

Zwischen Omnipotenz und Ohnmacht, Überhöhung und Unterwanderung. Zerfall der „Vaterordnung“ und Masochismus bei Bruno Schulz

Brigitta Helbig-Mischewski

Als Autor von zwei autobiographischen Prosabänden mit einer beinahe auf den engsten Familienkreis des Erzählers begrenzten Figurenkonstellation gehört der jüdische Erzähler und Künstler Bruno Schulz zu den wenigen polnisch schreibenden Autoren, die auch im Ausland bekannt sind. Seine intime, eine private „Familienmythologie“ kreierende Prosa erscheint aus der heutigen Perspektive universaler und international vermittelbarer als literarische „Denkmäler“ mit gesellschaftlich-politischem Auftrag. Seine beiden Prosabände „Die Zimtläden“ (Sklepy cynamonowe, 1934) und „Sanatorium zur Todesanzeige“ (Sanatorium pod klepsydrą, 1937) gelten als Geheimtipp für Liebhaber von skurril-grotesker, phantastischer Prosa. Die internationale Forschung hat bereits auf ihre Bezüge zur apokalyptischen Literatur der untergehenden Habsburger Monarchie (Kafka, Musil, Rilke), aber auch zu der von muttermithischen Sehnsüchten geprägten deutschen Literatur des Wilhelminischen Kaiserreichs und der Weimarer Republik (Mann, Hesse) hingewiesen und sie in den Kontext der Kulturlandschaft des mythogenen, multiethnischen Galiziens gestellt (Sader Masoch, Joseph Roth). Bekannt sind auch die graphischen Arbeiten des Künstlers, vielfach als Ausdruck der Idolatrie des Weiblichen interpretiert. Obsessiv porträtiert Schulz, meist in expressionistischer Manier, eine von kriechenden, demütig gekrümmten Verehrern umgebene und von ihrem voyeristisch-begehrenden Blick konstruierte nackte Domina. Auf einigen Bildern wird die weibliche Gestalt auf Schritt und Tritt von Prozessionen schaulustiger Männer mit überdimensional großen Köpfen verfolgt.¹

Bruno Schulz, ein schüchterner und zurückhaltender Zeichenlehrer und einer der prominentesten Vertreter der polnischen Avantgarde wurde 1892 im galizischen Drohobycz an der Peripherie des Habsburger Reichs (seit 1918 Polen) als Sohn eines jüdischen Tuchhändlers geboren und wurde dort 1942 von einem Gestapo-Offizier auf offener Straße erschossen.

¹ Vgl. Schulz, Bruno: Das graphische Werk. München 2000.

Bruno Schulz lebte in einer Welt, die in einer tiefen Krise steckte, „in einer Zeit“ – um Artur Sandauer, einen seiner ersten Kritiker zu zitieren² – „in der im Schlamm und Armut polnischer Kleinstädte die ihm am nächsten stehende soziale Gemeinschaft am Erlöschen war (...).“ Gemeint ist die dramatische wirtschaftliche Situation der jüdischen Bevölkerung Galiziens am Anfang des 20. Jhs. – die Folge der verspäteten Industrialisierung des Landes. Bruno Schulz lebte in einer Welt des Dekadenten, von Erschöpfungszuständen und matriarchalen Wunsch- und Wahnvorstellungen gezeichneten Patriarchats, des Zusammenbruchs der Vorherrschaft der Kaiser und Zaren in Mittel- und Osteuropa, einer, wie es Dieter Lenzen³ dramatisiert, „Verschiebung des Vaters in eine randständige Position im Familiengefüge“, der traumatisierenden Frauenemanzipation und der Glaubenskrisen.⁴ Dies war auch die Zeit des Zivilisationsoptimismus in der polnischen Kultur, doch dieser Diskurs findet in die Schulzsche Prosa keinen Eingang.

Ein folgenschweres Erlebnis des jungen Schulz war der geschäftliche Niedergang seines Vaters, den er zu einem zentralen Motiv seiner literarischen Texte erhebt. Dieser hing mit dem Einbruch der Massenproduktion und des Massenkonsums sowie der Vereinnahmung der Region durch die Erdöllindustrie zusammen, die alle Formen des individuellen, ritualisierten Kleinhandels verdrängte. Doch das literarisch aufgegriffene Familiendrama geht weit über den wirtschaftlichen Aspekt hinaus und wird zum Emblem einer erschütternden Krise der jüdisch-christlichen, patriarchalischen, logo- und androzentrisch ausgerichteten Kultur, ihrer Mythen und Weltdeutungsmodelle überhaupt. Die Prosa von Schulz lässt sich als ein in der polnischen Literatur (die die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn eher scheut) einmaliger, akribischer Versuch lesen, einerseits die gescheiterte Existenz des individuellen, „autobiographischen“ Vaters retrospektiv zu würdigen und andererseits, ausgehend von dieser Figur, den Untergang einer bestimmten kulturellen Formation jenseits polnisch-nationaler Verwicklungen (deren wichtige Facette die Tradition des osteuropäischen Judentums bildet) visionär zu inszenieren, um ihr einen Platz im kollektiven Gedächtnis zu sichern.

Mit Rückgriff auf die bereits kanonisierten feministischen Theorien zu abendländischen Weiblichkeitsphantasmen und zur Verschränkung der Geschlechterpolarität mit dem Körper-Geist-Dualismus (Irigaray, Bovenschen) sowie unter Anlehnung an das Masochismus-

² Sandauer, Artur: *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*. Warszawa 1964, 32. Als Entdecker und Kenner von Schulz gilt in erster Linie Jerzy Ficowski.

³ Lenzen, Dieter: *Vaterschaft. Vom Patriarchat zur Alimentation*. Reinbek 1981.

⁴ Vgl.: Stephan, Inge / Benthien, Claudia: *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln 2003, 161 und Erhart, Walter / Hermann, Britta: *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart, Weimar 1997, 10.

Verständnis von Gilles Deleuze⁵ möchte ich zeigen, wie das masochistische Körperkonzept es Schulz ermöglicht, den Zerfall der „Vaterordnung“ (mit ihrem Primat des Geistes über den Körper, der Männlichkeit über die Weiblichkeit) als dramatischen Verlust ins Bild zu setzen und diese gleichzeitig zu dekonstruieren.

Zum semantischen Kern dieser Prosa gehört die Entfremdung zwischen Vater und Sohn,⁶ die mittels immer wieder scheiternder auktorialer Bemühungen bewältigt werden soll. Das zerrissene, in der jüdischen Kultur traditionell besonders intime Band zwischen Vater und Sohn wird durch die mythisch-pathetische Verklärung des Vaters sowie durch die Konzipierung des Vaters und des Sohns als affine, auf den Autor verweisende (Schöpfer-) Figuren wiederhergestellt. Doch die Sakralisierung des Vaters wird von dessen Degradierung unterminiert. Die Anstrengung des Sohnes, sich als „Erbe“ im entstandenen Sinnvakuum⁷ zurechtzufinden, und zwar durch eine doppelte, regressive und progressive Bewegung (zu den imaginierten Wurzeln und den utopischen Zielen) wird kontinuierlich grotesk gebrochen.

Mittels welcher Verfahren wird die bedrohte „Vaterordnung“ überhört, der Bezug zum Vater gefestigt? Wie zur Illustrierung der bekannten Thesen Theleweits⁸ zu männlichen Selbstgeburtspantasmen imaginiert der Ich-Erzähler im ersten Kapitel des „Sanatorium“-Bandes (Księga) sein frühkindliches Arkadien nicht an der Brust der Mutter, sondern im Arbeitszimmer seines Vaters und kehrt damit, um seine Vaterbindung zu betonen, das große psychoanalytische Dogma von der Ursprünglichkeit der Mutter-Kind-Symbiose häretisch um: „Es war vor langer Zeit. Die Mutter gab es damals noch nicht. Ich verbrachte die Tage ganz allein mit dem Vater, in unserem Zimmer, das damals so groß war wie die Welt.“⁹ (106) Die präödpale Symbiose mit der Mutter wird verschwiegen, der weibliche Körper als Ort des eigenen Ursprungs geleugnet. Nichts Ungewöhnliches für die feministische Philosophin Luce Irigaray, die auf die Konstruktion des Männlichen als des ‚Einen‘ und des ‚Ursprungs‘ in der

⁵ Deleuze, Gilles: Sacher Masoch und der Masochismus. In: Sacher-Masoch, Leopold von: Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze. Frankfurt/M 1980. Zum Masochismus-Begriff vgl. auch: German, Ritz: Grenzen und Perspektiven der Gender-Studies (im Druck).

⁶ Dies ist nach Mitscherlich ein Markenzeichen der westlichen Kultur des industriellen Zeitalters. In: Mitscherlich, Alexander: Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft. Ideen zur Sozialpsychologie. Weinheim 2003.

⁷ Den Begriff „Sinnvakuum“ verwende ich im Sinne der Existenzanalyse von Viktor Frankl. Vgl. Frankl, Viktor: Ärztliche Seelsorge. Grundlagen der Logotherapie und Existenzanalyse. Frankfurt/M 1998.

⁸ Theleweit, Klaus: Männerphantasien. Frankfurt/M 1977, 2 Bde.

⁹ Polnisch: „To było bardzo dawno. Matki jeszcze wówczas nie było. Spędzałem dni sam na sam z ojcem w naszym, wielkim wówczas jak świat, pokoju.“ In: Schulz, Bruno: Proza. Kraków 1964, 162. Alle Schulz-Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe. Die Übersetzungen stammen aus: Schulz, Bruno: Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen. Gesammelte Werke in zwei Bänden, hrsg. von Mikolaj Dutsch, aus dem Poln. von Josef Hahn. München / Wien 1992.

abendländischen Philosophiegeschichte hinweist, eine Konstruktion, die mit der weiblichen, biologischen Macht der Reproduktion konkurriert.¹⁰

Die Bibliothek des Vaters, ein Ort sorgfältig gehüteter Tradition, wird als Kristallisationszentrum des Sinns imaginiert.¹¹ Auf dem Schreibtisch liegt das magische leuchtende „Urbuch“ (księga), der Inbegriff einer mythischen Einheit zwischen Wort und Ding, Geist und Materie, möglicherweise eins der Handelsbücher von Vater Jakob, der sein Geschäft wie eine sakrale Handlung zelebriert. Die Begegnung mit dem Buch vermittelt dem Sohn Joseph,¹² wie sich dieser als erwachsener Ich-Erzähler wehmütig erinnert, das Gefühl des Eingebundenseins in die Unerschöpflichkeit des Kosmos. Sie wird zu einer Urerleuchtung stilisiert und mit größter, an den Vater gerichteter Zärtlichkeit erinnert. Vom feuchten Finger des lesenden Vaters wie von einem Zauberstab (Phallussymbol) berührt, beginnt das Buch in den Augen des Jungen zu schillern, die Welt zu sein - weil es die Welt stimmig und überzeugend erklärt.¹³ So wie das „Buch“ die Phantasie des kleinen Joseph entfacht, so vermittelt ihm die körperliche Nähe des Vaters Sicherheit und Geborgenheit. Seine Ursprungsphantasie lokalisiert der Erzähler paradoxerweise zwischen den Beinen des *Vaters*: „Ich stand gern zwischen den Beinen des Vaters...“. Mit diesem Bild greift Schulz besonders augenscheinlich nach dem Phantasma des von Gebärneid gepeinigten Patriarchats – der mutterlosen Geburt,¹⁴ das das Vorrecht der Lebenserschaffung dem weiblichen Geschlecht streitig macht. Innerhalb dieses Phantasmas wird das männliche Subjekt zum alleinigen Produzenten und Beherrscher der Welt stilisiert.

Die Beine des Vaters werden bezeichnenerweise als *Säulen* metaphorisiert: „...und umfing sie von beiden Seiten wie Säulen.“¹⁵ (106) Die wohltuende Berührung mit dem väterlichen Körper ist eine Berührung mit dem Stein. Die Säulen können – über die Assoziation zur Antike – als Symbol der abendländischen Kultur gelten. Denkt man in Irigarays¹⁶ und Deleuzes¹⁷ Kategorien weiter, so verweist die Säulen-Metapher auch auf die Tendenz der jüdisch-christlichen Kultur, das Körperlich-Lebendige und das Sinnliche (das mit Weiblichkeit assoziiert wird) zu leugnen, mit Verboten zu belegen und in feste Formen zu bannen - in der Kunst sind es oft Statuen oder Puppen. Beine als Säulen symbolisieren darüber hinaus den festen, unerschütterlichen Stand des (noch) allmächtigen Vaters.

¹⁰ Vgl. Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Stuttgart 1995.

¹¹ Vgl. Erhart, Walter / Hermann, Britta: Wann ist..., S. 51.

¹² Man beachte die biblischen Namen.

¹³ Nicht nur die Lesekunst, sondern auch die Schrift des Vaters (Geschäftsbriefe) besticht den Jungen durch ausgesuchte, ästhetisierte Formen („zakrętasz podpisu”).

¹⁴ Vgl. die Mythen von der Geburt Athenes und Dionysos.

¹⁵ Polnisch: „Lubięm stawać między nogami ojca, obejmując je z obu stron, jak kolumny.”

¹⁶ Irigaray, Luce: Speculum. Der Spiegel des anderen Geschlechts. Frankfurt/M 1980, 119.

¹⁷ Vgl. Deleuze, Gilles: Sacher Masoch...

Die erinnerte Welt des Vaters, die patriarchalische „Vaterordnung“, wird als eine Welt der kulturstiftenden Kreativität und der Einbindung des Übernatürlichen in den Alltag geschildert. Es ist nicht nur die Welt des Logos und des Gesetzes, sondern auch und vor allem die Welt des Mythos und des Ritus. Der Vater (der zugleich für Gott-Vater steht) ist Magier und Zauberkünstler, er repräsentiert, im Gegensatz zu den bei Schulz auf horizontaler Alltagsebene agierenden, materieverhafteten weiblichen Figuren, die vertikale Verankerung des Daseins im Mythos, die Rückbindung an den Ursprung, den Ursinn und das Wunderbare.¹⁸ Dass der Vater nicht in erster Linie für den Logos, sondern vor allem für den Mythos steht, scheint in der Spezifik der traditionellen Geschlechterrollen im Judentum begründet zu sein.¹⁹

Der Einbruch der Mutter in diese heile Welt ist gleichbedeutend mit dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies. Wie die biblische Eva entreißt die Mutter, so die Sicht des Erzählers, den Jungen dem Urquell seiner Lebensfülle – dem Vater: „Dann kam die Mutter und die frühe, helle Idylle war zu Ende. Verführt von den Liebkosungen der Mutter, vergaß ich den Vater. Mein Leben verlief in neuen, veränderten Bahnen, ohne Feiertage und ohne Wunder (...).“²⁰ (106) Schuld an diesem Entgleisen wird jedoch nicht nur der verführenden Mutter, sondern vor allem dem Vater selbst zugewiesen. Gleich im ersten Satz der „Zimtläden“ wird diesem ein Verrat unterstellt.²¹ Jakob fährt zur Kur und „gibt“ den Sohn unberechenbarer Weiblichkeit „preis“²², einer Weiblichkeit, die nach allen Regeln abendländischer Weiblichkeitsimaginationen mit Körperlichkeit, Biologie und Chaos gleichgesetzt wird. Darüber hinaus hat sich der Vater in den Augen des Erzählers eines weiteren Verrats schuldig gemacht. Er hat irgendwann „das Buch“, den Garanten der herrschenden Weltordnung und des Sinns verloren. Im Kapitel „Księga“ stürmt Joseph als Jugendlicher die Bibliothek des Vaters und findet das brennende, beseelte „Urbuch“ (das Original) nicht mehr. Was ihm der resignierte Vater beschämt in die Hand drückt, sieht Joseph als eine Fälschung an. Es ist die Bibel, hier ein Symbol einer erstarrten Religion ohne

¹⁸ Vgl.: Asmann, Jan: Zitathaftes Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung. In: „Thomas Mann Jahrbuch“ 6 (1993), 148 ff.

¹⁹ Der jüdische Vater ist, anders als in der christlichen Tradition, nicht in erster Linie für den Lebensunterhalt der Familie zuständig und damit der realen Außenwelt erobernd zugewandt, sondern widmet sich vor allem dem Studium der heiligen Schriften, pflegt den Kontakt zum Göttlichen. Auch wenn ökonomische Bedingungen ihn daran hindern, bleibt er im Bereich des Imaginären seines Sohnes Priester und Prophet. Vgl. Umińska, Bożena: Specyfika żydowskiego patriarchy. In: Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze. Warszawa 2001, 47-64.

²⁰ Polnisch: „Potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się. Uwiedziony pieścizotami matki, zapomniałem o ojcu, życie moje potoczyło się nowym, odmiennym torem, bez świąt i bez cudów (...).“

²¹ Nach Ansichten einiger Psychoanalytiker erwacht in einem pubertierenden Jungen ein besonderes Bedürfnis eines engeren Kontaktes zum Vater, der ihm „Schutz vor als verschlingend phantasierten präödiipalen Mutter gewährt.“ Vgl. Erhart, Walter / Hermann, Britta: Wann ist..., S. 54.

²² Polnisch: „zostawiał mnie na pastwę“ (47).

zelebrierten, lebendigen Mythos (J. Campbell) – das Eingeständnis des väterlichen Sinnverlustes und der Ohnmacht.²³ Das „echte“ Buch wird damit als etwas vom Sohn Phantasiertes demaskiert, etwas, das es nie wirklich gegeben hat, das zusammen mit der Kindheit, dem Leben zwischen Realität und Phantasie, mit dem Einnehmen der Rolle des Erwachsenen in der symbolischen Ordnung endgültig zu Ende ist. In einem Abrechnungsgespräch mit dem Sohn leugnet der Vater die Existenz eines Urbuches überhaupt und erklärt es zu einer Kindheitsfatamorgana: „Das Buch ist ein Mythos, an den wir in der Jugend glauben, doch im Lauf der Jahre hört man auf, sich ernstlich mit ihm zu beschäftigen.“²⁴ (108) Dies wird als Augenblick einer dramatischen Desillusionierung in Szene gesetzt: Es gibt keine universellen Mythen und Weltdeutungsmodelle, die uns die Welt ein für alle Mal erklären, der Vater ist kein Prophet – eine Erkenntnis, die die europäische Moderne erschütterte.

Der Vertreibung aus dem Vaterparadies in der frühen Kindheit folgt nun die tragische Erkenntnis, dass es ein solches niemals gegeben hat, aber auch der Schmerz über die nicht erfolgte Initiation des Pubertierenden in die „Welt der Väter“. Damit ist der Keil zwischen Vater und Sohn geschlagen, denn der Sohn (wie ihn der erwachsene Erzähler konstruiert) weigert sich, die Entzauberung anzuerkennen: „Ich war schon damals anderer Meinung und wusste, dass das Buch ein Postulat, eine Aufgabe war. Ich spürte die Last einer großen Sendung auf den Schultern (...).“²⁵ (108) Hier bricht ein „Erlösungsdiskurs“ in die Schulzische Erzählung ein, der in einer engen Beziehung zur Kunstkonzeption des Autors steht, wie er sie auch in seiner Korrespondenz erläutert. Joseph beginnt seinen kastrierten Vater, den Vater ohne Zauberstab, zu verachten und macht sich, anknüpfend an das romantische Künstler-Verständnis, die Restitution des Buches zur Lebensaufgabe, zum mystischen Auftrag. Dieses Projekt koppelt der Erzähler an kabbalistische Erlösungsvorstellungen, an den Mythos vom verhängnisvollen Zerbersten der Urgefäße beim kosmogonischen Prozess, das die Zersplitterung der Welt in Antagonismen zu Folge hat. Die Wiederherstellung der ursprünglichen Ganzheit ist die Aufgabe des Messias, doch kann jeder einzelne, so der Kabbalist Isaak Luria, die Erlösung durch eigene Bemühungen beschleunigen.²⁶ Zu einem Medium der Erlösung erklärt Schulz, sowohl in seiner Korrespondenz als auch in seiner Prosa, die Kunst – eine Kunst, die das magische Zeit- und

²³ Vgl. Hübner, Kurt: Höllenfahrt. Versuch einer Deutung von Thomas Manns Vorspiel zu seinen „Josephs-Romanen.“ In: „Thomas Mann Jahrbuch“ 6 (1993), 86.

²⁴ Polnisch: „Księga jest mitem, w który wierzymy w młodości, ale z biegiem lat przestaje się ją traktować poważnie.“

²⁵ Polnisch: „Miałem już wówczas inne przekonanie, wiedziałem, że Księga jest postulatem, że jest zadaniem. Czulem na barkach ciężar wielkiego posłannictwa. Nie odpowiedziałem nic, pełen pogardy (...).“

²⁶ Vgl. Panas, Władysław: Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Bruno Schulza. Lublin 1997.

Raumerleben der Kindheit wieder hervorzaubert.²⁷ Gleichzeitig haben wir es jedoch mit einer Ironisierung dieses „Sendungsbewusstseins“ zu tun. Fetzen des verlorenen Urbuches erkennt Joseph absurderweise in Reklameblättern von Schundzeitschriften und im Briefmarkenalbum seines Freundes Rudolf wieder. Die Welt besteht nunmehr lediglich aus Fragmenten, ist zerstückelt, ein Urbuch kann nur noch als Karikatur seiner selbst rekonstruiert werden.

Dies bedeutet nicht, dass Joseph, eine Ich-Figur des Autors, resigniert. Als eine Möglichkeit der „Rettung“ lässt ihn der Erzähler die Künstlerrolle für sich entdecken. Josephs Initiation in die Zeichenkunst erfolgt in Anknüpfung an das kindliche Phantasma des omnipotenten Vaters. Der Junge zeichnet auf den aus den Handelsbüchern seines Vaters herausgerissenen Seiten (Palimpsest), er überschreibt das väterliche Skript, nimmt das Erbe des Vaters an und seine Stelle ein.²⁸ Und so verwundert es nicht, dass er nur in schärfster Abgrenzung vom erotisierten, vereinnahmenden Körper der Mutter zum Künstler werden kann: „Die Mutter kam bestürzt herbeigelaufen und schlang ihre Arme um mein Geschrei, als wolle sie es wie einen Brand bedecken und in den Falten ihrer Liebe ersticken. Sie verschloss meinen Mund mit dem ihren und schrie zugleich mit mir.“²⁹ (178) Der Sohn stößt die Mutter, die ganz der Körper ist, ab, gerät in Extase, erlebt eine Explosion des bisher „eingemauerten Sinns“ in der biblischen und phallischen Gestalt einer brennenden Säule. Der künstlerische Prozess bringt ihn mit archaischen Männlichkeitsarchetypen in Berührung. Seine Kunst ist einerseits schaffend und rettend (parallelisiert mit Welterschaffung und dem Bau der Arche Noah) andererseits grausam, mörderisch, tötend: „Es war ein Zeichnen voller Grausamkeiten, Hinterhalte und Fallen. Wenn ich so dasaß, gespannt wie ein Bogen (...) und in der Sonne rings um mich grell das Papier loderte – genügte es, dass eine Zeichnung, von meinem Bleistift festgenagelt, die leiseste Fluchtbewegung machte. Dann stürzte sich meine Hand (...) wütend wie ein Kater auf sie und biss, fremd, wild geworden, raubgierig (...) zu und löste sich erst dann vom Papier, wenn schon die toten, regungslosen Leichen (...) ihre bunte und phantastische Anatomie im Heft entfalteteten.“³⁰ (122) Hier wird nochmals der beherrschend-

²⁷ Vgl. z.B. Schulz' Brief an Witkacy in: Schulz, Bruno: Proza. Kraków 1964, 682.

²⁸ Analog dazu „zerschreibt“ Schulz selbst, hier schließe ich mich Renate Lachmann an, seine Folientexte, zu denen biblische, kabbalistische, gnostische und psychoanalytische Literatur, aber auch literarische Kunstwerke seiner geistigen „Väter“ gehören, wie z.B. die „Verwandlung“ von Franz Kafka oder die „Josephs-Romane“ von Thomas Mann. Vgl. Lachmann, Renate: Dezentrierte Bilder. Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz' Prosa, Psychopoetik. In: „Wiener Slawistischer Almanach“, Sonderband 31, hrsg. A. Hansen-Löve. Wien 1992, 439-461.

²⁹ Polnisch: „Moja matka przybiegła przerażona i objęła mój krzyk ramionami, chcąc go nakryć jak pożar i stłumić w fałdach swojej miłości. Zamknęła mi usta ustami i krzyczała razem ze mną.“ Die Kunstproduktion macht Joseph gegen die weiblichen Verführungen (auch seitens Adelas, S. 184) immun.

³⁰ Polnisch: „Było to rysowanie pełne okrucieństwa, zasadzek i napaści. Gdy tak siedziałem napięty jak łuk (...), a w słońcu dookoła mnie płonęły jaskrawo papiery – wystarczyło, aby rysunek, przygwożdżony mym ołówkiem, uczynił najlżejszy ruch do ucieczki. Wówczas ręka moja (...) rzuciła się nań z wściekłością jak kot i już obca,

mortifizierende Umgang der abendländischen Kultur mit Körperlichkeit und Natur karikierend vorgeführt (Deleuze). Der Junge erfüllt das Vatergesetz übereifrig – an dieser Stelle setzt das Groteske, die Dekonstruktion an.

Die künstlerische Tätigkeit des Jungen verweist auf das bildnerische Werk von Schulz. Ein ähnliches Schicksal wie die Tiere auf den Zeichnungen Josephs trifft weibliche Gestalten auf den Graphiken von Bruno Schulz. Sie sind zwar mitunter mit Peitsche ausgestattet, werden aber ihrer Vitalität beraubt. Ihr Subjektcharakter wird ihnen durch den Blick des männlichen Masochisten (der oft mit Gesichtszügen des Künstlers selbst ausgestattet wird) nur verliehen. Nur in dieser zähmenden und gezähmten, eingefrorenen, immer gleichen, unnahbaren Gestalt, die jede Intimität ausschließt, nur als Puppen, Tote, einbalsamierte Leichen (also letztlich verfügbare und harmlose Objekte) werden sie angebetet. Auch dies lässt sich mit Deleuzes Masochismus-Theorie in Verbindung bringen. Die tabuisierte Körperlichkeit erfährt demnach in der abendländischen Kultur oft eine Verschiebung zum entsinnlichten Kunstkörper, z.B. zu einer kalten Statue, die zum Objekt mystischer Anbetung wird, wie in Sader Masochs „Venus im Pelz.“³¹ Damit werde die Geschlechterhierarchie scheinbar spielerisch unterwandert, das Kräfteverhältnis umgedreht, das Gesetz in die Hände der „Mutter“ übergeben und der „Vater“ annulliert. Doch das Arrangement entstamme immer noch einem männlichen Subjekt, das sich vorübergehend die Objekt-Rolle zuteile, und – das Gesetz des Vaters parodierend – sich selbst für sein Begehren bestrafe. Dem ist auch in bezug auf die künstlerischen Arbeiten von Schulz zuzustimmen.

Masochismus und Fetischismus sind auch wichtige Themen seiner Prosa. Sie werden an der Figur des gedemütigten Vaters „abgehandelt“. Im Mittelpunkt der nicht linearen, auf „multiple, expansive Bilddissemination“³² angelegten, verästelten und stilistisch ausufernden Narration stehen die Entmachtung und der Verfall des Hausvaters (der den Namen des realen Vaters des Autors trägt) durch das Dienstmädchen Adela. Ausgerechnet bei Adela, der er die Subjektrolle „unterjubelt“, lokalisiert der Vater den „Phallus“.³³ Der Anblick dieser mit dem Besen hantierenden Lilith- und Femme-fatale-Figur beschert dem alten Jakob erotische Höhepunkte, die ihn in den Augen des Lesers trivialisieren. Andere Phallussubstitute (Fetische), so z.B. ihren zum Kitzeln ausgestreckten Finger oder ihren wie eine

zdziczała, drapieżna (...). I dopiero wtedy odluźniała się od papieru, gdy martwe już i nieruchome zwłoki rozkładały (...) swą fantastyczną i kolorową anatomię na zeszytye.”

³¹ Deleuze, Gilles: Sacher Masoch..., S. 207.

³² Freise, Matthias.: Das Motiv der Kleiderpuppe in den Erzählungen von Bruno Schulz. In: Polen unter Nachbarn / XII. Internationaler Slavistenkongress in Krakau 1998, hrsg. von Hans Rothe und Peter Thiergen. Köln [u.a.] 1998.

³³ Freud definierte den Masochismus und Fetischismus als Ausdruck der Kastrationsangst und als Projektion des Phallus auf die Frau.

Schlängenzunge ausgestreckten Fuß setzt Adela ein, um Vaters demiurgische Machtphantasien zu zensieren, ihn in die Knie zu zwingen, zum Automaten und Sklaven seiner Lust werden zu lassen. Auch hier wird der Masochismus zum Medium der Umkehrung der Geschlechterhierarchie und metonymisch-metaphorischer Inszenierung der Männlichkeitskrise. Die subversive, dekonstruktive Energie des Motivs sollte jedoch nicht überschätzt werden, denn das Begehren des Masochisten gilt einer stark konventionalisierten Repräsentationsform von Frau, deren Machtpotential in der verharmlosenden Form des Fetischs erstarrt.

Die gesamten literarischen Produktionen von Schulz schwanken zwischen Weiblichkeitsphobien und Kastrationsängsten einerseits und Denunzierung des Patriarchats andererseits. Die für die Zwischenkriegszeit charakteristischen muttermythischen Obsessionen und Matriarchatsbeschwörungen, die z.B. in Hesses „Demian“³⁴ manifest werden, greift Schulz diskursiv auf und stilisiert sie zum Horror, ohne ihnen völlig abzuschwören. Weiblichkeitsphobien werden u.a. gleich im ersten Kapitel der „Zimtläden“ (Sierpień) an der makabren Figur der Tłuja in Szene gesetzt. An einem zivilisationsfernen Unort (Müllhalde) stößt der vom Vater verlassene Joseph auf eine „heidnische“ Orgie einer Verrückten mit einem Baumstamm. Die im zivilisatorischen Prozess an den Rand der Kultur gedrängte bzw. aus der Kultur verdrängte Weiblichkeit³⁵ kommt hier als Gespenst zurück – eine in der abendländischen Kultur bekannte Verbildlichung patriarchaler Ängste vor Vergeltung. Sehr viel Erzählzeit widmet der Narrator der Schreckensvision dieser entfesselten, bedrohlichen, der Formungskraft des männlichen Blickes entzogenen Weiblichkeit, deren inakzeptable Lüsterheit nur durch die Geisteskrankheit legitimiert werden kann.

Zwischen dem fetischisierten Kunstkörper Adelas und dem unzivilisierten, kulturlosen Tłujas steht die Figur der Tante Agata. Ihre Körperlichkeit und Lust werden wiederum im Konzept der Mütterlichkeit aufgehoben. Der Erzähler unterstellt Agata einen „Gebärwahn“ und eine „hemmungslose, krankhaft üppige Fruchtbarkeit“, die ohne männlichen Part auskommt.³⁶ Der despotischen Tante (Urmutter) stellt der Erzähler einen gebrochenen Ehemann zur Seite, der sich gegen den „überschwemmenden Strom der Weiblichkeit“ nicht zu wehren vermag. Gleich im selben Kapitel wird der vaterlose, von Frauen belagerte kleine Joseph in den Kreis der sexuell paralysierten Männerfiguren eingeweiht. Der ausdruckslose, effeminierte Cousin

³⁴ Vgl. Lubich, Frederik A.: Bachofens „Mutterrecht“, Hesses „Demian“ und der Verfall der Vatermacht. In: „The German Review“ 65 (1980), 150-158.

³⁵ Horckheimer, Max / Adorno, Theodor: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/M 1969.

³⁶ Polnisch: „płodność niechlujna i nieumiarkowana“, „szał rodzenia“.

nimmt ihn beim Vorführen pornographischer Schriften zwischen die Knie und lässt ihn sein erregtes, zur Erektion jedoch unfähiges Glied spüren³⁷ - auch dies ein vielsagendes Bild für die Krise des männlichen Subjekts.

Die Macht des Phallus (der nur noch so „illegal“ zu agieren vermag) ist in den beiden Prosa-Bänden endgültig gebrochen, das Primat des Geistes, die Selbstverständlichkeit der Vater-, aber auch der bislang herrschenden wirtschaftlich-politischen Ordnung und der jüdischen Tradition geraten alle auf einmal ins Schwanken. In grandiosen Bildern führt der Erzähler vor, wie die Welt beginnt, sich der Kontrolle des Vaters zu entziehen: Die Wohnung verwahrlost, es droht ein Rückfall in den Chaos, den u.a. die überall eindringenden Küchenschaben symbolisieren. Angesichts der prophezeiten Katastrophe wird der Vater in tragi-komischer Konvention zum biblischen Jakob, aber auch Moses pathetisch überhöht, wird zum Propheten und Märtyrer, der die letzte Bastion gegen den modernen Sittenverfall, die Piätetslosigkeit und närrische Sorglosigkeit der Verkäufer, die Desakralisierung des Handels bildet. Den Laden (der zugleich die bedrohte Kultur in ihren verschiedenen Facetten symbolisiert) sieht der einfühlsame Erzähler als eine Aufgabe an, die die Kräfte Jakobs übersteigt, an der er zerbricht. Der Vater stützt zwar als mythischer Atlas mit letzter Kraft die zerfallende Welt, verliert aber den Bezug zur sinnstiftenden Transzendenz (seine Zwiegespräche mit Gott werden ins Lächerliche gezogen) und damit den entscheidenden Erfolgsfaktor. Zu den Metaphern der zerfallenden Welt gehören auch Bilder der biologischen Invasion: Der verwildernde Laden wird von Unkraut, Müll, Spinnennetzen und entarteten, absterbenden Fliegen in Beschlag genommen. Zu einer unerträglich jammernden, monströsen Fliege (einer der letzten „ihres Geschlechts“) lässt der Erzähler auch den Vater mutieren – eins der vielen Beispiele des polymorphotischen Wahns des Autors, der als ein Versuch der Anknüpfung an und der Überbietung von Kafkas „Verwandlung“ gelesen werden kann.³⁸ Doch den Höhepunkt der entwürdigenden Metamorphosen bildet die Verwandlung des Vaters in die Küchenschabe, die ihn endgültig die Sympathie der Familie kostet und eine große symbolische Ausdruckskraft innehat.

Bevor es jedoch soweit ist, lässt der Erzähler den Vater im Kapitel „Ptaki“ (Zimtläden) noch um seine Würde ringen – mit Mitteln der Okkupation weiblicher Generativität. Zunächst züchtet Jakob bunte, exotische Vögel im Haus. Ungeachtet des Rückfalls des Unternehmens ins Fäkalische versucht der Erzähler, halsbrecherisch zwischen Denunzierung und

³⁷ Nach dieser Handlung löst sich sein Gesicht wieder in Nichts auf. Vgl. Sandauer, Artur: Rzeczywistość zdegradowana...

³⁸ Bereits in den vorausgehenden Kapiteln lässt der Erzähler den Vater auf Schränke und Gardinenstangen klettern, krähen mit den Armen flattern und dem ausgestopften Kondor nacheifern.

Heroisierung schwankend, dies zu einem erfrischenden Ausbruch der Poesie zu stilisieren. Der Triumph des Usurpators endet mit einer symbolischen Kastration: Das stinkende Vogelreich wird von Adelas Besen brutal hinweggefegt. Diesmal wird Adela die Rolle des Subjekts nicht in einem masochistischen Vertrag zugeschoben, sie wird „tatsächlich“ zum handelnden Subjekt und erteilt sich selbst die Macht. Dies bedeutet zwar nicht unbedingt eine Loslösung von Weiblichkeitsklischees des Patriarchats - man denke an die mythologischen Narrative über Dalila oder Judith, die männliche Helden in den Abgrund stürzen -, doch werden diese Klischees bei Schulz nicht einfach nur reproduziert. Dadurch, dass der Vater nicht mehr als Held, sondern nur noch als Karikatur des Helden in Erscheinung tritt, verlieren die gängigen Weiblichkeitszuschreibungen an Überzeugungskraft und werden ad absurdum geführt.

Episodisch ironisiert und subvertiert wird bei Schulz auch die geltende Körper-Geist-Hierarchisierung. In „Traktat o manekinach“ (Zimtläden) fällt dem Vater die Rolle eines „illegalen, häretischen Demiurgen“ und des geistreichen Verehrers der Materie zu. Hier greift Schulz parodierend auf Motive der sekundären Schöpfung zurück, wie sie u.a. in der Gnosis, dem Pygmalion-Mythos, der Literatur der deutschen Romantik verarbeitet wurden.³⁹ Gemeint sind die pseudophilosophischen Tiraden des Vaters, vorgetragen vor zwei Schneiderinnen und Adela, begleitet von einer Rahmenhandlung, die die rhetorisch sorgfältig ausgeschmückten Spekulationen des großen Geistes als verkappte sexuelle Phantasien eines „alten Lüstlings“ in Misskredit zieht und in ihnen eine Parodie des philosophischen Diskurses des Abendlandes erkennen lässt. Während der Vater die Mechanik der bestrumpften Waden der Schneiderinnen „wissenschaftlich“ studiert, verwickelt er sich in einen grotesken Schöpferwettstreit mit Gott, in das Projekt einer blasphemischen Anthropogonie, einer zweiten Genesis, die eigentlich nur die großen Erzählungen unserer Kultur hyperbolisiert, diese bis zu letzten Konsequenz denkt und ihren „Schatten“ zeigt - die Entwertung des Körpers, insbesondere des weiblichen, zum Objekt: „’Mit einem Wort’, schloss mein Vater, ‚wir wollen zum zweiten Mal einen Menschen schaffen, nach dem Bild und Gleichnis einer Puppe.“⁴⁰ (83) Nach wiederholter Zurechtweisung durch Adela, ändert der Vater den Kurs, dreht den Spieß um und erklärt die gewaltsame Formung der Materie für Kreuzigung (!) und Unrecht. Er verkündet, wilde Materie gewähren, sie z.B. in vergessene Zimmer eindringen und dort ihre ephemeren Blüten

³⁹ Vgl. Meyer, M. / Neumann, G. (Hg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg 1987.

⁴⁰ Polnisch: „Słowem – konkludował mój ojciec – chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina.“

treiben zu lassen. Damit wird auch auf der Figurenebene das Dogma von der Überlegenheit des Geistes über die Materie „gotteslästerlich“ in Frage gestellt.⁴¹

Während der sexuell erregte Vater in Phantasien über Puppenschöpfungen schwelgt, berauscht sich auch der Autor (der zum „Vater“ in einem Doppelgänger Verhältnis steht) an der schriftstellerischen Produktion von Puppen am laufenden Band. Zum einen werden die beiden Schneiderinnen, wie Freise⁴² überzeugend dargelegt hat, als Puppen metaphorisiert - Zerrbilder gezähmter, domestizierter, vergegenständlichter Weiblichkeit. Die Schneiderinnen sind jedoch bloß Abbilder des wirklichen, „grausamen und unnachgiebigen Idols“ - der riesigen Schneiderpuppe, die ihnen als Modell und Götzenbild zugleich dient, dem sie huldigen.⁴³ Für den Erzähler ist die Schneiderpuppe der Inbegriff geistloser, selbstverliebter Weiblichkeit, ein „unerbittlicher Moloch wie nur weibliche Moloche sein können“. Das Bild lässt sich mit der allgemein bekannten psychoanalytischen Erkenntnis in Beziehung setzen: Das Verdrängte und Tabuisierte (der Körper) wird zum Gegenstand heimlicher Verehrung. Das Leiblich-Lebendige wird auch hier ins Künstliche überführt und als Objekt (masochistischer Anbetung) verfügbar gemacht.

Auch Adela wird vom Erzähler, wie von Umińska⁴⁴ bereits nachgewiesen, zu einer Marionette stilisiert, die sich von Verkäufern ziehen oder schieben bzw., schlafend, nackt und hilflos, vom Blick des Vaters und des an ihrem Fenster kriechenden, verkrüppelten Edzio in Besitz nehmen lässt. Gegen die Gewalt des männlichen Blickes sind die weiblichen Gestalten, selbst wenn sie temporär einen Subjektstatus erlangen, machtlos. In der von der Forschung vernachlässigten Szene mit dem beinlosen Edzio⁴⁵ wird die Puppenaffinität Adelas besonders augenscheinlich. Ganze Geschlechter von Wanzen (die hier die patriarchalische Gesellschaft symbolisieren können) schickt der Erzähler auf eine Reise über ihren reizresistenten Körper ohne dass sie „die kleinste Berührung fühlt.“ So wird die Schlafende symbolisch stillgelegt und vergewaltigt.⁴⁶ Die „riesige Wanze“ die als Letzte über ihren Körper läuft, könnte für den Phallus stehen. Sie könnte auch, wenn man sich auf die Assoziation mit Kafkas „Verwandlung“ einlässt, auf Gregor Samsa verweisen, dessen Leiche von einem

⁴¹ Auf der Autorebene könnte man diese Passage als einen halb affirmativen, halb parodierenden Anschluss an das Leśmiansche Weltbild interpretieren. Vgl. Helbig-Mischewski, Brigitta: Die Worte treiben Unzucht im Himmel. Bolesław Leśmian und die Subjektauffassungen der Spätmoderne. In: Kliems, Alfrun / Raßloff, Ute / Zajac, Peter (Hrsg.): Lyrik der Spätmoderne in Ost-Mittel-Europa. Stuttgart 2005.

⁴² Vgl. Freise, Matthias.: Das Motiv...

⁴³ Die Mädchen tragen die Puppe auf den Armen in das Arbeitszimmer hinein. Das Bild lässt sich als Ehrung und Bestattung, Idolisierung und Mortifizierung lesen.

⁴⁴ Umińska, Bożena: *Postać z cieniem. Portrety...*

⁴⁵ Edzio gehört zu den vielen „impotenten“ (untüchtigen, kranken, verkrüppelten, infantilen) Männerfiguren in der Wort- und Bildkunst von Schulz.

⁴⁶ Ähnlich wie im zeitgenössischen Kultfilm P. Almodovars „Sprich mit ihr“ (2002). Vgl. auch Motive der „toten Geliebten“ in der abendländischen Kunst.

Hausmädchen (!) entsorgt werden sollte. Es sind nicht liebende, begehrende Hände, die über Adelas Körper wandern. Diese Art von Kontakt ist im masochistischen, auf Distanz basierenden Körperkonzept (Edzio ist von Adela durch eine Fensterscheibe getrennt) mit Verbot belegt: Es sind „eklige“ Wanzen. Damit wird die Berührung des weiblichen Körpers vom männlichen Subjekt entfremdet. Sie vollzieht sich in der Atmosphäre des „Ekelerregenden“ - charakteristisch für eine Kultur, die das Sexuelle vom Spirituellen abspaltet und in den Bereich des Obszönen verbannt.

Die Szene mit Edzio lässt sich aufgrund des Einbruchs der makabren Phantastik als entlarvend und ironisierend lesen. Legitim erscheint eine solche Lesart auch aufgrund der Betonung der „realen“ Vitalität und Überlegenheit der Frauenfiguren, die die kriselnde Welt vor dem Untergang retten, durch den Erzähler. Ohne weibliche Unterstützung sind die Schulzchen Männer nicht alltagstauglich. Während der Urlaubsreisen seiner Frau ist „pan Karol“ im gleichnamigen Kapitel der „Zimtläden“ nicht in der Lage, dem Schlaf und den sexuellen Exzessen zu widerstehen. In der Erzählung „Dodo“ (Sanatorium) ist es die Frau, die zwischen dem Vater, einem brabbelnden Propheten im Bademantel und seinem geistig behinderten Sohn Dodo vermittelt. Und angesichts der Vogelapokalypse im letzten „Zimtläden“-Kapitel ist es ausgerechnet Adelas Brust, die Hoffnung auf einen Neuanfang vermittelt: „In der Küche oben mahlte Adela, noch warm von Schlaf und mit zerzausten Haaren, den Kaffee auf einer Mühle, die sie an ihre weiße Brust drückte, von welcher die Bohnen Glanz und Feuer empfangen.“⁴⁷ (102)

Dass der Weltuntergang naht, daran lässt der Erzähler niemanden zweifeln.⁴⁸ Den Zerfall der alten Kultur und der „Vaterordnung“ symbolisieren - neben den defizitären männlichen Figuren - die verfallenden Gipskulpturen der griechischen Götter im Zeichenraum der Schule (Titelerzählung „Sklepy cynamonowe“) und die bärtigen, majestätischen jüdischen Ex-Patriarchen, die als mittellose Pilger und Leierkastenspieler in der Phantasie des Erzählers umherirren und sich seiner zärtlichen Zuneigung sicher sein können: „(...) ich liebe ihr abgründiges Wesen, ihre leichenbestatterische Dekorativität, diese prächtigen Meisterstücke wahrer Männlichkeit (...), ich liebe diesen *edlen Mangel an Lebhaftigkeit* in üppigen und schwammigen Körpern, die Morbidezza erlöschender Geschlechter“.⁴⁹ (116) In diesen Kontext gehört auch die groteske Militärparade der zwölf Wachfiguren in „Wiosna“

⁴⁷ Polnisch: „Adela, ciepła od snu i ze zmierzwionymi włosami, mełła kawę na młynku, przyciskając go do białej piersi, od której ziarna nabierały blasku i gorąca.“

⁴⁸ Vgl. das kulturphilosophische Werk von Oswald Spengler „Untergang des Abendlandes“, erschienen in zwei Bänden 1918 und 1922, das Schulz zweifellos kannte.

⁴⁹ Hervorh. B. H-M. Polnisch: „(...) lubię ich głęboką powagę, ich funebryczną dekoratywność, te wspaniałe okazy męskie (...), lubię ten szlachetny brak żywotności w ciałach wybujałych i gąbczastych, morbidezze wygasających rodów (...)“ („Księga” in „Sanatorium...”)

(Sanatorium),⁵⁰ mit deren Hilfe Joseph vergeblich versucht, die Welt zu erlösen. Letztlich vermag der Erzähler weder den Vater noch sich selbst reibungslos in eine mythische Struktur einzulagern. Realität und Mythos sind nicht mehr kompatibel, Urbilder sind von Trugbildern nicht mehr zu unterscheiden – eine Erkenntnis, die sich reibungslos in das avantgardistische Paradigma einschreiben ließe, wäre sie nicht so stark von verzweifelten Bestrebungen um die Reanimation des Mythos und von widersprüchlichen Tendenzen begleitet.

Die diskreditierten patriarchalischen Männlichkeitsideale und abendländischen Mythen, die der Autor gleichzeitig re- und dekonstruiert, werden mit einem, anscheinend von der Lektüre Bachofens⁵¹ inspirierten, Panorama des archaischen Matriarchats kontrastiert. Wie bereits angedeutet, ist Weiblichkeit bei Schulz in die Konzepte der erotisierten Repräsentation (Adela), des Wahnsinns (Thuja) und der Mütterlichkeit (Agata) gespalten. Zum Paradigma der Mütterlichkeit gehört auch die Figur der Amme. Im Kapitel „Noc lipcowa“ (Sanatorium) sieht sich der Erzähler seit der Geburt eines Neffen mit „primitiver Gynokratie“ konfrontiert. Repräsentiert wird diese durch die expansive, „üppige Körperlichkeit“ und die „lüsterne Fruchtbarkeit“ der Amme (der Großen Mutter). Das Verhältnis Josephs zu dieser neuen Form des sozialen Zusammenlebens schwankt zwischen tiefstem Entsetzen und Entzücken. Von einer nächtlichen Bordell-Odyssee zurückgekehrt, findet er seinen Schwager im Schlaf mit einer schweren Bürde kämpfend, seinen Vater an der Brust des Schlafes (nicht der Ehefrau!) saugend und alle Familienangehörigen auf ihre vegetativen Funktionen, ihren Leib reduziert, animalisch, tot: „(...) ihre Kadaver lagen da wie abgestochen, schwarze, ohnmächtige Rinder mit heraushängenden Zungen, der Speichel rann aus den ohnmächtigen Lefzen.“⁵² (204) Auch hier schleichen sich Ängste vor der Umkehrung der geltenden Wertehierarchie in den Text ein.

Wie um dieses „matriachale“ Grauen zu übertönen, wartet der Erzähler mit einer erneuten Militärparade auf und lässt im nachfolgenden Kapitel „Mój ojciec wstępuje do strażaków“ den Vater als Anführer von uniformierten Feuerwehrmännern Triumphe feiern. Diese heroische Variante des Vaters wird allerdings als Wunschphantasie des kleinen Sohnes kenntlich gemacht. Hier rebelliert der Vater ein einziges Mal mit einer feurigen Tirade gegen Adela und erntet die Bewunderung seiner Ehefrau. Durch eine gewaltige Ritterrüstung vergrößert entwendet er Adelas Himbeersaft für seine Truppe, um „dieses Geschlecht aus dem

⁵⁰ Eine Parodie der zwölf Jünger Jesu. Vgl. Kośny, Witold: „Bo czymże jest wiosna jeśli nie zmartwychwstaniem historii?“ Zu Bruno Schulz' Erzählung „Wiosna“. In: „Zeitschrift für Slavische Philologie“ Bd. 55, 1995/96, H. 2, 313-322.

⁵¹ Johann Jakob Bachofens „Das Mutterrecht“, erschienen 1861.

⁵² Polnisch: „cielska (...) leżały zabite jak czarne bezwładne bydła z wywalonymi ozorami, lejąc ślinę z bezsilnych pysków.“

Verfall zu entreißen (...) und über ihm die Fahne einer neuen Idee zu entfalten“⁵³ (210) Himbeersaft könnte, allerdings etwas zwiespältig, da er nicht nur fruchtig-belebend, sondern auch schwer und klebrig ist, auf die vitalen Kräfte der Weiblichkeit verweisen, die Adela als Medizin gegen patriarchale Ermüdungszustände entrissen werden sollen. Bereits im ersten Kapitel der „Zimtläden“ bleibt der Blick des kleinen Josephs an einem dicken, runden Fass mit Himbeersaft an einem Apothekenfenster haften.

Doch optimistisch enden, trotz der Andeutung dieser Rettungsperspektive, beide Prosabände nicht. In „Ostatnia ucieczka ojca“ (Sanatorium) verlässt der Vater, kaum dem Verzehr als gekochter Krebs entgangen, endgültig die Familie und verliert unterwegs, wiederum hochsymbolisch, seine Beine. Dies ist ein beeindruckender Kontrast zum Vaterbild, das den „Sanatorium“-Band einleitet. Väterliche Beine stark und unerschütterlich wie Säulen – dieses Phantasma des kleinen Sohnes gehört nun der Vergangenheit an. Wie bereits erwähnt, gibt es in der Schulzschen Prosa eine weitere beinlose Männerfigur, den verkrüppelten Edzio, der sich, kriechend wie ein Hund, mit voyeristischen Absichten an Adelas Bett heranschleicht. (Diese Szene aus dem Kapitel „Edzio“ weist eine starke Ähnlichkeit mit den Graphiken von Schulz auf: die Frau liegt auf dem Sofa, der Mann kriecht, halb zum Tier mutiert, zu ihren Füßen.) Schulz lässt die Männerwelt, so können die Motive der „Beinlosigkeit“ interpretiert werden, ihren Stand, ihr Fundament verlieren.

Die „Zimtläden“ enden mit einem apokalyptischen Blutbad. Die zurückkehrenden Nachkommen des vom Vater gezüchteten und von Adela vertriebenen Vogelgeschlechts - äußerlich zwar bunt, in Wahrheit jedoch ausgehöhlt, degeneriert und blind - sind dem Untergang geweiht. Es erweist sich, dass der Vater nicht in der Lage war, es der Weiblichkeit gleich zu tun und lebensfähige Wesen zu erschaffen. Seine Vögel werden als papierne Imitate entlarvt. Diese degenerierten, geschwächten Kreaturen können die Warnungen des Vaters nicht mehr verstehen (die Kommunikation zwischen den Generationen ist nicht mehr gewährleistet, die Tradition wird nicht fortgeführt) und werden von gedankenloser Menge gesteinigt. Dies lässt sich als Präfiguration der bevorstehenden Schrecken des Krieges lesen.

Alles, was der vom Phantom des toten Vaters und den eigenen, den Text unterschwellig begleitenden Schuldgefühlen besessene Autor angesichts der umfassenden, vielschichtigen Kultur-, wirtschaftlichen und politischen Krise, der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ und der vorausgeahnten Katastrophe tun kann, ist – den zu Lebzeiten bereits verstorbenen Vater (und die Kultur, die er repräsentiert) bizarr verzerrt und doch in einer ungewöhnlichen, von überwältigender Zärtlichkeit, von Mitgefühl und Liebe geprägter Konvention

⁵³ Polnisch: „(...) podnieść z upadku to plemię, wyprowadzić je z ponizenia i rozpiąć nad nim sztandar nowej idei.”

wiederauferstehen zu lassen, sich von ihm imaginär abzulösen (ohne ihn zu „töten“, denn der Vater, ob als Mensch, Vogel oder Krebs, stirbt niemals wirklich) und in einem Mythos aufzuheben, der sich immer entzieht.⁵⁴

In geradezu zwanghafter, nostalgisch-demaskierender Rückbesinnung an das Vaterphantasma der Kindheit bei gleichzeitiger Ausrichtung auf die heraufbeschworene Erlösung durch die Kunst „fabriziert“ Schulz ein originelles, sich selbst fortwährend kommentierendes „Buch“, vor dem er – vom Segen postmodernistischer Lizenzen noch nichts ahnend – in seiner Korrespondenz⁵⁵ fürchten muss, dass es kein Original ist, dass es nur mit äußerlicher Ornamentik, Pikanterie und Raffinesse verführt, um sein Inhaltsvakuum und seinen Plagiatcharakter zu verdecken; ein Buch, in dem er sich als omnipotenter, in einem gewaltigen Kraftakt alle stilistischen Register⁵⁶ einer im Zerfall begriffenen Kultur ziehender Autor gegen die eigene Ohnmacht wehrt.

⁵⁴ Die Mutter wird hingegen der fehlenden Liebe zum Vater beschuldigt und aus den mythisierenden Bemühungen ausgeschlossen. Vgl. Umińska, Bożena: *Postać...*

⁵⁵ Brief an Romana Halpernowa. In: Schulz, Bruno: *Proza*. Kraków 1964, 597.

⁵⁶ Vgl. Lachmann, Renate: *Dezentrierte Bilder...*