, die sie geschlagen haben»<sup>47</sup>. Rainer Stach dagegen, der große Kafka-Biograph, scheint sich die Stelle mit dem Maler Ascher und dem Sebastian-Bild entgehen zu lassen, auch wenn im ersten Band ausführlich von Kafkas Interesse an einer «gelenkigen, geschickten und offensiven Körperlichkeit» die Rede ist, «wie sie geübten Sportlern zu eigen ist, und diesem Ziel kam er sein beträchtliches Stück näher als die meisten Menschen seiner Umgebung»<sup>48</sup>.

#### 4. TAGEBUCH-EINTRAG

Es spricht also einiges dafür, den Tagebucheintrag als Ausdruck einer Verwunderung biographisch ernst zu nehmen. Und doch sind Kafkas Tagebücher alles andere als harmlose oder garantierte Medien einer erlebten Erfahrung, – die Grenzen zwischen einem Notat, einer Traumschilderung oder dem Ansatz einer Erzählung sind fließend. So wird zu prüfen sein, ob der Eintrag nicht in dem Sinn zu lesen ist, wie Gerhard Neumann die Tagebücher insgesamt als «Szenario einer hartnäckigen Arbeit an seinen Wahrnehmungsakten» charakterisiert hat. Er spricht davon, dass sich als «das unter ständiger Beobachtung stehende Organ dieser Bemühungen [...] für Kafka der eigene, unermüdlich im Tagebuch thematisierte Körper» erweise<sup>49</sup>. Und Clayton Koelb arbeitet die enge Verbindung zwischen dem Schreiben von Erzählungen und demjenigen von Tagebüchern heraus: «Sogar wenn er seine Erlebnisse in ein nur für ihn selbst bestimmtes Tagebuch eintrug, schrieb Kafka auf dieselbe, rhetorisch vielschichtige Art, die wir von seinen Erzählungen her kennen»<sup>50</sup>. In seiner grundlegenden Monographie zu Kafkas Tagebüchern spricht Georg Guntermann von ihrem Werkstatt-Charakter:

46 Ritchie Robertson, *Kafka. Judentum Gesellschaft Literatur*, aus dem Englischen v. Josef Billen, Metzler, Stuttgart 1988, S. 204.

47 T, S. 883. Freundlicher Hinweis auf diese Stelle von Konrad Dreyer, dem ich dafür danke.

48 Stach, *Kafka. Die frühen Jahre*, a.a.O., S. 304.

49 Gerhard Neumann, «Eine höhere Art der Beobachtung». *Wahrnehmung und Medialität in Kafkas Tagebüchern*, in ders., *Kafka-Lektüren*, De Gruyter, Berlin-Boston 2013, S. 511-536: 512.

50 Koelb, *Kafka als Tagebuchschreiber*, a.a.O., S. 103.

Nirgends sonst als bei ihm – und das macht den Rang seiner Tagebücher, damit auch das Erkenntnisinteresse ihrer Untersuchung aus – verschwimmen in dem Maße die Grenzen zwischen privaten, ‘journalartigen’ Aufzeichnungen im herkömmlichen Sinne, Reflexionen über das eigene Schaffen und Vorarbeiten für das literarische Werk, gesammeltem Beobachtungsmaterial, Formulierungsversuchen, Erzählentwürfen bis hin zum fertigen literarischen Produkt, das in mehr oder weniger abgeänderter Form vom Autor zum Druck freigegeben wird<sup>51</sup>.

Beispielhaft gilt dies für den Eintrag vom Januar 1912 – Kafka als nackter heiliger Sebastian ist eine Phantasie, ein Vorhaben, vielleicht nur eine dichterische Erfindung, die zwischen Lebenswirklichkeit und Werk zu stehen kommt.

## 5. DIE FREMDHEIT DES EIGENEN KÖRPERS

«Ich soll dem Maler Ascher nackt zu einem heiligen Sebastian Modell stehen».

Die Lesarten überlagern sich, der mögliche Stolz auf den eigenen Körper und das Interesse an der Folter, der Heilige und der Künstler. In einer zwischen Ego-Dokument und Fiktion unklar schwankenden Notiz entwirft Kafka eine Unmittelbarkeit, in der die eigene Nacktheit als Modell durch die eigene Körperlichkeit, statt peinlich versteckt oder sportlich entschuldigt zu werden, bejaht und gezeigt werden kann, – aber freilich ohne den Ich-Ton autobiographischer Sicherheit. Der kleine Tagebucheintrag wird zum hilflosen Versuch, sich in der eigenen Subjektivität des Körpers unmittelbar zu legitimieren, – und doch gelingt dies nur in einer Vermittlung, indem die Rolle des Sebastian gespielt wird. Zum eigenen Kern der verkörperten Subjektivität kann Kafka nicht vorstoßen, ein gleichsam nacktes Bekenntnis zu sich selbst ist nicht möglich.

Selbst die Nacktheit des eigenen Körpers bleibt eine Hülle, eine Rolle, die den direkten Zugriff auf die unmittelbare Lesbarkeit verweigert. Kafka, der Experte des Sündenfalls<sup>52</sup>, in dem nicht nur ein Vorgang des Essens erzählt wird, sondern auch der Zusammenhang von Nacktheit, Erkenntnis und Scham<sup>53</sup>, lässt in seinem minimalistischen Eintrag

51 Guntermann, *Vom Fremdwerden der Dinge*, a.a.O., S. 148.

52 An Milena Pollak, 13. August 1920: «manchmal glaube ich, ich verstehe den Sündenfall wie kein Mensch sonst» (Br IV, S. 308).

53 Vgl. dazu Achim Geisenhanslüke, *Scham. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, in *Scham*, hrsg. v. Joachim Küchenhoff – Joachim Pfeiffer – Carl Pietzcker,



mehrere Aspekte sichtbar werden. Die Präsentation der Nacktheit ist nicht als sie selbst, nicht unmittelbar, nicht 'nackt' zu haben, immer schieben sich entweder Perspektiven und Semantiken der Natürlichkeit, der paradiesischen Unschuld und der Wahrheit<sup>54</sup>, dann aber auch, ihnen zuwider laufend, Lesarten idealisierter Schönheit darüber, die weiter, auf der Spur der griechischen Plastik und der Vermittlung Michelangelos, nicht nur in den Klassizismus Winckelmanns münden, sondern auch ein ungutes Echo bei Leni Riefenstahl und im Faschismus finden<sup>55</sup>. Eine dritte Lesart der Nacktheit, die als Befreiung der Lust erotisch-sexuell konnotiert ist, wäre ihrerseits einer eigenen Semantik zugeordnet, die die Nacktheit als Reiz instrumentalisiert. Den Entzugs-Charakter der Nacktheit, die sich auch einer philosophischen Aufklärung verweigert, hat wohl Jacques Derrida in seiner Studie *Das Tier, das ich also bin* am deutlichsten werden lassen, in der sich der Philosoph entkleidet im Dialog mit seiner Katze zu fassen versucht, die als Tier weder nackt sein noch Scham empfinden kann. «Man begreift einen Philosophen nur, wenn man genau vernimmt und versteht, was er von der Grenze zwischen dem Menschen und dem Tier zu zeigen beabsichtigt, und was zu zeigen er in Wahrheit scheitert»<sup>56</sup>.

Und Kafkas eigene Zeugnisse demonstrieren sozusagen schamlos und doch stets taktvoll, wie sehr Nacktheit zwischen der Erfahrung einer Emanzipation des Körpers Freiheit bedeuten kann oder auch im Zwang des Blicks von außen Scham und Demütigung.

Und Kafka hat mehrfach mit einer solchen Unerreichbarkeit der bloßen Nacktheit gerungen. Den Winter 1917/18 verbringt er nach der Diagnose der Tuberkulose bei seiner Schwester Ottla im ländlichen Zürau. Es ist eine Zeit reicher Lektüren auf philosophischem und religiösem Gebiet, woraus auch die später von Kafka noch einmal abgeschriebenen Zettelaphorismen hervorgehen. Zwischen diesen Eintragungen im Oktavheft G findet sich die folgende Notiz aus dem Januar 1918. Zunächst erinnert sie an Moses' Begegnung mit dem Herrn<sup>57</sup>:

Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, S. 21-31.

54 Nikolaus Himmelmann (*Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*, De Gruyter, Berlin 1990) verweist darauf, dass bei Cesare Ripa der Weingott Dionysos/Bacchus nackt dargestellt werde, «weil man in der Trunkenheit ohne es zu wollen die Wahrheit enthüllt» (S. 14).

55 Dazu Esther Sophia Sünderhauf, *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945*, Akademie-Verlag, Berlin 2004; Himmelmann (*Ideale Nacktheit*, a.a.O., S. 22) stellt auch Arno Brekers Figuren der «Bereitschaft» bzw. «Kameraden» in diese Nachfolge.

56 Jacques Derrida, *Das Tier, das ich also bin*, dt. Übers. v. Markus Sedlaczek, Passagen-Verlag, Wien 2006, S. 158.

57 Vgl. dazu die Skizze in NSF II, S. 141 f.

Vor dem Betreten des Allerheiligsten mußt Du die Schuhe ausziehen, aber nicht nur die Schuhe, sondern alles, Reisekleid und Gepäck, und darunter die Nacktheit, und alles, was unter der Nacktheit ist, und alles, was sich unter diesem verbirgt, und dann den Kern und den Kern des Kerns, dann das Übrige und dann den Rest und dann noch den Schein des unvergänglichen Feuers. Erst das Feuer selbst wird vom Allerheiligsten aufgesogen und läßt sich von ihm aufsaugen, keines von beiden kann dem widerstehen<sup>58</sup>.

Hier möchte man doch an eine Passage denken, die am ehesten durch eine Kapitelüberschrift in Musils *Mann ohne Eigenschaften* berühmt und im Gedächtnis geblieben ist, nämlich «Wirf alles was du hast ins Feuer, bis zu den Schuhen»<sup>59</sup>, die aber auch Musil schon von einem Autor geborgt hat, den Kafka gekannt und vielleicht auch gelesen hat. Die Wendung entstammt den *Ekstatischen Konfessionen*, die Martin Buber 1909 herausgegeben hat. Sie findet sich in einem längeren Ausschnitt aus dem *Gespräch der Vögel*, einer Schrift des persischen Sufimystikers Farid-ed-din Attar (geboren um 1120), in der vom Weg der sieben Täler die Rede ist. Das letzte der Täler, dasjenige der «Auflösung und der Vernichtung» kann nicht geschildert werden: «Als sein wesentlicher Zustand ist anzusehen das Vergessen, die Stummheit, die Taubheit und die Ohnmacht. Da siehst du in einem einzigen Strahl der Sonne die Tausende ewiger Schatten verschwinden, die dich umgaben»<sup>60</sup>. Gegen Ende des Abschnitts heißt es dann:

Wer die Welt verlassen hat, um dieser Bahn zu folgen, findet den Tod, und nach dem Tode die Unsterblichkeit...

Schlage den Mantel des Nichts um dich und trinke vom Becher der Vernichtung, bedecke deine Brust mit der Liebe zum Dahinschwinden und setze den Burnus des Nichtseins aufs Haupt. [...] Besitzest du nur das Ende eines Haares aus dieser Welt, wirst du nie eine Kunde von jener Welt empfangen. Bleibt dir die kleinste Ichsucht, werden die sieben Ozeane dir voll des Unheils sein...

Wirf alles was du hast ins Feuer, bis zu den Schuhen. Wenn du nichts mehr hast, denk nicht einmal ans Leichentuch und wirf dich nackt ins Feuer...<sup>61</sup>.

58 NSF II, S. 77. Robertson (*Kafka und das Christentum*, a.a.O., S. 67) sieht in dieser Aufzeichnung eher eine Selbstzerstörungphantasie.

59 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Reinbek b.H. 1978, S. 851.

60 Martin Buber, *Ekstatische Konfessionen*, in ders., *Werkausgabe*, hrsg. v. Paul Mendes-Flohr – Bernd Witte, Bd. 2.2, hrsg., eingeleitet und kommentiert v. David Groiser, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh-München 2012, S. 76.

61 *Ebd.*, S. 76 f.

Auch wenn die Texte der Mystiker letztlich einen Weg der Erlösung weisen, den Kafka nicht teilen kann, bleibt die hier zitierte Beschreibung als Vorlage seiner Eintragung bedenkenswert. Anders als Attar geht es in Kafkas Text nicht um diejenige «Erlösung, die das Werk der Liebe ist», sondern im Paradox um einen aporetischen Weg. Die mystische Entselbstung, die durch den Verzicht auf die Kleidung bebildert wird, spielt weniger eine symbolische als eine buchstäbliche Rolle, wenngleich auch die von allem noch unter ihr Liegenden befreite Nacktheit nicht ausreichend ist, um an ein Ziel zu kommen.

Damit würde die Aufzeichnung sich auch in Kafkas eher abständiges Verhältnis gegenüber Martin Buber einfügen. Statt die Schilderung einer mystischen Ekstase schlicht zu übernehmen, kehrt Kafka sie in eine Aporie um. Freilich bleibt hier die Quellenlage unscharf: Immerhin ziemlich genau eine Woche, bevor er die Aufzeichnung ins Oktavheft G eingetragen hat, berichtet er Max Brod, am 20. Januar 1918, dass er von Oskar Baum «Bubers letzte Bücher», «abscheuliche, widerwärtige Bücher», erhalten habe, unter denen vermutlich die schon 1909 erschienene Sammlung eher nicht gewesen sein dürfte<sup>62</sup>. Freilich hatte Kafka erst 1916 und noch im August 1917<sup>63</sup> mit Buber in Verbindung gestanden, wegen der Aufnahme von kleinen Texten (die meisten dann in *Ein Landarzt* eingegangen) in dessen Zeitschrift «Der Jude», wobei die Korrespondenz nur unvollständig erhalten ist. Aber wie auch immer es um eine Verbindung zwischen Kafkas Notat und einer möglichen Quelle bei Buber gestanden haben mag, in jedem Fall scheint Kafka mit seinem kleinen Tagebucheintrag eine höchst komplexe Einsicht in die letztlich Unerreichbarkeit der Nacktheit gegeben zu haben.

62 Br IV, S. 21.

63 Br III, S. 305 f.