
ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK



**Bruno Schulz' Mythopoesie
der Geschlechteridentitäten:
Der Götzenblick im Gender-Spiegel**

Beata A. Bieniek

T Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Beata A. Bieniek

Bruno Schulz' Mythopoesie der Geschlechteridentitäten:
Der Götzenblick im Gender-Spiegel

Arbeiten und Texte zur Slavistik, Band 90
Begründet von Wolfgang Kasack
Herausgegeben von Frank Göbler und Rainer Goldt

Beata A. Bieniek

Bruno Schulz' Mythopoesie
der Geschlechteridentitäten:
Der Götzenblick im Gender-Spiegel

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: *Mavourneen* © Beata A. Bieniek

ISBN 978-3-7329-0421-1

ISBN (E-Book) 978-3-7329-9582-0

ISSN 0173-2307

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2018. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

*Für Beata
und
für Beatka*

für die Lilith in ihnen

*und
für die Frauen in meiner Familie*

Ich danke meinem Doktorvater Prof. Dr. Gall von der Johannes Gutenberg-Universität Mainz für sein Interesse an meinem Forschungsthema und die Annahme meiner bereits fortgeschrittenen Arbeit, für die Ermutigung, sowie für die sehr gute und zuverlässige Zusammenarbeit. Mein Dank gilt ebenfalls der Landesgraduiertenförderung Rheinland Pfalz für die finanzielle Unterstützung in den letzten 2 Jahren meiner Arbeit, die mir erlaubt hat, in Ruhe und Konzentration meine Dissertation abzuschließen. Ich danke Prof. Dr. Frank Göbler für die Hilfe bei der Druckvorbereitung dieses Buches.

Inhalt

I.	EINLEITUNG	11
II.	FORSCHUNGSSTAND	
1.	Allgemein.	23
2.	Forschung zur Weiblichkeit im Werk von Bruno Schulz	26
III.	EINORDNUNG VON BRUNO SCHULZ	
1.	Historischer und ethnischer Hintergrund: das habsburgische Kronland Königreich Galizien und Lodomerien	31
2.	Literarische Einordnung: Schriftsteller der Zwischenkriegszeit	35
IV.	FRAUENTYPUS I: DIE KINDFRAU BIANKA	
	Einführung	39
1.	Der androgyne Eros und die Urschöpfung	40
1.1.	Księga und Sohar – zwei „Bücher des Glanzes“	44
1.2.	Die androgyne Ureinheit: <i>Egga van Haardt</i> oder die weibliche Seite Gottes	53
1.3.	Die zerstörte Ureinheit oder Bianka	60
V.	FRAUENTYPUS II: DER VERFÜHRERISCHE EROS – DIE <i>FEMME FATALE</i>	
	Einführung	65
1.	Liliths Herkunft	66
1.1.	Lilith - die archaische Synthese aus der „furchtbaren Mutter“ und der „göttlichen Dirne“	66
1.2.	Lilith – die „erste Eva“	69
2.	Der Kult am Eros	72
2.1.	Die Fetische des Eros: <i>Magda Wang</i> und <i>Anna Csillag</i>	72

2.2.	Zwei Seiten eines Ganzen: Die lichtvolle Braut <i>Schechina</i> und die dunkle Verführerin Lilith	76
2.3.	Szloma und die Fetische	80
2.4.	Der religiöse Eroskult: Von der Heiligen Jungfrau zur Dirne . .	94
3.	Der zensierte Eros: Lilith als das mythisch Böse	99
3.1.	Die zwei Geschlechter des Bösen: Lilith und Samael	100
3.2.	Die Ambivalenz der Krokodil-Schlange	108
VI.	FRAUENTYPUS III: DIE URFRAU ODER DAS RECHT DES KÖRPERS UND DER MUTTER	
	Einführung	111
1.	Die Urfrau oder das Recht des Körpers und der Mutter	112
2.	Das Schema der drei Stadien des Matriarchats bei Bachofen . . .	113
2.1.	Das stoffliche Mutterrecht des Körpers und der Erde als menschliches Urprinzips des Daseins	113
2.2.	Das metaphysische Vaterrecht des Geistes und der Sonne als Sieg über der Materie	116
3.	Thuja oder das hetärische Stadium des Mutterrechts	118
4.	Tante Agata oder das demetrische Stadium des Mutterrechts . . .	126
VII.	DIE VENUS DER MODERNE – DAS <i>GÖTZENBUCH</i> IM <i>GENDER</i> -SPIEGEL	
	Einführung	133
1.	Die Venus der Moderne – ein <i>gender</i> -Blick auf das <i>Götzenbuch</i>	134
1.1.	Die Prostitution im Dienste der Religion als Dienst an der Göttin Aphrodite	137
2.	Das <i>Götzenbuch</i> oder die Dekadenz des aphroditisch-dionysischen Daseins	142
2.1.	Das Märchen von Mann und Frau	150
2.2.	Die seelenlose Undula	151
2.3.	Die keusche Susanna	154
2.4.	Die Infantin Lolita	156
3.	Die Folgen des Verfalls: Die emanzipierte Dirne oder die Venus der Moderne	158
3.1.	Die jüdische Dirne als Prototyp der Frau	162

3.2.	Das <i>Götzenbuch</i> oder die zweite Genesis: „Am Anfang war das Bild“	165
3.2.1.	Die neue Bibel, ihr Götzenkult am Eros und seine Funktionsweise	171
3.2.2.	Die Körperbilder der ersten Genesis: der Kopf-Mann und die Körper-Frau	174
3.2.3.	<i>Die Prozession</i> oder die Unterwerfung des Mannes?	180
3.3.	Die Wiener Moderne: zwischen dem asketisch zwanghaften Gesetzeshüter und dem sinnlichen Luder	191
VIII. DIE MASOCHISTISCHE KONSTELLATION IM TEXT: DER MANN UND SEINE HENKERIN		
	Einführung	195
1.	Der masochistische Pakt zwischen Joseph und Bianka	197
2.	Das Spiel mit dem Pakt: <i>Traktat o manekinach/Traktat über die Kleiderpuppen</i>	218
3.	Verletzte Männlichkeit oder die Untergrabung der väterlichen Autorität im Masochismus	240
XIX. GESAMTFAZIT		
BIBLIOGRAPHIE		
ANHANG: BRUNO SCHULZ, „DAS GÖTZENBUCH“		

I. Einleitung

Bruno Schulz (1892-1942) – Autor literarischer Texte und bildender Künstler – gehört zum klassischen Kanon der polnischen Literatur. Seine Erzählungen sind in zwei Bänden überliefert: *Sklepy cynamonowe* (1934) und *Sanatorium pod klepsydra* (1937) (Zimtläden / Das Sanatorium zur Todesanzeige). Seine Graphiken sind größtenteils in der *Xięga balwochwalcza* (ca.1920), dem *Götzenbuch*, enthalten.¹ Darin präsentiert Schulz dem Publikum eine Göttin, die mit erotisch verführerischen Attributen einer Dirne ausgestattet ist – *sacrum* und *profanum* werden miteinander verknüpft. *Xięga* thematisiert die erotische heterosexuelle Beziehung, die in einem sado-masochistischen Körperkonzept dargestellt wird: Die männliche Figur kauert in adorativer Stellung zu Füßen der Angebeteten, die zum weiblichen Götzen stilisiert ist. Auffällig ist die stark erotisierte – zumindest auf den ersten Blick so scheinende – Frauenverehrung, die mit einer Ironisierung des Geschlechterverhältnisses einhergeht. Die Frau wird als emanzipierter weiblicher Vampir (*femme fatale*) einerseits und als lolitaartige Kindfrau andererseits dargestellt. Beide Typen manifestieren herrische Allüren und thronen über die in Wort und Bild als masochistisch kauernde zwergenhafte Figuren dargestellten Männer. Es zeichnet sich eindeutig ein dualistisches Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern ab. Aus produktionsästhetischer Sicht stehen die von Schulz thematisierten Motive (*femme fatale*, matriachale Urfrau, Masochismus) in der literarischen und künstlerischen Tradition der westeuropäischen Jahrhundertwende. Der polnische Modernismus ist über Przybyszewski mit der west- und mitteleuropäischen Literatur verbunden. Durch ihn wird der Geschlechterantagonismus zur „Grundform kultureller Erfahrung“². Inwiefern lässt die galizisch-jüdisch-polnische Sozialisierung des Autors Bruno Schulz, ihn an der Tradition der polnischen Moderne, inwiefern an der Westeuropas teilhaben? Könnte es sein, dass die der Darstellung innewohnende Ironie bereits auf die geistige Überwindung des „modernen“ Geschlechterantagonismus hindeutet und dessen Hierarchisierung in Frage stellt? Somit würde der Autor die geschlechterspezifische Rollenaufteilung aufbrechen. Es drängt sich also die Hypothese auf, dass Schulz diese dualis-

¹ Nähere Angaben - siehe Bibliographie

² Ritz, German: „Neue Welt und altes Frauenbild. Ein Gender-Blick auf die polnische Avantgarde nach 1918“, in : *Die Welt der Slawen*, Bd. XLII, München 1997, S. 274.

tische Tradition nicht weiterführt, sondern sie problematisiert und ein komplexeres Geschlechterbild entwirft. Wenn dies zutrifft, verlangt dieser Entwurf einen methodologisch neuen Zugang und eine neue wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Vermächtnis des Autors. Die bisherige Forschung bewegt sich in dieser Thematik im Argumentationsfeld des dualistischen Geschlechterantagonismus. Durch die Gleichsetzung des männlichen Geschlechts mit „Geist“ und des weiblichen Geschlechts mit „Materie“, wird das Geschlechterverhältnis auf eine Formel gebracht, nach der in der künstlerischen Umsetzung der männliche innerlich zerrissene Träumer von der bodenständigen und geordneten Frau geerdet wird. Nach meiner Auffassung ist diese Sichtweise vereinfachend und wird dem von Schulz entworfenen komplexeren Geschlechterbild nicht gerecht. Sie bewegt sich vielmehr im traditionellen Diskurs der männlichen Perspektive und kommt über seine Grenzen nicht hinaus³, was für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Thematik nicht gewinnbringend ist.

Ich möchte mich vom gängigen Verständnis der weiblichen Entwürfe bei Schulz distanzieren und eine kulturgeschichtliche Studie des Geschlechterverhältnisses vorlegen. Die jüdische Mystik, im engeren Sinne die Bedeutung der jüdischen Kabbala bei Schulz, ist bereits Gegenstand der Forschung gewesen. Ich möchte nun die jüdische Mystik mit den *Gender Studies* verbinden und ihre Bedeutung aus der *gender*-Perspektive untersuchen und auswerten. Mythologische Traditionen fließen in die Poetik der Geschlechterkonstruktion ein., in die wiederum mythische Traditionen einfließen. Ich strebe eine Mythopoetik als *gender*-Diskurs an. Das ist ein wichtiger und innovativer Ansatz, der in der Forschung bisher noch nicht geleistet wurde. Beiden Geschlechtern wird bei Schulz eine eindeutige Haltung zugewiesen, die in Körperbildern inszeniert wird. Diese Körperkonzeptionen treten in Dialog mit Geschlechterkonzeptionen der Jahrhundertwende und betreten so die Bühne der *Gender Studies*. Deshalb halte ich den *gender*-theoretischen Blick als geeignet und maßgebend für diese Studie. Die von der bisherigen Forschung hervorgehobenen pathologischen Eigenschaften des in den Graphiken thematisierten Masochismus und ihre Rückführung auf die Biographie des Autors, erschöpfen das Sujet nur bedingt und versperren eine weiter reichende Sicht. Könnte durch die *gender*-Perspektive auf Schulz' Werk der pathologische Aspekt des Masochismus nicht umgedeutet und als kulturgeschichtlich gesellschaftliche Problematisierung der männlichen und der weiblichen Geschlechteridentität gelesen werden? Das wäre ein wesentlicher Beitrag der *gender*-Perspektive, den ich in meiner Arbeit beisteuern möchte. Durch die Thematisierung der Erotik und durch das deutlich hervorgehobene Moment

³ Vgl. dazu ausführlich Kap. II. 2.

des Masochismus und des Voyeurismus steht Bruno Schulz nämlich mitten in der *gender*-Diskussion von Geschlechteridentitäten. Ihre kulturgeschichtliche Untersuchung im zeitgenössischen Kontext der westeuropäischen Erosdiskussion um die Jahrhundertwende, könnte Aufschluss darüber geben, ob das traditionelle Geschlechterverhältnis aufgebrochen und emanzipatorisch problematisiert wird oder nicht. Als Werkzeug möchte ich mich der Kulturwissenschaft in ihrer Verbindung mit der Psychoanalyse bedienen. Die hermeneutische Umwandlung der psychopathologischen Erscheinungen in Gesellschaftsentwürfe erlaubt in einem *gender*-theoretischen Ansatz, die psychosozial und sozialgeschichtlich bedingten Konstruktionen und Beziehungen von *sex* und *gender* zu enthüllen.⁴ In der *gender*-Forschung wird zwischen biologischem Geschlecht (*sex*) und kulturell, sozial oder symbolisch konstruierten Genera, die als *gender* (soziales Geschlecht, Geschlechterrolle) bezeichnet werden, unterschieden.⁵ Seit den 1990er Jahren wird der Körper in den Literatur- und Kulturwissenschaften zunehmend als „Träger kultureller Erinnerungen, als Material (künstlerischer) Inszenierungen und als Bestandteil der Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit“⁶ aufgefasst. Der Körper wird zum „Medium und Effekt kultureller Einschreibungen, an dem sich individuelle und kollektive Prozesse der Erziehung und Sinnesstiftung“⁷ vollziehen. In diesem Sinne sind die von Schulz entworfenen Körperbilder Körperkonzeptionen: Vorstellungen, die über die Beschaffenheit und Funktion des männlichen und des weiblichen Körpers, zeitgebunden an den jeweiligen soziokulturellen Entwurf ihrer Geschlechterrollen und ihrer Geschlechteridentitäten, Auskunft geben könnten. Medien als Produkte textueller, visueller und audiovisueller Kommunikation, sind Orte der Inszenierung: der Konstruktion und der Dekonstruktion von Geschlecht. In der modernen Gesellschaft ist der Körper eine mediale Konstruktion: Über Medien ist er zum Bild geworden und versucht sich diesem immer mehr anzugleichen.⁸ Bei Schulz sind das Medium Text und das Medium Bild Inszenierungsorte von Körperbildern. Ihr künstlerisch-ästhetisches In-Szene-Setzen könnte über die Tragweite der beiden *gender*-Aspekte:⁹ *gender identity* und *gender role* und ihre

⁴ Vgl. Ritz, German: „Granice i perspektywy Gender Studies“, in: *Gender w humanistyce*, M. Radkiewicz (Hrsg.), Kraków 2001, S. 213-222.

⁵ Stark, Christine: „Kultprostitution“ im Alten Testament? *Die Quedeschen der hebräischen Bibel und das Motiv der Hurerei*, Fribourg, Göttingen 2006, S. 44.

⁶ *Gender@wissen. Handbuch der Gendertheorien*, Ch. v. Braun /I. v. Stephen, (Hrsg.), S. 37.

⁷ Vgl. *ibidem*

⁸ Vgl. Metzler *Lexikon: Gender Studies, Geschlechterforschung*, Kroll, R. (Hrsg.), Stuttgart 2002, S. 261.

⁹ *Gender* als soziokulturell konstruiertes Geschlecht (soziales Geschlecht) bezeichnet die Geschlechtsidentität (*gender identity*) und die Geschlechterrolle (*gender role*), die diese

Perspektive in den 1930er Jahren im Kontext der Erosdiskussion der Jahrhundertwende informieren. Die Erosdiskussion¹⁰ beinhaltet Frauenbilder, geht aber zugleich über sie hinaus und wendet sich auch der männlichen Sexualität hinzu, in Form des bei Schulz literarisch und bildnerisch dargestellten Masochismus. Die Entwürfe des Weiblichen implizieren eine Diskussion des Männlichen: Die daraus hervorgehenden Körperbilder stehen miteinander im Dialog. Im Masochismus steht das Körperbild des gezüchtigten männlichen Opfers im Blickpunkt. Seine Erstarrung in der lustvollen Erwartung verweist auf eine Spezifik des masochistischen Rituals, dem ein Festhalten (der Peitsche) und ein Aushalten (der Spannung) zugrunde liegen. Das Medium Bild vermag diese minutiösen Bewegungen im Moment einzufrieren und eignet sich deswegen besonders, um den inhaltlichen Aspekt des masochistischen Ideals auszudrücken.¹¹ Schulz bedient sich des Bildes und des Textes

nach sich zieht, vgl.: *Gender@wissen*: S. 69 und *Metzler Lexikon*: S. 141. Vgl. auch: *Sexualität*, S. 4 in: *Wörterbuch Psychologie*, W. D. Fröhlich (Hrsg.), Digitale Bibliothek Band 83, S. 2420 (vgl. WB Psych., S. 164).

¹⁰ Vgl. „erotisch“ beinhaltet die „gefühlsmäßigen, psychischen und ästhetisch-künstlerischen Aspekte der Liebe“ wie auch „sublimierte Formen der Sexualität“ und ihre künstlerische Umsetzung. Vgl. *erotisch*, S. 1 in: *Wörterbuch Psychologie*, S. 875 (vgl. WB Psych., S. 164).

¹¹ Vgl. Ritz, German: „Granicie i perspektywy Gender Studies“, in: *Gender w humanistyce*, M. Radkiewicz (Hrsg.), Kraków 2001, S. 213-222. Die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf die deutsche Version des Vordrucks, die mir vom Autor zur Verfügung stand: *Grenzen und Perspektiven der Gender Studies*. Seit der Jahrhundertwende etabliert sich die hysterische junge Frau mehr als Zeittypus, denn als pathologische Erscheinung. Ihr Ausdrucksmedium ist die Kunst. Daneben gibt es die Erscheinung des Masochismus: Beide haben verwandte Körperkonzepte. Beide wurden seit den 70er Jahren in der Verzahnung von Psychoanalyse und Kulturtheorie zu „utopischen Selbstentwürfen“ (S. 5) „die Geschlechterordnung auf je eigene Weise zu übersteigen und [...] das Andere des Körpers und der Sexualität zum Eigenen“ (S. 5) zu machen. Sie vollzogen den Schritt von der pathologischen Beschreibung zur kulturgeschichtlichen Dokumentierung von geschlechterspezifischen Körperbildern und ihrer Entwicklung. Beide Entwürfe haben als Quelle ihrer pathologischen Symptome die Rückverschiebung vom Oedipus-Komplex in die präödpale Mutter-Kind-Beziehung gemeinsam. In den 90er Jahren veränderte die anfangs in Opposition zur patriarchalen blickorientierten Kultur körperfeindliche feministische Wissenschaft ihre Haltung und ließ den Körper zunehmend „Kulturkörper“ (S. 8) werden. Die damit einhergehende Veränderung der Körperauffassung, die durch die inbegriffene Sexualität verstärkt wird, vollzieht sich an der Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem und sie, „braucht den Bruch von gegebenen Normen, um die eigene zu gestalten“ (S. 8) – in Form von Kunst als Ausdrucksmittel. Die Hysterie und der Masochismus lassen sich beide inszenieren. Da sie beide ihren Ausdruck in der Erstarrung finden, ist die Skulptur oder das Bild (als Mittel die Bewegung anzuhalten) das geeignete darstellerische Medium. Inhaltlich verbindet beide die Beziehung von Schmerz und Lust und die Gratwanderung zur Selbstvernichtung. Durch die künstlerische Stilisierung werden beide Konzepte zu „Kunst-

als Medium. Es stellt sich die Frage, wie das masochistische und eventuell sadistische Körperbild inszeniert wird? Wie funktioniert die Inszenierung im Text, wie im Bild? Was sind die Unterschiede? Der Schlüssel hierfür ist eindeutig der Blick. Und zwar der männliche Blick. Genauso wie der lebendige Körper in leblose Fetische gebannt wird, wird die körperliche Lust in den Deckmantel von Gesetz und Verbot gehüllt (nach den Regeln der „Ordnung des Vaters“) und wird nur als solches im masochistischen Ritual lebbar. Wie zu zeigen sein wird, dämonisiert der fetischisierende männliche Blick die Frau zur *femme fatale*. Der feministische Ansatz von Luce Irigaray¹² untersucht den Blick in dieser Hinsicht und nimmt die Wahrnehmung des Eros als das zentrale Motiv des männlichen Kulturzusammenhangs unter die Lupe. Das männliche Imaginäre als der begehrende (unbewusste) Umgang mit der Welt ist erstarrt: Es bildet die Grundlage der patriarchalen symbolischen Ordnung¹³ und verkörpert das dort herrschende Wertesystem, das Begriffe unterordnet und diese mit Vorstellungen von Weiblichkeit assoziiert. Diese Macht wird gesichert, indem das Sinnlich-Lebendige durch Repräsentationen¹⁴ ersetzt wird. Es handelt sich um verfügbare Objekte, die sich besitzen und beherrschen lassen. Das lebendige und fremde *Andere* (Materie, Körper, Natur), das den Herrschaftsanspruch bedroht, wird degradiert und metaphorphisch mit Weiblichkeit gleichgesetzt. Die körperliche Lust tritt im Zusammenhang von Gesetz und Verbot auf, so dass „die Physis durch ein patriarchales ‚Meta-Physisches‘ überformt wird“¹⁵. Daraus geht ein Machtverhältnis hervor, das der symbolischen Ordnung als ‚Natur‘ zugrunde gelegt wird. Der Blick ist bei Schulz zentral, weshalb ihm auch in meiner Interpretation eine zentrale Rolle zukommt. Die Rolle des Blickes ist im Erzählakt auffällig. Der Akt des Erzählens ist bei Schulz den chronologischen Ereignissen zeitlich nachgestellt – es handelt sich um Kindheitserinnerungen des Helden. Der narrative Modus stellt nicht die Perspektive eines Erzählers, der aus einem zeitlichen Abstand heraus berichtet, in den Vordergrund, sondern lässt diese mit der Wahrnehmungsperspektive einer am Erzählten unmittelbar beteiligten Figur Joseph zusammen fallen. Josephs erzählte Wahrnehmung beginnt ca. im Alter von sechs Jahren und dauert bis zur Pubertät des Jungen

körpern“. Die Erstarrung markiert den Moment vor der Metamorphose zum anderen „Ich“. Dieses Moment wird ins Blickzentrum gerückt, denn der Kunstkörper ist kein triebhafter genitaler Körper mehr, der die Sexualität geschlechtsspezifisch vorschreibt. Die Sexualität wird als kulturelles Produkt wählbar. (S. 8).

¹² Irigaray, Luce : *Spekulum – Spiegel des anderen Geschlecht*, 1980.

¹³ L. Lindhoff (1995): *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart, S. 78: „Diese Ordnung ist die patriarchalische Ordnung, das ‚Gesetz des Vaters‘.“

¹⁴ Vgl. Irigaray, S. 452.

¹⁵ nach Lindhoff: S. 139, Studien zu Duras.

an. Durch ein fast zeitdeckendes Erzähltempo sieht der Leser mit den Augen der erlebenden Figur. Der Erzähler distanziert sich von dem Wahrnehmenden und kommentiert, erklärt, greift voraus – hilft dem Leser und leitet ihn immer wieder in die Perspektive des unmittelbaren kindlichen Blickes. Das besondere an diesem Blick ist, dass er Zauberwelten eröffnet, hinter Räumen und Kuliszen, Nischen und Hinterräume auftut und damit eine unkonventionelle Perspektive anbietet. Und was, wenn wir die Welt aus einem anderen Blickwinkel, aus einer anderen Perspektive betrachteten? – lautet die Aufforderung des Blickes. Diese Einladung wird durch den ironisch gefärbten Sprechakt, der die dargestellte Welt in eine Traumwelt umwandelt, noch eindringlicher. Die Ereignisse in ihr sind nicht kausal motiviert: die Phantastik geht mit realistischen Regeln der Wirklichkeit einher. Die empirische Welt wird transzendiert. Auf diese Weise wird der Leser im Text dazu eingeladen, seine Blickperspektive zu erweitern. In den Graphiken stehen die Blicke der Männer im Mittelpunkt: Sie sind stets auf die Frau gerichtet. Teilweise werden ihre Augen als übergroß karikiert oder mit Brille versehen. Dieser Blick ist begehrend. Und er macht sich die Erforschung des weiblichen körperlich-erotischen Universums zum Ziel, wobei er sich eine Position sucht. Der Blick sucht diese Welt schraubenförmig von unten hinauf zu erfassen. Dieses voyeuristische Konzept äußert sich bei Schulz zusätzlich in der Spielart des Masochismus. In der *gender*-Theorie von Praz¹⁶ tritt der Masochismus als gesellschaftliche Erscheinung (als Zeittypus) auf, da er die männliche Geschlechtsidentität ins Zentrum rückt. Gilles Deleuze¹⁷ verleiht dem Körperkonzept des Masochismus ein theoretisches Gerüst, das es als Muster in den kulturellen Geschlechterdiskurs einbindet: Die Körperbilder werden aus der pathologischen in die kulturgeschichtliche Sichtweise gerückt. Der Autor hinterfragt Freuds Definition des Masochismus, die im psychoanalytischen Familiendrama den Akzent auf die Vater-Kind-Bindung legt, indem er den Schwerpunkt auf die Mutter-Kind-Bindung verlegt. Wie bei Irigaray geht es um die Rückkehr zum verdrängten sinnlich erfahrbaren weiblichen Körper und um die präödpale Mutter-Kind-Bindung. Darüber hinaus lässt Deleuzes kulturtheoretische Aufbereitung des Masochismus erkennen, dass die scheinbare Unterwürfigkeit der männlichen Figur, über die die weibliche Figur triumphiert, bei näherer Betrachtung eine Instrumentalisierung des weiblichen Körpers zu den Zwecken des Masochisten verrät. Die Theorien von Irigaray und von Deleuze fundieren meine Interpretation aus der *gender*-Perspektive.

¹⁶ Vgl. Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München 1994, Erstauflage: 1960, Florenz 1930.

¹⁷ Deleuze, Gilles: „Sacher Masoch und der Masochismus“ (frz. 1967), übersetzt von G. Müller, in: Sacher-Masoch, Leopold von: *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*, F. a. M 1980, S. 165-281.

Wie eingangs erwähnt richtet sich der männliche begehrende Blick auf einen bestimmten Frauentypus, der um die Jahrhundertwende unter dem Begriff *femme fatale* in die Begrifflichkeit eingegangen ist. Dieser emanzipierte weibliche Vampir stellt in meiner Untersuchung den Typ II dar. Dieser wohnt dem Typ I, der androgynen Kindfrau, inne und polarisiert den Typ III, die rein biologische Urweiblichkeit. Alle drei, scheinbar widersprüchlich, stehen miteinander im Dialog und wurzeln in den Weiblichkeitskonzepten um die Jahrhundertwende. Ich möchte aufzeigen, dass die Widersprüchlichkeit der Frauen nur scheinbar ist. Vielmehr resultieren sie auseinander, zeichnen eine Entwicklung des weiblichen Eros innerhalb der Jahrhunderte und innerhalb jüdisch-christlicher und mystischer Tradition nach. An dieser Stelle verzahnt sich der *gender*-Diskurs mit der Mythopoetik. Ausgehend von dem Eros-Kult bei Schulz, dem eine göttliche Komponente innewohnt, möchte ich die Eros-Diskussion erstmalig in der Forschung in den mystischen Kontext der Kabbala verlegen. Von der Mystik der Kabbala ergeben sich Verbindungen zu den chthonischen Religionen des Altertums. In diesem Kontext sind der erste Frauentypus (Typ I), der göttlich androgyne Züge bei Schulz trägt, sowie der dritte Typus (Typ III), der zur matriarchalen Fruchtbarkeitsgöttin führt, anzusiedeln. Dazwischen steht der Typus II. Aus der feministischen Perspektive tritt das Konzept des Androgynen als Vervollkommnung des männlichen Prinzips auf. Es bleibt zu untersuchen, ob das jüdisch-kabbalistische¹⁸ Konzept des androgynen Gottes und der Hervorhebung seiner weiblich-göttlichen Seite (*Schechina*) eventuell nicht auch als Verbrämung für die Konstruktion des weiblichen Körpers im begehrenden männlichen Blick zu lesen ist. Mit diesem mythopoetischen Ansatz möchte ich die göttliche Komponente erforschen und ihr Rechnung tragen. Dem Kult an weiblichem Eros nähere ich mich aus zwei Blickwinkeln: aus der *gender*-Perspektive und aus der religionsgeschichtlich fundierten mythopoetischen Perspektive. Beide geben Aufschluss über die Beschaffenheit und die Eigenschaften des weiblichen Eros, den es jeweils zu verehren galt. Bei beiden impliziert das Weibliche eine göttliche Komponente. Der damit verbundene Lilith-Mythos kreierte um die Jahrhundertwende den Mythos von der *femme fatale*. Beide können als Reflexionsmedien von *gender* dienen. Lilith markiert den Übergang vom religionsgeschichtlichen zum *gender*-Aspekt. Die mythopoetische Lilith-Figur wird von der *femme fatale* abgelöst.

¹⁸ Eine breite Studie zu kabbalistischen Motiven bei Schulz unternimmt W. Panas: „Mesjasz rośnie pomału...’ O pewnym wątku kabbalistycznym w prozie Brunona Schulza“, in: *Bruno Schulz in memoriam (1892-1942)*, Lublin 1992, S. 113-133 u. W. Panas: *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997. Vgl. auch S. Lindenbaum: „Wizja mesjanistyczna Schulza a jej podłoże mistyczne“, in: *Czytanie Schulza*, Kraków 1994, S. 33-68.

Die Lilith-Figur ist der Schnittpunkt und die Übergangsstelle zwischen dem eingangs erwähnten *sacrum* und *profanum*, die das bildliche und literarische Werk von Schulz durchziehen. Hierzu referiere ich die Stellungnahmen der feministischen Forscherinnen Pielow¹⁹ und Roebing²⁰ heran. Die Verbindung des Sakralen mit dem Profanen verweist auf die Mystik und eröffnet eine neue Sicht- und Interpretationsebene. Lilith alias *femme fatale* verbindet den mythopoetischen mit dem *gender*-Strang meiner Argumentation. Der Bereich des *profanum* ist durch die kulturgeschichtliche Untersuchung der Geschlechteridentitäten um die Jahrhundertwende einerseits und durch den literarischen Kontext der Erosdiskussion, die durch die Galerie der stilisierten Vampgestalten dokumentiert wird, abgedeckt. Dieser Bereich ist in die *gender*-theoretischen, kulturtheoretischen, anthropologischen und psychologischen Argumentationsstränge eingebettet. Der Darstellungsmodus der weiblichen Figur in der zentralen Graphik *Prozession* verweist auch auf den religiösen Bereich – die Verbindung des Sakralen mit dem Profanen auf die Mystik. Darüber treten die obigen Argumentationsstränge in Dialog mit dem Bereich des *sacrum*: mit der mystischen und der mythischen Ebene des Sakralen, wo die ursemitischen Göttinnen der Fruchtbarkeit ihren Einfluss auf die Konzeption der Großen Mutter der jüdischen Mystik enthüllen. Deshalb drängt sich die Kabbala als Untersuchungsansatz auf und enthüllt die religionshistorische Dimension der Weiblichkeitsentwürfe. Die Sozialisation des Autors in der jüdischen Kultur liefert keine direkten Kenntnisse über seine religiöse Beschäftigung. Lindenbaum gibt jedoch einen interessanten Hinweis: Dr. Marcus Ehrenpreis, der Onkel von Debora Vogel, die als Freundin Schulz nahe stand, könnte mit seiner Doktorarbeit: *Die Entwicklung der Emanationslehre in der Kabbala des XIII Jahrhunderts*²¹ für den Autor eine Inspiration gewesen sein. In der jüdischen Mythologie gibt es zwei bis heute lebendig gebliebene Mythen: den Messias-Mythos und den Lilith-Mythos. In Gestalt der *Schechina* hebt die Kabbala den weiblichen Aspekt der androgenen Gottheit besonders hervor. Hierbei stütze ich mich auf die Untersuchungen von G. Scholem. Die Vorstellung von der *Schechina* wurzelt im Kontext der ursemitischen Fruchtbarkeitsgöttinnen (*Astarte*, *Ishtar*), die für einen vorbiblischen, unzensierten Eros stehen. Hier wird der *gender*-Blick wesentlich: Da der vorbiblische Eros von den matriarchalen Göttinnen verkörpert

¹⁹ Pielow, Dorothee: *Lilith und ihre Schwestern: Zur Dämonie des Weiblichen*, Düsseldorf 1998.

²⁰ Roebing, Irmgard: „Lilith oder die Umwertung aller Werte“, in: *Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder der Jahrhundertwende*, I. Roebing (Hrsg.), Pfaffenweiler 1989, S. 157-199.

²¹ F. a. M. 1895, vgl. S. Lindenbaum: „Wizja mesjanistyczna Schulza a jej podłoże mistyczne“, S. 48.

wird, ist er der männlichen Perspektive, aus der der weibliche Körper konstruiert wird, nicht zugänglich. Die jüdisch-mystische Konzeption Gottes und des Ueros hebt (in seiner Unzensuriertheit) zunächst die Geschlechterdualität auf, so dass das androgyne Ideal sich nicht ausschließlich aus der männlichen Vorstellung herleiten muss. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass die alten Schriften der Kabbala von männlichen Autoren verfasst wurden, was den Eros zensurierenden männlichen Blick impliziert.

In der Vorstellung der Kabbala ist Lilith göttlichen Ursprungs. Sie ist ein Teil der göttlichen Manifestation (*Schechina*) in der Welt. Sie vertritt zunehmend ihre erotische (Schatten)Seite, indem sie eine Wandlung von der Funktion der Großen Mutter zur erotischen Verführerin Lilith erfährt. Roebing begreift das Exil der Schechina als Exil des Weiblichen aus der jüdisch-christlichen Welt, die seit dem Schöpfungsbericht zunehmend vermännlicht wird. Einzig die jüdische Mystik scheint offener für die von mosaischer Kultur verdrängten Werte der Weiblichkeit zu sein.²² Roebing teilt die Lilith-Tradition in drei Phasen auf, die sich vielfältig miteinander verschränken: 1) Lilith als hochsexualisierte ambivalente Muttergottheit sumerisch-babylonischer Herkunft, 2) Lilith als böser, würgender und männerverführender Dämon in der jüdisch-mosaischen Kultur, 3) die Entstehung vom Lilith-Mythos als der ersten Frau Adams in den Schriften der jüdischen Kabbala. Sie fügt eine vierte Phase hinzu, die die Rehabilitation und Neubewertung der vergessenen Gestalt Liliths signalisiert: Im 19. Jh. erfährt diese Phase ihren Höhepunkt, da das emanzipatorische Potential dieser Figur von der Frauenbewegung entdeckt wird.²³ Bei Schulz scheinen all diese Phasen nachvollziehbar. In *Schechina* verbindet sich die Vorstellung der *Großen Mutter* mit der Sinnlichkeit Liliths, die über die Jahrhunderte der Kulturgeschichte über *Aphrodite* und *Venus* in die götzenhaft misogyne Anbetung der *femme fatale* um die Jahrhundertwende einfließt. Die dämonisierte Frau der Jahrhundertwende findet in der polnischen Avantgarde vor allem im Bild der *Salomé* ihren Ausdruck, doch ihren Gegenpol bildet *Astarte*, die als matriachale Figur und Fruchtbarkeitsgöttin außerhalb des Geschlechterkampfes steht, weil sie die sexuelle Befreiung nicht als männliche Projektion verkörpert, da sie noch dem vorbiblischen, unzensurten Eros angehört.²⁴ Die westeuropäische Tradition der *femme fatale* und die Stilisierungen der polnischen *Salomé* verzah-

²² Vgl. *ibidem*: S. 170. Einerseits verweist Scholem auf eine Fassung aus dem 3. Jh., in dem die Frau vor Eva noch nicht mit dem Dämonmotiv verbunden ist, andererseits zeugt davon die Transformation der *Schechina*-Vorstellung in der Kabbala. Roebing sieht hier eine Parallele zum Marienkult bereits seit dem 3. Jh.; 431 wird Gottes-Mutterschaft Marias auf einem Konzil zum Dogma erklärt. Vgl. Roebing, S. 170.

²³ Roebing: S. 163.

²⁴ Vgl. Ritz: S. 274.

nen sich bei Schulz. Durch die Verflechtung mit der Lilith-Figur und ihrer Interpretation vor dem Hintergrund der Kabbala, gewinnt das Bild der *femme fatale* Tiefenstruktur und metaphysische Züge. In dieser Darstellung geht sie über die zeittypische Erscheinung der Jahrhundertwende hinaus und wird zum universellen Bild. Als solches bewohnt sie die fiktive Welt von Schulz. Vor diesem Hintergrund sollen das Wesen der gefallenen Göttin und der Ursprung des jüdischen Lilith-Mythos nachgezeichnet werden. Könnte sich bei Schulz hinter dem spontan als *femme fatale* begriffenen Bild Lilith verbergen? Ist sie der Prototyp der eigen(sinnig)en Frau und als Teil Schechinas die Verkörperung des göttlich strafenden Aspektes? Fließen in der Figur der *femme fatale* bei Schulz kultur- und religionsgeschichtliche Traditionen zusammen?

In dieser Konzeption, bereits dämonisiert, da in Verbindung mit dem Bösen, begegnet Lilith geistesgeschichtlich zeitgleich – nämlich um die Jahrhundertwende – dem Konzept der Urfrau, dem Typ III bei Schulz. Beide treten als Gegenpole auf, weil sie widersprüchliche Vorstellungen von Frauen repräsentieren. Doch die Göttin Lilith enthüllt ihren göttlichen Ursprung in der Ambivalenz der Großen Mutter *Schechina* und lässt als Muttergottheit eine direkte Verbindung mit dem Konzept der Urfrau zu. Die Muttergottheit Lilith wird im Zuge der talmudisch-rabbinischen und der griechisch-byzantinischen Tradition entgöttert und dämonisiert. Die Herabsetzung lebensspendender matriarchalischer Gottheiten wird im Judentum wie auch in anderen Kulturen des Mittelmeerraums beobachtet, die das Weibliche und damit das Sinnliche verdrängen.²⁵ Die Dämonisierung Liliths durch das Judentum lässt auf die „Verdrängung eines früheren mutterrechtlichen Mythos durch eine spätere vaterrechtliche Schöpfungsgeschichte“²⁶ schließen. Die *Große Mutter* (die die Konzeption von *Schechina* und Lilith beinhaltet) und ihr Bezug zur Verehrung der Fruchtbarkeitsgöttinnen verweist auf matriachale Urfruchtbarkeit – auf die Frau als „Urwesen, das sich mit dem Chaos berührt und außerhalb der Zeit bleibt“²⁷. Die Urfrau ist das Symbol der organischen Fruchtbarkeit. Gender-theoretisch symbolisiert der organisch-sinnliche weibliche Körper das Gegenstück zum fetischisierten weiblichen Körper (*femme fatale*), weswegen ihre Thematisierung unablässig ist. Sie gehört in den polarisierten Zeitdiskurs der Jahrhundertwende, der einerseits durch misogynie und antisemitische Haltung und andererseits durch die Wiederentdeckung des Matriarchats gekennzeichnet wird. Für den theoretischen Kontext der misogynen Haltung der Jahrhundertwende sind Otto Weininger mit *Geschlecht und Cha-*

²⁵ Vgl. ibidem: S. 165 f.

²⁶ nach Zingsem: E. Bornemann: *Lexikon der Liebe. Materialien zur Sexualwissenschaft A-Z*, Himberg bei Wien 1984, S. 791.

²⁷ Vgl. G. Deleuze: „Sacher Masoch und der Masochismus“, F. a. M. 1980.

rakter (1903) und Lombroso mit „*Entartung und Genie*“ sowie „*Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte*“ (beide 1894) maßgeblich. Mit der Diskussion der Thesen von Bachofen eröffnet sich eine neue Interpretationsebene vom „*Mutterrecht*“ (1861), das ein maßgebendes Werk der Zeit war. Das Mutterrecht gehört einer Kulturstufe an, die nach Bachofen, der patriarchalischen Konstitution der abendländischen Gesellschaft vorangeht. In seinem philosophisch-religionsgeschichtlichen Werk untersucht Bachofen mittels einer intuitiven Mytheninterpretation der griechischen und der römischen Antike den Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat. Die von ihm beschriebene Mutterwelt entspringt einer chthonischen Religion und steht im Gegensatz zu dem „geistigen, rationalen und abstrakten männlichen Prinzip“²⁸. In jedem Individuum wird das Weiblich-Stoffliche durch das Männlich-Geistige abgelöst. In wie fern steht Schulz mit diesem maßgebenden Werk der Zeit im Dialog? Wie sind seine Darstellungen der Gynokratie zu deuten?

Die Schulzsche Rückkehr zur Kindheit vollzieht sich auf mehreren Ebenen: auf der *gender*-theoretischen Ebene in der kulturgeschichtlichen Interpretation des Masochismus, auf der psychoanalytischen Ebene über die Rückkehr zum Körper der Mutter, auf der anthropologischen Ebene durch die Rückkehr zum mütterrechtlichen Mythos des Matriarchats und auf der mystischen Ebene über die Vorstellung der androgynen Gottheit der Anfänge. Die Forschung zu Bruno Schulz weist trotz langer Tradition Lücken auf und zur wichtigsten Lücke gehört der bisher nicht beachtete *gender*-Ansatz in der Interpretation des Werkes von Bruno Schulz. Ausgespart wurde eine tiefer gehende Beschäftigung mit den Weiblichkeitsentwürfen des Künstlers, wie auch die Problematik der Geschlechterkonzepte und ihrer Körperbilder, sowohl in literarischer als auch in bildlicher Darstellung. Durch die *gender*-Perspektive möchte ich einen neuen Zugang zum graphischen Werk von Bruno Schulz aufzeigen, indem ich die Graphiken des *Götzenbuches* in den Kontext der in den Texten vorkommenden Frauentypen stelle. Dabei bediene ich mich kulturtheoretischer und psychoanalytischer Ansätze.

Mit der Verknüpfung der kulturgeschichtlichen, psychoanalytischen, anthropologischen, mythologischen und mystischen Aspekte in der Darstellung von Geschlechteridentitäten bei Bruno Schulz möchte ich in diesem Buch einen grundlegenden Beitrag zu der Forschungsliteratur leisten. Ich lege meiner Untersuchung das literarische und das graphische Werk (*Das Götzenbuch*) von Bruno Schulz zugrunde.

²⁸ Vgl. *Kindlers neues Literaturlexikon*, München 1989, Stichwort: „Bachofen“.

Editorische Vorbemerkung

Als Übersetzung der Zitate von Bruno Schulz' Primärtexten verwende ich die neueste verfügbare Übersetzung von D. Daume (2008). Da diese lediglich für den ersten Erzählband „Die Zimtläden“ vorliegt, stütze ich mich im Übrigen auf die Übersetzung von J. Hahn aus dem Jahre 1961. Da diese an einigen Stellen unzureichend oder fehlerhaft ist, da sie vorwiegend als eine Nachdichtung konzipiert worden war, verwende ich vor allem an den für meinen Themenkontext relevanten Stellen meine eigene Übersetzung, ohne die fehlerhafte Hahns in den Fußnoten zu diskutieren. Dies würde den Rahmen der Arbeit an dieser Stelle sprengen. Meine Übersetzung ist durch Kursivdruck gekennzeichnet. Sofern es Abweichungen meinerseits mit Frau Daumes Übersetzung gibt, vermerke ich dies ebenfalls in den Fußnoten. Stellen aus ihrer Übersetzung werden mit der Abkürzung DD gekennzeichnet (und folgen der alten Rechtschreibung), die übrigen basieren auf ggf. von mir veränderter Grundlage der Übersetzung von J. Hahn.

II. Forschungsstand

1. Allgemein

Die literarkritische Rezeption der 30er Jahre des 20. Jh.s beurteilt das literarische und bildnerische Werk von Bruno Schulz anhand der Kriterien der realistischen Prosa als ungenügend. Sein Werk zählt zur Literatur der Dekadenz und wird pejorativ¹ mit den Begriffen *literatura choromaniaków* und *literatura maligny* beschrieben, bis auf einige Kritikerstimmern (Sandauer, Witkiewicz, Gombrowicz, Breza, Chmielowiec), die gerade den fantastischen und fragmentarischen Charakter dieser Prosa schätzen. Nach dem zweiten Weltkrieg schließt die marxistische Kritik Schulz aus ideellen Gründen ebenfalls aus. Die Nachkriegsrezeption beginnt erst wieder 1956 mit dem Aufsatz von Jerzy Ficowski: *Przypomnienie Brunona Schulza*². Ficowski beginnt bereits 1947 mit der Spurensuche nach Schulz' Werken und gilt bis heute weltweit als der größte Schulzspezialist, dessen Objektivität von der polnischen Forschung geschätzt wird. Sein letztes wichtigstes Buch: *Regiony wielkiej hercezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia* (2002) ist zugleich die wichtigste Monographie über Schulz und basiert auf seiner lebenslangen Forschung. Die zweite Monographie zu Schulz liegt von J. Jarzębski: *Schulz* (1999) vor. Artur Sandauer macht Ficowski eine Zeitlang die Position des Schulzkenners streitig: Er gilt seit Mitte der 50er bis in die 70/80er Jahre als führender Literaturkritiker Polens. Sein Verdienst liegt in der nachträglichen Rehabilitation der schriftstellerischen Größen, zu denen auch die Texte von Bruno Schulz gehören. In den folgenden 20 Jahren führt er in der Auslegung der Schulzschen Texte das Wort: Er gründet die Lektüre auf einen in seiner Art eigenen Realismus, der in den gesellschaftlichen Umwälzungen des 20. Jh.s wurzelt. Als Interpretationsschlüssel nimmt Sandauer den von Schulz thematisierten Masochismus auf, den er auf psychoästhetischer Ebene mit der Biographie des Autors verzahnt. Die Untersuchungen der 70er Jahre suchen den Autor in den philosophischen und literarischen Kontext des Jahrhunderts (Surrealismus, deutscher Expressionismus) zu stellen. Diese Reflexionen werden von J. Speina (1974): *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*.

¹ Vorgeworfen werden ihm der Mangel an objektiver Wirklichkeit, eine moralisch indifferente Haltung sowie der Hang zum Physiologismus und zum Mystizismus.

² Bei allen folgenden Angaben siehe die ausführliche Bibliographie im Anhang.

zusammengetragen. Mitte der 70er Jahre formiert sich eine neue Generation der Schulzforscher³ mit W. Wyskiel als führende Größe. Im Zentrum der Untersuchungen steht die narrative Methodik: die Analyse der Erzählstrategien, der Begriff von Raum und Zeit und die Wertehierarchie bei Schulz. Erste fachliche Bearbeitungen der plastischen Werke von Schulz werden vorgelegt. Zwei in ihren Ansätzen verschiedene Bücher werden publiziert: Cz. Karkowski (1979): *Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza* und W. Wyskiel (1980): *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*. Die ausländische Forschung repräsentiert die Dissertation von E. Goślicki-Baur (1975): *Die Prosa von Bruno Schulz*. In den 80er Jahren erscheinen Arbeiten zur Sprache und Metaphysik: W. Bolecki: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej* (1982), B. Gryszkiewicz: *Ironia i mistycyzm* (1980), K. Stala: *Przestrzeń metafizyki, przestrzeń języka. Schulzowskie „mateczniki“ sensu* (1983), S. Chwin: *Twórczość i autorytety. Bruno Schulz wobec romantycznych dylematów tworzenia* (1985). Das Jahr 1992 – das Jubiläumsjahr des 100. Geburtstages und des 50. Todestages von Bruno Schulz – bringt die Forschung drei Sammelwerke hervor: *Bruno Schulz. In memoriam 1892-1942* (1992), *Teatr pamięci Brunona Schulza* (1993) und *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej 'Bruno Schulz – w stulecie urodzin I w pięćdziesięciolecie śmierci.'* (1994). Diese Beiträge markieren den neuesten Forschungsstand zu Bruno Schulz und unternehmen erstmals die Analyse der jüdischen Motive in Schulz' Werk. Dieser Aspekt wurde von W. Panas in seinen zwei Büchern entwickelt: *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza* (1997) und *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrysach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza* (2001). Bruno Schulz avanciert zu einem originellen Schriftsteller. Die Lektüre von Schulz als einer Randerscheinung zwischen der Moderne und der Postmoderne unternimmt K. Stala (1995): *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Eine postmoderne, auf der Struktur des Textes fundierte Lektüre wird nicht vertreten. Eine Ausnahme bildet der Aufsatz von D. Głowacka (1996): *Wzniosła tandeta i „simulacrum“: Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach* und als *Sublime Trash and the Simulacrum. Bruno Schulz in the Postmodern Neighborhood* (1999). Ausgehend von G. Deleuze und J. Baudrillard untersucht die Autorin die Darstellungsästhetik in den Texten von Schulz. Ihr kultursemiotischer Ansatz⁴ durchbricht die bisherige Lektüre von

³ vom 18. bis 19. 11. 1974 findet die erste Konferenz zu Bruno Schulz statt

⁴ Sie liest Schulz vor dem Raster des Begriffes *Simulacrum*. Die Kategorie des *Simulacrum* (adäquat mit *tandeta*) ist eine „schlechte Kopie“ der Wirklichkeit, deren Ver-

Schulz durch eine neue Fragestellung und ermöglicht so die Erforschung neuer Verstehensebenen.⁵

Die wichtigste derzeit vorliegende Informationsquelle zu Bruno Schulz und seinem Werk ist *Słownik schulzowski* (2003). Das Schulz-Wörterbuch enthält die polnische Bibliographie zu Bruno Schulz von 1933 bis einschließlich 2002 und bringt die bisherige Bibliographie von 1934 bis 1976 auf den neuesten Forschungsstand. Die westliche Rezeption wird bis in die 80er Jahre von Brown⁶ erfasst. Irena Światłowska⁷ erfasst die deutsche Schulzrezeption lediglich bis in die 70er Jahre. Es liegt keine gesammelte Bibliographie der ausländischen Forschung auf dem neuesten Stand vor.⁸ 2006 erscheint eine komparatistische Studie als Monographie von B. R. Banks: *Muse and Messiah. The Life, Imagination & Legacy of Bruno Schulz (1892-1942)*⁹, die auch digital mit zusätzlichen Materialien als CD-Rom vorliegt. 2008 folgt die Neuübersetzung der *Zimtläden* von Doreen Daume.¹⁰ Schulz' Werk ist heute in 26 Sprachen übersetzt.

Xięga bałwochwalcza bildet den Kern des bildnerischen Werkes von Bruno Schulz und thematisiert die erotische heterosexuelle Beziehung in einem sado-masochistischen Kontext. Ca. 1920 beginnt Schulz mit der Technik des *cliché-verre* die Arbeit an Graphiken, von denen er eine Anzahl auswählt und in verschiedener Anordnung zu Mappen mit dem Titel *Xięga bałwochwalcza* zusammenfügt. Heute sind 28 Graphikentwürfe überliefert. Die mir zu Ver-

bindung mit der Wirklichkeit nicht auf der Mimesis, sondern auf der fehlenden Ähnlichkeit mit ihr beruht. Die Mimesis wird verworfen und die beschriebene Realität erzeugt eine eigene Wirklichkeit (S. 76). Das *Simulacrum* (als Kopie ohne Original nach Deleuze) impliziert den Zusammenbruch der Wirklichkeit und ihrer Werte. Als Prozess strebt es nicht die Nachahmung einer konkreten Form, sondern die Repräsentation ihres Mangels an. (S. 88 f)

⁵ H. R. Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: *Rezeptionsästhetik*, R. Warning (Hrsg.), München 1994, S. 126-162, S. 129: „Das literarische Werk ist kein für sich bestehendes Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick darbietet. Es ist kein Monument, das monologisch sein zeitloses Wesen offenbart. Es ist vielmehr wie eine Partitur auf die immer erneuerte Resonanz der Lektüre angelegt, die den Text aus der Materie der Worte erlöst und ihn zum aktuellen Dasein bringt [...].“

⁶ R. E. Brown: *Myths and Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz*, München 1991.

⁷ I. Światłowska: *Polnische Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1970*, Wrocław 1996.

⁸ Relevant hierzu sind die Datenbanken der MLA, der IBZ und der *European Bibliography of slavic and east European studies*.

⁹ InkerMenPress 2006.

¹⁰ Daume, Doreen: *Die Zimtläden*, München 2008.

fügung stehende Ausgabe¹¹ enthält 26 Graphiken, die der von Schulz aufgestellten Reihenfolge entsprechen. Allerdings wurden die ursprünglich vom Autor 19 für den Zyklus zusammengestellten Graphiken von Ficowski durch 7 Graphiken erweitert, die im Originalverzeichnis fehlen. In der vorliegenden Ausgabe stehen mir 27 von den ursprünglich 28 vom Autor fürs *Götzenbuch*¹² vorgesehenen Graphiken, deren Zusammensetzung je nach Mappe variierte, zur Verfügung. Es fehlt die zweite Abwandlung des Bildes „Ogiery i eunuchy“. Es existieren darüber hinaus 10 zusätzliche Entwürfe der Umschläge zum *Götzenbuch*, mit denen jeweils die Mappen versehen wurden. Die vollständigste Sammlung der Elemente aus *Xięga* befindet sich im *Muzeum Narodowe i Muzeum Literatry i. Adama Mickiewicza* in Warschau, im *Muzeum Narodowe* und in *Biblioteka Jagiellońska* in Kraków und in Privatsammlungen. Das *Muzeum Literatry* in Warschau besitzt die größte Sammlung der Zeichnungen des Autors. Der zeichnerische Nachlass umfasst an die fünfhundert Zeichnungen (davon wenige graphische und malerische Arbeiten), die sich grob in drei Gruppen unterteilen lassen: der weibliche Akt und die masochistischen Szenen, die Thematisierung des jüdischen Messianismus und Porträts, Autoporträts, Droschkenmotive als dritte Gruppe. Hinzu kommen die Illustrationen eigener Prosa und der erhaltene Zeichenblock aus der Jugendzeit des Autors. Die Forschung zum bildnerischen Werk ist spärlich und betrifft vor allem die erste Gruppe: den weiblichen Akt und die masochistischen Szenen, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde.

2. Forschung zur Weiblichkeit im Werk von Bruno Schulz

Im Bereich der bildenden Kunst, namentlich in den Beiträgen zu *Xięga Bałwochwacza* führt M. Kitowska-Lysiak¹³ das Wort. Sie befasst sich mit der erotisierenden Darstellung der Frau im bildnerischen Werk von Bruno Schulz. Deskriptiv werden in Aufsätzen kunstgeschichtliche¹⁴ Einordnungen vorgenommen, eine theoretisch fundierte Analyse des Konzepts der Weiblichkeit liegt weder in der Auseinandersetzung mit Bild noch mit Text vor.

¹¹ *Xięga Bałwochwacza*, J. Ficowski (Hrsg.), Warszawa. Eine deutsche Ausgabe liegt als *Das Götzenbuch*, Interpress, Warszawa 1988, vor.

¹² Augsburgsberger verweist auf eine unbekannte dritte Version des *Götzenbuches* aus Privatbesitz, die unlängst in Polen bei einer Auktion versteigert und im Internet unter www.artbiznes.pl/jsp/artbiznes/artykuly.jsp?Typ=detal&ld=i&ldArtykuly=747 (letzter Besuch am 10.10.2005) abgebildet wurde. Ich wurde leider unter dieser Adresse nicht (mehr) fündig. Vgl. Augsburgsberger, J.: *Masochismen. Mythologisierung als Krisen-Ästhetik bei Bruno Schulz*, Hannover 2008, S. 185.

¹³ M. Kitowska-Lysiak (2002), (1994), (1992), zur literarischen Figur Anna Csillag: (1990), (1985), (1986), (1981), zwei Artikel (1979), vgl. Bibliographie.

¹⁴ Vgl. E. Kuryluk (1992), (1993), H. Kasjaniuk (1993), S. Fauchereau (1992).

Die vorhandenen Arbeiten gelten vorwiegend der Figur Bianka¹⁵ (*Wiosna*), der neben der Figur des Vaters als einzigen eine detaillierte Beschreibung zuteil wird. Sie wird als die erotische Kindfrau und die den Helden Joseph erotisierende Verkörperung seiner Traumfigur gelesen. Der Zyklus *Xięga bałwochwalcza* zeichnet eindeutig einen heterosexuellen Geschlechterdiskurs nach. Im sado-masochistischen Inhalt der Graphiken sieht Kitowska-Łysiak „eine durch die Frau herbeigeführte Niederlage des Mannes“¹⁶. Sie begreift die Frau als einen zerstörerischen weiblichen Golem, der in dem modernistischen Weiblichkeitskonzept einer *femme fatale* aufgeht und vor deren sexueller Dominanz die männliche Figur in masochistischer Stellung verharret. Keine der vorliegenden Arbeiten verlässt jedoch das Spannungsfeld eines geschlechterspezifischen Dualismus, der in den polarisierenden Begriffen Materie-Geist untergebracht wird. Auffällig ist, dass diese oft von Autorinnen vorgenommenen Untersuchungen sich innerhalb der Werte der symbolischen Ordnung abspielen, d.h. innerhalb des männlichen Blicks. Der männliche Blick ist nämlich das Fernrohr und das Sprechrohr in den Zeichnungen. In den Analysen wird die im Bildzentrum (des männlichen Blickes!) stehende Frau fokussiert – die Blickperspektive wird dabei nicht beachtet, sondern von den Forscherinnen übernommen. Und doch verweist Schulz auf die Hauptperson, auf das Subjekt seiner Zeichnungen durch die in den dargestellten Situationen handelnden Figuren. Es sind allein die männlichen Figuren. Die Frau ist nur insofern das Subjekt der Bilder, als sie das Objekt des begehrenden männlichen Blickes ist und erst durch ihn zum Subjekt gemacht wird. Die bisherigen Forschungsbeiträge blicken nicht „hinter diesen Blick“. Seine Konsequenzen werden stellenweise der Frau zu Last („kobieca próżność“¹⁷) gelegt, wobei die Subjektivität (das Subjekt-Sein) der weiblichen Figur nicht hinterfragt wird. Auch in der literarischen Analyse sprechen die Autorinnen und Autoren die Sprache des Blicks. Der Eindruck, der beim Lesen entsteht, vermittelt ihre Solidarität mit dem gedemütigten Mann – das Verhalten der *femme fatale* wird dabei missbilligt. Männliche Kritiker wiederum wollen sich als Fürsprecher des weiblichen Geschlechts verstehen, bestätigen jedoch dabei das Weiblichkeitskonzept des männlich begehrenden Blicks, der das Weibliche als das Geheimnisvolle, Unzugängliche, Fremde mythisiert, indem

¹⁵ Vgl. A. Czabanowska-Wróbel (1994), (2002), M. P. Markowski (1994), T. Olchanowski (1999), S. Rosiek (1993), D. Sosnowska (1993), M. Tyszkiewicz (1993). Eine Ausnahme bildet Wyskiel (1974).

¹⁶ M. Kitowska-Łysiak: „Bruno Schulz – ‚Xięga bałwochwalcza‘: wizja-forma-analogie“, in: *Bruno Schulz in memoriam (1892-1942)*, M. Kitowska- Łysiak (Hrsg.), Lublin 1992, S. 133-151, S. 143.

¹⁷ *Ibidem*: S. 138.

ihre Äußerungen die Repräsentationen des „Ewig Weiblichen“¹⁸ unkritisch annehmen. Der daraus resultierende Eindruck bekommt eine tendenziöse und polemische Färbung: Die Äußerungen vergreifen sich an der Biographie des Autors und bedienen sich eines moralisierend wertenden Sprachkanons.¹⁹ Bei der Lektüre entsteht der Eindruck mangelnder Distanz zwischen den ForscherInnen und ihren Stellungnahmen. Die moralisierende Haltung ist präsenter als die zu erörternde Problematik. Dies ist unter anderem auf eine Fragestellung zurückzuführen, die nicht in erster Linie das künstlerische und literarische Werk als ein eigenständiges Produkt, dessen Struktur und Schichten zu analysieren sind, anvisiert. Die Interpretationen suchen nach der Wurzel der dargestellten masochistischen Szenen²⁰ in der Biographie des Künstlers, was zu Hypothesen über die private sexuelle Veranlagung führt und für eine wissenschaftlich fundierte Arbeit untragbar ist. Eine Analyse des Masochismus in seiner Struktur und jenseits der pathologisch orientierten Wertung wird erstmals von ausländischer Forschungskritik unternommen: Chrostowska veröffentlicht 2004²¹ einen Aufsatz und 2008²² unternimmt Augsburgsberger den Versuch einer eingehenden Anwendung des modernen Masochismusbegriffs auf das Werk von Bruno Schulz. Die polnischen Interpretationen bewegen sich größtenteils im Spannungsfeld der Mythisierung und der Entmythisierung der Frau: Kulig-Janarek liest die Darstellung der Frau als eine „Demaskierung des Mythos Frau“²³. Das weibliche Ideal erscheint somit als eine seelenlose Puppe, die mit dem neutestamentlichen Götzen als materiellem Objekt analogisiert wird und somit den erotisch-dämonischen Aspekt der *femme fatale* in einem trivialen Aspekt verharmlost. Die Assoziierung der Frau mit der Materie weist – so die Autorin – misogyne Züge in der Schulzschen Faszination mit der Weiblichkeit auf, deren Gründe im Weiblichkeitsverständnis der Jahrhundertwende zu suchen sind. Die Interpretationen liefern keine neuen Erkenntnisse – die zahlreichen Beiträge zitieren einander mehr, als dass sie einander inspirieren und sie bedienen sich alle des männlich patriarchalen Blickes.

¹⁸ Ibidem: S. 148, vgl. auch A. C. Leszczyński (1993).

¹⁹ Vgl. A. Sulikowski (1992) und (1994), vgl. auch Leszczyński (1993).

²⁰ Diese Haltung überwindet W. Bolecki: „Witkacy-Schulz, Schulz-Witkacy“, in: *Czytanie Schulza*, Kraków 1994, S. 127-151.

²¹ Vgl. S. D. Chrostowska: „Masochistic Art of Fantasy: The literary works of Bruno Schulz in the context of modern Masochism“, in: *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, 55 (4), Amsterdam 2004, S. 469-501.

²² Vgl. J. Augsburgsberger: *Masochismen. Mythologisierung als Krisen-Ästhetik bei Bruno Schulz*, Hannover 2008.

²³ K. Kulig-Janarek: „Erotyka-groteska-ironia-kreacja“, in: *Bruno Schulz in memoriam (1892-1942)*, M. Kitowska-Łysiak (Hrsg.), Lublin 1992, S. 153-177, S. 166.

Der religionshistorische Versuch will die duale Hierarchisierung der Geschlechter aufgeben: Die poetologische Figur des Androgyn erscheint als eine kosmische Einheit und das Resultat der Vereinigung des männlichen und des weiblichen Prinzips. Die Festlegung von ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ wird in den Analysen nicht hinterfragt (bzw. nicht definiert), so dass traditionelle Körperbilder und geschlechtsspezifische Rollenzuweisungen übernommen und also auch nicht aufgebrochen werden können²⁴. Das androgyne Prinzip findet bei Schulz seine Berechtigung im Konzept der androgynen Bianka als literarischer Figur und der fiktionalisierten Person Egga van Haardt, der Schulz eine Hommage widmet.

²⁴ Vgl. Vor allem Kitowska-Lysiak (1994), auch M. Podraza-Kwiatkowska (1969), bedingt A. Sandauer (1957).