

Włodzimierz Bolecki

**DAS “PRINCIPIUM INDIVIDUATIONIS”.
NIETZSCHEANISCHE MOTIVE IM WERK VON BRUNO SCHULZ**

I

Vor zehn Jahren veröffentlichte Stefan Chwin den Artikel *Sündhafte Manipulationen. Kunstgeschichte und Medizingeschichte*¹ zum Werk von Bruno Schulz. Dieser Beitrag erlangte enorme Popularität und gilt in der Schulz-Forschung bis heute als wissenschaftlicher Markstein. Chwin analysiert dort die sog. “sündhaften Manipulationen”, von denen in Schulz’ Erzählungen immerfort die Rede ist. Worin bestehen nun jene “sündhaften Manipulationen”? Jakob, der Vater des Erzählers der Binnengeschichten, ist Vogelzüchter. Aus Deutschland, Holland und aus Afrika importiert er Vogeleier, die er von „riesigen belgischen Hühnern“ ausbrüten lässt. Jakob arrangiert auch “Vogelhochzeiten”, er hält auf dem Dachboden “sehnsuchtsverzehrte Vogelbräute”, zu denen sich Vögel aus der Umgebung von Drohobycz gesellen. Der Erzähler kommentiert, diese Vogelzucht sei widernatürlich und es sei dringend angeraten, „sie besser nicht ans Licht der Öffentlichkeit zu zerren“. Es geht hier darum, dass Jakob Vogelhybriden züchtet, die mit ihren Eltern und Vorfahren keinerlei Ähnlichkeit aufweisen. Es kommen „doppelköpfige Vögel“ vor, „vielflüglige“ und „einflüglige“, manche fliegen rücklings, andere sind blind. Diese künstlich gezüchtete Nachkommenschaft sei in Species und Erbgut deformiert. Diese Vogelzucht laufe also auf die Degeneration naturgegebener Formen hinaus. Jakob vertrete eine Haltung, nach der es in der Natur keine Grenzen gebe, die Formen, die sie annehme, seien beliebig, alles könne seine Grenzen in jedwedem Augenblick und in jedwede Richtung überschreiten. Chwin kommentiert hier ergänzend, diese Vogelgeschichte habe einen verborgenen philosophischen Sinn und korrespondiere mit den Erzählungen von Schulz, die moralisch fragwürdige Menschenmetamorphosen thematisieren.

Der Protagonist dieser Erzählungen, Jakob, träume nämlich von der Erschaffung eines Menschen nach dem Bilde eines Mannequins. In den demiurgischen Phantasien des Ornithologen Jakob trete der weibliche Körper an die Stelle der Vögel. In seinen Theorien erkläre Jakob das Prinzip der psycho-physischen Integralität des menschlichen Wesens für ungültig, indem er den Körper als beliebige und austauschbare Ansammlung von Materie behandle. Alles lasse sich mit dem Körper anstellen, die ontologische Einzelung eines Menschen und seines Körpers sei Fiktion, was Jakubs Erklärung: “das *principium individuationis* ist Läpperei” unterstreiche. In Schulz’ Erzählungen – kommentiert Chwin diesen Erzählernexus – begegneten wir der Geschichte der experimentellen Fabrikation eines neuen Menschen wieder, die einhergehe mit einer frischfröhlichen Desakralisierung der Person, mit der Freude an der Außerkraftsetzung des *principium individuationis*. „Woher stammen dieses Themen in Schulz’ Werk?“ fragt Chwin. Seiner Ansicht nach übernahm Schulz sie von den Entdeckungen der Medizin und Biologie des 20. Jahrhunderts. Die Entdeckungen Alexis Carrels läuteten bereits zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts das Transplantationszeitalter ein. Die Transplantation immer neuer Organe ziehe die Grenzen des menschlichen Körpers und der Identität des Menschen neu. Flankiert werde die Transplantation von der Entstehung der Genetik, die den Begriff des Lebens um den der genetischen Information

¹ St. Chwin: „Grzeszne manipulacje”. Historia sztuki a historia medycyny, in.: J. Jarzębski (Hg.): Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci Instytut Filologii Polskiej Uniwersytet Jagiellońskiego, Kraków, 8-10 czerwca 1992, Kraków 1994, S. 278-285.

erweitere. Manipulationen anhand dieser Information ebneten wiederum den Weg zur Eliminierung schwächerer Organismen und zur Schaffung vervollkommener Organismen, so z.B. in der Botanik, aber – leider – auch vervollkommener Menschen, was seinen Niederschlag in der Entstehung der „Eugenik“ gefunden habe. Neue Entdeckungen der Medizin, wie etwa die Elektrotherapie, führten wiederum zur Verschiebung der Grenze zwischen Leben und Tod, andere zur Überschreitung der Grenzen zwischen den Geschlechtern. Darstellungen dieser wissenschaftlichen Experimente finde man in der Kunst des 20. Jahrhunderts – vor allem in den Werken der Expressionisten, Futuristen und Surrealisten. Ihrer Literarisierung begegne man in Schulz' Œuvre.

Chwin erinnert auch daran, dass in den Erzählungen von Schulz auch ein Handlungsstrang vorkommt, der einer solchen Vision von der Erschaffung neuer Organismen mittels genetischer und transplantatorischer Experimente diametral entgegenstehe. Im zweiten Teil des *Traktats von den Mannequins* vollziehe Jakub eine charakteristische Kehrtwende. Zuerst wollte er den Menschen nach dem Bilde eines Mannequins erschaffen, später wolle er ein Mannequin nach dem Bilde des Menschen erschaffen. Mit anderen Worten: Er wolle nicht nur das *principium individuationis* wieder in Kraft setzen, das Prinzip persönlicher und körperlicher Selbstwerdung, sondern er wolle es auch zum gültigen Prinzip für unbelebte Objekte erheben.

Nach Chwins Ansicht haben wir es auf diese Weise mit einem inneren Konflikt zu tun, d.h. zwei einander zuwiderlaufenden Sichtweisen der „sündhaften Manipulationen“ in der Biologie. Auf der einen Seite zeugten solche Experimente von der ästhetischen Verführungskraft, die die Eugenik in sich trage und die den Träumen des Künstler-Demiurgen entgegenkomme. Der Künstler, der in Schulz' Erzählungen von Jakub repräsentiert werde, erschaffe schließlich neue Welten, ohne die Grenzziehungen der Materie zu beachten. Auf der anderen Seite bleibe in den Werken von Schulz das entgegengesetzte moralische Verlangen nach der Wiedererrichtung der Identität von Körper und Materie erhalten. Schulz jedoch – schreibt Chwin – „konnte die ästhetische Perspektive des materialistischen Vitalismus, der seiner Phantasie Elan verlieh, nicht völlig ausschlagen“. In seiner Phantasie habe es nämlich keine philosophische Begründung zur Verdammung genetisch-transplantatorischer Manipulationen an der lebenden Materie gegeben. Dieser Konflikt – schließt Stefan Chwin seine suggestiven Ausführungen – bewirke, dass das scheinbar wirklichkeitsferne Werk Schulz' die heikelsten Fragen des 20. Jahrhunderts anschneide.

II

Obwohl Chwins Interpretation auf einen bislang nicht wahrgenommenen historischen Kontext der Erzählungen Schulz' hinweist, ist sie – meiner Ansicht nach – **ein einziges großes Missverständnis**. Sie lässt sich nicht nur nicht mit dem philosophischen und ästhetischen Kunstverständnis, das Schulz in seinen Autokomentaren entwirft, in Einklang bringen, sondern sie widerspricht auch den Grundideen seiner Werke. Denn diese Interpretation basiert auf der These, die Bilder der Hybriden spiegelten die Ängste des Schriftstellers vor der Manipulation menschlicher Identität wider. Eine solche These gibt es jedoch in Schulz' Kunstauffassung nicht, und die Modalität der These, die sog. Furcht vor der Desintegration der menschlichen Person, ist eine Modalität eines völlig anderen Kulturbegriffs² und unserer heutigen Dilemmata im Rahmen der sog. Bioethik.

² Chwins Interpretation setzt paradoxerweise eine Axiologie fort, die K. Wyka und St. Napierski Schulz' Erzählungen in ihrer berühmten „Zweistimme zu Schulz“ kritisieren ließ. In meinem Buch „Poetycki model prozy w Dwudziestoleciu Międzywojennym: Witkacy – Gombrowicz – Schulz“, Kraków 1996 (2. Aufl.) analysiere ich die axiologischen Grundlagen dieser Kritik. Vgl. Marta Bartosik: Bruno Schulz jako krytyk, Kraków 2000. Über die Kategorie der Modalität in der Literaturgeschichte schreibe ich in dem Artikel

Denselben Weg wie Chwin beschritt ein anderer Schulz-Forscher, Jerzy Jarzębski. Er wies jedoch bereits darauf hin, dass der Begriff, der in Chwins Interpretation eine Schlüsselrolle spielt, das *«principium individuationis»*, aus Nietzsches Schriften übernommen ist.³ Nach Ansicht dieses Forschers sind jedoch nietzscheanische Themen in Schulz' Erzählungen nur „in einem parodistischen Verständnis“ präsent. Jarzębski schreibt: „Man kann sich kaum zwei weiter voneinander entfernte Persönlichkeiten vorstellen als den schüchternen, zur Selbsterniedrigung neigenden Schulz und den in sein Ideal des ‚Übermenschentums‘ vernarrten Nietzsche“.⁴ Das trifft zu, soweit es ihre Persönlichkeiten angeht; das Verhältnis zwischen den Ideenwelten im Œuvre der beiden Autoren folgt jedoch völlig anderen Regeln. Ich werde hier versuchen, die These zu belegen, dass Schulz' Werk der Kunstphilosophie Friedrich Nietzsches vieles verdankt.

Dieser Themenkomplex wurde jedoch in der polnischen Schulz-Forschung bislang nicht systematisch untersucht, deshalb können meine Überlegungen lediglich einführenden Charakter haben. Es ist kennzeichnend, dass in dem unlängst erschienenen, äußerst wertvollen Buch *Fryderyk Nietzsche i pisarze polscy* (Friedrich Nietzsche und die polnischen Schriftsteller) der Name Schulz kein einziges Mal fällt.⁵

Das Verhältnis Schulz – Nietzsche ist, wie mir scheint, eingebettet in mindestens vier große Problemfelder der Kulturgeschichte. Das erste, größte umspannt die Stellung der Philosophie Nietzsches im osteuropäischen Modernismus.⁶ Das zweite ist der Einfluss Nietzsches auf die Literatur des polnischen Modernismus, dieser Einfluss scheint nur in einer frühen Phase – bis zu den zwanziger Jahren – recht gut erforscht zu sein.⁷ Das dritte Feld ist der Einfluss der deutschen Literatur, insbesondere ihres phantastischen und mythologischen Traditionsstrangs, auf Schulz' Phantasie.⁸ Schulz selbst verwies mehrfach auf diese Zusammenhänge. Und das vierte Feld, das kleinste, ist die Verortung konkreter nietzscheanischer Ideen in Schulz' Werk. In dieser Skizze widme ich mich lediglich der letzten Fragestellung. Von welchem dieser Problemfelder auch die Rede sein mag, so darf man doch nie vergessen, dass Nietzsches Einfluss auf die intellektuelle und künstlerische Kultur des Modernismus selten in unmittelbaren Bezugnahmen oder gar Zitaten bestand. Nietzsches Ideen kursierten im modernistischen Schrifttum oft anonym und von anderen gefiltert, ja sogar als beredte Beweise einer entstellenden Rezeption des deutschen Philosophen.

„Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm (rekonosans)” in: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, hg. von W. Bolecki/ R. Nycz, Warszawa 2002, s. 423-446.

³ Vgl. „Wstęp” zu: Bruno Schulz: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1998 (2. Aufl.), S. C-CV.

⁴ Ebd., S. CII.

⁵ Hg. von W. Kunicki unter Mitarbeit von K. Polechoński, Poznań 2002. In diesem Buch fallen auch die Namen Witold Gombrowicz oder Gustaw Herling nicht. Den Namen Nietzsche finden wir wiederum nicht in folgenden Arbeiten zu Schulz: H. Lewi: *Bruno Schulz ou les stratégies messianiques*, Paris 1989; R.E. Brown: *Myths And Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz*, München 1991; Cz.Z. Prokopczyk (Hg.): *Bruno Schulz. New Documents and Interpretations*, New York 1993.

⁶ Unlängst erschienen mehrere grundlegende Studien zum russischen Modernismus, etwa „Nietzsche in Russia”, ed. by B.G. Rosenthal, Princeton 1986; E.W. Clowes: *The Revolution of Moral of Consciousness. Nietzsche in Russian Literature, 1890-1914*, Illinois 1988, Sankt-Petersburg 1999; *Nietzsche and Soviet Culture. Ally and Adversary*, ed. by B.G. Rosenthal, Cambridge University Press, 1994.

⁷ Vgl. u.a. M. Głowiński: *Maska Dionizosa* (1961), Nachdr. in: ders.: *Mity przebrane*, Kraków 1990; T. Weiss: *F. Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890- 1914*, Wrocław 1961; J.T. Bear: *Nietzsche's Influence in Early Work of W. Berent*, in: *Scando-Slavica* (1971), Bd. 17; R. Nycz: *Homo irrequietus. Nietzscheanizm w twórczości W. Berenta* (1975), nachgedruckt in: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997; Andrzej Walicki: *Stanisław Brzozowski and the Polish Beginnings of „Wester Marxism”*, Oxford 1989.

⁸ Darüber schreibe ich in dem Artikel „Schulz-Witkacy, Witkacy-Schulz. Wariacje interpretacyjne“ (1994), vgl. mein Buch *„Polowanie na postmodernistów (w Polsce)”*, Kraków 1999. Über die Bedeutung der romantischen Tradition für Schulz schreibt ausführlich Jarzębski in „Wstęp“ zu Bruno Schulz *„Opowiadania“*, S. CII-CV.

Welche Elemente erlauben es, eine Parallele zwischen Nietzsche und Schulz zu ziehen? Die Kategorie des *“principium individuationis”*, die eine sehr lange Traditionslinie aufweist, gibt es im schulzischen Literaturverständnis zweifellos in derselben Bedeutung, in der Nietzsche sie in der *Geburt der Tragödie* verwandte, d.h. als Unterteilungskriterium zwischen apollinischer und dionysischer Kunst. Die Präsenz dieser Kategorie in Schulz’ Werken belegt, dass der Schriftsteller das Schaffen Nietzsches von Grund auf kannte. Die polnische Fassung der *Geburt der Tragödie* erschien 1907 in der Übersetzung Leopold Staffs und war eines der populärsten Bücher Nietzsches in Polen überhaupt.⁹

Zur dionysischen Kunstauffassung äußerte sich Schulz *expressis verbis* mit unverhohlener Begeisterung. Sein kurzer Kommentar trägt die Züge eines Mini-Manifests. Schulz’ Worte lauten: “die wachsame Hilfestellung des Intellekts bewahrt uns nicht vor der ewig offenen Verführungskraft vormenschlicher Untiefen, vor der Faszination durch eine subkulturelle Sphäre, vor den Einflüsterungen des Chaos. Wir stoßen hier auf eine authentische und unverfälschte Ader dieser von Scharlatanen diskreditierten, literarisch wie intellektuell diskreditierten Sphäre, die Nietzsche dionysisch genannt hat”¹⁰. In Schulz’ Erklärung haben wir es nicht mit einer Parodie der Philosophie Nietzsches zu tun – wie man angesichts der Erzählung *Kometa*¹¹ glauben möchte –, sondern mit einer schlichthin ausgesprochenen Begeisterung für Nietzsches Kulturphilosophie, für das Dionysische. Ich behaupte, die Kernpunkte der Kunstphilosophie von Schulz entstammen unmittelbar Nietzsches Schriften.

Dessen Philosophie muss für Schulz aus mindestens zwei Gründen bedeutsam gewesen sein. Erstens suchte Schulz wie alle Modernisten in Kultur- und Kunstphilosophien universale Prinzipien, keine regionalen oder nationalen. Einen solchen universalen Charakter besaß Nietzsches Denken. Schulz fand bei Nietzsche die radikale Gegenüberstellung von Fragen der Kunst und Fragen der Tagespolitik.¹² Zu eben dieser Frage schreibt Nietzsche, dass: “die dionysische Lösung von den Fesseln sich am allerersten in einer bis zur Gleichgültigkeit, ja Feindseligkeit gesteigerten Beeinträchtigung der politischen Instinkte fühlbar macht”¹³. Zweitens griff Nietzsche in seinen Vorstellungen auf antike und heidnische Traditionen zurück, und Schulz gab offen zu, dass seine Phantasie von diesen Traditionen zehrte. Er schrieb: “Hier glaubt der Verfasser sich dem antiken Lebensgefühl nahe, er glaubt aus dem heidnischen Lebensempfinden heraus gestaltet, phantasiert und gesponnen zu haben [...]”¹⁴. Jenes “heidnische Lebensgefühl” verdankt Schulz zweifellos in hohem Maße einem dionysischen Kunstverständnis, wie es in der *Geburt der Tragödie* entworfen wird. Die Ähnlichkeit der Betrachtungen von Schulz und der Ansichten Nietzsches scheint bisweilen so groß, dass manche Formulierungen von Schulz als Paraphrasen von Worten des deutschen Philosophen durchgehen könnten.

Eine dieser Formulierungen ist die Kategorie des *principium individuationis*. In Schulz’ Erzählungen kommt diese Kategorie nur ein einziges Mal vor, in *Kometa*. Genannt wird sie vom Protagonisten

⁹ F. Nietzsche: *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907 (2. Aufl. 1924), Nachdruck Warszawa 1990. Schulz hätte auch das deutsche Original lesen können. [Anm. d. Ü.: Die Original-Zitate aus der „Geburt der Tragödie“ folgen der Ausgabe: F. Nietzsche: *Werke*. Hg. von K. Schlechta. Mit der Biographie von K. P. Janz. (Digitale Bibliothek Bd. 31) Directmedia, Berlin 2000; im folgenden als: „Die Geburt der Tragödie“].

¹⁰ B. Schulz: *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści* (1939), zitiert nach: *Opowiadania*, S. 409.

¹¹ Jarzębski vertritt diese These in: *Wstęp* zu Bruno Schulz: *Opowiadania*, S. CII.

¹² Diese Entgegenstellung ist einer der Schlüssel zur Idee einer „Mythisierung der Wirklichkeit“, die Schulz im gleichnamigen Essay vertritt. Diesen Essay analysiere ich in meinem Buch „Poetycki model prozy“.

¹³ Die Geburt der Tragödie, S. 165.

¹⁴ “Exposé” zu den *Zimtläden* (1937), zitiert nach: Bruno Schulz. *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes*. Aufsätze und Briefe, S. 326.

des Werks, Jakob, mit dem der Erzähler ironisch umgeht.¹⁵ Die Bedeutung der Kategorie in Schulz' Werk ist jedoch identisch mit der in Nietzsches Philosophie, d.h. die Kategorie impliziert die Unterteilung des Seins in isolierte, individuelle Elemente. Wie allgemein bekannt, ist die Kategorie des *principium individuationis* in Nietzsches Philosophie ein Merkmal der apollinischen Kunst. Nietzsche nannte Apollo "das herrliche Götterbild des *principii individuationis*", seine "Vergöttlichung" und den "Genius" dieses Prinzips.¹⁶ Apollo ist also der Wächter einer Kunst, die als Wahrung von Maß und Regeln angesehen wird und den Menschen von der Natur scheidet. Die apollinische Kunst ist Intellekt und Moral unterworfen. Nach Nietzsches Ansicht ordnen diese beiden Instanzen – Verstand und Moral – das Sein Kategorien wie Schönheit, Hässlichkeit, Gut und Böse unter, doch diese Kategorien seien seinsfremd, denn das Dasein, d.h. das Sein, sei eine unkontrollierbare Naturgewalt. Indes bilde das *principium individuationis* das Fundament der Kunst, die diese Naturgewalt verhülle und deshalb nicht die Darstellung des Daseins sei, sondern einzig ihr schöner Schein. Die apollinische Kunst verhülle also die Wirklichkeit wie mit dem Schleier der Maja, stelle nicht dar, sondern erschaffe Täuschungen. Indem sie der Welt Schein und Täuschung vorstelle, sei die apollinische Kunst – so Nietzsche – eine Lüge von der Wirklichkeit. Um den Schleier zu zerreißen, der die Wirklichkeit verhülle, um zum Wesen des Seins vorzudringen, müsse man vor allem das *principium individuationis* vernichten. In Nietzsches Philosophie vollzieht Dionysos diese Destruktion.¹⁷

In der *Geburt der Tragödie* lassen sich viele Äußerungen finden, die unterstreichen, dass die Vernichtung des *principium individuationis* für die nietzscheanische Kulturphilosophie befreienden Charakter besaß. Nietzsche schreibt, das "Wesen des Dionysischen" beruhe auf der "wonnevollen Verzückung", „die bei demselben Zerbrechen des *principii individuationis* aus dem Innersten des Menschen, ja der Natur emporsteigt...“¹⁸; "so erkennen wir jetzt [...] in den dionysischen Orgien der Griechen die Bedeutung von Welterlösungsfesten und Verklärungstagen. Erst bei ihnen erreicht die Natur ihren künstlerischen Jubel, erst bei ihnen wird die Zerreißung des *principii individuationis* ein künstlerisches Phänomen"¹⁹.

Die apollinische Kunst gleicht nach Nietzsche einem Gefängnis, dessen Mauern Dionysos niederzureißen vermag. Doch das Dionysische sei nicht nur ein Akt des Niederreißens/Befreiens, sondern auch der Rückkehr zu den Ursprüngen der Kultur, zu ihren Fundamenten, also zu etwas, das verborgen liege, auf dem aber das gesamte Gebäude der Kultur gründe. Nietzsche schreibt: "Um dies zu begreifen, müssen wir jenes kunstvolle Gebäude der apollinischen Kultur gleichsam Stein um Stein abtragen, bis wir die Fundamente erblicken, auf die es gegründet ist."²⁰ Dieses Motiv erscheint bei Schulz in seinen zahlreichen Äußerungen zur Notwendigkeit einer „Rückkehr zum Wesen der Dinge“, zu seinem „tiefsten Kerne“, zum „Eingang in die Essentialität“. Der Bezugspunkt hierfür ist zweifelsfrei Nietzsches berühmter Satz, dass "unter dem mystischen Jubelruf des Dionysus der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten

¹⁵ Vgl. Jarzębski, *Wstęp*, S. CII.

¹⁶ Die Geburt der Tragödie, S. 6, 23, 120 .

¹⁷ Nietzsche erklärte – wie allgemein bekannt – die Entgegensetzung von Apoll und Dionysos, der dionysischen und apollinischen Kunst in zwei Ordnungen. Die erste Ordnung hat historischen Charakter: Die Griechen schufen die apollinische Kunst, und in der Folgezeit konfrontierten sie sie mit Elementen aus ursprünglichen Kulturen, die seit jeher in den dionysischen Mysterien präsent waren. Die Synthese dieser beiden Strömungen führte zur Entstehung der Tragödie. In der zweiten Ordnung sind die apollinische und die dionysische Kunst Bezeichnungen zweier diametral entgegengesetzter und universaler Kunstverständnisse. Beide Ordnungen existieren in Schulz' Kunstphilosophie, wenn auch die zweite entschieden deutlicher hervortritt.

¹⁸ Die Geburt der Tragödie, S. 6.

¹⁹ Ebd., S. 12.

²⁰ Ebd., S. 15.

Kerne offenliegt”²¹. Diesen Satz paraphrasiert Schulz in der Erzählung „Der Frühling“: „Weiter führt der Weg nicht mehr. Wir sind unmittelbar am Grunde, an den dunklen Fundamenten, wir sind bei den Müttern. Hier sind die unendlichen Inferna, die hoffnungslosen ossianischen Kreise, die beklagenswerten Nibelungen. Hier sind die großen Brutstätten der Geschichten, die Fabulierfabriken, die nebeldurchzogenen Raucherstübchen der Fabeln und Märchen”²². Nietzsches Vision des Dionysischen verbindet sich in Schulz’ Erzählungen mit der postromantischen Metapher des „zum Grunde Gelangens“, „des Abstiegs in die Tiefe“, die für seine Erzählungen charakteristisch ist, mit dem symbolistischen Postulat, mittels der Kunst „in die Tiefen des Daseins“, unter die Oberfläche der Wirklichkeit vorzudringen, die, wie Nietzsche in Übereinstimmung mit den Romantikern feststellt, einzig apollinischer Schein, nicht das Sein selbst sei.

Die Opposition von Apollo und Dionysos als Gegensatz der Normen, Regeln, Werte und des Scheins der Kultur einerseits und der unberechenbaren, namenlosen Naturgewalt andererseits lebt in Schulz’ Prosa in Bildern einer unbeherrschbaren Vegetativität als eines Daseinssynonyms fort.²³

Zweite Ursache der Fälschung der apollinischen Kunst ist es nach Nietzsche, dass das Sein in ihr in ethische Kategorien gefasst werde. Indes dürfe man es, um zum Dasein vorzudringen, nicht als Schöpfung eines „Gottes der Ethik“ (d.h. des Christentums) ansehen, sondern als Schöpfung eines „Künstler-Gotts“. Das Dasein der Welt – schreibt Nietzsche – sei nicht als ethisches Phänomen, sondern als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt. Kunst, die moralisch sein wolle, sei Lüge, weil „Leben etwas essentiell Unmoralisches ist“²⁴. Die Gegenüberstellung der Kategorien „Leben“ und „Ethik“ war in den Kreisen der frühmodernistischen *Décadence* populär. In Polen war ihr Kündler, wie allgemein bekannt, Stanisław Przybyszewski. Der Sinn der Betrachtungen von Schulz ist jedoch ein völlig anderer als im Amoralismus, wie ihn die Dekadenz proklamierte. Przybyszewski verlieh dem Amoralismus persönlichen Sinn – er legitimierte auf diese Weise den Amoralismus der Haltung eines Künstlerbohemiens. Schulz hingegen verlieh durch den Rückgriff auf die nietzscheanische Quelle dem Amoralismus ontologischen Sinn. Denn für Schulz ist nicht der Künstler a-ethisch („Priester der Kunst“ in Przybyszewskis Terminologie), sondern das Sein, das Dasein an sich. Das Außerethische des Seins ist nach Schulz Konsequenz der Tatsache, dass das Sein an sich namenlos und deshalb die Kunst (und zugleich nur die Kunst) eine „ins Namenlose hinabgelassene Sonde“²⁵ sei. Als er Witkacy sein Literaturverständnis erläutert, schreibt Schulz: „Es ist von einer destruktiven Tendenz dieses Buches gesprochen worden. Vielleicht verhält sich das hinsichtlich bestimmter festgelegter Werte tatsächlich so. Doch die Kunst operiert in einer vormoralischen Tiefe, an einem Punkt, an dem sich der Wert erst *in statu nascendi* befindet. Die Kunst als spontane Lebensäußerung stellt der Ethik Aufgaben, nicht umgekehrt. Wenn die Kunst zu bestätigen hätte, was von anderer Seite längst festgelegt ist, wäre sie überflüssig“²⁶. Und an anderer Stelle setzt er den Gedanken fort: „genau das ist ein zutiefst moralisches Schaffen, dass man hier jedes Mal ins völlig Unvorhersehbare vordringt, dass man ohne jede Absicherung ins absolute Risiko eingeht, dass man hier die wahre Antwort der Naturgewalt hervorruft und sie sogar dann empfängt, wenn sie sich gegen uns richtet.“²⁷. Konsequenz der These, dass die Kunst eine „ins Namenlose hinabgelassene Sonde“ sein müsse, ist die Kritik von Rationalismus, Intellekt, Wissenschaftssprache und dem Wissen, die den

²¹ Die Geburt der Tragödie, S. 120.

²² Als erster wies hierauf Jarzębski in „Wstęp“ zu: B. Schulz: *Opowiadania*, S. CI hin.

²³ Ich verzichte hier auf Beispiele, das Motiv der Vegetativität der Natur wurde oft beschrieben, wenn auch ohne den Verweis darauf, dass es der Philosophie Nietzsches entlehnt ist.

²⁴ Die Geburt der Tragödie, S. 13.

²⁵ Bruno Schulz an Stanisław Witkiewicz; zitiert nach: Bruno Schulz: *Opowiadania*, S. 478.

²⁶ Ebd., S. 477.

²⁷ B. Schulz: *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, S. 411.

Zugang zum Dasein verstellten. Dieser nietzscheanische Gedanke erscheint in Schulz' Werk natürlich bereits gefiltert durch die Philosophie Bergsons.

III

Es hat den Anschein, dass Schulz von Nietzsche einige charakteristische Grundgedanken entlehnt hat, die er später in seinen Erzählungen fortspannt, z.B. in der schulz'schen Gegenüberstellung zweier Sphären, der außerrationalen Naturgewalt und des Intellekts. Wenden wir uns jedoch wieder dem *principium individuationis* zu. In der *Geburt der Tragödie* zitiert Nietzsche Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*), der den Menschen als in den Schleier der Maja verwickelt bezeichnet:

„Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis.' Ja, es wäre von Apollo zu sagen, daß in ihm das unerschütterte Vertrauen auf jenes principium und das ruhige Dasitzen des in ihm Befangenen seinen erhabensten Ausdruck bekommen habe, und man möchte selbst Apollo als das herrliche Götterbild des *principii individuationis* bezeichnen, aus dessen Gebärden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des ‚Scheines‘ samt seiner Schönheit, zu uns spräche“²⁸.

In Nietzsches Philosophie ist das *principium individuationis* eine Kategorie, die die Funktion eines Korsetts, das dem Sein aufgezwungen wird, erfüllt. Auch in Schulz' Erzählungen ist die individuelle Form eine Begrenzung, die Biologie dagegen deren Überwindung. Schulz' Erzähler beschreibt beispielsweise seine Tante als weißes, fruchtbares Fleisch, das die Grenzen ihrer Person überschreite, das kaum vom Rahmen der individuellen Form gehalten werden könne, aber und sogar in dieser fleischlichen Begrenzung immerzu bereit scheine – wie Schulz schreibt – „zu zerfallen, sich zu verzweigen und zu zerstreuen“²⁹. Zur Charakterisierung seiner Werke schreibt Schulz: „Diese Wunschträume von der Befreiung aus den Ketten des Leibes, von der Wandlung des Lebens durch die Poesie fanden bei Schulz eine neue Heimat, ein förderliches Klima, in dem sie als erwartungsvolle, tropische Vegetation emporschnellen: eine legendenumrankte Kindheit voller Wunder, Faszinationen und Verwandlungen. Unerhörtheit und Alltäglichkeit, Wunderheilertum und Straßenmagie, Traum und Realismus, all das durchwirkt von der farbigsten, betörendsten Fabel.“³⁰. In Schulz' Texten wird häufig die Reduktion individueller Formen beschrieben, z.B.:

„Jede trägt eine andere, individuelle Richtschnur in sich, wie eine aufgezoogene Feder. Wenn sie so vor sich hingehen und in ihre Richtschnur völlig vergafft sind, will es scheinen, dass sie nur eine einzige Sorge leitet, nur nichts von ihr zu vergeuden, die schwierige Regel nicht zu verwechseln, von ihr nicht auch nur einen einzigen Millimeter abzuweichen. Und dann wird klar, dass das, was sie mit so großer Aufmerksamkeit und Anteilnahme vor sich her tragen, nichts anderes ist als die *idée fixe* ihrer eigenen Vollkommenheit, die kraft ihrer Überzeugung fast schon Wirklichkeit wird. Das ist eine Antizipation auf eigenes Risiko, ohne Bürgschaft, ein unverrückbares Dogma, das über alle Zweifel erhaben ist. In diesem Buch gibt es keinen individuellen Protagonisten, es gibt die anonyme Masse der Puppen, Mannequins aus den

²⁸ Geburt der Tragödie, S. 5f.

²⁹ „Die Tante schimpfte. Das war der Grundton ihres Gesprächs, die Stimme dieses weißen und fruchtbaren Fleisches, das über die Grenzen ihrer Person hinauszuwuchern drohte, die gerademal lose in dieser Ansammlung gehalten werden konnte, in den Fesseln der individuellen Form, ja sogar in der bereits vervielfachten Konzentration, bereit zu zerfallen, sich zu verzweigen, zur Familie zu zerstreuen“. Opowiadanie „Sierpień“ z tomu: „Sklepy cynamonowe“. w trzeciej części opowiadania „Sierpień“, wg wydania: B. Schulz, „Opowiadania. Wybór esejów i listów“, opr. J. Jarzębski, Biblioteka Narodowa nr 264, Seria I, Wrocław – Warszawa - Kraków 1998, s. 10.

³⁰ Notiz auf dem Buchumschlag der Erstausgabe des *Sanatorium zur Todesanzeige*, Warszawa 1937. Nach Ficowski stammt sie höchstwahrscheinlich von Schulz selbst. Zitiert nach: Schulz *Szkice krytyczne*, S. 8.

Friseurvitriinen, Passanten in steifen Melonen, Maniküristinnen und Kellner, verloren und verwickelt in den Mechanismus der Stadt, in das ‚Straßenentlanggehen‘, Figuren ohne Gesicht und ohne Individualität“.³¹

In einer Rezension zu Debora Vogels Buch schreibt Schulz:

„Dieser Aspekt des zum Bauern auf dem Schachbrett, zur mechanischen Figur, zum Griff mit Melone degradierten Menschen teilt die Autorin mit der konstruktivistischen Weltsicht, die die moderne bildende Kunst aufgebracht hat. Sie ist, so will es scheinen, letzte Konsequenz der Urbanität, eine Art Transposition der Statistik, des Gesetzes innerhalb großer Menschenansammlungen. In dieser Degradierung, in diesem Verzicht auf Individualität liegt spontanes Pathos, eine monumentale, melancholische Billigung des Mechanismus, eine Versöhnung mit dem Determinismus, die ihn fast bezwingt. In dieser Welt menschlicher Atome, die nach vorgeschöpften Gesetzen kreisen, gibt es keinen Raum für individuelle Schicksale, es gibt einzig typische Schicksale, seit Jahrhunderten prästabilisierte Bewegungen, zyklische und wiederkehrende Phasen. Rings um diese in der Wüste der Straßen verlorenen Mannequins entsteht eine pathetische Welt der Geometrie, Massen und Gewichte. [...] Wir befinden uns fast schon in einer surrealistischen Landschaft, die von flachen, fensterlosen Häusern, Reklamefiguren und Schildern umgrenzt wird, unter einem lackierten Papphimmel, in späterem und vorherbestimmtem Lichte. Diese Welt der Farben, Materialien, Plunderetiketten und Schilder, Metalle und geometrischen Massen, die einem eigenen Kalenderablauf folgt, ist eine bewegliche Lebensszenerie, sie bringt in den Transformationen ihrer Folgephasen den Sinn des Lebens zutage, die Fluktuationen und Wiederkünfte der ewigen Frage der Menschenherzen. Dieses Buch erzählt in seinem vegetativen Rhythmus von der ‚Fluktuation des Wesens, das sich dem Rhythmus aller Dinge verbunden weiß‘.“³²

Charakteristisch ist auch Schulz’ Beschreibung der Totenmaske Piłsudskis, die beim Übergang in die Phase des Mythos’ alle individuellen Züge verliert:

„Sein Gesicht war vielleicht zu Lebzeiten das Gesicht eines individuellen Menschen. Gewiss kannten diejenigen, die in seiner Nähe lebten, Sein Lächeln und Seine umwölkte Stirn, das Aufleuchten des Augenblicks auf Seinem Gesicht. Für uns verlieren sich aus der Ferne die individuellen Züge zusehends, werden schemenhaft und lassen von innen das Strahlen größerer, umfassenderer Züge aufleuchten, die Hunderte vergangener Gesichter in sich tragen. Im Sterben, beim Eingang in die Ewigkeit, sprüht das Gesicht von Erinnerungen, durchwandert die Gesichterreihen, immer blasser, allseitiger, bis es sich schließlich aus diesen Gesichterschichten auf es legt und in der Maske zum endgültigen Antlitz Polens erstarrt – jetzt bereits auf immer“.³³

Und ein weiteres Zitat:

„Das Konzert der Frauenliebe [...]. In diesen ekstatischen Momenten verliert sich für die Autorin das *principium individuationis*, erlischt der Unterschied zwischen Leid und Lust [...] der Schmerz [der Helden des Romans] wird zu ihrem einzigen Glück, und im wundervollen Maiendämmer, inmitten der ganzen erblühten Frühlingsnatur sieht sie plötzlich die seit Jahrhunderten vorbereitete Szenerie für diese tiefste Synfonie, die jetzt triumphal heraufzieht, wie eine seit langem ersehnte Erfüllung.“³⁴

IV

In der *Geburt der Tragödie* treten das Dionysische und das Apollinische in zweierlei Gestalt auf. Erstens als künstlerische Mächte der Natur selbst, die ohne die Vermittlung des Menschen auftreten. In Schulz’ Prosa entsprechen dieser Vorstellung die ausgedehnten Beschreibungen der Vegetativität der Natur: der Pflanzen, Tiere, Menschen wie auch beseelter Objekte. Schulz teilt zweifellos Nietzsches Ansicht, dass „diesen unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber“ jeder Künstler

³¹ B. Schulz: Sanatorium pod klepsydrą, zitiert nach *Opowiadania*, S. 280.

³² B. Schulz. Akacje kwitną, zitiert nach: *Szkice krytyczne*, S. 27.

³³ B. Schulz: Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego, bearbeitet von St. Rosek, Kraków 1993, S. 25.

³⁴ B. Schulz: Zofia Nałkowska na tle, S. 412.

einzig „Nachahmer“³⁵ sein könne. Zweitens: Apollo und Dionysos sind die Symbole zweier einander ausschließender Auffassungen der Kunst, die von den Künstlern ausgeübt wird. Die dionysische Kunst bricht Grenzen, befreit die Welt, gebiert sie aufs Neue, durchbricht die Grenzen zwischen Mensch und Welt, Kultur und Natur. Der Vereinigung mit ihr entströmen Rausch, Lust, Ekstase, sie sind Ausdruck der Freude über die Befreiung von Schein und Täuschung, die die apollinische Kunst erschaffen hatte. Ein identisches Motiv finden wir in der Prosa und den Essays von Schulz.

Dionysos erfährt in Nietzsches Philosophie an sich „die Leiden der Individuation“, er ist ein leidender Gott, weil er nach einem Mythos von den Titanen zerstückelt wurde (dieser zerstückelte Dionysos sei später als Zagreus verehrt worden). Dieses dionysische Leiden, schreibt Nietzsche, gleiche der Aufspaltung des Seins in die vier Naturelemente: Luft, Erde, Wasser und Feuer. Nietzsche schreibt an dieser Stelle von der „zerrissenen, in Individuen zertrümmerten Welt“, für sie sei die Kunst „die freudige Hoffnung, dass der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit“³⁶. Diese wiedererlangte Einheit des Seins symbolisiere der wild auftanzende und aufsingende Festzug des Dionysos.

All diese Vorstellungen gehören zu den zentralen Motiven der Kunstphilosophie von Schulz. Ihre theoretische Fassung formuliert Schulz in dem Essay *Mityzacja rzeczywistości*³⁷ (Die Mythisierung der Wirklichkeit). In allergrößter Kürze: Schulz entwirft hier eine Konzeption, nach der die einstige Einheit des Wortes in isolierte Fragmente zerrissen wurde. Ihre verlorene Einheit kann diesen Elementen lediglich die Kunst wiedergeben, genauer – ein Vorgehen, das Schulz Mythisierung nennt. Ziel der Mythisierung sei die Wiedererlangung der Einheit, der Mythos ist also in Schulz' Kunstauffassung eine ursprüngliche Wirklichkeit. In dieser ursprünglichen Wirklichkeit liege der Daseinssinn verborgen, den es in der modernen Kunst nicht gebe, die unzusammenhängenden Fragmenten alter Kulturen und Mythen erbaut sei. Um also zur Ursprünglichkeit vorzudringen, zum Mythos, zum Sinn, so Schulz, müsse man zuerst den Schein abwerfen, den die Sprachen der modernen Zivilisation schaffen. Das ist die schulz'sche Spielart der Kritik der apollinischen Kunst. Zu zentralen Kategorien werden für Schulz der Mythos, verstanden als Ursprünglichkeit, und die grundsätzliche Idee einer Rückkehr in den Zustand jener Ursprünglichkeit. Es steht außer Zweifel, dass diese Vorstellung eine weitere Variante des nietzscheanischen Gedankens der „ewigen Wiederkehr“³⁸ ist.

Der nächste Grundgedanke der Schulz'schen Idee von einer Mythisierung der Wirklichkeit ist die „Regenerierung der Mythen“. Im bereits erwähnten Essay *Mityzacja rzeczywistości*, der die Metaphorik des dionysischen Festzugs fortführt; schreibt Schulz, das „Wort“ in seiner heutigen Bedeutung sei lediglich „Fragment einer vormals integralen Mythologie. Darum liegt in ihm das Streben zum Knospen, zur Regenerierung, zur Vervollständigung zu seiner vollen Bedeutung. Das Leben des Wortes besteht darin, dass es sich strafft, Tausende von Verbindungen anstrebt, wie der gevierteilte Körper der Schlange aus der Legende, dessen Teile einander im Dunkel suchen“. Die Poesie, d.h. die Kunst, schreibt Schulz, sei die „Regenerierung der ursprünglichen Mythen“³⁹.

³⁵ Die Geburt der Tragödie, S. 9.

³⁶ Ebd., S. 73.

³⁷ Diesen Essay analysiere ich in: *Poetycki model prozy*, S. 225-252. Vgl. auch: *Słownik Schulzowski*, hg. von W. Bolecki, J. Jarzębski, St. Rosiek, Gdańsk 2003.

³⁸ Vgl. Jarzębski, *Wstęp*, S. CI.

³⁹ B. Schulz: *Mityzacja rzeczywistości*, zitiert nach: *Szkice krytyczne*, S. 11f. Vgl.: “[Der Wanderer] gräbt melancholisch mit einem Stöckchen in den Trümmern: Probleme über Probleme, Überbleibsel, Bruchstücke und Fragmente von Problemen. Hier schaut schräg ein abgebrochener Kopf, dort scharrt sich ein Fuß aus, kriecht heraus und humpelt einsam über die Müllhalde. Noch ist in diesen Rudimenten ein schwaches Lebensfluidum, noch verbinden sie sich in der Nähe miteinander und leben auf. Der Wanderer liebt es, sie zu rekonstruieren und

Mir scheint, das Vorbild dieser Auffassung ist ebenfalls in Nietzsches Schrift zu sehen. Den Prozess des Absterbens der Mythen in der Geschichte und die Forderung ihrer Erneuerung nannte Nietzsche die Geburt der Tragödie. Die erste Ausgabe von Nietzsches Schrift aus dem Jahre 1872 trug den Titel *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, der in der zweiten Auflage aus dem Jahre 1886 modifiziert wurde: Es verschwand die Formulierung „aus dem Geiste der Musik“, an ihre Stelle trat der Untertitel: "Oder: Griechenthum und Pessimismus " (diesem Untertitel folgte auch Staffsches Übersetzung). Nach Nietzsche ist die apollinische Kunst bildnerisch, die dionysische musikalisch. Die apollinische Kunst sei die Kunstwelt des Traumes (der Schein, den die Träume erschaffen), die dionysische Kunst sei die Kunst der Rausches. Beide Sichtweisen gibt es auch in Schulz' Literaturverständnis. Nietzsche zitiert ein Gedicht von Hans Sachs: "Mein Freund, das grad ist Dichters Werk/ Dass er sein Träumen deut' und merk' // Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn/ wird ihm im Traume aufgetan"⁴⁰. Der Deutung der Kunst als Traumdeutung begegnen wir in vielen Äußerungen von Schulz, der sie gerne in die Wendung „die Translation des Traums in die Sprache der Literatur“ fasst. Diese romantische Idee war Schulz natürlich aus dem Werk Sigmund Freuds vertraut.

Die musikalische Terminologie ist wiederum ein höchst bedeutsames Motiv der Lexik in Schulz' Texten.⁴¹ Kurz gesagt: Die Daseinsform der Natur in den Erzählungen von Schulz ist sehr oft auch auf der Ebene der Komposition von Musikstücken präsent, in denen sich einzelne Bilder und Motive in verschiedenen Modulationen und Tonlagen wiederholen und erlöschen. Die Begründung dieser Sichtweise lässt sich ebenfalls in der *Geburt der Tragödie* finden. Denn Nietzsche schreibt von einer Musik, "der wir die Wiedergeburt des deutschen Mythos danken werden"; und in dieser Funktion, als Regenerierung des Mythos auf der Ebene der Sprache, existiert bei Schulz das Musikalische. Die Wiederholung von Wörtern und Motiven, Rhythmisierungen, eine musikalische Lexik, all diese Kunstgriffe haben bei Schulz erneuernden Charakter, im Einklang mit dem zweiten Teil des ursprünglichen Titels von Nietzsches Schrift.

„Der Mythos“ redet – so Nietzsche – "in Gleichnissen"⁴². Dieselbe Wendung gebraucht auch Schulz' Erzähler vielfach, der die außergewöhnlich hohe Metapherndichte seiner Prosasprache zu rechtfertigen sucht, Metaphern seien – seiner Ansicht nach – das formale Stilmittel zur Erreichung der Mythisierung der Wirklichkeit.⁴³

Die Kunst erlange – so Nietzsche – "in kurzen Augenblicken"⁴⁴ Einheit mit dem Dasein. Dieser Gedanke könnte Schulz' Äußerung erklären, „Poesie sind die kurzen Spannungsbögen des Sinns zwischen den Wörtern, sie ist die abrupte Regenerierung der ursprünglichen Mythen"⁴⁵.

zusammensetzen, nicht unbedingt den richtigen Kopf mit dem richtigen Rumpf. So entstehen Sonderlinge. Der Wanderer freut sich und kann ein stilles Lachen nicht unterdrücken, als diese sonsersamen Geschöpfe sich um ihre Köpfe streiten. Er reibt sich die Hände, wenn es ihm gelingt, allgemeine Verwirrung zu stiften, eine Maskerade der Missverständnisse, einen Turm zu Babel der Ideen. Lustvoll verdingt er sich als Schiedsrichter und fällt Urteile zwischen diesen Trugbildern von Problemen, fällt die widersinnigsten Urteile, böswillig, einzig in der Absicht, die Frage ad absurdum zu führen, fordert der die entwendeten Gliedmaßen zugunsten der leidtragenden Idee wieder ein, doch wehe dieser favorisierten Idee. Er erstickt sie bald im Übermaß rückerstatteten Inhalts:"

⁴⁰ Die Geburt der Tragödie, S. 2.

⁴¹ Vgl. Poetycki model prozy, S. 259-269.

⁴² Die Geburt der Tragödie, S. 126.

⁴³ Vgl. auch mein Buch Poetycki model prozy, s. 278-285.

⁴⁴ Die Geburt der Tragödie, S. 128.

⁴⁵ Bruno Schulz: Mityzacja rzeczywistości; B. Schulz, „Opowiadania. Wybór esejów i listów“, opr. J. Jarzębski, Biblioteka Narodowa nr 264, seria I, Wrocław – Warszawa - Kraków 1998, s. 384 lub według wydania: B. Schulz *Szkice krytyczne*, opr. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 11.

Die Vorstellungen vom Schaffensprozess der beiden Autoren ähneln sich verblüffend. Nietzsche zitiert hier Schiller: „Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.“⁴⁶ Schulz beschreibt es identisch:

„Es ist eigentlich unklar, was man bei dieser Art der Herauskristallisierung des Inhalts Thema nennen soll. Das eigentliche Thema, der endgültige Rohstoff also, den ich ohne jede Einflussnahme meines Willens in mir vorfinde, ist ein bestimmter dynamischer Zustand, völlig *ineffabilis* und unerreichbar mit den Mitteln der Poesie. Trotzdem besitzt er eine gut bestimmbare Stimmung, die die Gattung des Inhalts festlegt, der sich auf ihr niederlässt und emporschichtet. Je stärker diese körperlose Verbindung *ineffabilis* bleibt, um so stärker ist sein Fassungsvermögen, um so markanter seine Tropik und um so stärker die Versuchung, ihn auf einen Stoff aufzutragen, in dem er Wirklichkeit werden kann. Zum Beispiel war die erste Brut meiner Vögel ein gewisses Flackern der Tapeten, das im dunklen Sichtfeld pulsierte – nichts weiter. Dieses Flackern besaß jedoch ein so hohes Potential möglicher Inhalte, eine riesenhafte Repräsentativität, eine Urewigkeit, den Anspruch, die Welt in sich zum Ausdruck zu bringen. Der erste Keim zu „Der Frühling“ war ein Briefmarkenalbum, das mitten im Blickzentrum erstrahlte, mit einer solch unerhörten Anspielungsmacht flackerte, mit seinem Gehalt, der die Inhalte nur ahnen ließ, attackierte. Dieser Zustand, wie inhaltlich dürftig er auch sein mag, verleiht mir das Gefühl der Notwendigkeit, der Legitimation zum Geschichtenspinnen, die Sicherheit der Legalität des ganzen Prozesses. Ohne dieses Fundament wäre ich eine leichte Beute von Zweifeln, bekäme das Gefühl der Effekthascherei, der Willkür und Unauthentizität dessen, was ich erschaffe.“⁴⁷

Ähnlich wie bei Nietzsche haben Schulz' Kategorien der Kunstphilosophie – etwa die Kindheit (und die Vorstellung eines „Heranwachsens zur Kindheit“) – nicht biologischen, sondern weltanschaulichen Charakter. „Die Elemente dieses mythologischen Idioms entströmen jener dunklen Landschaft früher Kinderphantasien, Ahnungen, Ängste, Antizipationen jenes frühen Lebensdämmerers, der die Wiege des mythischen Denkens bildet“⁴⁸.

Wie bereits erwähnt darf man die schulzsche Rezeption der Philosophie Nietzsches nicht auf wörtliche Bezugnahmen auf die Schriften des deutschen Denkers reduzieren (obwohl es auch sie gibt). Ein wesentlicher Teil der Ideen Nietzsches war Gemeingut des modernistischen Schrifttums (besonders seiner symbolistischen Strömung – ein polnisches Beispiel hierfür sind etwa die Gedichte Leśmians). Doch Schulz' Werk lohnt in dieser Hinsicht noch aus einem weiteren Grund genauere Aufmerksamkeit. Die schulzsche Rezeption der Gedankenwelt Nietzsches unterscheidet sich nämlich grundlegend von deren am weitesten verbreiteten und charakteristischsten Umsetzungen. Schulz hat sie nicht nur in sein eigenes, originäres Kunst- und Literaturverständnis hineinkomponiert, sondern er hat vor allem ihre bekanntesten Deutungen, etwa als „Wille zur Macht“, als „Umwertung aller Werte“, als „Übermenschentum“ und als Kritik des Christentums verworfen. In Schulz' Nietzsche-Rezeption wird dessen Gedankenwelt integraler Teil einer Philosophie des Daseins, des Seins, der Naturgewalten. Gewiss ist es ein Nietzsche, der durch Bergsons Ideen gefiltert ist, doch wollte man parallele Interpretationen suchen, könnte man sicher auf Heideggers Nietzsche-Deutung verweisen.

V

Meine Interpretation der Kunstphilosophie von Bruno Schulz bedarf noch zweier Ergänzungen. Erstens ist die Tradition der Groteske des frühen Modernismus – wie ich bereits andernorts geschrieben habe – eine ästhetische Quelle des Schaffens von Schulz, d.h. jene Strömung, die

⁴⁶ Die Geburt der Tragödie, S. 29.

⁴⁷ B. Schulz: W pracowniach pisarzy, zitiert nach: B. Schulz: Szkice krytyczne, s. 9.

⁴⁸ B. Schulz „*Exposé*“ zu den Zimtläden..

Jugendstil oder *Art Nouveau*⁴⁹ genannt wird. In den für sie typischen hybriden Verbindungen von Pflanzen, Tieren und Menschen, in ihrer Vorliebe für die Darstellung mythologischer Gestalten, insbesondere der Mysterien von Eleusis, den Gestalten von Selenen, Satyrn und des Dionysos, fand Schulz eine Fortsetzung der Kunstphilosophie, wie sie Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* formuliert hatte. Was hat das Dionysische mit den „sündhaften Manipulationen“ und dem *principium individuationis* gemein? Die dionysische Naturgewalt ist eine „rauschvolle Wirklichkeit, die wiederum des einzelnen nicht achtet, sondern das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht“⁵⁰. Der heidnische Festzug des Dionysos ist die Tradition der mythologischen Groteske, deren zentrales Motiv die vielfältigsten Hybriden sind: Tier-Menschen, Mensch-Menschen, Tier-Tiere, Menschen-Pflanzen. All diese Hybride waren begriffliche und ikonische Bilder der Einheit und unablässigen Metamorphose des Seins, dessen Echo in Schulz' Worten nachklingt: „Die Wirklichkeit nimmt gewisse Formen nur zum Schein an, zum Spaß, zum Vergnügen. Jemand ist ein Mensch, und jemand ist ein Kakerlak, doch die Form dringt nicht zum Wesen vor, sie ist nur eine für den Augenblick übernommene Rolle, eine Oberhaut, die bald abgestreift wird. Hier wird ein gewisser extremer Monismus der Substanz statuiert, für den einzelne Subjekte lediglich Masken sind. Diese Wanderung ist das Wesen des Lebens“⁵¹.

Zweitens übergeht meine Interpretation die Präsenz der judaistischen Tradition in Schulz' Werk, die am deutlichsten in den Zeichnungen und Graphiken des Schriftstellers fassbar wird. Zweifellos ist die Visualisierung der jüdischen Kultur in den Zeichnungen und Bildern von Schulz entschieden deutlicher erkennbar als Motive einer Jugendstilgroteske, und natürlich lassen sich auf den Bildern von Schulz nur schwerlich Anspielungen auf die *Geburt der Tragödie* ausmachen. Besteht also zwischen diesen beiden Interpretationen nicht doch ein Widerspruch? Diese Frage muss umso intensiver gestellt werden, als die bislang einzige ganzheitliche Interpretation des Werks von Schulz, deren Verfasser Władysław Panas ist, auf der These basiert, dass Schulz' Werk der Symbolik der Kabbala entstammt, und zwar der Variante, die der jüdische Mystiker Izaak Luria vertrat. Nach Ansicht von Panas erklären sich Schulz' Lexik und seine Vision der Kosmogonie aus der Symbolik der Kabbala und der für sie charakteristischen messianischen Topik. Panas versucht sie genau in den Werken nachzuweisen, die ich wiederum mit der Philosophie Nietzsches in Verbindung bringe. Um es in gebotener Kürze zu sagen: der Essay *Mityzacja rzeczywistości*, die Erzählungen *Noc lipcowa (Julinacht)*, *Sierpień (August)* oder *Wiosna (Der Frühling)* sind in meiner Interpretation literarische Umsetzungen der „dionysischen Weltanschauung“⁵², nach der Interpretation von Panas der messianistischen Topik. Die Frage lautet also: Was war die wirkliche Inspiration des schulzischen Literaturverständnisses, die Philosophie Nietzsches oder der Messianismus der Kabbala? Die beiden Interpretationen lassen sich natürlich nicht miteinander vereinbaren, aber vielleicht ist das Prinzip ihrer paradoxen Koexistenz genau dasselbe wie das der Wellen- und der Teilchentheorie beim Licht. Denn es gibt keinen Widerspruch bei einer positiven Antwort für die Konsequenzen beider Interpretationen. In der messianistischen Topik, die Schulz in seinen Graphiken visualisierte und die Władysław Panas perfekt dokumentiert, lassen sich nämlich leicht auch die charakteristischen

⁴⁹ Vgl. den Beitrag „Groteska, groteskowość“ in: Słownik literatury Polskiej XX wieku, pod. red. A. Brodzkiej, Wrocław - Warszawa, Kraków 1992, s. 345-360., Vgl.: „Od potworów do znaków pustych“ in: „Pre-teksty i teksty Warszawa 1998, S. 109-165 und meinen Artikel: Schulz-Witkacy, Witkacy-Schulz *Polowanie na postmodernistów* (w Polsce), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 110-114.

⁵⁰ Die Geburt der Tragödie, S. 9.

⁵¹ B. Schulz, an St.I. Witkiewicz, Nachdr. In: Opowiadania, eseje, listy. B. Schulz, „Opowiadania. Wybór esejów i listów“, opr. J. Jarzębski, Biblioteka Narodowa nr 264, seria I, Wrocław – Warszawa - Kraków 1998, s.476-477.

⁵² Themen wie der Frühling, der Hochsommer (Julinacht, August) sind zentrale Kategorien der dionysischen Zeit. „Die dionysische Weltanschauung“ ist der Titel eines Aufsatzes von Nietzsche.

Bedeutungen für die dionysische Topik finden. Dionysos und Messias sind nämlich in der Welt von Schulz zwei Symbole der kosmischen Erneuerung der Welt, des Frühlingsfestes, der Reinigung, der Wiedergeburt der Vegetation, der ewigen Wiederkehr und der „Erlösung der Welt“⁵³. Und die Erwartung dieses Moments ist das verborgene Thema und zugleich die verborgene Symbolik aller Werke von Bruno Schulz.

VI

Schulz Werk gehört neben den Werken von Bolesław Leśmian, Waclaw Berent, Witold Gombrowicz, Witkacy, Jarosław Iwaszkiewicz oder Zofia Nałkowska zu den großartigsten Leistungen des reifen Modernismus. Jeder dieser Schriftsteller fand in den Schriften Nietzsches einen anderen Typ der Inspiration. **Leśmian las Schulz über Bergson, Nałkowska und Gombrowicz** lasen Nietzsche über Schopenhauer⁵⁴, aber das ist bereits ein anderes Thema. Die Philosophie Nietzsches – wie auch die gesamte Problematik des frühen Modernismus – war jedoch in Polen in den dreißiger Jahren nicht populär. Das erklärt vielleicht, warum die nietzscheanischen Motive bei Schulz bislang unbemerkt geblieben sind und ihre Konsequenzen schlicht abgestritten wurden.. Schulz war schließlich von vielen Kritikern für einen anachronistischen Schriftsteller gehalten worden – für einen Epigonen des Jugendstils. Der geistige Atmosphäre der polnischen Literatur in den dreißiger Jahren entsprach ein anderer deutscher Philosoph bedeutend stärker, dessen Philosophie zu der Nietzsches in eklatantem Gegensatz stand. Dieser Philosoph war Immanuel Kant und seine Grundlegung einer Metaphysik der Sitten⁵⁵.

Die folgenden Lesergenerationen stellten Schulz' Werk in modale Oppositionen wie: Soma-Psyche, Sadismus-Masochismus, Häresie-Orthodoxie, Gewissheit-Ungewissheit, Ethik-Unmoral, Annahme-Gewissheit, Humanismus-Antihumanismus, Dialog-Monolog, Religion-Gnosis. Doch die Modalität der schulzschon Kunstphilosophie setzt diese Oppositionen außer Kraft, da Schulz sie einklammert, wie er das Wort „Vater“, also den Protagonisten seiner Erzählungen, mit dem Status von Führungszeichen versieht⁵⁶. Denn Schulz' antipsychologisches, antifreudianisches, antibiologisches Werk gilt nicht den Fakten, sondern – wie es Schulz selbst bezeichnet hat – „einer anderen Dimension des Geistes“⁵⁷.

⁵³ Schulz Formulierung zur Charakterisierung Jakubs: „Es war dem hart geschlagenen, vom Schicksale verfolgten Manne bestimmt, seinen Meditationen über die Erlösung der Welt inmitten einer stumpfsinnigen und gleichgültigen Umgebung, die für seine metaphysischen Sorgen taub war, einsam nachzugehen und unter der Last seiner metaphysischen Mission fast schon zu zerbrechen.“ in B. Schulz: „Exposé“ zu den Zimtläden. Vgl. Renate Lachmann „Demiurg i jego fantazmaty. Spekulacje wokół mitologii stworzenia w dziele Bruno Schulza“ in „Teksty Drugie“ 1999, H. 6. Übersetzt von Jan Balbierz, Übersetzung durchgesehen von Piotr Lachmann.

⁵⁴ Jarzębski leitet Schulz' Vorstellungen aus der Philosophie Schopenhauers ab, begründet diese These aber nicht.

⁵⁵ Darüber schreibe ich in *Czas, przypadek i metafizyka moralności (Straszny czwartek w domu pastora K.L. Konińskiego)*, in: Arkusz (2003), H. 4., s. 12-13.

⁵⁶ „Im Zentrum der Handlung sehen wir den „Vater“, eine rätselhafte Gestalt, Kaufmann von Beruf, der eine Horde düsterer, rothaariger Subjekte anführte und einem Laden mit Ziervogelzubehör vorstand. Es war dem hart geschlagenen, vom Schicksale verfolgten Manne bestimmt, seinen Meditationen über die Erlösung der Welt inmitten einer stumpfsinnigen und gleichgültigen Umgebung, die für seine metaphysischen Sorgen taub war, einsam nachzugehen und unter der Last seiner metaphysischen Mission fast schon zu zerbrechen.“ Aus: „Exposé“ zu den Zimtläden.

⁵⁷ „Exposé“ zu den Zimtläden, S. 5.

Zu einem gewissen Grade leitet sich sicher auch die wichtigste Modalität innerhalb von Schulz' Kunstverständnis von der Geburt der Tragödie her: die Ironie. In seinen berühmten Kommentaren unterstrich Schulz, dass in seinen Erzählungen das „Prinzip der Panmaskerade“ präsent sei:

„Die Zimtläden geben ein bestimmtes Rezept für die Wirklichkeit, statuieren eine bestimmte, besondere Art der Substanz. Die Substanz jener Wirklichkeit befindet sich im Zustand unablässiger Fermentation, Aufkeimens, verstofften Lebens. Es gibt keine toten, harten, fest umgrenzten Gegenstände. Alles diffundiert über seine Grenzen hinaus, währt nur für einen Augenblick in einer Gestalt, um sie bei erstbestener Gelegenheit zu verlassen. In den Bräuchen, den Lebensformen dieser Wirklichkeit erscheint eine Art Prinzip – das der Panmaskerade. Die Wirklichkeit nimmt gewisse Gestalten nur zum Schein an, als Scherz, zum Vergnügen. Einer ist ein Mensch, und einer ist ein Kakerlak, doch die Gestalt dringt nicht zum Wesen vor, sie ist nur eine für den Augenblick übernommene Rolle, eine Oberhaut, die bald abgestreift wird. Hier wird ein gewisser extremer Monismus der Substanz statuiert, für den einzelne Subjekte lediglich Masken sind. Diese Wanderung ist das Wesen des Lebens. Deshalb umstrahlt die Substanz die Aura einer Panironie. Dort ist unablässig die Atmosphäre von Kulissen, der Bühnenrückseite präsent, wo die Schauspieler nach dem Abwerfen der Kostüme über das Pathos ihrer Rollen spotten. Allein in der Tatsache des Daseins ist eine spezifische Ironie enthalten, ein auf den Arm nehmen, eine nach Narrenart herausgestreckte Zunge. [...] Welchen Sinn diese universale Desillusionierung der Wirklichkeit hat, kann ich nicht sagen. Ich behaupte nur, sie wäre unerträglich, wenn sie nicht in einer anderen Dimension entschädigt würde. Auf welche Weise wir eine tiefe Zufriedenheit aus dieser Lockerung des Gewebes der Wirklichkeit erfahren, wir haben ein Interesse am Bankrott dieses Gewebes“⁵⁸.

Das Motiv der Maskerade als Erscheinungsform des Seins ist in der *Geburt der Tragödie* angelegt. Nietzsche schreibt, die „Helden haben nur nachgeahmte, maskierte Leidenschaften und sprechen nur nachgeahmte, maskierte Reden“⁵⁹.

ANSTELLE EINER SCHLUSSBETRACHTUNG

Die Ideen, Metaphern, Visionen aus der *Geburt der Tragödie* formten viele Werke des europäischen Modernismus. In der polnischen Literatur waren es – vor Schulz – an erster Stelle der Roman *Lebende Steine* (*Żywe kamienie*) von Waclaw Berent (und Leśmians Gesamtwerk). Im russischen Schrifttum hingegen wurde – neben der Schulz sehr nahen Strömung des literarischen Symbolismus⁶⁰ – die Kulturphilosophie, wie sie in der Geburt der Tragödie vorliegt, im Ganzen wie auch in ihren Details in zwei Werken Michail Bachtins nachgeahmt, in *Problemy tvorcestva Dostoevskogo* (deutsch: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*) und in *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* (deutsch: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*). Heute steht es außer Frage, dass die übergeordneten Oppositionen in Bachtins Denken (Homophonie–Polyphonie; offizielle Kultur–Karneval)⁶¹ direkte Bezugnahmen auf grundlegende Ideen Nietzsches sind: die Opposition von apollinischer und dionysischer Kultur, der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik..⁶² Doch das ist bereits eine andere Geschichte.

⁵⁸ B. Schulz an St. I. Witkiewicz, zitiert nach: B. Schulz, „Opowiadania. Wybór esejów i listów“, opr. J. Jarzębski, Biblioteka Narodowa nr 264, seria I, Wrocław – Warszawa - Kraków 1998, s.477.

⁵⁹ Die Geburt der Tragödie, S. 77.

⁶⁰ Vgl.: Głowiński: „Maska“, B.G. Rosenthal: „Nietzsche in Russia“ und „Introduction in Nietzsche and Soviet Culture“, S. 1-32.

⁶¹ Über ihre metaphorischen Bedeutungen schreibe ich in dem Artikel „Język – Polifonia – Karnawał“ (1977), Nachdruck in: „Polowanie na postmodernistów“, S. 285-308.

⁶² Vgl.: J.M. Curtis: Bakhtin, Nietzsche and Russian Pre-Revolutionary Thought. In: Nietzsche in Russia, S. 331-354; B. Groy: Nietzsche's influence on the non-official culture of the 1930s, in: Nietzsche and Soviet Culture, S. 367-389.

Aus dem Polnischen von Ursula Kiermeier