

Auf den Nebengeleisen der Zeit

Neu übersetzt wiederzuentdecken – der polnische Autor Bruno Schulz als Klassiker der Moderne

Von Ulrich M. Schmid

Vielleicht würde der Kanon der Weltliteratur heute anders aussehen, wenn Thomas Mann Anfang 1938 in Zürich ein etwa dreissig Seiten umfassendes Manuskript eines ihm unbekannten Autors aus dem fernen galizischen Drohobycz gelesen hätte. Bruno Schulz (1892–1942) hatte auf Deutsch eine Erzählung mit dem Titel «Die Heimkehr» verfasst und beschlossen, sie über eine Freundin an den Doyen der deutschen Gegenwartsliteratur zu schicken. Einen ungünstigeren Zeitpunkt hätte Schulz allerdings kaum wählen können: Der politische Emigrant Thomas Mann war gerade daran, sich in die Vereinigten Staaten abzusetzen. Wahrscheinlich hatte der Nobelpreisträger in der Hektik der Abreise Dringenderes zu tun, als sich für ausländische debütierende Autoren einzusetzen. Auf jeden Fall erschien «Die Heimkehr» nicht – wie Bruno Schulz hoffte – in einem deutschsprachigen Verlag. Die Erzählung ist in den Kriegswirren verloren gegangen, und Bruno Schulz ist ein Autor der polnischen Literatur geblieben.

Zwar wurde Bruno Schulz' schmales, aber exquisites Werk bereits in den sechziger Jahren erstmals ins Deutsche übersetzt. Die innovative Ausdruckskraft seines Schreibens wurde allerdings damals kaum erkannt. Das hat möglicherweise auch mit der eher impressionistischen Nachdichtung des Übersetzers Josef Hahn zu tun, der fast allen falschen Freunden im Polnischen auf den Leim ging: Ein *manekin* ist kein Mannequin, sondern eine Schneiderpuppe, ein *rynek* kein Ring, sondern ein Marktplatz, *miasz* kein Matsch, sondern Fruchtfleisch, *futro* kein Futter, sondern ein Pelz, und schliesslich bezeichnet auch *dywan* keinen Diwan, sondern einen Teppich. Wirklich abenteuerlich wird die alte Übersetzung dort, wo sie solche Fehlinterpretationen durch eigene Hinzudichtungen legitimiert: Aus den «Füssen auf dem Teppich» bei Schulz werden dann kurzerhand die «Sitzspuren auf dem Diwan». Nun bietet sich mit der stilsicheren Neuübersetzung des Erzählzyklus «Die Zimtläden» durch Doreen Daume erneut die Chance, Bruno Schulz als Klassiker der europäischen Moderne wiederzuentdecken.

ERWEITERTE WELTERKENNTNIS

Die besondere Qualität von Schulz' Texten besteht darin, dass sie die wichtigsten Tendenzen des frühen 20. Jahrhunderts in eine ebenso überraschende wie überzeugende literarische Form bringen. Einsteins grundlegende Einsicht aus der Relativitätstheorie, dass die Zeit nicht einfach linear verläuft, spiegelt sich bei Schulz im Motiv, dass es «Nebengeleise» der Zeit gibt, auf denen bestimmte Ereignisse einfach noch nicht passiert sind: Die Phänomene beharren gewissermassen in einer zeitlichen Trägheit auf ihrer alten Erscheinungsform. Schulz folgt in seiner Ästhetik überdies einer Grundeinsicht der modernen Kunst, die nicht mehr versucht, die Natur so genau wie möglich abzubilden. Im Gegenteil: Gerade in der genau kalkulierten Deformation der Wirklichkeit liegt für Schulz die Chance einer erweiterten Welterkenntnis. In seinem programmatischen Essay «Die Mythisierung der Wirklichkeit» schreibt er explizit: «Wir halten das Wort üblicherweise

für den Schatten der Wirklichkeit, für ihr Abbild. Richtiger wäre die umgekehrte Behauptung: Die Wirklichkeit ist der Schatten des Wortes.»

Im Zentrum von Bruno Schulz' Werk steht mithin die lautliche Sinnlichkeit der Literatur. Dieser Sprachfetischismus paart sich mit wilden Wortwucherungen. Die Schilderung eines heissen Augusttages wird bei Schulz zu einem phonetischen Drama: «Die wulstigen Klettenungetüme sperren ihre Glotzaugen auf, wie breit hingehockte, von den eigenen, wahnsinnig gewordenen Rücken halb aufgefressene Weibsbilder. Dort bot der Garten umsonst die billigsten Holundergrauen feil, seifig stinkende dicke Wegerichgrütze, wilden Pfefferminzfusel und allerlei August-Ramsch der übelsten Art.»

Das sinnlose Wachstum der Natur im Sommer wird sprachlich durch das Vokabular der Psychopathologie umgesetzt. Überhaupt spielt Schulz in seinen Texten oft mit Metamorphosen, die auf Metaphern beruhen: Wenn der Vater mit einem Vogel verglichen wird, verwandelt er sich auch sogleich in ein gefiedertes Wesen. Der Vater ist als Protagonist aus zwei Masterplots der Moderne in Schulz' Textuniversum eingewandert: Freud hatte alle Aggressionsphantasien der Söhne auf den bisher unantastbaren Vater gelenkt und damit letztlich auch die patriarchalen Instanzen König und Gott entthront. Den vatermordenden Ödipus erwartet aber nicht der süsse Genuss der Freiheit, sondern das drückende Bewusstsein einer untülbaren Schuld.

DAS GLÜCK DER KINDHEIT

Genau an diesem Punkt konnte Franz Kafka anknüpfen: Seine Vaterfigur war eine unnahbare Respektsperson, die er lieben wollte, aber nicht konnte. Das Ungenügen angesichts der elterlichen Erwartungen wird bei Kafka aufgelöst, indem der Vater den Sohn zum Tode verurteilt. Bei Schulz tritt der Vater nun allerdings weder als erotischer Nebenbuhler noch als strafender Richter auf. Er ist eher ein skurriler Kauz, der kaum mehr vom Sohn Notiz nimmt und ganz mit seinen Papieren beschäftigt ist. Sehnsüchtig denkt der Sohn an die traute Zweisamkeit mit dem Vater in grauer Vorzeit zurück: «Die Mutter gab es damals noch nicht.»

Die Jetztzeit ist entzaubert. Nicht nur die Intimität mit dem Vater ist verloren, sondern auch jenes mythische Urbuch, das als Original alle möglichen späteren Bücher in sich enthält. Der polnische Literaturwissenschaftler und Autor Jerzy Ficowski (1924–2006) erblickt genau in dieser Suche nach der wahrhaftigen Urschrift den innersten Kern von Bruno Schulz' literarischem Schaffen. In einer bilanzierenden Schulz-Biografie, die bereits 1992 (2002 in einer erweiterten Fassung) auf Polnisch erschienen ist und nun auch auf Deutsch vorliegt, beschreibt Ficowski das grundlegende Projekt, von dem Schulz umgetrieben wurde: In seinen Sprachschöpfungen versuchte der literarische Magier aus Drohobycz, das verlorene Glück der Kindheit zu beschwören. Es gelang ihm zwar immer wieder, seinen Träumen sinnliche Erfahrbarkeit zu verleihen, gleichzeitig schaffte er es nie, aus dem Bannkreis seiner kleinbürgerlichen Existenz als Zeichenlehrer am Drohobycz Gymnasium herauszutreten. Möglicherweise war aber ge-

nau das enge Milieu der galizischen Kleinstadt das Lebenselement seiner betörenden Prosa, die sich als Traumbild über dem Abgrund der schlechten Wirklichkeit auftürmt.

Eine Besonderheit von Schulz' künstlerischem Schaffen liegt darin, dass er seine Phantasiegebilde nicht nur in literarischen Texten, sondern auch als Kohlezeichnungen fixiert hat. Die hypertrophierte Sprache seiner Erzählungen findet ihr Gegenstück in den überdimensionierten Köpfen von Schulz' Männergestalten, die sich oft vor eleganten Frauen am Boden wälzen oder sogar von den hohen Absätzen der Schönen getreten werden. Schulz hat sich selbst immer geweigert, die sexuelle Symbolik seiner Zeichnungen zu kommentieren.

Bruno Schulz war selbst zweimal verlobt; beide Liebesbeziehungen scheiterten. Es wäre allerdings zu einfach, den dargestellten männlichen Masochismus kurzerhand als autobiografisches Motiv zu interpretieren. Viel überzeugender erscheint eine Deutung, die hinter dem allzu offensichtlichen Skandal – der erotischen Idolatrie – ein noch besser gehütetes Geheimnis vermutet. In dieser Lesart liegt Schulz' Tragödie nicht darin, dass er sich der Ehe verweigerte. Er konnte die Frauen nicht als Menschen aus Fleisch und Blut lieben; er liebte sie nur als Phantome, die seiner eigenen Einbildungskraft entsprangen. Mit anderen Worten: Er integrierte die geliebte Frau in sein Ich. In einem Brief fasste er diese Vereinnahmung in die groteske Formel, dass er ausschliesslich durch seine Verlobte ein Mensch und kein Kobold sei.

Schulz' Fixierung auf seine selbst ersonnene Wunderwelt verfügt indes nicht nur über eine private, sondern auch über eine politische Dimension. Es ist eine der bittersten Ironien der Geschichte, dass Schulz mit seiner nachgerade mönchischen *stabilitas loci* in Drohobycz von den beiden schlimmsten Diktaturen des 20. Jahrhunderts heimgesucht wurde. 1939 marschierte die Rote Armee in der polnischen Ukraine ein. Schulz wurde in der Folge gezwungen, sein künstlerisches Talent in den Dienst des Sowjetregimes zu stellen – so fertigte er etwa ein übergrosses Stalin-Porträt an. 1941 überfiel Hitlerdeutschland den russischen Bündnispartner und besetzte auch Drohobycz.

AUF OFFENER STRASSE ERSCHOSSEN

Angesichts der um sich greifenden Pogrome und willkürlichen Erschiessungen war Schulz vor Angst wie gelähmt. Er vertraute seinen Freunden an, wie er sich das Schreckensszenario einer Flucht in allen Einzelheiten ausmalte: Er sitze in einem Zug, dessen Fenster mit blauer Farbe verdunkelt seien. Der Zug halte an einem kleinen Bahnhof, die genagelten Stiefel der Gendarmen ertönten, der Schein einer Taschenlampe blende ihn, Stimmen riefen: «Komm Jude, komm raus!» Allerdings konnte auch das Ausharren in Drohobycz den ausdrucksstarken Künstler nicht retten. Schulz war als Bürger seiner «Republik der Träume» nicht für diese Welt und schon gar nicht für ihre totalitären Zumutungen geschaffen. Ende 1942 wurde er auf offener Strasse von einem Gestapomann erschossen.

Bruno Schulz: Die Zimtläden. Aus dem Polnischen von Doreen Daume. Verlag Carl Hanser, München 2008. 230 S., Fr. 41.30.

Jerzy Ficowski: Bruno Schulz. Ein Künstlerleben in Galizien. Übersetzt und für die deutsche Ausgabe bearbeitet von Friedrich Griese. Verlag Carl Hanser, München 2008. 185 S., Fr. 38.90.