

Die Bibel in den Erzählungen von Bruno Schulz

Stefan Schreiner

Der aus Galizien stammende Bruno Schulz gehört ohne Zweifel zu den bedeutendsten Erzählern des 20. Jahrhunderts. Zwar sind seine Werke unterdessen in eine ganze Reihe von europäischen und außereuropäischen Sprachen übersetzt worden, dennoch ist ihm, aufs ganze gesehen, die Aufmerksamkeit, die er verdient, bisher jedenfalls nicht zuteil geworden.

Nicht selten wird Bruno Schulz der „polnische Kafka“ genannt, als könnte Franz Kafka der Maßstab sein, an dem Bruno Schulz gemessen werden könnte (*et vice versa* natürlich). Sicher lassen sich ohne größere Mühe durchaus einige „phänomenologische Vergleichspunkte“ zwischen den beiden benennen,¹ doch auch sie rechtfertigen es in der Summe nicht, Bruno Schulz deswegen einen polnischen Kafka zu nennen. Bruno Schulz ist nicht einfach ein „polnischer Kafka“. Er ist es ebenso wenig, wie Franz Kafka ein „böhmischer“ oder „Prager Schulz“ ist.

Bruno Schulz ist und bleibt Bruno Schulz, und Franz Kafka ist und bleibt Franz Kafka. Das mag eine Trivialität sein, ist aber doch wichtig. Mag man die Reihe der etikettierenden Beinamen, mit denen man Bruno Schulz bedenkt, auch noch so verlängern, er ist und bleibt im letzten eine nicht einzuordnende Individualität – eben Bruno Schulz. Wenn er schon einen Beinamen be-

¹ Wie es „phänomenologische Vergleichspunkte“ ja auch mit anderen großen Autoren gibt; vgl. dazu z. B. G. Moked, „Dwie galaktyki późnego modernizmu – Świat przeszłości i modernizm w twórczości dwóch żydowskich pisarzy z Galicji: Bronona Schulza i Samuela Josefa Agnona“, in: J. Jarzębski (Hg.), *Czytanie Schulza – Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci*, Kraków 1994, 85–94; W. Bolecki, „Witkacy – Schulz, Schulz – Witkacy (wariacje interpretacyjne)“, in: *ibidem*, 127–151.

kommen soll, dann verdiente er es, in Anlehnung an ein Wort Artur Sandauers, „der Prophet aus Drohobycz“ genannt zu werden. Wie Mose der erste und zugleich größte Prophet in Israel war, jedenfalls hat ihn das jüdische Gedächtnis als diesen in Erinnerung behalten, so war Bruno Schulz, wie mir scheinen will, vielleicht der letzte unter den großen Propheten Israels, in jedem Falle würdig, mit den Propheten der Bibel in eine Reihe gestellt zu werden.

Es kann hier nicht darum gehen, Bruno Schulz und sein Werk in allen seinen Facetten vorstellen und würdigen zu wollen;² dem Thema entsprechend soll und kann hier nicht mehr geschehen, als auf einen einzigen Aspekt seines Werkes hinzuzeigen. Doch bevor ich darauf zu sprechen komme, scheinen mir einige Daten zu seinem Leben und Wirken angebracht:³

Bruno Schulz lebte in einer besonderen Kulturlandschaft, die zugleich kulturelles Grenzland und kultureller Schmelztiegel war.⁴ Am 12. Juli 1992 war es 100 Jahre her, daß er im damals zur österreichisch-ungarischen Donaumonarchie, heute zur Republik Ukraine gehörenden galizischen Drohobycz geboren, und am 19. November 1992 war es 50 Jahre her, daß er in seiner Heimatstadt von einem Gestapo-Mann erschossen worden ist. Im Kontext dieses doppelten Schulz-Gedenkjahres⁵ sind nicht nur seine Werke vielerorts in neuen, zum Teil auch in erster Ausgabe⁶ verlegt worden. Die Krakauer Jagiellonen-Universität war zudem im Oktober 1992 Gastgeber eines internationalen Schulz-Symposiums, dessen (zwischenzeitlich veröffentlichte) Vorträge⁷ mir

² Zur Einführung in die verschiedenen Schulzinterpretationen s. u. a. J. Jarzębski, „Czytanie Schulza“, in: *ibidem*, 5–17.

³ S. Schreiner, „Der Prophet aus Drohobycz – Zu Leben und Werk von Bruno Schulz“, in: *Orientierung* 59 (1995), 17a–20b. 33a–36a.

⁴ E. Prokop-Janiec, „Schulz a galicyjski tygiel kultur“, in: J. Jarzębski (Hg.), *Czytanie Schulza*, S. 95–107.

⁵ E. Presser, „Wenn die Wirklichkeit die Alpträume übertrifft: Bruno Schulz 1892–1942“, in: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* Nr. 43 (29. Mai 1992), A206–A209.

⁶ Bruno Schulz, *Gesammelte Werke* in zwei Bänden, hg. M. Dutsch u. J. Ficowski, München 1992 [nach dieser Ausgabe wird hier zitiert].

⁷ J. Jarzębski (Hg.), *Czytanie Schulza – Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci*,

neben den Schulz-Monographien von Artur Sandauer⁸ und Jerzy Ficowski⁹ Anregung zu diesen Vortrag gegeben haben.

Bruno Schulz war von Beruf Lehrer für Zeichnen und Handarbeiten am Gymnasium seiner Heimatstadt Drohobycz, und diesen Beruf, der ihm zugleich Berufung war, übte er bis zu seinem gewaltsamen Lebensende aus. Als er gegen Ende der zwanziger Jahre zu schreiben begann, war er als Zeichner, wenn man so sagen darf, längst etabliert.¹⁰ Dafür hatten nicht zuletzt Ausstellungen seiner Zeichnungen in Warschau, Wilna und Lwów (Lemberg) in den Jahren 1922 bis 1924 gesorgt.¹¹ Im Zeichnen erkannte er denn auch seine eigentliche Berufung. Wie wenig er ein Schriftsteller sein oder werden wollte, belegt nicht zuletzt der Umstand, daß er zunächst allein für sich selbst schrieb. Seine ersten Erzählungen waren denn auch bestenfalls „zum internen Gebrauch im Kreis der Freunde“ bestimmt, und nach dem (Vor-)Lesen verwahrte er sie sogleich wieder in der Schublade seines Schreibtisches. Mehr durch einen Zufall gelangten sie ans Licht der Öffentlichkeit. Und dieser „Zufall“ ist der polnischen Schriftstellerin Zofia Nalkowska zu verdanken. Ihr waren eines Tages Schulz' Erzählungen in die Hände gefallen. Sofort erkannte sie den Genius, der sich in ihnen zu Worte meldete, und sie war es denn auch, die dafür sorgte, daß diese Erzählungen veröffentlicht wurden – und Bruno Schulz auf einen Schlag bekannt und berühmt machten.

Von den Schulz'schen Werken hat nach allem, was wir davon wissen, nur ein Teil überlebt, jener Teil nur, der zu seinen Leb-

Kraków 1994. Vgl. dazu auch M. Kitowska-Łysiak (Hg), *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*, Lublin 1992.

⁸ „Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)“, in: B. Schulz, *Proza*, hg. A. Sandauer u. J. Ficowski, Kraków 1964, 7–43. A. Sandauer, der engagierte und manchmal auch umstrittene polnisch-jüdische Literaturkritiker, war übrigens der erste Herausgeber Schulz'scher Werke, und es ist gewiß kein Zufall, daß sein letzter, kurz vor seinem Tode im Juli 1989 erschie-nener Essay Bruno Schulz gewidmet war: „Bruno Schulz – marzenia i mity“, in: *Polityka* Nr. 30 (29. Juli 1989), 9.

⁹ Vor allem dessen *Regiony wielkiej herezji – rzecz o Brunonie Schulzu*, Warszawa ³1992, und *Okolice sklepów cynamonowych*, Kraków–Wrocław 1986.

¹⁰ Bruno Schulz, *Das graphische Werk*, München 1992.

¹¹ Siehe dazu die Angaben von J. Ficowski in der Einleitung zu Bruno Schulz, *Księga Bałwochwalcza*, Warszawa 1988, 7ff.

zeiten bereits erschienen ist. So sein erster Erzählband *Sklepy cynamonowe* [*Die Zimtläden*], der im Jahre 1934 erschienen war, drei Jahre später gefolgt von einem zweiten mit dem Titel *Sanatorium pod klepsydra* [*Das Sanatorium zur Todesanzeige*, oder wie Karin Wolff übersetzte: *zur Sanduhr*], dazu einige Essays und Briefe. Das Werk jedoch, das Schulz wohl als magnum opus vor-schwebte, die Erzählung oder der Roman *Mesjasz* [*Der Messias*], ist, wie es scheint, entweder nie vollendet worden oder verloren gegangen. J. Ficowski berichtet: „1934 veröffentlichte Schulz in den *Wiadomości Literackie* die Erzählung ‚Die geniale Epoche‘ mit dem Untertitel *ein Fragment des Romans ‚Der Messias‘*. Im 1937 erschienenen Band *Das Sanatorium zur Todesanzeige* findet sich indessen genau diese Erzählung wieder. Darf man daraus schließen, daß Schulz den Plan, den *Messias* zu schreiben, aufgegeben hat?“ Später allerdings soll Schulz Freunden einige nie veröffentlichte Erzählungen vorgelesen haben, die er als Fragmente des *Messias* vorstellte.

Seither hat das Schicksal des verschollenen (?) *Messias* die Gemüter, aber auch die Phantasie, vieler manchmal fast mehr noch als die erhalten gebliebenen Schulz'schen Werke bewegt. Den Spuren des Manuskriptes „nachgegangen“ ist die amerikanische Erzählerin Cynthia Ozick in ihrem 1987 erschienenen kongenialen Roman¹² *The Messiah of Stockholm*, über den der Rezensent der *New York Times* urteilte: „In Substanz und Geist, Phantastik und Erzählkunst folgt Cynthia Ozick Bruno Schulz, und sie hat uns mit ihrem *Messias* den verschollenen ersetzt.“¹³ Doch vielleicht ist der wirkliche *Messias* auch gar nicht verschollen. Jerzy Pilch hat vor einiger Zeit in der Krakauer Zeitung *Tygodnik Powszechny* erneut die Vermutung geäußert,¹⁴ das Manuskript könnte – wie so vieles – mit weiteren Teilen des Schulz'schen Nachlasses entweder 1939 nach der Besetzung Drohobyczs durch die Rote Armee oder nach dem Krieg als „Kriegstrophäe“ nach Moskau gebracht worden sein und sich in einem der KGB-Archive befinden, wo es übrigens, wie Jerzy Ficowski in seinem überaus

¹² Deutsche Ausgabe: *Der Messias von Stockholm*, München 1990 (= Serie Piper, Bd. 1215).

¹³ So zitiert im Vorspann der deutschen Ausgabe.

¹⁴ Nr. 47/1992, 8.

spannenden 1992 veröffentlichten Essay *In Erwartung des Messias* ausführlich geschildert hat, tatsächlich auch aufgefunden worden sein soll. Doch seltsam genug: Alle, die bislang von diesem Manuskript zu wissen oder es sogar gesehen zu haben meinen, sind stets sehr bald nach ihrer Entdeckung auf mysteriöse Weise gestorben. Lassen wir daher besser die Spekulationen über das nicht vorhandene Werk, und wenden uns stattdessen denen zu, die wir haben.

Bruno Schulz wird allenthalben als ein ebenso genialer Zeichner wie Erzähler gerühmt,¹⁵ dessen Zeichnungen in ihrer oft lustvoll masochistischen Schauerlichkeit nicht minder erschrecken lassen als die von ihm mit Worten gemalten Bilder unserer zutiefst bedrohten Welt, als deren Symbol bei Schulz die *Krokodilgasse* erscheint, ein Viertel „von zweideutigem und zweifelhaften Charakter“ (Bd. I, 71), das für ihn der Inbegriff eines hemmungslosen modernen Kommerzialisismus, dem er sich entschieden entgegenstemmte.

Dennoch, es wäre viel zu einfach und oberflächlich – wie gelegentlich geschehen –, Schulz' Antithese auf die schlichte Formel: *Kunst contra Kommerz* zu reduzieren. Nein, was Schulz so sehr bedrückte, ist die Deformierung der Menschen, die die Kommerzialisierung des Lebens als solche mit sich bringt. In der *Krokodilgasse* nämlich gibt es keine richtigen Menschen mehr, sondern nur noch Mannequins, Marionetten, die in ihren Regungen und Handlungen bestimmt werden vom nackten Kommerz. Wie sehr diese menschliche Deformierung Schulz bedrückte, läßt er in dem von ihm geschilderten Kampf des Vaters gegen die Spekulanten und Hochstapler der *Krokodilgasse* erahnen. Und dieser Kampf – gleichsam der Kampf des 19. gegen das 20. Jahrhundert, ist für Schulz ein Kampf, der geradezu metaphysische Dimensionen besitzt, die er in (s)einer bildhaften Antithese von *männlicher Welt contra weiblicher Welt* nicht allein mit Worten beschrieben, sondern in seinen nicht selten pervers anmutenden Zeichnungen immer wieder auch gezeichnet hat.¹⁶

¹⁵ Vgl. dazu S. Fauchereau, „Twórczość Brunona Schulza“, in: *Twórczość* Nr. 7/8 (1985), 153–166.

¹⁶ Zu dieser Symbolik vgl. auch M. Kitowska-Łysiak, „Wizje kobiecości w *Xiędze Bałwochwalczej*: Salome i Androgyne“, in: J. Jarzebski (Hg), *Czytanie Schulza*, 251–263.

Die *männliche Welt* – das ist, wie Artur Sandauer sie beschrieben hat, die asketisch-strenge Sorge um den morgigen Tag, das ist ein ständiges Suchen und Streben im Alltagsgeschäft. Die *weibliche Welt* hingegen, eine Schöpfung des Demiurgen, – das ist der Inbegriff lustvoller, hemmungsloser Selbstbefriedigung im Hier und Heute. Wenn Schulz den Vater vor Adela auf die Knie fallen und den Versuchungen und Verlockungen des weiblichen Geschlechts erliegen läßt, dann verrät er nicht nur die männliche Bestimmung. Dieser Kniefall ist nicht nur – wie man beim Anblick der entsprechenden Schulz'schen Zeichnungen meinen könnte – eine masochistische Verbeugung, es ist vielmehr der Kniefall des 19. vor dem 20. Jahrhundert, der Verlust der heilen Kinderwelt an die Welt der im wahrsten Sinne des Wortes nackten Kommerzialisierung.¹⁷

Doch ist Schulz kein Nostalgiker, der nurmehr sehnsüchtig in die verlorene gute, vermeintlich gute alte Zeit zurückzublicken vermag oder sich gar von der Sehnsucht nach der Vergangenheit verzehren ließe. Nein, er hat vielmehr eine Vision, eine *messianische Vision*, wie Shalom Lindenbaum sie nannte.¹⁸ Und dem Blick zurück setzt Schulz diese – seine – Vision entgegen, und es ist eben diese Vision, die ihn zu jenem großen Propheten macht, den ich ihn eingangs genannt habe.

Spätestens an dieser Stelle, an der es um Schulz' Vision geht, drängt sich die Frage nach den Quellen der Inspiration auf, aus denen Schulz geschöpft hat; und alle, die sich bislang mit Bruno Schulz befaßt und über ihn geschrieben haben, haben denn auch an dieser Stelle die Frage diskutiert, ob sich der Visionär Schulz hier als der aus jüdischen Quellen schöpfende Autor erweist. Oder anders gefragt: wie steht es um Schulz' Verwurzelung in der jüdischen Tradition? Ist Bruno Schulz, der polnisch schreibende Autor phantastischer Erzählungen, ein jüdischer Schriftsteller? Oder sollte man ihn besser einen schriftstellernden Juden nennen, der ein ähnlich gebrochenes Verhältnis zum Judentum gehabt hat wie manche seiner Zeitgenossen, die sich von ihrem Judentum losgesagt haben?

¹⁷ „Rzeczywistość zdegradowana“, 25f.

¹⁸ „Wizja mesjanistyczna Schulza a jej podłoże mistyczne“, in: J. Jarzębski (Hg.), *Czytanie Schulza*, 33–67.

Was also ist es um Schulz' Judentum? In einem 1992 veröffentlichten Essay findet sich dazu der folgende Satz: „Bei Bruno Schulz gibt es eigentlich nichts explizit Jüdisches, außer daß auch er die traditionellen mystischen und kabbalistischen Elemente des In-der-Luft-Schwebens, des *Gilgul* und dergleichen verwendet.“ Ein grandioses Fehltriteil, wie sich gleich herausstellen wird.

Denn wohl stimmt es, daß Bruno Schulz aus einem assimilierten Elternhause stammte. Seine Eltern, und mit ihnen auch er, gehörten zwar noch der jüdischen Gemeinde an und besuchten die Synagoge wenigstens an den Hohen Feiertagen, ansonsten aber standen sie in ihrem Lebensalltag der jüdischen Tradition weitgehend fern. Wie seine Mutter und sein Vater betrachtete auch er sich als einen *Polen mosaischen Glaubens*. Als Galizier kannte er zwar auch Jiddisch und beherrschte Deutsch perfekt. Seinem Selbstverständnis nach war und blieb Schulz indessen ein *Pole mosaischen Glaubens*. Und gesprochen wurde im Hause Schulz nur Polnisch. Artur Sandauer, der Schulz persönlich kannte und gelegentlich bei ihm zu Hause weilte, erinnerte sich nicht, je dort erlebt zu haben, daß man sich im Schulz'schen Hause um die Halacha, um jüdisches Brauchtum und Zeremoniell gesorgt hätte. Ihm, Sandauer, sei Schulz vielmehr als ein *postępowy komunizujący inteligent* erschienen, als ein fortschrittlicher Linksinтеллектуeller, wie wir vielleicht sagen würden.¹⁹ Tatsächlich hat sich Schulz nicht nur nicht an die Halacha gehalten, 1939 ist er sogar formal aus der Synagogengemeinde ausgetreten, um Józefina Szelinska, eine katholische Polin, heiraten zu können, mit der er bereits fünf Jahre verlobt war. Anders hätte er sie indessen gar nicht heiraten können, da religionsverschiedene Ehen nach damaligem Recht in Polen nicht geschlossen werden konnten. Daß diese Ehe dennoch nicht zustande kam, steht auf einem anderen Blatt.

Doch was besagen schon solche Äußerlichkeiten über Schulz' Bindung oder Nicht-Bindung ans Judentum! Schon ein flüchtiger Blick in die beiden Erzählzyklen *Die Zimtläden* und *Das Sanatorium zur Todesanzeige* läßt deutlich erkennen, wie tief Bruno Schulz trotz allem in der uralten jüdischen Überlieferung verwurzelt ist, wie stark seine Werke allenthalben von (s)einem jüdischen Erbe durchdrungen und geprägt sind, wie seine Erzäh-

¹⁹ So in seinem oben A. 8 erwähnten Schulz-Essay.

lungen letztlich überhaupt nur von daher verständlich werden (können): Das betrifft insbesondere die zahllosen Anspielungen auf jüdisches Zeremoniell und Brauchtum, das Schulz immer wieder neu aufgreift, beschreibt, deutet, verwandelt, transzendiert, u. a. m., ganz zu schweigen von den vielen Motiven, die er dem Midrasch, vor allem dem kabbalistischen Midrasch verdankt, der immer wieder in den Erzählungen an- und durchklingt.

Die Hauptquelle seiner Inspiration indessen ist unbestreitbar *das Buch der Bücher*, das Vor- und Urbild aller Bücher, wie Schulz in seiner gleichnamigen programmatischen Erzählung,²⁰ der ersten im zweiten Band beschreibt. Am Anfang war das Buch, aber es verfiel der Vergessenheit, bis das Kind, der Erzähler, eines Nachts davon zu träumen und *von dem alten, verschwundenen Buch zu faseln* anfing, und der Vater ihm *immer von neuem mit schüchterner Aufmunterung* ihm einen *dicken schweren Folianten* zuschob. *Ich schlug es auf. Es war die Bibel. Ich erblickte auf ihren Blättern eine große Wanderung von Tieren über tausend Landstraßen dahinströmend, verzweigt in Märschen über ein fernes Land, ich erblickte einen Himmel ganz in Schlüsseln und Schaufeln, eine riesige umgekehrte Pyramide, deren fernen Gipfel die Arche berührte.* (Bd. I, 107)

Doch in dem Buch, das ihm der Vater reichte, war die wirkliche Bibel, das Original, nicht zu erkennen. *Ich blickte den Vater vorwurfsvoll an. „Du weißt es, Vater“, rief ich, „du weißt es gut, verstell dich nicht, weich mir nicht aus! Dieses Buch hat dich verraten. Weshalb gibst du mir diese verdorbene Apokryphe, die tausendste Kopie, ein mißlungenes Falsifikat? Wo hast du das Buch hingetan?“* (Bd. I, 107)

Dennoch: *Die Exegeten des Buches behaupten, daß alle Bücher nach diesem Original dürsten. Sie leben nur ein geborgtes Leben, das im Augenblick des Hochfliegens zu seiner alten Quelle zurückkehrt. Das heißt, die Bücher werden weniger, die Originale nehmen zu.* (Bd. I, 114)

Auf dieses *Buch* greift Bruno Schulz immer wieder zurück. Ihm entnimmt er die Grundkategorien seiner Erzählkunst. Auf die-

²⁰ Dazu s. J. Błoński, „Świat jako księga i komentarz“, in: J. Jarzębski (Hg.), *Czytanie Schulza*, 68–84; zuvor auch A. Sulikowski, „Projekt Księgi: Irzykowski, Schulz, Flaszen“, in: *ZNAK* 38 (1986), 84–96.

sem *Buch* basiert nicht zuletzt sein Verständnis von Zeit und Geschichte. Jede Zeit hat ihre *Parallelzeit*, die er, in Analogie zum Zyklus des jüdischen Festkalenders, dem linearen Zeitablauf entgegensetzt. Wie Georg Simmel unterscheidet er dabei die *historische* und die *mythische Zeit*:²¹

Hat der Leser etwas von gleichlaufenden und zweigleisigen Zeitsträngen gehört? Ja, es gibt Nebengeleise der Zeit, ein wenig illegal freilich und problematisch, doch wenn man solche Konterbande mit sich führt wie wir, ein überzähliges Ereignis, das nicht einzureihen ist, darf man nicht allzu wählerisch sein. Versuchen wir also, an irgendeinem Punkt der Geschichte auf solche Nebenstränge und Blindgeleise abzubiegen und die illegalen Geschehnisse auf ihnen abrollen zu lassen. (Bd. I, 119)

Und wie mit der Zeit ist es auch mit den Ereignissen. So heißt es am Beginn der messianischen Erzählung *Die geniale Epoche*:

Gewöhnliche Tatsachen sind der Zeit eingeordnet, hängen an ihrem Ablauf wie an Fädchen. So haben sie ihre Vorgeschichte und ihre Folgeerscheinungen, die sich eng im Raume stoßen und einander ohne Unterbrechung und Lücke auf den Fersen sind. Das hat seine Bedeutung für Erzählungen, deren Wesenskern Dauer und Folge ausmachen.

Was jedoch mit Ereignissen anfangen, die keinen eigenen Platz in der Zeit haben, mit Ereignissen, die zu spät kamen, erst kamen, da alle Zeit vergeben, verteilt und vertan war, und jetzt wie auf einem Schiff zurückblieben, das ohne Segel und Steuer, den Winden preisgegeben, heimatlos im Meer irrt.

War die Zeit zu eng für alle Ereignisse? Kann es tatsächlich geschehen, daß alle Plätze in der Zeit ausverkauft sind? (Bd. I, 118)

Doch es ist nicht nur die Verschränkung der beiden Zeiten, die Schulz der biblischen Tradition und dem jüdischen Festkalender entnimmt. Immer wieder greift er nicht nur biblische Stoffe auf und erzählt biblische Geschichte(n) neu. Nein, viele seiner Erzählungen scheinen gleichsam als Travestien oder richtiger noch: Persionen biblischer Geschichten komponiert zu sein.

²¹ Darüber ist oft geschrieben worden; s. bes. A. Krawczyk, „Czas u Brunona Schulza“, in: *Nasz Wyrz* 1939, Nr. 5/6; J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, 47ff, und T. S. Robertson, „Time in Bruno Schulz“, in: *Indiana Slavic Studies* 5 (1990), 181–192.

Ohne ins einzelne zu gehen, seien hier nur einige Beispiele solcher Travestien genannt:

Da ist z. B. die Erzählung *Nimrod* (Bd. I, 48–52). Während Nimrod jedoch in der alten Überlieferung als der große alles überragende und besiegende Kriegsheld und Antipode des Erzvaters Abraham begegnet, erscheint er bei Schulz als das kleine unerfahrene Familienhündchen. Schulz erzählt von ihm:

Nur langsam beginnt der kleine Nimrod (diesen stolzen und kriegerischen Namen hatte er erhalten) am Leben zu schnuppern. Die ausschließliche Beherrschung durch das Bild seiner Ureinheit mit der Mutter macht dem Zauber der Vielfalt Platz. Die Welt fängt an, ihm Fallen zu stellen: der unbekannte und reizende Geschmack verschiedener Speisen, das Viereck der Morgensonne auf dem Fußboden, auf dem zu liegen so schön ist... (Bd. I, 50)

Und wirkt die Geschichte von der auf dem Komposthaufen am Gartenzaun liegenden mißgestalteten und schwachsinnigen *Tuja* in der Erzählung *August* (Bd. I, 9–17, dort 12–14) – ihr Name bedeutet übrigens *die Gehängte* (!) – nicht wie die Travestie oder Perversion der *Bindung Isaaks* (Gen 22)?

Und des Vaters nächtlicher Kampf auf dem Kanapee mit dem Schwarzbärtigen in *Die tote Saison* (Bd. I, 217–233) – erinnert er nicht an Jakobs Kampf mit dem Engel am Jabbok (Gen 32)?

An irgendeinem Kilometerstein des Schlafes, schreibt Schulz, [...] spürten sie irgendwo in dieser schwarzen Unermeßlichkeit, daß sie einander in den Armen lagen in schwerem unbewußtem Ringen. Sie atmeten einander unter vergeblichen Anstrengungen ins Gesicht. Der Schwarzbärtige lag auf dem Vater wie der Engel auf Jakob. Doch der Vater drückte ihn aus Leibeskräften mit den Knien zusammen und stahl sich noch insgeheim, während er starr in taube Abwesenheit davonschwamm, kurzen stärkenden Schlummer zwischen den einzelnen Runden. So rangen sie – worum? um den Namen? um Gott? um den Vertrag? – im Todenschweiß und gaben ihre letzten Kräfte aus, während die Stromtiefe des Schlafes sie stets ferneren und seltsameren Stadtvierteln der Nacht entgegentrug. (Bd. I, 233).

Und der Vater in der Erzählung *Heimsuchung* (Bd. I, 18–25) – ist er nicht das Abbild, ja die Inkarnation eines biblischen Propheten wie Elija?

Tagsüber waren es gleichsam noch Überlegungen und Einsichten, lange und monotone Betrachtungen, halblaut geführt und von

humoristischen Zwischenspielen und schelmischen Neckereien begleitet. Doch in der Nacht erhoben sich diese Stimmen leidenschaftlicher. Die Forderungen kehrten immer ausdrucksvoller und deutlicher zurück, und wir hörten, wie er mit Gott redete, als ob er ihn um etwas bäte und sich gegen etwas wehrte, das aufdringlich verlangte und forderte.

Bis sich eines Nachts diese Stimme drohend und unnachgiebig erhob und verlangte, ihr ein Zeugnis durch seinen Mund und seine Eingeweide zu geben. Und wir hörten wie der Geist in ihm Wohnung nahm, wie er sich vom Bett erhob, lang und in prophetischem Zorn wachsend, sich an lärmenden Worten verschluckend, die er wie ein Maschinengewehr hervorstieß. Wir hörten das Krachen des Kampfes und das Stöhnen des Vaters, das Stöhnen eines Titanen mit gebrochener Hüfte, der noch höhnt.

Ich habe nie einen Propheten des Alten Testaments gesehen, doch beim Anblick dieses Mannes, welchen der Zorn Gottes zu Fall gebracht hatte, der jetzt mit weitgespreizten Beinen auf dem riesigen Nachtgeschirr aus Porzellan saß, bedeckt vom Sturmwind der Schultern, von einer Wolke verzweifelter Verrenkungen, über denen noch höher seine fremde, harte Stimme schwebte, verstand ich den göttlichen Zorn der heiligen Männer.

Es war dein schrecklicher Dialog, gleich der Sprache des Gewitters. Die Verrenkungen seiner Arme rissen den Himmel in Stücke, und in den Spalten zeigte sich das Antlitz Gottes, aufgebläht vor Zorn und Flüche speiend. Ohne hinzuschauen sah ich ihn, den schrecklichen Demiurgen, wie er in der Finsternis wie auf dem Sinai lag, die mächtigen Hände auf die Vorhangstange gestützt und das riesige Antlitz gegen die oberen Fensterscheiben gepreßt, auf denen sich die fleischige Nase häßlich plattdrückte.

Ich hörte seine Stimme in den Pausen der prophetischen Tirade meines Vaters, ich hörte das mächtige Knurren der geblähten Lippen, welches die Fensterscheiben erklimren ließ und sich mit den Ausbrüchen der Flüche, Lamentationen und Drohungen meines Vaters vermischte.

Manchmal verstummten die Stimmen und empörten sich leise wie das Säuseln des Windes im nächtlichen Kamin, dann brachen sie wieder als lauter tobender Lärm, als Unwetter, gemischt aus Seufzern und Flüchen, los. Plötzlich öffnete sich mit einem dunklen Gähnen das Fenster, und das Laken der Finsternis wehte durch das Zimmer.

Im Schein des nächtlichen Gewitters erblickte ich meinen Vater in flatternder Unterwäsche, wie er mit einem schrecklichen Fluch in mächtigem Schwung den Inhalt des Nachtgeschirrs zum Fenster hinaus in die gleich einer Muschel rauschenden Nacht schütete. (Bd. I, 21–22)

Doch der Vater, dieser Gottesmann, der da ein andermal wieder von der Höhe der Decke seines Ladens herabdonnert und das verschlafene Städtchen mit einer, mit seiner Idee und Vision wachrütteln will, dessen phantastische Vögel, die er züchtet, zwar nicht die Raben sind, die den Propheten Elija am Bache Krit gespeist haben, sondern nur solche, die das allzu prosaische Hausmädchen Adela beim Saubermachen aufscheucht, der Gottesmann, der sich vor Adela auf die Knie wirft – wirkt dieser *Prophet* nicht eher wie eine Parodie auf einen Propheten, wie ein degradiertes Prophet?

Tatsächlich, wie den Propheten, so kompromittieren auch alle anderen Travestien oder Persionen biblischer Geschichten in Schulz' Erzählungen diese ebenso schrecklich, indem sie sie zuweilen förmlich in den Schmutz der Kleinstadt hinabziehen und darin untertauchen.

Das Motiv der Entartung und Degradierung, des Verfalls, der Dekadenz im wörtlichen Sinne, die zugleich Kompromittierung bis an die Grenzen der Blasphemie bedeutet, ist bei Schulz geradezu eine Obsession (geworden), wie an seinen Travestien der biblischen Geschichten ablesbar ist. Das *Buch der Bücher*, die Bibel, die ihm der Vater, wie er sagt, *mit vornehmer Zurückhaltung* darreicht und auf deren Geschichten er immer wieder zurückgreift, ist ihm schon längst nicht mehr *Die Heilige Schrift*. Sie ist zum bloßen Stapel Zeitungspapier degradiert, der auf dem Küchentisch liegt und von dem Adela tagtäglich ein Stück abreißt, um das Frühstück einzuwickeln, bis am Ende die Textseiten aufgebraucht sind, d. h. die *Schrift* verloren gegangen ist und nurmehr die *Reklamen* übriggeblieben sind. Das *Buch der Bücher* – zur Reklameseite ist es am Ende degradiert.

Was da in der Schulz'schen Welt auf den ersten Blick schrecklich, pervers und abstoßend erscheint – nicht von ungefähr nannte Artur Sandauer die Schulz'sche Welt *rzeczywistość zdegradowana*, eine *degradierte Wirklichkeit* –, verstehbar wird all das indessen von Bruno Schulz' Grundkonzeption aus, die allem seinem Zeichnen und Schreiben zugrunde liegt: *mityzacja rzeczywistości*, die

Mythisierung der Wirklichkeit hat sie Schulz genannt.²² In seinem gleichnamigen, wenn auch nur sehr kurzen, so doch programmatischen Essay (Bd. II, 240–242) schreibt er u. a.:

Wir vergessen beim Hantieren mit geläufigen Worten, daß sie Fragmente alter und ewiger Geschichten sind, daß wir gleich den Barbaren unsere Häuser aus Trümmern von Götterstatuen bauen. Unsere nüchternsten Begriffe und Bezeichnungen sind ferne Ableitungen von Mythen und alten Geschichten. Es gibt nicht ein Krümchen in unseren Ideen, das nicht aus der Mythologie stammte, nicht umgeformte, verkrüppelte, abgewandelte Mythologie wäre. Die ursprünglichste Funktion des Geistes ist das Fabulieren, ist das Erfinden von „Geschichten“. Die motorische Kraft des menschlichen Wissens ist die Überzeugung, am äußersten Ende aller Forschungen den endgültigen Sinn der Welt zu finden. Sie sucht ihn auf der Spitze ihrer künstlichen Türme und Gerüste. Doch die zum Bau verwendeten Elemente wurden schon einmal verwendet, stammen aus vergessenen und zertrümmerten „Geschichten“. [...]

Die Mythologisierung der Welt ist noch nicht abgeschlossen. Der Prozeß wurde lediglich durch die Entwicklung der Wissenschaft verzögert, in ein Nebenbett abgeleitet, wo er lebt, ohne seinen wirklichen Sinn zu verstehen. Doch auch die Wissenschaft ist nichts anderes als ein Bauwerk des Mythos von der Welt, weil der Mythos bereits in den Urelementen steckt und wir ohne Mythos überhaupt nicht auskommen. [...]

Der Prozeß der Versinnlichung der Welt ist aufs engste mit dem Wort verbunden. Die Sprache ist ein metaphysisches Organ des Menschen. Dennoch verliert das Wort im Lauf der Zeit seine Geschmeidigkeit, festigt sich und hört auf, Leiter neuer Sinngebungen zu sein. Der Dichter stellt das Leitungsvermögen der Worte durch neue Kurzschlüsse wieder her, die aus Kumulation entstehen. Die Symbole der Mathematik sind Ausdehnungen des Wortes auf neue Gebiete. Auch das Bild ist von einem ursprünglichen Wort abgeleitet, einem Wort, das noch nicht Zeichen war, sondern Mythos, Geschichte und Sinn. Wir betrachten das Wort gewöhnlich als Schatten der Wirklichkeit und als deren Abglanz. Richtiger wäre

²² Dazu ausführlich K. Stala, *On the Margins of Reality. The Paradoxes of Representation in Bruno Schulz's Fiction*, Stockholm 1993. Vgl. auch T. S. Robertson, „Obrazowanie i historia w opowiadaniach Brunona Schulza: przy-padek kolei żelaznej“, in: J. Jarzębski (Hg.), *Czytanie Schulza*, 220–230.

die gegenteilige Behauptung: die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes. Die Philosophie ist eigentlich Philologie: tiefe, schöpferische Wortforschung.²³

Ein Mythos ist folglich nicht allein etwas, das erinnert, vergegenwärtigt, deutet, was einmal war; ein Mythos ist vielmehr etwas, das stets von neuem geschieht, das sich ereignet, vor unseren Augen.²⁴ Aber – und dies ist das Entscheidende, und hier geht Schulz über diejenigen hinaus, die von der Permanenz des Mythos auch gesprochen haben: Wenn der Mythos wiederkehrt – das, was Mircea Eliade den *retour éternel* nannte – dann geschieht dies nach Schulz immer nur in der Form einer Travestie, einer Groteske, einer Karrikatur, einer Parodie oder auch einer Perversion, eben in der Form einer *degradierten Wirklichkeit*, wie sie die Schulz'schen Travestien so schrecklich – schön und sinnlich – sinnfällig zugleich ausmalen.

Und mehr noch, Schulz betrachtet seine eigene Gesellschaft, die Gesellschaft, zu der er gehört, genauso als eine degradierte Gesellschaft. Er erlebt sie als eine Gesellschaft im Verfall, als eine Gesellschaft des Abgleitens in den hemmungslosen Kommerz der *Krokodilgasse*, der Menschen zu Mannequins, zu Wachspuppen macht, die nurmehr marionettenhaft existieren; denn von lebendigen Wesen kann im Blick auf Marionetten nicht mehr die Rede sein. Die Menschen des 20. Jahrhunderts, in seinen drei *Traktaten über die Mannequins* (Bd. I, 37–47) beschreibt sie Schulz daher als Werke eines Demiurgos, eines manichäischen Antigottes. Nicht zufällig ist der erste Traktat über die Mannequins *Das zweite Buch Genesis* genannt.²⁵ Die Menschen des 20. Jahrhunderts, für Schulz sind sie geradezu die Perversion von Adam und Eva, wie Gott sie in grauer Vorzeit gemeint und geschaffen hat. Und wieder zeigt sich hier jene schon mehrfach erwähnte Travestie, wie denn Schulz mit seinen Erzählungen am Ende in

²³ Eine Art Kommentar dazu findet sich übrigens in einem offenen Brief Schulz' an Stanislaw Ignacy Witkiewicz, in: Bd. II, 89–93.

²⁴ Dazu S. Rosiek, „Urzeczywistnianie mity“, in: J. Jarzębski (Hg), *Czytanie Schulza*, 164–177.

²⁵ Dazu S. Chwin, „Schulz a Leśmian“, in: J. Jarzębski (Hg), *Czytanie Schulza*, 108–126, bes. 108–118. – P. Hamm hatte seinen Gedenkartikel „zum 100. Geburtstag des Dichters Bruno Schulz“ übrigens „Die zweite Genesis“ überschrieben, in: *DIE ZEIT* Nr. 29 (10. Juli 1992), 49.

der Summe eine Art Anti-Bibel, wenn ich so sagen darf, komponiert hat. Und als eine solche hat er offenbar auch seine Zeichnungen gesehen. Oder warum sollte er sonst sein erstes Zeichenbuch *Xiega Bałwochwalcza [Das Buch vom Götzendienst]*²⁶ genannt haben? Diese Anti-Bibel, für Schulz ist sie die Heilige Schrift des 20. Jahrhunderts.

Nur noch voll Traurigkeit kann Schulz aus der *Krokodilgasse* zum Rynek Nr. 10 in Drohobycz zurückblicken, zum Laden seines Vaters, in dem noch nach altem Kodex gehandelt, gefeilscht und gekauft wurde. Doch, wie vorhin schon gesagt, es bleibt nicht beim wehmütigen Blick zurück. Im Gegenteil, für Schulz gibt es so etwas wie eine wirkliche Rückkehr, die eine Rückkehr zu vergangener Größe ist. Der *degradierte Mythos* kann sich wenden. Er kann sich wandeln, und diese Wandlung bedeutet Erlösung, wie sie von Schulz am Beispiel der alljährlich an den Pessachtagen geschehenden messianischen Verwandlung und Vervollkommnung des Tagediebs Schloma in der Erzählung *Die geniale Epoche* (Bd. I, 123–128) eindrucksvoll geschildert und von Shalom Lindenbaum²⁷ bereits eingehend analysiert worden ist.

Doch es bleibt nicht allein bei dem Ausdruck dieser allgemeinen messianischen Erwartung. Vielmehr wird sich die alljährlich an Pessach wiederkehrende Vergegenwärtigung am Ende für Schulz noch einmal vergeschichtlichen. Und um diese Vergeschichtlichung zu erzählen, bedient sich Schulz ein weiteres Mal einer Travestie, diesmal der Travestie der Erzählung vom Auszug der Kinder Israels aus Ägypten.

In der letzten, die Sammlung *Die Zimtläden* abschließenden Erzählung mit dem Titel *Die Nacht der großen Saison* (Bd. I, 91–102), d. i. der messianischen Zeit, wird Schulz vollends zum Propheten; denn hier offenbart er eine, seine kühne Vision: Es ist die Zeit der Herbsteinkäufe, Rosch ha-Schana, das jüdische Neujahrsfest steht bevor; im Laden des Vaters herrscht Hochbetrieb. Da plötzlich beginnt sich der Laden zu (ver)wandeln. Er weitet sich in eine Landschaft, die so ganz anders ist als das Land

²⁶ Siehe dazu auch die Einleitung von J. Ficowski zu Bruno Schulz, *Xiega Bałwochwalcza*, Warszawa 1988, 5ff.

²⁷ „Wizja mesjanistyczna Schulza a jej podłoże mistyczne“, in: J. Jarzębski (Hg.), *Czytanie Schulza*, 33–67.

ringsum, und der Vater selbst in seinem Laden, er (ver)wandelt sich in den Gottesmann Mose:

Die Wände des Ladens verschwanden unter den mächtigen Formationen dieser Tuch-Kosmogonie, unter diesen Gebirgszügen, die sich in mächtigen Massiven türmten. Es öffneten sich breite Täler zwischen den Berghängen, und unter das breite Pathos der Höhen mengten sich dröhnend die Linien der Kontinente. Der Raum des Ladens weitete sich zu einem Panorama herbstlicher Landschaft mit Seen und Fernen, und im Hintergrund dieser Szenerie wanderte mein Vater durch die Falten und Täler eines phantastischen Kanaan, wanderte mit großen Schritten, die Arme prophetisch in den Wolken ausgebreitet, und formte die Landschaft mit den Schlägen seiner Begeisterung.

Und unten, am Fuße des Sinai, aus dem Zorn des Vaters emporgewachsen, gestikuliert und fluchte das Volk, betete Baal an und handelte. Sie nahmen die Hände voll weicher Falten, drapierten sich in buntes Tuch, wickelten sich in improvisierte Dominos und Mäntel und redeten sinnlos, aber viel.

Mein Vater wuchs plötzlich – vom Zorn verlängert – über diese Gruppen der Käufer hinaus und donnerte von oben herab diese Götzenanbeter mit seinem mächtigen Wort an. [...] Während mein Vater, entsetzt über die Schändlichkeit der Sünde, mit dem Zorn seiner Gesten in das Drohen der Landschaft hineinwuchs, ergab sich unten das sorglose Volk Baals einer zügellosen Heiterkeit. Eine parodistische Leidenschaft, eine Seuche des Lachens beherrschte diesen Pöbel. [...]

Anderswo standen Gruppen von Juden in bunten Kaftanen und hohen Pelzmützen vor den hohen Wasserfällen des Stoffes. Das waren die Männer des Hohen Rates, würdige und salbungsvolle Herren, die ihre langen, gepflegten Bärte strichen und zurückhaltende, diplomatische Gespräche führten. Aber in dieser zeremoniellen Unterhaltung, in den Blicken, welche sie tauschten, lag der Schein lächelnder Ironie. Inmitten dieser Gruppen wogte das gemeine Volk, eine wesenlose Menge, Pöbel ohne Gesicht und Individualität. [...]

Dann bemerkte er [mein Vater], wie Gruppen von Wanderern in der Ferne die Köpfe gen Himmel streckten und mit erhobenen Armen auf etwas zeigten.

Und sogleich wurde der Himmel mit einem bunten Ausschlag bedeckt, mit wabernden Flammen bestreut, die wuchsen, reiften

und sogleich den ganzen Raum mit seltsamen Vogelvölkern erfüllten, die in großen sich kreuzenden Spiralen kreisten und voltierten. Der ganze Himmel füllte sich mit erhabenem Flug, Schwingenschlag und majestätischen Linien stillen Schwebens. [...]

Einige flogen auf dem Rücken, hatten schwere, plumpe Schnäbel wie Sägeböcke oder Türschlösser, mit bunten Wucherungen bewachsen, und waren blind.

Wie rührte meinen Vater diese unerwartete Rückkehr, wie staunte er über den Vogelinstinkt, über diese Anhänglichkeit an den Meister, die jenes vertriebene Geschlecht wie eine Legende in der Seele bewahrt hatte, um schließlich nach vielen Generationen, am letzten Tag vor dem Erlöschen des Geschlechts, in die Urheimat zurückzukehren! (Bd. I, 98–101)

Hier, in der Rückkehr, der Rückkehr ins gelobte Land, ins Land der Väter, sieht Bruno Schulz die Erfüllung der Geschichte. Hier, im Land des Anfangs, ereignet sich die Umkehr des Mythos. Am Himmel über Kanaan tauchen urplötzlich jene seltsamen Vögel wieder auf, die der Vater einst gezüchtet und Adela beim Saubermachen aufgescheucht hatte, ganze Scharen deformierter Vögel, von denen Schulz in der Geschichte *Die tote Saison* (Bd. I, 217–233) erzählt hatte, finden hier eine, ihre Zuflucht im wahrsten Sinne des Wortes.

Für Bruno Schulz selber aber, den Propheten aus Drohobycz, blieb die Vision von der Rückkehr ins gelobte Land indessen eine unerfüllte Vision. Am 11. September 1939 marschierte die deutsche Wehrmacht in Drohobycz ein...

Bruno Schulz jedoch schien lange Jahre zuvor schon geahnt zu haben, daß er die visionär geschaute Reise ins gelobte Land, was ihm die Erfüllung seiner prophetischen Vision bedeutete, nicht mehr wird antreten können. In seiner alle düsteren Vorahnungen vorwegnehmenden Erzählung *Das Sanatorium zur Todesanzeige* (Bd. I, 233–259), die der ganzen 1937 erschienen Sammlung den Namen gegeben hat, schreibt er:

Ein Glück, daß der Vater im Grunde genommen nicht mehr lebt, daß ihn das eigentlich nicht mehr erreicht, denke ich erleichtert und sehe schon den langen schwarzen Zug der Eisenbahnwaggons vor mir, die an der Ausfahrt stehen.

Ich steige ein, und der Zug, als hätte er nur noch darauf gewartet, bewegt sich langsam, ohne zu pfeifen, von der Stelle.

Im Fenster schiebt und dreht sich noch einmal langsam die rie-

sige Schüssel des Horizonts vorbei, gefüllt mit dunklen, rauschenden Wäldern, zwischen denen die Mauern des Sanatoriums schimmern. Leb wohl, Vater, leb wohl, du Stadt, die ich nie mehr sehen werde. (Bd. I, 259)

In der Nacht zum 20. November 1942 wird der Tags zuvor ermordete Bruno Schulz von einem Freund auf dem Drohobyczer jüdischen Friedhof beerdigt. Doch sein Grab ist nicht mehr auffindbar. Während des Krieges zwar verschont geblieben, wurde der jüdische Friedhof von Drohobycz nach dem Kriege auf Anweisung der sowjetischen Behörden eingeebnet.