

Matthias Freise

Bruno Schulz zwischen Literatur und Bildender Kunst

Versuch einer Annäherung

Bruno Schulz, als Verfasser zweier Zyklen phantastischer Erzählungen (*Sklepy Cynamonowe* [Die Zimtläden] und *Sanatorium pod klepsydrą* [Das Sanatorium zur Todesanzeige]) nicht nur in Polen bekannt und hochgeschätzt, hat auch ein graphisches Werk hinterlassen. Wie im Falle seiner Prosa sind viele Werke verlorengegangen, Werke, die Freunde und Bekannte von Schulz noch gesehen haben. Es gibt Dokumente, die zu der Hoffnung Anlaß geben, daß das eine oder andere Stück wieder auftauchen wird, doch einstweilen müssen wir uns mit dem begnügen, was nach den Wirren des Krieges als gesicherter Bestand zur Zeit verfügbar ist. Das sind der graphische Zyklus *Xigga bahwochwalcza* (*Das Buch der Götzenanbetung*), der in mehreren Exemplaren der Druckauflage erhalten ist, sowie einige Bleistiftzeichnungen, z.T. mit Tusche lasiert. Einige Bleistiftzeichnungen und einige Varianten zu Blättern des Graphikzyklus befinden sich in Privatbesitz, ein Selbstportrait hängt in der Galerie für Malerei, Lviv, der übrige graphische Nachlaß von Schulz befindet sich im Warschauer Literaturmuseum sowie im Nationalmuseum (Warschau).¹

Welche Rolle spielt das graphische Werk in der künstlerischen Entwicklung von Schulz, in welcher Relation steht es zu seiner Prosa, welches Interesse kann es aus der Perspektive der Literaturwissenschaft beanspruchen?

Schulz hatte zunächst die visuellen Künste zu seiner künstlerischen Domäne erkoren. Davon zeugen ein begonnenes, aber abgebrochenes Studium der Architektur, die zeitweilige Immatrikulation an der Hochschule für Bildende Künste in Wien und ein gleichfalls nicht abgeschlossenes Kunststudium in Lemberg. Nicht zuletzt aufgrund seiner großen künstlerischen Begabung wurde es ihm gestattet, den Beruf des Zeichenlehrers am Gymnasium von Drohobycz ohne den notwendigen akademischen Abschluß auszuüben. Zur Literatur kam er dagegen spät - seinen ersten Erzählband publizierte er mit zweiundvierzig Jahren -, unwillkür-

¹ Diese und alle weiteren Angaben zum graphischen Werk nach: „The Drawings of Bruno Schulz.“ Jerzy Ficowski (Hg.). Evanston, Illinois (Northwestern University Press) 1990.

lich, spielerisch und fast zufällig - die Erzählungen seines ersten Erzählbandes entstanden als Postscripta zu Briefen an Debora Vogel.

Den eigentlichen Stellenwert der visuellen Kunst für Schulz können wir anhand dieser Fakten nicht ermitteln. Er erschließt sich uns aber durch einen längeren Brief von Schulz an St. I. Witkiewicz. In diesem Brief schreibt Schulz von Bildern, *visuellen* Bildern, an denen in der Kindheit wie an Fäden in einer chemischen Lösung der Sinn auskristallisiert. Diese Bilder bilden das „eiserne Kapital des Geistes“, und den Rest seines Lebens ist der Künstler nur noch damit beschäftigt, „diese Bilder zu interpretieren, sie in ihrem ganzen Inhalt zu brechen, sie über die ganze Spannweite des Intellekts hinwegzuführen“ (Bruno Schulz 1989, 442 f.).

Dennoch hat das literarische Werk von Schulz viel mehr Beachtung gefunden als sein graphisches Werk, und das zu Recht: es ist komplexer, imaginativer, moderner, kompositorisch und stilistisch mutiger. Hat Schulz die visuellen Obsessionen seiner Kindheit handwerklich nicht im Medium der Bildenden Kunst realisieren können? „Verschweigt“ er sie vielleicht aus einer Scheu vor dem Ursprünglichen, vor dem Absoluten? Ich neige dazu, beide Möglichkeiten miteinander zu verbinden. Paradoxerweise konnten diese Bilder für Schulz ihren *visuellen* Reichtum nur entfalten durch das Interpretieren und Brechen im Medium des Intellekts, von dem in seinem Brief an Witkiewicz die Rede ist. Sie konnten ihn entfalten in einer Prosa, die ihrerseits antinarrativ-bildhaft ist, oder genauer: die das Narrative und das Bildhafte aufhebt in die weder statisch-bildhafte noch linear-narrative Erzählweise einer multiplen, expansiven Dissemination.

Das visuelle Urbild aber ist in seiner ursprünglichen Einfachheit technisch unerreichbar, in seiner Jungfräulichkeit unberührbar. Schulz macht in seiner Graphik gar nicht den Versuch, es zu imitieren, sondern er interpretiert, bricht, verschiebt es in ähnlicher Weise wie in seiner Prosa. Das wird sich insbesondere am Beispiel des Urbildes der Droschke und des Kutschpferdes zeigen, das Schulz im bereits zitierten Brief an Witkiewicz erwähnt, wenn dieses Urbild mit seinen graphischen Transformationen bei Schulz konfrontiert wird.

Ich untersuche das graphische Werk von Schulz im weiteren vornehmlich aus der Perspektive der Literaturwissenschaft. Das bedeutet nicht, daß ich es als bloße Illustration zum literarischen Werk betrachte. Es ist ein neben den Erzählungen gleichrangiger Kunstausdruck, eine bildliche Brechung jener „Urbilder“ neben ihrer artikulierten, begrifflichen Brechung: der Prosa und den Essays von Schulz. Dabei wird Schulz' Graphik, bei aller bildlichen Eigenständigkeit, ebenso wie die Prosa, aber mit umgekehrten Vorzeichen, seine Grenzstellung zwischen Visualität und Sprachlichkeit offenbaren.

Von besonderem Interesse können aus der Perspektive der Literaturwissenschaft *thematische* Analogien zwischen der Prosa und der Graphik sein, weiterhin eventuelle Parallelen zwischen den jeweiligen *Simmintentionen* sowie, falls möglich,

Analogien zwischen literarischer und graphischer *Technik*. Wenn nun im weiteren Allusionen oder technische Parallelen zu Werken der Bildenden Kunst festgestellt werden, dann nicht, um Bruno Schulz' graphischem Werk einen Ort in der Kunstgeschichte zuzuweisen. Diese Aufgabe kann und will ich mir hier nicht stellen. Es geht mir lediglich darum, durch die Diskussion solcher Analogien, Zitate und technischer Rückgriffe Schulz' eigenes graphisches Werk im Kontext seines literarischen Werkes besser zu verstehen.

Man kann die Graphik von Schulz, soweit sie erhalten ist, in zwei Abschnitte unterteilen. Der erste Abschnitt, 1920 bis 1921, umfaßt außer einigen frühen Selbstportraits den Zyklus *Xięga bahwochwalstwa* (24 Blätter, 1921), alternative Versionen zu einzelnen Blättern des Zyklus sowie verschiedene Versionen des Umschlagbildes und des Frontispiz. Zum zweiten Abschnitt, zwischen 1933 und 1938, gehören Illustrationen zu dem zweiten von Schulz veröffentlichten Erzählzyklus *Sanatorium pod klepsydrą* sowie einige Bleistiftskizzen. Wir haben es also mit einer „präliterarischen“ und einer „postliterarischen“ Graphik zu tun. An diese zeitliche Abfolge knüpfen sich neue Überlegungen. Das graphische Werk des ersten Abschnitts ist eine Vorstufe des literarischen Werkes. Es dokumentiert die Suche nach einem geeigneten Medium, d.h. es versucht, den kompositionellen und ästhetischen Gesetzmäßigkeiten der darstellenden Kunst gerecht zu werden. Das graphische Werk des zweiten Abschnitts ist dagegen schon ein Echo der Literatur, also Illustration im besten Wortsinne, bei der die Thematik im Vordergrund steht. Sowohl im Werk des Graphikers, der noch nicht weiß, daß er eigentlich ein Schriftsteller ist, als auch in dem des Schriftstellers kann man nach „literarischen“ Ausdrucksformen suchen. Ich möchte mich im weiteren jedoch vorrangig mit den Graphiken des ersten Abschnitts befassen, weil ich weniger an der Thematik als an der Formsprache des Graphikers Schulz interessiert bin. Den Grund dafür wird das folgende Kapitel gleich zu Beginn offenbaren.

Allgemeine Charakterisierung des graphischen Werkes

Das graphische Werk von Schulz zeigt fast durchgehend eine Thematik, die vornehmlich als Ausdruck der pathologischen Psyche des Künstlers gedeutet werden könnte. Es ist dies die Thematik des Masochismus, zu der Renate Lachmann schreibt:

„Seine [Schulz'; MF] Graphik ließe sich von daher als meisterhafte ‚Illustration‘ des von Krafft-Ebbing zum Psychopathietyp erklärten (und von Freud als ein solcher akzeptierten) Masochismus bezeichnen.“ (Lachmann 1992, 440)

Auch der Essay, der dem Werkverzeichnis in „The Drawings of Bruno Schulz“ vorausgeht, legt Schulz' Graphik auf die Darstellung des Phänomens Masochismus fest (Kuryluk 1990).

Bei rein thematischer Betrachtung reduziert sich die Graphik von Schulz in der Tat auf die Illustration eines psychopathologischen Musters. Eine solche Betrachtung wird ihr jedoch keinesfalls gerecht. Am Thema des Masochismus wird vielmehr ein durchaus Universalität beanspruchendes Bild des Menschen entworfen, das sich durch die kompositionsanalytische, ikonographische und diachron-vergleichende Betrachtung erschließt. Masochismus ist das Thema, nicht die Aussage dieser Kunst. Auch wenn sie in ihrer Komplexität und Modernität an die Prosa von Schulz nicht heranreicht, muß man ihr im Medium ihrer eigenen künstlerischen Mittel gerecht werden. Das möchte ich im weiteren zumindest ansatzweise versuchen.

Im Zentrum des Bildes steht bei der überwiegenden Zahl der Graphiken eine Frauengestalt, die ihren Körper, v.a. die Beine, mehr oder weniger ostentativ zur Schau stellt. Unter, neben oder vor ihr knien oder liegen - selten stehen - männliche Figuren in devoter Haltung. In der Regel ist die männliche bzw. eine der männlichen Figuren als Selbstportrait von Schulz zu identifizieren. Darüber hinaus gibt es eine Reihe von Selbstbildnissen ohne Frau - reine Autoportraits aus der Zeit bis 1920 sowie Selbstbildnisse in der Form von Portraits des Ich-Erzählers in Illustrationen aus den 30er Jahren zu Szenen aus den beiden Erzählzyklen.

Die große Zahl der Selbstbildnisse korreliert mit der in der Prosa von Schulz gewählten Form der Icherzählung. Die eigene Person steht thematisch im Mittelpunkt. Die Frauengestalten im graphischen Werk sind immer in Bezug zu setzen zu den um sie herum gruppierten männlichen Beobachterfiguren. Es sind dies im Grunde keine Bildnisse von Frauen, sondern davon, wie Frauen aus der männlichen Perspektive wahrgenommen werden. Perspektivträger ist der in der Regel mitabgebildete Bruno Schulz, der als eine ebenso fiktive, stilisierte Gestalt aufgefaßt werden muß wie der fiktive Icherzähler in der Prosa.

Zur „personalen Perspektivierung“ der Frauenbildnisse trägt auch der für sie fast immer sehr tief liegende Blickpunkt bei, insbesondere wenn man sie mit der übrigen Graphik von Schulz vergleicht, für die in der Regel ein leicht erhöhter Blickpunkt gewählt wurde, obwohl z.B. für die Illustrationen zu den Erzählzyklen der kindliche *Erzählerstandpunkt* einen tiefliegenden Blickpunkt auch der *Bilder* nahelegt.

Die Perspektive ist in der Graphik von Schulz jedoch kein wie auch immer empirisch motivierter Beobachterstandpunkt. Sie ist als Adorationsperspektive axiologisch motiviert, d.h. es wird zum „Erhabenen“ hinaufgeblickt von unten, von „Bruno Schulz“, zu jener Frauengestalt, der „Bruno Schulz“ bald die Füße, bald die Schuhe küßt, die ihm den Fuß auf den Nacken oder auf das Gesicht stellt oder der er einfach zu Füßen liegt. Geschlechtlichkeit, Sexualität ist sicher der maßgebliche Parameter dieser Hierarchie. Eine entscheidende Frage wird sein,

welche Deutungshorizonte dieser Parameter öffnet oder ob er nur auf sich selbst verweist.

Im Falle der Illustrationen zu den Erzählzyklen ist diese axiologische Hierarchie nicht direkt impliziert, denn der Erzähler ist nicht identisch mit dem sich in der Welt der Geschlechtlichkeit der Frau unterwerfenden Mann. Nicht der Erzähler, sondern der Vater tritt in den Erzählungen den weiblichen Figuren in devoter Haltung gegenüber, doch zugleich erhebt er sich über sie, wie zumindest eine Illustration dokumentiert.² Die „realistische“ Perspektive des Kindes wird dagegen weder graphisch noch literarisch ausgenutzt - der Blickpunkt und die Themen der Erzählzyklen entsprechen nicht den Konventionen eines kindlichen Reflektors.

Die Darstellung des Menschen ist im graphischen Werk von Schulz grundsätzlich manieristisch, d.h. in den Proportionen unausgewogen, ja verzerrt, die männlichen Gestalten sind oft stark perspektivisch verkürzt, die weiblichen dagegen überlängelt dargestellt. Schuhe mit hohen Absätzen bzw. überstreckte Füße unterstützen die Längenwirkung der exponierten weiblichen Beine. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht die Variation des Motivs der liegenden Venus in *Xigga Bahwochwalstwa*³ Nr. 26.⁴ Der teilweise verhüllte Oberkörper ist schräg zum Blickpunkt abgewinkelt und dadurch verkürzt, Unterleib und Beine sind entblößt und verlaufen horizontal in einer Bildebene. Der Fuß auf der Seite des Betrachters ist gestreckt. So wirkt die untere Körperhälfte überlang. Auch auf diese Weise schafft die Perspektive axiologische Hierarchien, ohne den Realismus normaler Größenverhältnisse aufzugeben.

Auch die Physiognomie, Gestik und Mimik der dargestellten Menschen folgt dem expressionistischen Prinzip des von seelischem Ausdruck bestimmten Leibes. Karikaturähnlichen Überzeichnungen der Gesichtszüge begegnen wir bei einer Reihe der Selbstportraits. Durchweg werden die Köpfe der männlichen Figuren vergrößert, die der weiblichen Figuren im Verhältnis zur Körperlänge verkleinert dargestellt. Unterstützt wird diese Darstellungsweise wiederum durch die Perspektive. Die männlichen Gestalten sind gebückt, liegend oder kriechend immer mit dem Kopf zum Betrachter gewendet, wodurch der Kopf perspektivisch vergrößert erscheint. Die Köpfe der Frauengestalten sind dagegen entweder vom tiefliegenden Blickpunkt aus der weiter entfernte Teil des Körpers und dadurch verkleinert, oder sie liegen auch „objektiv“ weiter hinten (bei liegenden und z.T. bei sitzenden Frauengestalten). Bezeichnend für das letztere Verfahren

² „The Drawings of Bruno Schulz“ Nr. 189 *Scene in a tailor's shop* (250), 25,4x32,6 cm.

³ „The Drawings of Bruno Schulz“ Nr. 26, 13,7x23 cm. Im weiteren Text wird der Titel *Xigga Bahwochwalstwa* abgekürzt als „XB“ wiedergegeben.

⁴ Zum Thema dieses Blattes und der in ihm erzählten Geschichte s.u.

ist eine Serie von Zeichnungen von zwei Frauen und einem Mann am Tisch.⁵ Von den drei Figuren, die am Tisch sitzen, stützt sich auf jeder der Zeichnungen die männliche („Bruno Schulz“) auf den Tisch und beugt sich darum weit vor, die beiden Frauen biegen jeweils ihre Köpfe nach hinten. Die untere Körperhälfte des Mannes ist meist durch den Tisch verdeckt. In Nr. 77 (21x22 cm) ist an ihrer Stelle unter dem Tisch ein zusammengekrümmter Hund mit erigiertem Glied sichtbar, in Nr. 73 (15x20,8 cm) und 74 (15,5x20 cm) sitzt der Hund an der Seite. Die untere Körperhälfte der beiden Frauen links und rechts vom Mann dagegen schiebt sich mit den Knien dem Betrachter entgegen und ist so vergrößert. In XB Nr. 26 ist der Oberkörper der Frau in Richtung Betrachter abgewinkelt, der Kopf müßte also vergrößert erscheinen. Das wird hier dadurch verhindert, daß die gesamte obere Gesichtshälfte der Frau im Schatten verschwindet. Das sichtbare „Restgesicht“ ist wiederum klein.

Den kompositionellen Aufbau der Bilder, v.a. des Zyklus XB, prägt besonders die Diagonale. Sie wird von der Beinpartie der Frauengestalt oder von ausgestellten Rücken gebildet,⁶ gelegentlich auch von architektonischen Details wie Balustraden⁷ oder Bettkanten⁸ (*Undula odwieczny ideał*).⁹ Neben den Diagonalen, die weitgehend von den Frauengestalten gebildet werden, finden sich S-förmige Linien, die die männlichen Figuren durch die Krümmung ihres Körpers erzeugen. Damit benutzt Schulz die Tradition des offenen, bewegt-dynamischen Bildaufbaus des Barock.

Die Diagonale und die S-Figur sind in der Graphik von Schulz nicht nur barocke Formprinzipien. Sie tragen auch symbolische Funktionen. Während die Diagonale auf äußere Bewegtheit verweist, eine Bewegung über das Bild hinaus anzeigt, richtet sich die S-förmige Linie auf sich selbst und zeigt darum eine innere Unruhe, eine Bewegung auf sich selbst hin an. Häufig stehen sich diese beiden Linienführungen gleichsam antithetisch gegenüber; die weibliche Diagonale prägt die linke, die männliche Krümmung die rechte Bildhälfte (XB Nr. 10, 25 und 26). So verweist der Bildaufbau auf den Unterschied zwischen der Wendung

⁵ „The Drawings of Bruno Schulz“ Nr. 73- 77 (126-130).

⁶ Am komplexesten in XB Nr. 21 (*Zaczarowane miasto II*, 16,5x22 cm): kriechender Mann horizontal mit nach oben angewinkeltm Oberkörper, der in die Diagonalen der Frauenkleider überleitet, Köpfe der anderen Männer diagonal angeordnet, zwei Frauengestalten vertikal, die Falten ihrer Kleider diagonal, durch die unterschiedliche Größe der Frauen entsteht eine neue Diagonale, die ihre hochmütigen Gesichter mit dem verängstigten Gesicht des obersten Mannes in der Diagonale der Köpfe verbindet.

⁷ Z.B. XB Nr. 13: *Procesja*, 17,5x23,2 cm.

⁸ Zu den Diagonalen könnte man auch die imaginäre Linie der nebeneinander gestaffelten männlichen Köpfe zählen. Ich rechne diese aber zum Verfahren der Kinetischen Raumperspektive (s.u.).

⁹ XB Nr. 7, „The Drawings of Bruno Schulz“, 54, 10x14,9 cm.

nach außen, der Expressivität des Weiblichen und der Wendung nach innen, der Reflexivität des Männlichen. In der Tradition bildlicher Formsprache finden wir ein solches Gegenüber bei barocken Darstellungen des Jüngsten Gerichts (die Verdammten krümmen sich auf der einen Seite unterhalb des Weltenherrschers) und in der mittelalterlichen Kunst, z.B. auf der Tafel *Christus und Magdalena* der Bronzetur der Hildesheimer Bernwardskirche aus dem Jahre 1015. Vor Christus in erhobener Position mit diagonal ausgestrecktem Arm windet sich hier die Sünderin Magdalena S-förmig am Boden. Schulz zitiert die traditionelle Hierarchie von Göttlichem und Menschlichem, dreht aber die Zuordnung der Geschlechter um.

In einigen Graphiken von Schulz stellt die Diagonale den Kontakt zwischen den einander wesensfremden und doch aufeinander bezogenen Welten des Weiblichen und des Männlichen her. Wie auf dem berühmten Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle Gott seinen Arm zu Adam, streckt die Frau dann ihr entblößtes Bein diagonal zum Mann aus, zuweilen mit ostentativer Berührungsaufforderung.¹⁰ Schließlich stellt die Diagonale, wenn sie wie in XB Nr. 21 aus in der Höhe gestaffelten männlichen und weiblichen Figuren besteht, die Relation zwischen den Geschlechtern dar. Sie verbindet dann das Prinzip ihrer hierarchischen Überordnung (übereinander) mit dem ihrer grundsätzlichen Verschiedenartigkeit (nebeneinander).¹¹

Ein weiteres Merkmal der Anordnung von Figuren ist bei Schulz die Plazierung des Frauenkopfes am oberen Bildrand oder in der linken bzw. rechten oberen Bildecke. Das mag bei Portraits nicht verwundern, liegt doch der Kopf an einem Ende des Körpers und damit zwangsläufig in der Nähe des Bildrandes. Signifikant wird die Lage des Frauenkopfes durch die ganz andere Lage der Männerköpfe: sie sind fast durchweg in der Bildmitte zu finden. Das verdanken sie der gebückten Haltung der männlichen Figuren. Allerdings kommt einer solchen Plazierung jenseits einer solchen realistischen Motivierung ein Aussagewert in der formalen Sprache der Bildkomposition zu.¹² Sie bestätigt die oben formulierte These, Thema der Graphik von Schulz sei nicht eigentlich die Frau in ihrer Körperlichkeit, sondern die Frau im Kopf des Mannes. Der Kopf des Mannes, vergrößert dargestellt und ins Zentrum des Bildes gerückt, ist der Ausgangspunkt und das Ziel dieser Graphik.

¹⁰ So in XB Nr. 8 *Undula u artystów* (9,8x14,5cm), „The Drawings of Bruno Schulz“, 55. Da die Diagonale weitgehend der Frau zugeordnet ist, macht die Frau die Berührung zwischen diesen zwei Welten überhaupt möglich - wie Gott in besagtem Deckengemälde.

¹¹ Diese Diagonalen bilden Männerköpfe, die demnach für die „Einteilung“ der Welt des Geschlechtlichen verantwortlich sind.

¹² Gerade aufgrund der realistischen Motivierung der Formsprache muß die Graphik von Schulz als vormodern gelten, denn ein Grundprinzip der Moderne ist, auf diese Motivierung zu verzichten.

Literarische Formen im graphischen Werk von Schulz

Nun zu der Frage, die an Bildwerke eines Schriftstellers gestellt werden muß: wie literarisch ist die Graphik von Schulz? Das betrifft zunächst das Problem, inwieweit sich die graphische „Raumkunst“ an der literarischen „Zeitkunst“ orientiert. Erzählen die Bilder Geschichten (etwa wie die holländische Genre-malerei), findet die „kinetische Raumperspektive“ (in die Simultaneität des Bild-raumes projizierte zeitliche Abfolge) Anwendung? Wie sieht es im Falle von XB mit der Zeitdimension der Zyklizität aus?

Das graphische Werk von Schulz scheint in diesem Sinne, also hinsichtlich seiner Narrativität, eher unliterarisch zu sein. In der Zyklizität von XB ist kein realer Zeitfaktor auszumachen, durch den die Blätter sich zu einer Bildergeschichte fügen würden - lediglich eine kompositionelle Abfolge. Sie beginnt mit einer Widmung,¹³ in der „Bruno Schulz“ (das einzige *explizite* Selbstportrait des Zyklus) dem Betrachter eine Krone überreicht, und endet mit der Präsentation des Buches - dem Endprodukt des Schaffens - in zwei Varianten (*Księga batwochwalstwa* I und II).¹⁴ Einige Blätter enthalten jedoch Narrativität in Form der *Kinetischen Raumperspektive*. So bilden die männlichen Köpfe von XB Nr. 12 und 13 eine Sequenz des Aufblickens und Niedersinkens in Leserichtung, d.h. von links nach rechts. Dadurch wird weniger eine faktisch-räumliche als vielmehr eine mentale Bewegung angezeigt; eine mentale Bewegung, die im Kopf des Mannes ihren Ursprung hat.

Weiterhin erzählen die Graphiken von Schulz implizit eine Geschichte bereits dadurch, daß aus der männlichen Unterwerfung ein Vektor in die Vergangenheit und aus der männlichen Begierde ein Vektor in die Zukunft weist. Diese „Geschichte“ ist jedoch zu unspezifisch, um eine Fabel abzugeben, sie erschafft nur das Thema dieser Graphik, das Thema des Masochismus.

Einige Blätter enthalten darüber hinaus auch eine explizite Fabel. So erzählt *Jej garderobiana*¹⁵ eine Dreiecksgeschichte. Der Mann kniet vor der auf dem Sofa in herrischer Pose sitzenden Kammerjungfer, eine nackte Frauengestalt zur Rechten beugt sich auf das Sofa und verbirgt das Gesicht. Das Attribut, dem die Kammerjungfer ihre „Machtübernahme“ verdankt, lehnt am Sofa - es ist der Teppich-

¹³ *Dedykacja*, XB Nr. 4 (13x17,5 cm), „The Drawings of Bruno Schulz“, 51.

¹⁴ XB Nr. 25 und 26. „The Drawings of Bruno Schulz“, 72-73, 16,9x11,3 cm und 13,7x23 cm.

¹⁵ *Ihre Kammerjungfer*. Dieses Werk erscheint nicht im Gesamtverzeichnis von 1990, ist aber sowohl in der Ausgabe *Xięga batwochwalstwa*, Warszawa (Interpress) 1988 als auch im Anhang zu Jerzy Ficowskis Monographie „Regiony wielkiej herezji“ als Nr. 5 des Zyklus enthalten. Da alle drei Editionen von Jerzy Ficowski stammen, hätte man eine editorische Notiz zum Fehlen dieses Blattes erwarten können.

klopfer, der auf den sado-masochistischen Charakter der geschlechtlichen Beziehung verweist. Diese Geschichte nimmt Elemente des Erzählzyklus *Sklepy cy-namonowe* vorweg, in dem die weibliche Machtposition nicht von der Ehefrau des Protagonisten, d.h. der Mutter des Erzählers, eingenommen wird, sondern von dem Hausmädchen Adela. Ihr „sadistisches“ Attribut ist der Besen.

Eine traditionelle, weil mythologische Form des visuellen Geschichtenerzählens scheint bei *Na Cyterze* vorzuliegen.¹⁶ Eine Dame steigt aus einer Kutsche, vor die als „Zugtiere“ nackte Männer gespannt sind. Impliziert ist mit der dargestellten Situation die Fahrt mit der Kutsche an diesen Ort als Dienst der Männer an ihrer „Herrin“. Die Insel Kythera der Bildunterschrift ist kulturell als „Reiseziel erotische Liebe“ codiert. Gerade dieses Blatt ist jedoch eine Brechung des von Schulz in seinem Brief an Witkiewicz angesprochenen Urbildes der Droschke und des Kutschpferdes. Schulz schreibt dazu:

„Es ist ein Knotenpunkt vieler in die Tiefe führender Verkettungen. Bis heute habe ich seinen metaphysischen Gehalt nicht ausgeschöpft. Der Anblick eines Kutschpferdes hat für mich bis heute nichts von seiner Faszination und erregenden Macht verloren. Seine schizoide Anatomie voller Ecken, Knoten, Knorren und Vorsprünge an allen Enden scheint angehalten worden zu sein in dem Moment, als es sich noch weiter auswachsen und verzweigen wollte.“ (Bruno Schulz 1989, 442)

Dieses Urbild ist in *Na Cyterze* insofern intellektuell verarbeitet, als nunmehr dem Menschen, genauer: dem Mann die beschriebene schizoide Anatomie zukommt. Die drei als Zugtiere vor die Droschke gespannten Männer erscheinen durch die Verteilung von Licht und Schatten als ein großes Bündel von Muskeln, Schenkeln, Schultern, Knien und Ellenbogen. Ihre Köpfe sind nicht nur nicht vergrößert dargestellt, sondern im Schatten kaum zu sehen. Insofern ist das Pferd hier interpretiert als ein Urbild der Körperlichkeit des Mannes. Die Faszination, von der Schulz schreibt, ist die Faszination für die „knotige“ Leiblichkeit des Mannes, für eine solch groteske Materialisierung des ansonsten von Schulz fokussierten männlichen Intellekts (des Kopfes, metonymisch verstanden). Diese knorrige Leiblichkeit interpretiert Schulz hier im Paradigma der Sexualität: sie steht im Dienst der Frau als ihr Fetisch und als ihr Mittel der sexuellen Befriedigung (der „Transport nach Kythera“).

Die übrigen Graphiken und Zeichnungen von Schulz erzählen mit Ausnahme der Illustrationen zu den Erzählungen keine Geschichten. Sie sind in ihrer Situativität (nicht im Bildaufbau) statisch und simultan, also vollkommen visuell. Schulz hat sich, so können wir daraus schließen, durchaus nicht unter Verkennung seiner Begabung zunächst der visuellen Kunst zugewandt.

¹⁶ XB Nr.17 (11,4x18 cm): *Auf Kythera*. „The Drawings of Bruno Schulz“, 64.

Eine gesonderte Behandlung beanspruchen hinsichtlich ihrer Literarizität zum einen die Illustrationen zu den Erzählungen und zum anderen die Unterschriften der einzelnen Blätter des Zyklus XB. Die Illustrationen zu *Sanatorium pod Klepsydrą* sind in „The Drawings of Bruno Schulz“ unter den Nummern 130-174 verzeichnet. Illustrationen zu *Sklepy cynamonowe* sind in „The Drawings of Bruno Schulz“ die sieben Entwürfe zu Umschlagbildern (Nr. 122-128) sowie ganz offensichtlich die Nr. 181 (zu *Księga*), 185 (zu *Ptaki*) und 189 (zu *Manekiny*).¹⁷ Im Falle der Illustrationen ist die von den Bildern zu erzählende „Geschichte“ ohne den dazugehörigen Text nicht rekonstruierbar. Die Bilder allein sind nicht erzählend, sondern situativ im oben skizzierten Sinne. Die Bildtitel von XB schließlich sind in keiner Weise erzählend, sondern rein benennend, oft sogar weniger erzählend als das Bild selbst, z.B. Nr. 26 *Xięga batwochwalcza*, in dem die Präsentation des Buches auf einen Zeithorizont verweist, den der Bildtitel nicht anspricht.¹⁸

Es gibt also keine Narrativität, wohl aber Literarizität in den Bildunterschriften.¹⁹ So verbindet Anaphorik die Bildunterschriften XB 12-14: *Plemię pariasów*, (*Das Geschlecht der Parias*) *Procesja* (*Prozession*), *Pielgrzymi* (*Pilger*). Daß es sich dabei nicht um Zufälligkeiten handelt, zeigen die Bilder dieser Sequenz. Sie sind in Thema und Aufbau fast identisch, der religiöse Charakter der Huldigung an die Frau wird in 12 und 13 durch Kirchenfahnen und Fragmente von Kirchtürmen sichtbar gemacht, 13 und 14 verbindet die ursprünglich religiöse Bedeutung des Titels. Auch die Titel der Blätter 17 *Na Cyterze* und 19 *Mademoiselle Circe i jej trupa* verbindet eine leichte Anaphorik ihrer Schlüsselwörter, mit der wiederum Ähnlichkeiten im Bildaufbau (die vertikale/horizontale Gliederung dominiert über die Diagonale) sowie in der mythologischen Literarizität (Kythera, Circe) und der analogen Behandlung des Themas korrespondieren. Der Mann setzt seine Muskelkraft als Diener/Sklave der Frau ein. Auch visuell ist das Thema analog umgesetzt. Der Mann erscheint in Nr. 19 wie in Nr. 17 als ein Bündel von Muskeln. Die Gewichte, die die Männer stemmen, verstärken ihre groteskknorrig Körperlichkeit. Das Schwein auf der linken Seite verweist nicht nur auf die literarische Vorlage von „Mademoiselle Circe“, sondern nimmt formal die links kauern Menschen und thematisch die Tiersubstitution der vor den Wagen gespannten Männer aus Nr. 17 wieder auf.

¹⁷ Die letzteren drei in „The Drawings of Bruno Schulz“ als „Untitled“.

¹⁸ Unter anderem die fehlende Narrativität der Bildtitel markiert die Distanz der Graphik von Schulz zum graphischen Werk Goyas (s.u.).

¹⁹ Die Liste der Graphiken und Zeichnungen in „The Drawings of Bruno Schulz“ (236-271) vermerkt zu den Bildtiteln: „provided by the editor“ (263). Die Reproduktion des Frontispiz auf 50 (XB Nr. 3) zeigt aber, daß die Titel wie auch die Reihenfolge der Blätter von Schulz selbst stammen. Ich erlaube mir darum, sie in meine Untersuchung einzubeziehen.

Der Titel *Mademoiselle Circe i jej trupa* enthält zudem Wortspiele. Madame Circe ist auf dem Bild die Leiterin einer Artistentruppe. Zugleich verweist ihr Name lautlich auf das Wort *Cyrk* (Zirkus). *Trupa* (Schauspieltruppe) klingt an *trup* (Leichnam) an, wodurch die animalische Körperlichkeit der männlichen Figuren verstärkt wird. Das Bild gibt eine Deutung der literarischen Vorlage: in Schweine hat Circe die Gefährten des Odysseus durch ihr erotische Präsenz verwandelt. Ihre Zauber-Macht ist die geschlechtliche Macht der Frau, die den Mann - aus der Perspektive seines von der Begierde diktierten Denkens - zu einem durch Trieb und Körperkraft bestimmten Wesen degradiert.

Weitere lautliche Verklammerungen zwischen den Bildunterschriften finden wir zwischen Nr. 6 (*Infantka i jej karhy*)²⁰ und Nr. 5 (*Jej garderobiana*)²¹, zwischen Nr. 7-10 (*Undula* [in verschiedenen Kontexten]) und Nr. 11 (*Ławka*), zwischen Nr. 15 (*Zabawy w ogrodzie*) und Nr. 16 (*Zaczarowane miasto*) und zwischen Nr. 17 (*Na Cyterze*) und Nr. 18 (*Zuzanna* [in verschiedenen Kontexten]). Die sprachlichen Verklammerungen betreffen durchweg benachbarte Blätter,²² die Reihenfolge der Blätter im Zyklus ist also nicht zuletzt sprachlich-literarisch motiviert.

Schließlich weist auch der Titel des gesamten Zyklus, *Xigga batwochwalstwa* (*Buch der Götzenanbetung*), der im Titel für das abschließende Blatt in zwei Varianten (XB Nr. 25 und Nr. 26) wiederkehrt, literarische Qualitäten auf. Wörtlich wäre der Titel mit „Buch des Götzenlobes“ zu übersetzen. Das *Buch*, in korrekter polnischer Schreibweise „*Księga*“,²³ thematisieren außer den Blättern 25 und 26 des Zyklus auch die Umschlagbilder II, III und IV und das Frontispiz V²⁴ sowie „The Drawings of Bruno Schulz“ Nr. 181 (S. 242). Die *Księga* spielt auch in der Prosa von Schulz eine Schlüsselrolle (dort in korrekter Schreibweise). Schon in seiner Graphik wird sie als Textmedium präsentiert und ist damit ursprünglich literarisch.²⁵

Das Buch ist auf den graphischen Blättern Opfergabe des dargestellten Ich, des Künstlers „Bruno Schulz“. Es ist zugleich „heiliger Text“, in dem die letzten

²⁰ *Die Infantin und ihre Zwerge* (18x13 cm). „The Drawings of Bruno Schulz“ 53.

²¹ Siehe Anmerkung 15.

²² Nr. 17 und 19 sind zwar nicht benachbart, rahmen aber die Zuzanna-Darstellung (Nr. 18) ein.

²³ Dieses Wort ist schwer übersetzbar. Es bedeutet *Buch* in einem erhabenen und feierlichen Sinne - die Bibel ist eine *Księga*.

²⁴ Nach *Xigga batwochwalca*, Warszawa (1988). Die Varianten von Umschlagbild und Frontispiz sind in „The Drawings of Bruno Schulz“ nicht enthalten.

²⁵ Deutlich ist der textuelle Charakter des Buches zu sehen in: Umschlag, Variante II (XB, Warszawa 1988, 58), in XB Nr. 25 (*Xigga batwochwalca*, Variante I) und in Nr. 181. Das Buch im Buch unterscheidet sich also von dem Buch, in dem es erscheint. Der im Bilderbuch dargestellte Künstler präsentiert ein Textbuch!

Geheimnisse des Lebens zu finden sind. Die Haltung zum Buch ist ambivalent, wie die Zeichnung Nr. 181 deutlich macht. Von den zwei Figuren vor dem Buch betet die eine und schaut dabei zum Himmel empor, während die andere im Buch liest - zwei konkurrierende Haltungen angesichts der Offenbarung des Buches. Mit dem Titel „Heiliges [weil *xięga* und nicht *książka*] Buch der Götzenanbetung“ projiziert Schulz diese Ambivalenz in sein Werk: ist es Akt der Anbetung oder selbst anzubetende Offenbarung?

Auch das Wort *bahwochwalstwo* läßt sich literarisch aufschlüsseln, es enthält mit dem *bahwan* sprachlich nicht nur den Götzen, sondern auch den Schneemann und die Vogelscheuche. Das sind aufgrund ihrer Vergänglichkeit, ihrer Puppenhaftigkeit und der Billigkeit ihres Materials hochvalente Requisiten in Schulz' Prosa. Doch *bahwan* heißt auch *Meereswoge*. Von dieser Nebenbedeutung führt eine Linie zu vier Blättern des Zyklus (Nr. 7-10), in deren Titel der Name der vergötterten Frau mit „Undula“ angegeben ist, z.B. Nr. 7: *Undula odwieczny ideał*.²⁶ Der Name *Undula* ist wie *Undine* von lat. *Unda* „Woge, Welle“ abgeleitet. *Undula* ist somit als Wasserfrau zu identifizieren, mit allen kulturellen Konnotationen dieses Motivs. Von *unda* führt der Weg sprachlich zu *bahwan*.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß die Literarizität im graphischen Werk nicht narrativer Art, sondern durch Äquivalenzen und Intertextualitäten geprägt ist. Dieser Befund überrascht nicht, ist doch auch im literarischen Werk von Schulz die Narrativität zugunsten von Äquivalenz und Intertextualität gehemmt und gestört.

Zitate, Analogien und Imitationen

Wie in der Literatur Intertextualität, so gibt es in der Bildenden Kunst Bildzitate, d.h. Stilisierungen, Epigonismen, Allusionen, und es gibt Analogien, die nicht zitathaft sind, sondern sich dem gemeinsamen ikonographischen Inventar einer Epoche verdanken. Wir wollen das graphische Werk von Schulz zum einen synchron mit der Avantgardekunst konfrontieren, zum anderen diachron in einen historischen Kontext stellen.

Zur synchronen Betrachtung stellt Konstantyn A. Jeleński fest, das graphische Werk von Schulz sei zwar auf halbem Weg zwischen Expressionismus und Surrealismus geblieben, sein literarisches Werk dagegen sei eine Vorahnung der modernen Welt der [bildenden!] Kunst. Jeleński vergleicht den Schriftsteller Schulz mit den Malern Chirico, Max Ernst, Delvaux, Magritte (Jeleński 1961, 83). Die Nähe des literarischen Werkes zu visuellen Ausdrucksformen der Moderne betont auch François Bondy (Schulz 1981, 349). Damit verglichen erscheint Schulz' *graphisches* Werk vormodern, weil noch figürlich und in seinen

²⁶ *Undula, Ideal seit ewigen Zeiten*. „The Drawings of Bruno Schulz“, 54 (10x14,9 cm).

Verzerrungen der Realität empirisch motiviert.²⁷ Zwar zeigt ein Selbstportrait mit St. Weingarten Anklänge an den Kubismus,²⁸ das jedoch gleichfalls die bekannten Figurengruppen in naturalistischer Darstellung enthält. War der Anstoß zur Kunst für Schulz nur thematisch? Interessierten ihn die formalen Probleme der graphischen Kunst nicht? In der naturalistisch-figürlichen Darstellung von Malerei und Graphik steckt ein Keim von Literarizität, den erst die ungegenständliche Moderne überwunden hat. Schulz macht diesen Schritt in seiner Graphik nicht. Er verzichtet auf die Destruktion der gegenständlichen Welt und beschränkt sich auf ihre psychologisch motivierte Deformation. Insofern ist auch in seiner post-naturalistischen Graphik eine „Vorahnung der modernen Welt“ enthalten. Die bei aller Verzerrung naturalistische Darstellung der gegenständlichen Welt bei Schulz bedeutet jedoch nicht, daß er auf eine genuin visuelle Formsprache verzichtet. Eine solche Formsprache ist ja an einigen der hier behandelten Bilder schon identifiziert und teilweise ausgewertet worden.

Expressionismus und Surrealismus, zwischen denen die Graphik von Schulz auf „halber Wegstrecke“ liegen soll, dokumentieren sich in der schon erwähnten Behandlung des Leibes als Seelenausdruck, die allerdings eine lange Vorgeschichte hat, einerseits und in einem einzigen traumartig gestalteten Blatt von XB andererseits.²⁹ Dieses Blatt trägt den Titel *Odwieczna baśń*³⁰ und zeigt einen Mann auf einem bettartigen Lager, halb sitzend, halb liegend, unter einem riesenhaften Polsterstuhl, auf dem ihrerseits eine Frauengestalt liegt, die dem Mann ihren nackten Fuß auf das nach oben gewandte Gesicht stellt. Am Fußende des Polsterstuhls hängt, mit den Ellenbogen aufgestützt, ein Engel. Auch diese Traumdarstellung ist nicht eigentlich surrealistisch, ihr Traumcharakter folgt älteren Vorbildern wie Goya und El Greco.

Damit wären wir bei der Diachronie. Manches verbindet die Graphik von Schulz mit dem Werk Goyas. Seine Figuren erinnern in der expressiven Emotionalität des Gesichtsausdrucks und in der „unnatürlichen“ Körperhaltung an Goyas Zyklus *Desastres*, in der Figurenanordnung und in der Überzeichnung der körperlichen Merkmale an seinen Zyklus *Caprichos*.³¹ Die technische Ausführung ist jedoch gänzlich anders. Das Spiel von Licht und Schatten löst klare Figurenum-

²⁷ Darauf weist auch Ewa Kuryluk hin („The Drawings of Bruno Schulz“, 43). Sie wagt gar die These, diese Graphik sei „The avant-garde of tomorrow“ (43), also bereits nachmodern.

²⁸ „The Drawings of Bruno Schulz“ Nr. 177, 238.

²⁹ Man vergleiche das mit der Fülle der Traumsequenzen in Schulz' Prosa!

³⁰ *Das walte Märchen*. XB Nr. 5 (16x10,6 cm), „The Drawings of Bruno Schulz 52.

³¹ Nach Renate Lachmann ist die Graphik von Schulz „an Goyas *Caprichos* orientiert“ (1992, 440). Auch Jerzy Ficowski betont Goyas Einfluß: „The dynamic arrangement of figures and bright spots carved out of the surrounding darkness are a sure sign of Goya's influence“ („The Drawings of Bruno Schulz“, Introduction, 8).

risse auf, unruhige Schraffierungen ersetzen gleichmäßig eingefärbte Flächen.³² Auch die Themen und ihre Behandlung sind sehr verschieden. Goyas Graphiken sind dynamische, zum Bild geronnene Geschichten, zumeist scharfe Satiren, deren Narrativität massiv durch die Bildunterschriften unterstützt wird.³³ Die Szenen, die Schulz darstellt, sind statisch, weil es sich um Konstanten der menschlichen (vorzugsweise der männlichen) Seele handelt. Der axiologische Standpunkt ist bei Goya die Entrüstung und Anklage, bei Schulz die Affirmation.³⁴

Ganz anders ist die Beziehung des Werkes von Schulz zu Velázquez, einem erklärten Vorbild Goyas, einzustufen. Technische Adaptionen lassen sich hier nicht feststellen, abgesehen von der allgemeinen Dominanz des menschlichen Portraits. Es gibt jedoch ausdrückliche Zitate in Bild und Wort wie *Infantka i jej kary.*

Dieses Blatt zitiert in Wort - die das Bildes beherrschende weibliche Gestalt ist nicht als Infantin im höfischen Sinne zu erkennen³⁵ - und Bild Velázquez' Gemälde *Las Meninas*, eines der meistbesprochenen Werke der Malerei. Ich möchte auf die Diskussionen um dieses Werk hier nicht eingehen, sondern nur die Interpretation festhalten, die Schulz ihm durch seine Allusion gibt. Die Infantin selbst, wie bei Velázquez in sehr hellem Licht und weißer Kleidung, erscheint als weiblicher Fetisch, in dem Jugend und Schönheit angebetet werden. Die Komplexität der Vorlage ist reduziert auf die Figuren, deren Aufmerksamkeit sich unmittelbar auf die Infantin richtet. Der Hund kehrt bei Schulz als dunkle Tierschnauze dicht am Kleid der „Infantin“ wieder. Er wird stärker als bei Velázquez den menschlichen Figuren gleichgestellt, denn sein Kopf erscheint gemeinsam mit einer Gruppe menschlicher Köpfe in Taillenhöhe der Infantin. Die so markierte Analogie zwischen tierischer und menschlicher Aufmerksamkeit

³² Eine solche Auflösung der Kontur, die das malerisch-Erscheinungshafte auf Kosten der erkannten Gegenständlichkeit profiliert, impliziert in der Regel eine Polemik gegen das vernunftgeleitete Erkenntnisvermögen des Menschen.

³³ Zu den Bildunterschriften schreibt Werner Timm in „Exkurse zur Graphik Goyas“ (In: Timm 1979, 55-71): „Nun handelt es sich nicht um Bildunterschriften im herkömmlichen Sinne, [...], sondern um Kommentare, Sentenzen, Epigramme, gezielt ausgewählte Zitate, die das mit der Darstellung angeschlagene Thema in eigenständiger Weise aufnehmen“ (60). Von solcher Narrativität sind die Bildunterschriften der graphischen Blätter von Schulz weit entfernt.

³⁴ Goyas Graphik ist, anders als die von Schulz, bei aller „Verzerrung“ nicht eigentlich manieristisch, denn bei ihm findet die „Verzerrung“, bei aller Expressivität, ihren Grund nicht in der Ausdrucksgebärde des problematischen Menschen, sondern in der Kritik an Gewalt und Ungerechtigkeit.

³⁵ Auch hier ist ein literarisches Verfahren zu vermuten: Infantin ist das dargestellte Mädchen als *infans*, als Kind. Schulz generalisiert das „Kultobjekt Königstochter“ zum „Kultobjekt junges Mädchen“.

keit für die „Infantin“ unterstreicht den sexuell-triebhaften Aspekt dieser Aufmerksamkeit.³⁶ Schulz will nun aber in *Las Meninas* oder in das übrige Werk von Velázquez keinen Sexual-Naturalismus hineindeuten. Er rückt im Hauptwerk seines Vorbildes das schmerzhaft zugleich von Schönheit und Fetisch, die menschlichen Aporien von unschuldiger Schuld (Infantin) und schuldiger Unschuld (triebhafte Begierde) in den Vordergrund.

Der Zwergenwuchs konnotiert bei Schulz wie bei Velázquez seelische Deformation. Sie steht bei ihm noch stärker als bei dem Spanier in einer Beziehung zum weiblichen Fetisch. Zum Kontrast der Häßlichkeit und der Antinomie der Rolle „für mich selbst“ (man denke an Velázquez' „intellektuelles“ Portrait des kleinsüßigen Diego de Acedo) und „für die Anderen“ tritt bei Schulz die Selbstverkrüppelung, die Selbstverzwergung des Mannes vor dem Fetisch Frau. Andererseits schafft Schulz auch eine neue Analogie, indem er die Frau ambivalent macht. Sie trägt nun auch Merkmale der Niedrigkeit und Obszönität. So nimmt Schulz der „Infantin“ zwar nicht ihre Kindlichkeit, wohl aber ihre kindliche *Unschuld*. Ihr hellblondes Haar wird schwarz wie das aller von Schulz portraitierten Frauen, und ihr Körperausdruck wird narzistisch. Die sexuelle Imago wird modernisiert - an die Stelle des Reifrocks treten die bis über das Knie entblößten Beine und Schuhe mit hohen Absätzen. In der Hand hält die „Infantin“ als Attribut des Sadismus' eine Reitpeitsche.

Diese Reitpeitsche scheint den Pinsel in der Hand und das stilisierte Schwert auf der Brust des Malers bei Velázquez zu zitieren. Die Insignien der Macht sind vom Künstler auf sein Modell übergegangen. Zieht man andere Werke von Velázquez hinzu, so kann man diesen Wechsel noch verallgemeinern: die phallischen Insignien der Macht (Schriftrolle, Gewehr, Degen, Zepher, Stock) sind von den männlichen auf die weiblichen Protagonisten übergegangen. Schulz' adaptiert also die menschliche Botschaft der Portraits von Velázquez, und er variiert sie zugleich.

Zusammenfassend sei gesagt, daß bei Velázquez die Figur des Mannes zumeist noch beherrscht wird vom Kontrast zwischen öffentlicher Pose (unterstützt durch die phallischen Insignien) und seelischer Deformation, die sich im Gesicht ausdrückt. Bei Schulz dehnt sich der Ausdruck der Deformation auf den ganzen männlichen Körper aus.³⁷ Die Infantin ist dazu bei Schulz nicht nur Kontrast und Gegenwelt wie bei Velázquez, sondern auch Komplement und Analogon. Sie ist komplementär zur masochistischen Rolle des Mannes eine Domina, und sie steht analog zu ihm im Banne von Sexualität. Schließlich entspricht der Autothematik

³⁶ Velázquez zitiert die „Sünde“ bzw. den „Verführer“ durch den Fuß des Kindes auf dem Rücken des Hundes, der auf das biblische Motiv der zertretenen Schlange verweist.

³⁷ Eine solche Ausweitung findet sich allerdings vereinzelt auch schon bei Velázquez, und zwar in den Zwergenportraits, die Schulz darum besonders ausgiebig zitiert.

von Velázquez, der mit seinem Bild auch eine Apotheose der Malerei inszeniert, die „Xięga“-Thematik bei Schulz. Die Reflexion über Kunst ist bei Schulz auch in der Graphik literarisch.

Untersuchung besonderer Motive in verschiedenen Graphiken

Es gibt eine Reihe weiterer immer wiederkehrender Details in der Graphik von Schulz, die eine symbolische Deutung ihrer Ikonographie geradezu herausfordern. So finden sich auf acht der sechsundzwanzig Blätter von XB architektonische Details von Kirchen, zumeist Kirchtürme. Nur in einem Fall (XB Nr. 26) ist der Kirchturm in Zuordnung und Ausführung als ein Phallus-Symbol zu deuten. Alle anderen Kirchen greifen das zyklische Leitthema der häretischen, darum aber nicht minder religiösen *Anbetung* auf. Die Kirche ist in diesen Fällen räumlich oder kompositorisch (durch formale Analogien) der weiblichen Figur zugeordnet.

Ein signifikantes Detail, das auf fünf Blättern zu finden ist, sind die spiralförmig gedrehten Beine des Stuhles, auf dem, oder der Bank, auf der die Frau sitzt, oder aber des Bettes, auf dem sie liegt. Blatt Nr. 11 von XB nennt das Sitzmöbel sogar im Titel: *Ławka*.³⁸ Dies Detail ist weit mehr als nur ein allgemeines Formzitat des Barock. Es spielt auf die Säulen des Baldachins über dem Petrusgrab in St. Peter zu Rom an. Dieser Ort ist zugleich der „Stuhl Petri“, d.h. der Sitz seines päpstlichen Nachfolgers. Die Position des spirituellen Oberhirten usurpiert bei Schulz damit die entblößte Frau, oder genauer: die männliche Perspektive weist ihr diesen Platz zu. Blasphemisch ist so nicht das Bild selbst, sondern das in ihm implizit dargestellte Denken.

Hunde auf Schulz' Bildern wurden bereits erwähnt. Sie sind durchweg alter ego des Mannes, indem sie sklavische Hörigkeit mit animalischer Sexualität kombinieren. Besonders drastisch kommt diese Kombination in XB Nr. 21 *Zaczarowane miasto II*³⁹ zum Ausdruck. Eine Frau führt hier ein Zwitterwesen aus Leopard und Mann wie einen Hund an der Kette spazieren.

Besondere Erwähnung verdient die Platzierung einiger Figurengruppen auf einer *Bühne* - realistisch gesehen unmotiviert bei XB Nr. 8: *Undula idzie w noc*,⁴⁰ motiviert dagegen bei Nr. 19: *Mademoiselle Circe i jej trupa*.⁴¹ Die Bühne ist jeweils im Vordergrund, die Zuschauer sind dahinter. Das hat zwei Effekte zur Folge, die Schulz immer wieder anstrebt - die zuschauenden Männer blicken von

³⁸ *Die Bank* (14x18 cm). „The Drawings of Bruno Schulz“, 59.

³⁹ *Die verzauberte Stadt II* (16,5x22 cm). „The Drawings of Bruno Schulz“, 68.

⁴⁰ *Undula geht in die Nacht* (15x10,5 cm). „The Drawings of Bruno Schulz“, 57.

⁴¹ *Mademoiselle Circe und ihre Truppe* (12x16,7 cm). „The Drawings of Bruno Schulz“, 66.

unten, und von ihnen sind nur die Köpfe zu sehen. Für die Frau auf der Bühne wird zudem nicht nur eine (axiologisch motivierte) erhobene Position erreicht, sondern auch die Akzentuierung der exhibitionistischen Zurschaustellung des weiblichen Körpers. Zur Bühne machen den Auftrittsraum der Frau auch die Balustraden auf den Blättern XB 11: *Ławka* und 13: *Procesja*. Sie grenzen den hellen, ebenen Platz, auf dem sich die Frau befindet, nach hinten ab.

In besonderer Weise autothematish ist das Blatt 7 von XB: *Undula u artystów*. Hier werden der Frau von den Männern, die wie in einer Prozession vor ihr erscheinen, Opfergaben dargebracht, und zwar kleine Puppen und Textblätter. Hier vereinigen sich die beiden Schlüsselsymbole der Schulzschen Welt: die Puppe und der Text, der „balwan“ und die „księżka“. Sie verweisen auf die beiden Welten, in denen Schulz sich als Künstler auf den ersten Blick nacheinander, bei näherer Untersuchung jedoch simultan bewegte: die Bildende Kunst und die Literatur. In der Analyse, zumal wenn man die Essays und Briefe des Künstlers hinzuzieht, offenbart sich, daß diese Welten unlösbar aufeinander bezogen sind wie die Sinnlichkeit und der Verstand in der Philosophie Kants. Die Puppe, die Frau, der Leib gibt die visuelle Obsession, der Text, der Mann, der Kopf leistet die Vergeistigung, die bei Schulz immer Deformation, Verschiebung und Brechung ist. Ohne eine Berücksichtigung auch des graphischen Werkes kann diese komplementäre Zweiseitigkeit der künstlerischen Welt von Schulz nicht hinreichend gewürdigt werden.⁴²

Literaturverzeichnis

- The Drawings of Bruno Schulz. Ed. Jerzy Ficowski. Evanston, Illinois 1990.
 Ficowski, Jerzy: *Regiony wielkiej herezji*, Kraków 1975. Anhang: reprodukcje oryginalnych rysunków i grafiki Brunona Schulza.
 Jeleński, K. A.: *Drohobycz et Tchernopol*. In: *Preuves* 127 (Sept. 1961) 83.
 Kuryluk, Ewa: *The Caterpillar Car, or Bruno Schulz's Drive into the Future of the Past*. In: *The Drawings of Bruno Schulz*. 31-44.
 Lachmann, Renate: *Dezentrierte Bilder. Die extatische Imanigation in Bruno Schulz' Prosa*. In: *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“* München 1991. Wien 1992 (*Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 31*), 439-461.
 Schulz, Bruno: *Opowiadania. Wybór esejów, listów*. Wrocław / Warszawa 1989.
 Schulz, Bruno: *Die Zimtläden und alle anderen Erzählungen*. Frankfurt/M. 1981.
 Timm, Werner: *Francisco Goya. Graphik*. Braunschweig 1979.
 „*Xiężka Balwochwalstwa*“. Herausgegeben von Jerzy Ficowski. Warszawa 1988.

⁴² Die Abbildungen 1-5 sind aus XB, die letzte Abbildung aus Ficowski 1975.



Infantka i jej kary



Lawka



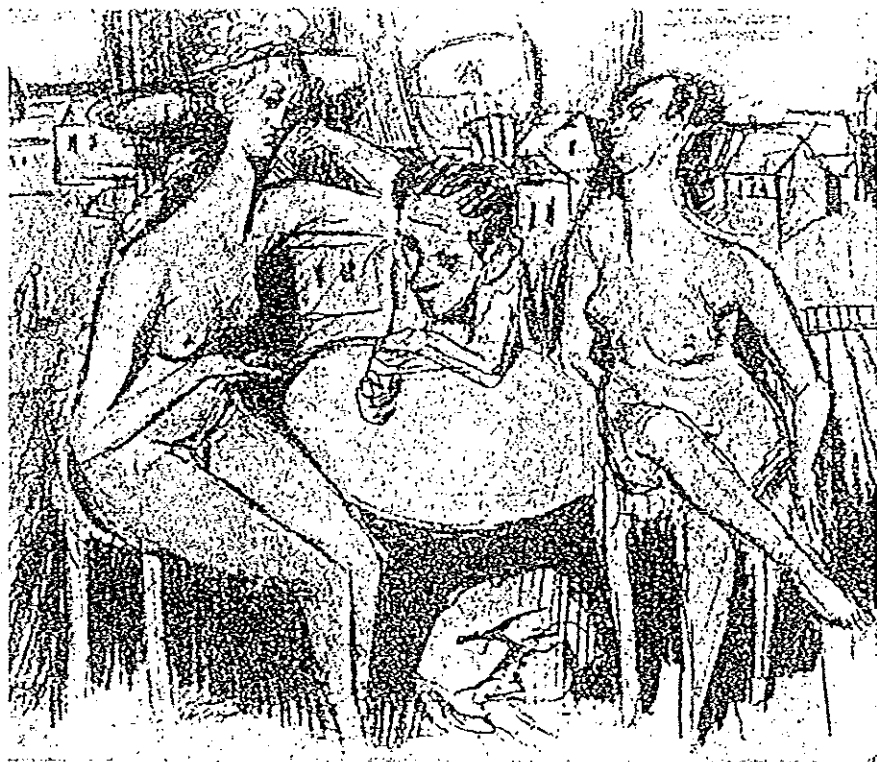
Procesja



Na Cyterze



Xięga bałwochwalcza (II)



Autoportret z kobietami, ok. 1934 r.