

Die Realisierung der modernen Metaerzählungen bei Bruno Schulz (Kant, Freud, Kafka)

Der Begriff der Metaerzählung spielt eine zentrale Rolle in Jean-François Lyotards Essay *La condition postmoderne* (1979, dt. 1986). Lyotard hebt in seinem Bericht, der mittlerweile den Status einer Programmschrift erworben hat, besonders den narrativen Charakter des traditionellen Wissens in hochentwickelten Gesellschaften hervor: Jede Wirklichkeitsaussage passt die beobachtete Phänomenalität in eine Metaerzählung ein, die das menschliche Dasein mit einem evolutiven Sinn ausstattet. In der Neuzeit stechen zwei Metaerzählungen besonders hervor: Die aufklärerische Erzählung von der politischen Emanzipation der Menschheit und die idealistische Erzählung von der sinnvollen Zielgerichtetheit des menschlichen Geistes (96 ff.). Neben diesen beiden wichtigsten Grossnarrativen gibt es eine Vielzahl weiterer wissenschaftlicher "Erzählungen", die dem Menschen die Bedingungen seines Daseins erklären.

Lyotards Bericht sollte nicht als "Kritik" (im Kantschen Sinne) des modernen Wissens missverstanden werden. Lyotard stellt nicht die Frage "Was können wir wissen?", sondern breitet die Vielfalt der vorhandenen Grossnarrative aus und feiert die Postmoderne als Ende der exklusiven Dominanz einer einzigen Metaerzählung.

Im folgenden soll es allerdings nicht um eine theoretische Diskussion des postmodernen Wissens gehen. Lyotards Analyse der akademischen Sinnkonstitution wird lediglich eingesetzt, um den Begriff der Metaerzählung für die Interpretation eines Autors fruchtbar zu machen, der in Polen schon längst zum Klassiker der Moderne avanciert ist.

Der polnische Prosaschriftsteller Bruno Schulz (1892-1942) hat in seinen Werken immer wieder die narrative Grundstruktur menschlicher Sinnstiftung literarisch gestaltet. Seine Texte wollen denn auch nicht Wirklichkeitsbeschreibung sein; Schulz setzt mit seiner Arbeit nicht bei einer in sich ruhenden Welt ein, sondern präsentiert alle Erscheinungen immer unter

dem Vorbehalt eines höchst subjektiven Sinneseindrucks. Anders formuliert: Schulz schliesst nicht von der Wahrnehmung auf das Wahrgenommene, sondern in der umgekehrten Richtung auf die geistige Verarbeitung durch den Wahrnehmenden. Schulz hat dieses Vorgehen auch theoretisch reflektiert. In einem Brief vom 6. Nov. 1941 an Anna Płockier schliesst er realistische Mimesis als künstlerischen Zweck seines Werks explizit aus:

Der Realismus als ausschliessliche Tendenz zum Kopieren der Wirklichkeit scheint mir eine Fiktion zu sein. [...] Ich würde vorschlagen, die Bezeichnung ‚Realismus‘ als rein negativen Terminus zu verwenden: es ist eine Methode, die bemüht ist, ihre Mittel im Bereich einer bestimmten Konvention unterzubringen, die beschlossen hat, eine bestimmte Konvention nicht zu brechen, die wir Wirklichkeit, gesunden Menschenverstand oder Wahrscheinlichkeit nennen. (1989, 434 f.)

Schulz hat seine eigene künstlerische Methode als "Mythisierung der Wirklichkeit" bezeichnet und damit einer ganzen Generation von Schulz-Forschern den Schlüssel zur Interpretation seines Werks vorgegeben (Jarzębski 1994, 12). Verschiedentlich wurde auch versucht, Schulz eigenen Mythos mit der jüdischen Kabala in Verbindung zu bringen (Lindenbaum 1994, Panas 1997). Ein gewichtiger Nachteil dieses Deutungsansatzes liegt aber darin, dass er sich allzu oft im Nachzeichnen inhaltlicher Positionen bei Schulz erschöpft. Gerade eine Lektüre, die sich über die Selbstdeutung des Autors hinwegsetzt, kann aber wichtige Aufschlüsse über das Funktionieren von Schulz' Texten geben.

Es ist möglich, Schulz Werk als wörtliche Umsetzung – und damit als Realisierung (verstanden im poetologischen Sinn, analog zur "Realisierung einer Metapher") – dreier grundlegender Metaerzählungen der europäischen Moderne zu deuten. Im folgenden werden die master plots der Wirklichkeit, die bei Kant, Freud und Kafka auftreten, kurz dargestellt und anschliessend in ihrer literarischen Präsentation bei Schulz analysiert.

1. Kant

Kants kritische Philosophie markiert das Ende der Metaphysik in der abendländischen Geistesgeschichte. Die theoretische Erkundung der Wirklichkeit und des Fundaments der dinglichen Welt wird verdrängt von der Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit solcher Erkenntnis. Im Grunde genommen ist Kants Unternehmen von einem protestantischen Furor geleitet: In Analogie zu Luthers Kreuzestheologie entrückt Kant das "Ding an sich" in den Bereich des Unerkennbaren und gibt den Menschen jener "transzendentalen Obdachlosigkeit" preis, die Georg Lukács zum Konsitutivum der Moderne erhoben hat (1920, 24).

Die Kantsche Metaerzählung weist das denkende Bewusstsein des Menschen in die Schranken der Vernunft, ausserhalb derer keine gesicherten Aussagen zu machen sind. Die Menge der Geschichten, in denen die Menschheit ein gültiges Porträt ihrer selbst zu erkennen vermag, wird damit zwar radikal vermindert, gleichzeitig erhalten die verbleibenden Erzählungen aber das Gütesiegel der kritischen Philosophie – erzählt wird nur das Wissbare.

Ein Leitmotiv bei Schulz, das als Radikalisierung der Kantschen Realitätskonzeption gedeutet werden kann, ist die vorläufige und instabile Seinsweise der Wirklichkeit. Explizit heisst es in der Erzählung "Die Krokodilsgasse":

Die Wirklichkeit ist dünn wie Papier und verrät durch alle Ritzen ihre Gemachtheit. (1989, 76)

Wie bei Kant steht die dingliche Welt bei Schulz unter dem Vorbehalt der bedingten menschlichen Erkenntnis. Während aber Kant sich in wissenschaftlicher Nüchternheit mit der Unerkennbarkeit des Unerkennbaren zufrieden gibt, sind Schulz' Texte von einer Sehnsucht nach dem "Authentischen" durchzogen. Dabei bedient sich Schulz immer wieder auch der Kantischen Terminologie. In der Erzählung "Księga" preist der Erzähler die "Unermesslichkeit des Transzendenten" (105, 119), die in einem übernatürlichen Buch dargestellt ist. Diese "heilige Original" (115) erschliesst sich nur dem kindlichen Bewusstsein, die Erwachsenen müssen sich mit Kopien begnügen, die zwar Reales, dafür aber immer nur Bedingtes abbilden. Es gibt allerdings eine Möglichkeit, auch im Erwachsenenalter zum Kern der Dinge vorzustossen: Geniales Künstlertum kann die Schranken der vernünftigen Erkenntnis durchbrechen und das "Ding an sich" erkennen. Dieser Prozess wird vom Erzähler mit dem Verbotenen, dem Häretischen

assoziiert, weil eine alternative Wahrnehmung auch zu einer alternativen Wirklichkeit führt. Dabei verschwinden nicht nur die konventionellen Anschauungen der Erscheinungen, sondern auch die gesellschaftlichen Sittlichkeitskonstrukte: Bei der genialen Wirklichkeitsmanipulation wird der "kategorische Imperativ mit Füßen getreten" (350). Der Beobachter des transzendentalen Seins wird zum Demiurgen. Exemplarisch für solches Tun ist bei Schulz die Gestalt des Vaters:

Es ist bemerkenswert, dass bei jeder Begegnung mit diesem ungewöhnlichen Menschen [sc. dem Vater, U.S.] alle Dinge gleichsam zur Wurzel ihres Daseins zurückkehrten, ihre Erscheinungsform bis zum metaphysischen Kern neu aufbauten, gleichsam zu ihrer ursprünglichen Idee zurückkehrten – um ihr gerade in diesem Punkt untreu zu werden und sie in jene zweifelhaften, riskanten und zweideutigen Regionen zu biegen, die wir hier kurz die Regionen der grossen Häresie nennen wollen. (32)

Zu den häretischen Elementen in Schulz' Blick hinter die Kulissen der sinnlich erfahrbaren Welt gehört auch die Relativierung des Todes, die als Gedankenexperiment in der Erzählung "Sanatorium pod klepsydrą" durchgeführt wird. Der Erzähler kommt auf einem "Nebengeleise der Zeit" (121) in einer Geisterstadt an, wo sein Vater, der eigentlich schon tot ist, eine fieberhafte Tätigkeit entfaltet. Der Sanatoriumsarzt erklärt, dass in diesem Gebiet die Zeit zurückgestellt sei und dass gewisse Ereignisse, die andernorts bereits zur Tatsache geworden seien, hier noch keine Endgültigkeit erreicht hätten.

Schulz präsentiert in dieser Erzählung eine narrative Ausgestaltung der Kantschen Relativierung von Zeit und Raum als Kategorien der subjektiven Anschauung. Wenn der Chronotopos der Wirklichkeit nicht objektiv vorhanden ist, sondern gewissermassen erst durch das persönliche Erleben und Hinschauen generiert wird, dann – so Schulz' implizite Aussage – verfügen auch zeitabhängige Ereignisse nicht über eine eigenständige Realität und können durch eine veränderte Perspektive beeinflusst werden. Das gilt dann letztlich auch für die physische Existenz einer Person – und um die äusserste Konsequenz dieser Konzeption geht es in "Sanatorium pod klepsydrą".

Schulz' literarische Bearbeitung der Kantschen Philosophie beruht im wesentlichen auf einem einzigen Verfahren: der wörtlichen Umsetzung der kritischen Grundlagen der menschlichen Erkenntnis. Oder in poetologischen Begriffen: Der Realisierung der Metapher entspricht bei Schulz die Realisierung der Metaerzählung. Schulz selbst hat dieses Verfahren sehr bewusst eingesetzt:

Sind wir zum Kern der Dinge vorgedrungen oder führt dieser Weg nicht weiter? Wir sind mit unseren Worten am Ende, die schon faseln, irreden und alles Mass verloren haben. [...] Erst hinter unseren Worten, wo die Macht unserer Magie nicht mehr hinreicht, rauscht dieses dunkle, unfassbare Element. Das Wort zerfällt dort und löst sich in seine Bestandteile auf, kehrt zu seiner Etymologie zurück, geht wieder in die Tiefe und gleitet in seine dunkle Wurzel hinab. Wieso in die Tiefe? Wir verstehen es wörtlich. (157)

Schulz führt hier gewissermaßen Kants Philosophie ihrer linguistischen Pointe zu: Alle Erkenntnis ist nicht nur durch die subjektiven Formen der Anschauung geprägt, sondern auch sprachbedingt. Die "Realisierung" der philosophischen Metaerzählung bringt somit eigentlich nur die Modalität der menschlichen Wahrnehmung überhaupt auf den Punkt: Die Wirklichkeit kann nicht in einer Erzählung wiedergegeben werden, sondern entsteht erst aufgrund der Erzählungen, die wir über sie hören oder die wir selbst über sie anfertigen.

2. Freud

Eine der einflussreichsten Metaerzählungen des 20. Jahrhunderts geht auf Freuds Erkenntnis zurück, dass das Ich nicht "Herr im eigenen Haus" sei. Der narrative Kern der Psychoanalyse präsentiert das Bewusstsein in einem Spannungsfeld von zwei unversöhnlichen Gegensätzen: Freud begreift das bewusste Ich als Kampfplatz, auf dem die triebhaften eigenen Wünschen (Es) und die verinnerlichten Ansprüche und Verbote der Gesellschaft (Über-Ich) in unablässigem Widerstreit stehen.

Freud selbst hat wiederholt auf die narrative Natur des psychischen Erlebens hingewiesen. Es ist auch charakteristisch, dass Freud zur Erklärung der

wichtigsten seelischen Prozesse auf antike Mythen zurückgreift – das deutlichste Beispiel für diese Besonderheit des Freudschen Denkens liefert der Ödipus-Komplex.

Welche Aufmerksamkeit Schulz der sexuellen Dimension der menschlichen Triebhaftigkeit schenkt, zeigen nicht nur die hohe Rekurrenz entsprechender Motive in seinen Erzählungen (1989, 12, 72 f., 260), sondern auch ein Traum, den er in einem Privatbrief an den Psychologen Stefan Szuman wiedergibt:

Ich träume, dass ich in einem Wald bin; es ist Nacht, dunkel, ich schneide mir mit dem Messer den Penis ab, hebe eine kleine Grube in der Erde aus und vergrabe ihn. Dies ist sozusagen die Vorgeschichte, der Teil des Traumes ohne Gefühlsbetonung. Es folgt der eigentliche Traum: Ich komme zur Besinnung, werde mir der Ungeheuerlichkeit, der Schrecklichkeit der begangenen Sünde bewusst. (415)

Im selben Brief bekennt Schulz, dass er diesen Traum nie deuten konnte. Das liegt nicht daran, dass Schulz nicht mit den Instrumenten der Psychoanalyse vertraut gewesen wäre. Man darf vielmehr davon ausgehen, dass Schulz die Psychoanalyse nicht als gültige Interpretationsmethode anerkannt hat. In einem Exposé, das Schulz für eine in Aussicht gestellte italienische Übersetzung seines ersten Erzählbandes *Sklepy cynamonowe* verfasst hat, wird dieses Misstrauen deutlich formuliert:

Der Verfasser ist von dem Gefühl ausgegangen, dass die tiefsten Gründe einer Biographie, die letzte Form eines Schicksals gar nicht durch die Schilderung eines äusseren Lebenslaufes, noch durch eine noch so tief geführte psychologische Analyse erschöpft werden könne. Diese letzten Gegebenheiten des menschlichen Lebens lägen vielmehr in ganz anderer geistigen Dimension, nicht in der Kategorie des Faktischen, sondern in der des geistigen Sinnes. (1994, 325 f.)

Gerade weil die Realität bei Schulz nur vorläufige Geltungskraft hat, steht auch die wissenschaftliche Psychoanalyse unter dem Verdacht einer logischen *petitio principii*: Der Traumgehalt wird von der Psychoanalyse als

rätselhafte Verarbeitung einer Erfahrung betrachtet – dieser semantische Prozess kann bei der Traumdeutung rekonstruiert werden. Schulz hingegen würde diese Kausalität umdrehen: Im Traum äussert sich ein primäres Erleben, das später wirklichkeitskonstitutiv wirkt. Real ist mithin nicht die Realität, sondern die subjektive Seelentätigkeit, die voraussetzungslos arbeitet. Hier zeigt sich ein weiterer Unterschied zur Freudschen Psychoanalyse: Freud fasst die Wirklichkeitsadäquatheit der Bewusstseinsleistungen als Kriterium für die Funktionsfähigkeit und mithin "Gesundheit" des psychischen Apparats. Schulz hingegen beharrt darauf, dass die Wirklichkeit ein Effekt des sinnstiftenden Bewusstseins ist (Lachmann 1992, 447). Programmatisch leitet er seinen Aufsatz "Mityzacja rzeczywistości" ein:

Das Wesen der Wirklichkeit macht der *Sinn* aus. Was keinen *Sinn* hat, ist für uns nicht wirklich. (365, Hervorhebung im Original).

Als taugliches Instrument zur Erforschung des menschlichen Geistes bietet sich mithin nicht die Psychoanalyse an, die in den Kategorien von stimulus und response denkt, sondern die Literatur, die künstliche Wirklichkeiten hervorbringt. Schulz hat in einer Rezension der Frage des Verhältnisses von Psychoanalyse und Literatur einen längeren Abschnitt gewidmet:

Es drängt sich die Frage auf, ob die Erkenntnisse der Psychoanalyse Gegenstand literarischer Bearbeitung sein können.

Mir scheint, dass psychoanalytische Schlüsse den Nichteingeweihten nicht hinreichend überzeugen. Der Mechanismus unterbewusster Vorgänge, ihre Logik unterscheidet sich von jener, der zu begegnen wir in der Belletristik gewohnt sind. Im Roman ist die Wahrheit kein endgültiges und entscheidendes Argument, sondern viel eher die Wahrscheinlichkeit. (375)

Das Faktische wird hier in seiner Relevanz für die menschliche Psyche zugunsten des Möglichen entwertet. Entscheidend für die seelische Befindlichkeit eines Menschen sind nicht die tatsächlichen Verhältnisse, in denen er lebt, sondern der tiefste Urgrund seines Bewusstseins, der unablässig neue Bilder und Wirklichkeitsentwürfe produziert.

Noch deutlichere Worte für die Zweifelhaftigkeit psychologischer Erkenntnisse findet Schulz in seinem Essay "Legenden entstehen":

Die Psychologie ist Durchschnitt, Glaube an Uniformismus und das graue Gesetz der Ameise. (1994, II, 227)

Schulz wendet sich hier gegen die implizite Grundannahme der Freudschen Psychoanalyse, jeder Mensch durchlebe die Stationen einer Musterbiographie. Unter den Freudschen Theoremen steht besonders der Ödipus-Komplex, den Schulz auch in einer Rezension erwähnt (1994, II, 318), im Verdacht einer Standarderklärung für eine Phänomenalität, die in Wahrheit viel komplexer ist.

Schulz wählt in seiner künstlerischen Behandlung des Freudismus auch in diesem Fall den Weg der Realisierung der Metapher. Die Erzählung "Księga" führt eine klassische Ödipus-Geschichte vor, die gerade in ihrer wörtlichen Umsetzung des Freudschen Modells die psychoanalytische Reduktion aufzeigt:

Das war vor langer Zeit. Die Mutter gab es damals noch nicht. Ich verbrachte die Tage allein mit dem Vater in unserem Zimmer, das mir damals so gross wie die Welt vorkam. [...]

Dann kam die Mutter, und die frühe, helle Idylle war zu Ende. Gefangengenommen von den Liebkosungen der Mutter, vergass ich den Vater. (1989, 106 f.)

Dieser schematische Bericht bedient sich nur der grundlegendsten Erzählelemente des Ödipuskomplexes. Die hier präsentierte Kindheitsgeschichte kontrastiert aber scharf mit den übrigen Erzählungen: Die obsessive Präsenz des Vaters und die auffällige Abwesenheit der Mutter verweist deutlich auf die Ungültigkeit der allgemeinen Psychogenese, wie sie in Freuds Metaerzählung vorgeschlagen wird. Die von aller Weiblichkeit ungestörte Zweisamkeit von Vater und Sohn im geborgenen Mikrokosmos des Zimmers – diese Vision infantilen Glücks ist nur vor dem Hintergrund eines narrativen Grossentwurfs möglich, der als relevante Grösse für die Entwicklung der kindlichen Psyche in erster Linie auf den Geschlechtergegensatz der Eltern verweist.

Schulz entwirft kein Alternativmodell zu Freuds Metaerzählung. Schulz Antwort auf die Frage nach der Psychogenese eines Menschen ist keine inhaltliche, sondern eine funktionale. Seine Deutung des Ödipuskomplexes

weist die Freudsche Lösung als eine unter vielen aus: Jeder Mensch entwirft seine eigene geistige Biographie – allen Menschen gemeinsam ist nicht eine Abfolge bestimmter Motive, sondern nur der narrative Charakter dieser Abfolge (Bartosik 2000, 65).

3. Kafka

Die dritte Metaerzählung der Moderne, die in Schulz Werk immer wieder auftaucht, ist Kafkas Vision des Menschen, der sich als fremdbestimmtes Wesen in einer verhängnisvollen und unkontrollierbaren Situation erfährt. Schulz hat seine Kafka-Deutung in einem Nachwort zur polnischen Übersetzung des *Prozess*-Romans formuliert. Schulz sieht Kafka als religiösen Autor, der das sinnlose und tragische Aufbegehren des Menschen gegen die göttliche Ordnung darstellt. Kafkas künstlerische Methode bestehe in einem Pseudorealismus, der eine "parallele, doppelgängerische, stellvertretende Wirklichkeit" entwerfe.

Die Frage eines Einflusses von Kafka auf Schulz wurde vielfach erörtert, man ist allerdings zu keinen konkreten Resultaten gelangt. Diese Ungewissheit ist symptomatisch: Schulz' Verhältnis zu Kafka sollte nämlich nicht als Weiterentwicklung, sondern als Absetzbewegung vom Vorbild gefasst werden (Fieguth 2000, 302).

In seiner Erzählung *Die Verwandlung* präsentiert Kafka den Entfremdungszustand des Menschen in einem phantastischen Bild: Der Protagonist verwandelt sich eines Tages in einen Käfer. Der Verlauf der Erzählung macht aber deutlich, dass das eigentlich Monströse nicht die Verwandlung ist, sondern die fehlende emotionale Reaktion der Familie, die sich durch die Käfergestalt des Sohns nur geniert fühlt.

Bei Schulz ist es nicht der Sohn, sondern der Vater, der sich in einen Käfer der unangenehmsten Sorte, nämlich in eine Kakerlake, verwandelt. Allerdings hat Schulz seine Leser schon eingehend auf die Verwandlungsfähigkeit des Vaters vorbereitet: Er tritt in verschiedenen Erzählungen bald als Buchhalter, bald als Feuerwehrmann, schliesslich auch als Wissenschaftler auf, bald schrumpft seine Körpergrösse auf ein Minimum, bald verwandelt er sich in einen Vogel, bald schwirrt er als Fliege durchs Zimmer.

Sowohl bei Kafka als auch bei Schulz bleibt die Verwandlung im Bereich des innerfiktional Möglichen. Mehr noch: Die Fiktion bezieht in beiden

Fällen ihre *raison d'être* aus der kommentarlosen Präsentation der Metamorphose. Während jedoch bei Kafka die Verwandlung als Verbildlichung des radikal entfremdeten Zustandes des Sohns gefasst werden kann, tritt der sich ständig wandelnde Vater bei Schulz gar nicht als Person auf. Die Vaterfigur ist in höchstem Masse durch die auf ihn gerichtete Perspektive determiniert. Hier gilt in absoluter Überspitzung: *esse = percipi*, der Vater ist immer nur das, als was er wahrgenommen wird.

Schulz radikalisiert hier eine Strategie, die das Handlungsgerüst sowohl des *Prozesses* als auch des *Schlusses* bildet. In beiden Romanen führt Kafka einen Protagonisten vor, dessen gesamtes Bewusstsein nur von den eigenen Mutmassungen und Projektionen bestimmt wird, die sich auf ein abstrakt bleibendes Machtzentrum richten. Diese Vermutungen des Protagonisten wirken bei Kafka nur handlungslenkend, nicht aber wirklichkeitsverändernd. Der Held bewegt sich in einer Welt, die nicht auf seine Projektionen reagiert, aber trotzdem in einer unverrückbaren Seinsweise existiert. Anders bei Schulz: Hier ordnet sich die Wirklichkeit dem phantasierenden Bewusstsein ganz unter. Charakteristisch für diese Konzeption ist die hohe Rekurrenz von Veränderungsmetaphern: Alles "fließt", "wuchert", "wächst", "erzeugt", "verbreitet sich". Dabei bleibt aber die dargestellte Wirklichkeit immer auf ein zentrales Bewusstsein hingeordnet, dessen Phantasieren als Leitinstanz des Realitätsstiftungsprozesses funktioniert. Die starke Stellung des zentralen Bewusstseins äussert sich auch in der Erzählsituation: Während Kafka für seine Texte meistens die dritte Person wählt, ist bei Schulz die erste Person die Regel. Die Icherzählung präsentiert die fiktionale Wirklichkeit erklärtermassen aus subjektiver Sicht, hier ist jede Aussage stillschweigend auf das erzählende Bewusstsein bezogen.

Sowohl bei Kafka als auch bei Schulz verleibt das erlebende Ich in einer Grauzone der Anonymität. Das beginnt beim Namen des zentralen Bewusstseins: Kafkas Romanheld heisst im *Prozess* und im *Schloss* [Joseph] K. Bruno Schulz' Protagonist trägt den Namen Józef N. (1989, 139, 210, 220, 256). Die Verweigerung des ganzen Familiennamens, der ja in sich keine Information trägt, ist signalhaft: Wie in einem Wirklichkeitsbericht zeigt die Abkürzung des Namens an, dass mehr über die betreffende Person gesagt werden könnte, aber dass man nicht mehr sagen will oder darf. Damit entrückt auch die Biographie der Protagonisten bei Kafka und Schulz in den Bereich des Unsagbaren. Das zentrale Bewusstsein wird in reiner Gegenwart präsentiert, als voraussetzungslos seiendes, nicht als gewordenes. Diese

Beschränkung führt zu einer Entindividualisierung des zentralen Bewusstseins: Man kann kaum Angaben über die spezifischen Charakterzüge der Protagonisten bei Kafka und Schulz machen. Der Effekt ist jedoch unterschiedlich: Joseph K. verfügt über ein unablässig suchendes Bewusstsein, das in einer reaktionslosen Welt immer nur auf sich selbst stösst, Józef N. hingegen deformiert durch die Kraft seiner bilderproduzierende Phantasie die Realität, die ihm nur als unerschöpfliches Reservoir von Ereignissen und Erscheinungen dient.

Am deutlichsten lässt sich Schulz Gegenentwurf zu Kafkas pessimistischer Grundkonzeption im längeren Prosastück "Wiosna" beobachten. Das Handlungsgerüst ist einfach: Józef verliebt sich in die schöne Bianka, unterredet sich erfolglos mit ihrem Vater und will sie schliesslich mit Hilfe seiner Getreuen entführen. Allerdings findet er die Geliebte in den Armen seines besten Freundes, was ihn jedoch nicht weiter stört. Der Vater erschiess sich in der Zwischenzeit, Józef wird wegen seiner Träume festgenommen.

Im Grunde genommen kann "Wiosna" als intertextuelle Variante der Liebesgeschichte aus dem *Schloss* gelesen werden. Auch K. begehrt eine Frau, die sich als Geliebte eines Schlossbeamten erweist. Diese Konstellation bietet bei Kafka den Hintergrund für einen literarischen Stereotyp: das Motiv der erotischen Rivalität zwischen dem Helden und seinem Widersacher.

Schulz hingegen verzichtet auf eine traditionelle Eifersuchtsgeschichte und verbannt aus seiner Erzählung jeden Anflug von Tragik. Das Gedankenspiel wird am Schluss sogar explizit als Traum ausgewiesen. "Wiosna" endet mit einer fröhlichen Note. Józef reagiert gelassen auf seine Verhaftung:

Ich lachte.

"[...] Ich habe diesen früheren Traum längst von Taten viel schwereren Kalibers getrennt, für die ich mir selber Gerechtigkeit zumesen wollte, und deshalb rettet mir dieser überalterte Traum das Leben. Ich stehe Ihnen zur Verfügung." (1989, 211)

Die Informiertheit des Träumenden über seinen irrealen Bewusstseinszustand gehört zu jenen Metaelementen, die bei Kafka nicht vorkommen. Schulz deklariert seine Fiktion als Produkt des subjektiven Erlebens, Kafka hingegen belässt seinen Wirklichkeitsentwurf in einem ontologischen Schwebezustand: Ist das Beschriebene objektive Realität oder subjektive Einbildung?

Dieser Schwebestand kann zwar nicht aufgelöst, aber benannt werden. Indem Schulz die Voraussetzungen und den Aufbau der *Schloss-Liebesgeschichte* in seinem eigenen Entwurf wiederholt, simuliert er zunächst den kafkaesken Zweifel am Sinn des Vorgefallenen, später führt er jedoch die ganze Situation jener postmodernen Fröhlichkeit zu, die dem Durchschauen einer konstruierten Sinnstruktur eigen ist.

4. Zusammenfassung

Bruno Schulz gehört zu jenen Autoren, welche die narrative Konstruiertheit der menschlichen Realitätserfahrung sehr früh erkannt haben. Seine künstlerische Methode besteht weitgehend in der wörtlichen Benennung der realitätsbildenden Konstrukte, mithin im künstlerischen Spiel mit den modernen Sinndispositiven. Es ist vermutlich kein Zufall, dass Schulz in seinem Werk gerade die drei Metaerzählungen von Kant, Freud und Kafka verarbeitet. Jeder dieser Grossnarrative hat das abendländische Bewusstsein in einem Mass geprägt, dass es eines gesteigerten Theorieaufwands bedarf, damit man die Bedingtheit der modernen Realitätserfahrung überhaupt erkennen kann. Kant definierte die Grenzen der menschlichen Erkenntnis, gleichzeitig erfuhr das subjektive Bewusstsein als erkenntnis-konstituierender Apparat eine entscheidende Aufwertung. Freud erweiterte diese Konzeption um einen wichtigen Aspekt: Er verortete das Bewusstsein im Spannungsfeld von sozialen Ansprüchen einerseits und emotionalen Trieben andererseits. Kafka schliesslich wandte den Kantischen Skeptizismus in radikaler Weise auf Freuds Anthropologie an: Unerkennbar sind bei Kafka nicht nur die metaphysischen Grundlagen der Welt, sondern ebenso die gesellschaftliche Ordnung und die subjektive Triebhaftigkeit.

Schulz nimmt diese Metaerzählungen als das, was sie sind: nämlich narrative Konstrukte. Schulz' Prosa kann über weite Strecken als wörtliche Realisierung dieser theoretischen Konstrukte gedeutet werden. Der verborgene Grossnarrativ wird zur unmittelbar lesbaren Erzählung umgeformt. Letztlich verfolgt Schulz in seiner Kunst ein analytisches Erkenntnisinteresse: Es geht ihm darum, die narrativen Funktionsstrukturen des menschlichen Bewusstseins freizulegen – und diese Freilegung erfolgt durch eine Methode, die der Erforschung des inneren Zusammenhangs sprachlicher Zeichen höhere Wahrheitschancen zutraut als der empirischen Validierung.

Allerdings steht in Schulz' Selbstdeutung am Ende dieses Projekts nicht eine wissenschaftliche Analyse, sondern die Schaffung einer neuen Mythologie. Diese Mythologie wäre aber eine "aufgeklärte Mythologie", deren Wahrheitsanspruch sich gerade nicht aus der ideologischen Kohärenz des Präsentierten ergibt, sondern aus der Einsicht in die narrative Verfasstheit des Mythos. Es ist deshalb konsequent, dass Schulz nicht zwischen dem reinen "Mythos" und der reflektierenden "Mythologie" unterscheidet, die sich als Bewusstsein vom "Mythos" über diesen erhebt (Dulaimi 1975, 5). Sinnstiftender Mythos und erfassende Mythologie gehen bei Schulz ineinander über. Letztlich stellt Schulz gesamtes literarisches und zeichnerisches Werk den Versuch dar, die mythischen Gestaltungen seiner Phantasie in eine künstlerische Ordnung zu bringen. Sein erklärtes Ziel besteht im Entwurf einer Mythologie der eigenen Kindheit, die sein besonderes Schicksal darstellen sollte. In einem vielzitierten Brief an Witkiewicz schreibt Schulz:

Ich betrachte die Zimtläden als autobiographischen Roman. Nicht nur deshalb, weil sie in der ersten Person geschrieben sind und bestimmte Ereignisse und Erlebnisse aus der Kindheit des Autors enthalten. Sie sind eine Autobiographie oder vielmehr geistige Genealogie kat' exochen, weil sie den geistigen Stammbaum bis in jene Tiefe zeigen, wo dieser in Mythologie übergeht und sich in mythologischen Phantasien verliert. (1989, 446)

Dass Schulz bei der Suche nach den eigenen geistigen Wurzeln auf die Grundlagen des modernen Bewusstseins überhaupt gestossen ist, mag von ihm selbst unbemerkt geblieben sein. Sein Werk erhält jedoch damit eine postmoderne Relevanz, die erst in den letzten Jahren in den Blick gerückt ist. Gerade Schulz' fragiler Wirklichkeitsbegriff weist darauf hin, dass Realität nichts Gegebenes ist, sondern Resultat einer ästhetischen Simulation, die nach Massgabe kollektiver Projektionen so oder anders ausfallen kann (Głowacka 1999, 85). Schulz' Erzählungen werden damit lesbar als künstlerische Offenlegungen der narrativen Verfasstheit der menschlichen Weltorientierungen. Das bedeutet gleichzeitig, dass man bei Schulz nicht nach einem alternativen Wahrheitsentwurf für die Metaerzählungen der Moderne suchen darf: Seine Leistung besteht darin, dass er das Funktionieren der menschlichen Wirklichkeitserfahrung in einem künstlerischen Akt der Realitätskonsitution nachvollzogen hat.

Literaturverzeichnis

- Bartosik, Marta 2000: *Bruno Schulz jako krytyk*. Kraków.
- Brown, Russell 1988: "Bruno Schulz and Franz Kafka: Servant Girls and Other Temptations". In: *Germano-Slavica. A Canadian Journal of Germanic and Slavic Comparative Studies* 6 (1988), 29-47.
- Brown, Russell 1990: "Joseph Visits His Dead Father: Bruno Schulz's *Sanatorium pod klepsydrą*". In: *Canadian American Slavic Studies* 24 (1990), 47-59.
- Dulaimi, Karin 1975: *Der Mythosbegriff im Werk von Bruno Schulz*. Diss. München.
- Fieguth, Rolf 2000: "Bruno Schulz i jego cicha krytyka Kafki". In: Ders.: *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*. Izabelin, 289-312. (Nauka o literaturze polskiej za granicą 5)
- Głowacka, Dorota 1999: "Sublime Trash and the Simulacrum: Bruno Schulz in the Postmodern Neighborhood.". In: Czesław Z. Prokopczyk: *Bruno Schulz. New Documents and Interpretations*. New York 1999. (Literature and the Sciences of Man 15)
- Jarzębski, Jerzy 1994: "Czytanie Schulza". In: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz - w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8-10 czerwca 1992. Kraków, 5-17.
- Kósny, Witold 1995: "'Bo czym-e jest wiosna, jeśli nie zmartwychwstaniem historyj': Zu Bruno Schulz' Erzählung 'Wiosna'". In: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 55 (1995-1996), 313-322.

- Kuprel, Diana 1996: "Errant Events on the Branch Tracks of Time: Bruno Schulz and Mythical Consciousness". In: *Slavic and East European Journal* 40 (1996), 100-117.
- Lachmann, R. 1992: "Dezentrierte Bilder. Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz' Prosa". In: A. Hansen-Löve (Hg.): *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung "Psychologie und Literatur"*, München 1991. Wien, 439-462. (Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 31)
- Lindenbaum, Shalom 1994: "Wizja mesjanistyczna Schulza a jej podłoże mistyczne". In: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz - w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8-10 czerwca 1992*. Kraków, 33-67.
- Lukács, Georg 1920: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*. Berlin.
- Lyotard, Jean-François 1986: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Graz, Wien. (Edition Passagen 7)
- Panas, Władysław 1997: *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin. (Literatura współczesna – pisarze i problemy 3)
- Rachwał, Tadeusz 1995: "Bruno Schulz's Naturalized Nature". In: *History of European Ideas* 20 (1995), 363-367.
- Schulz, Bruno 1989: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź. (Biblioteka narodowa I/264)
- Spieker, Sven 1997: "'Stumps Folded Into a Fist': Extra Time, Chance, and Virtual Reality in Bruno Schulz". In: *East European Politics and Societies* 11 (1997), 282-98.
- Stala, Krzysztof 1995: *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Warszawa.

- Sulikowski, Andrzej 1992: "Bruno Schulz i kobiety". In: Małgorzata Kitowska-Lysiak (Hg.): *Bruno Schulz in memoriam 1892-1942*. Lublin, 179-196.
- Szewczyk, Grażyna 2000: "Oswajanie obcości: O tłumaczeniu *Procesu* Franza Kafki przez Brunona Schulza". In: Piotr Fast, Katarzyna Zemla (Hgg.): *Komparatystyka literacka a przekład*. Katowice, 93-103.
- Wiley, David 1997: "Divinity and Denial in Franz Kafka's *The Metamorphosis* and the Complete Fiction of Bruno Schulz". In: *Canadian American Slavic Studies* 31 (1997), 171-76.