

Irina Wutsdorff

**Die Puppe als Reflexionsfigur (in) der
(mitteleuropäischen) Moderne.
Zu Bruno Schulz' „Traktat o manekinach“
(„Traktat über die Schneiderpuppen“, 1934)**

Abstract: In the context of Central European literature around 1900 and in the early twentieth century, the figure of the puppet emerges as a multifaceted representation, reflecting and encapsulating the complexities and ambiguities inherent to the modern condition. Puppets are particularly well-suited to serve as such a reflection figure due to their dual nature as seemingly animated beings, yet in fact merely enlivened objects. The mechanical composition of their limbs enables puppets to illustrate the duality inherent to the ongoing process of technical modernization, encompassing both its enhancements and its imminent estrangement. These aspects are already evident in Heinrich von Kleist's essay *Über das Marionettentheater* (1810, *On the Marionette Theatre*), which was frequently invoked by artists in the early twentieth century. The article traces intertextual references to Kleist in Bruno Schulz's *Traktat o manekinach* ("Treatise on tailor's mannequins") in his *Sklepy cynamonowe* (1934, *Cinnamon Stores*). In a manner similar to Kleist's, it interlinks the profound challenges of modernity in a poetic manner, forging unexpected connections between them through the power of imagination. In both prose works, puppets serve as complex images, initiating processes of association and reflections.

Keywords: puppets, modernity, Bruno Schulz, Heinrich von Kleist

1. Einleitung

Puppen sind in der mitteleuropäischen Literatur der Moderne ein häufig und auf vielfältige Weise thematisierter Gegenstand. Sie treten als äußerst facettenreiche Figuren in Erscheinung, die die Ambiguität der Moderne gleicher-

maßen repräsentieren und reflektieren. Dazu sind sie schon aufgrund der sie selbst kennzeichnenden Doppelseitigkeit in besonderem Maße geeignet: Scheinbar belebt, sind sie doch lediglich animiert. So dienten sie denn auch Freud (der dabei Jentsch zitiert) als eines seiner Beispiele, als er *Das Unheimliche* ([1919] 1966) zu fassen suchte: Schließlich können Puppen uns mit ihrer Menschen-Ähnlichkeit glauben machen, sie seien lebendig, obwohl sie doch von Menschen geschaffene, mechanisch konstruierte, künstliche Wesen sind. Genau dies macht für Freud ja das Unheimliche aus, das allzu Vertraute, Heimelige, das uns als befremdlich Fremdes, eben Un-Heimliches begegnet. Hinzu kommt, dass Puppen aufgrund der oft mit ihnen in Verbindung gebrachten Kindheitserinnerungen an Schichten des Unbewussten, Unreflektierten rühren. Das Spannungsverhältnis von Bewusstem und Unbewusstem wird an ihnen aber auch deshalb häufig durchgespielt, weil sie zum Ideal- oder Wunschbild des Körpers gestaltet werden können, weil sie Projektionsfläche des Begehrens sein können.

Paradigmatisch sind all diese Aspekte bereits in Kleists in einer geschichtsphilosophischen Pointe endendem Essay *Über das Marionettentheater* (1810) aufgeworfen, auf den Künstler der Moderne um und nach 1900 vielfach Bezug nehmen. Auf Kleists Text bezieht sich etwa der Bauhaus-Künstler Oskar Schlemmer in seinen Reflexionen zum *Triadischen Ballett* (1916/1922), seiner neuartigen Theaterform, in der die Schauspieler in großen mechanisch konstruierten Kostümen auftraten, die ihre Bewegungsmöglichkeiten einschränkten und sie wie Puppen aussehen ließ. Schlemmers Umgangsweise mit den mechanischen und geometrischen Momenten auch des menschlichen Körpers, die er mit seinen puppenähnlichen Kostümen betonte, ist im Kontext einer fortschrittsoptimistischen Avantgarde angesiedelt. Umgekehrt finden sich Reflexionen zu Puppen aber auch im Zusammenhang mit Positionen, die der Moderne kritischer und skeptischer gegenüberstehen. Im Modus des Elegischen greift etwa Rainer Maria Rilke in seinem Essay *Zu den Wachspuppen von Lotte Pritzel* (1914) wiederum das Problem des Unheimlichen auf: Pritzels Puppen rufen in ihm Erinnerungen wach, wie er selbst sich als Kind in den unbewegten Gesichtern seiner Puppen gespiegelt sah. In der in engem Zusammenhang mit dem Essay entstandenen vierten seiner *Duineser Elegien* (1915) verbindet er dann die moderne-kritische Trauer um verlorene Ganzheit mit dem Bild von Puppen.

Wie dieser kursorische Überblick zeigt, wird in der Literatur und Kunst der Moderne anhand von Puppen ein breites Spektrum von Themen und Positio-

nen verhandelt und miteinander verknüpft: Das reicht von der anthropologischen Dimension, die im Verhältnis von Puppe und Mensch gespiegelt wird, über eine oftmals magisch oder religiös-metaphysisch aufgeladene, aber auch poetologische Dimension, wenn anhand der Puppe (künstlerisches) Schöpfertum thematisiert wird, über psychologische Dimensionen bis hin zu zivilisationskritischen Überlegungen, wie sie vor allem anhand von Automaten angestellt werden. Für all dies bieten Puppen offensichtlich ein weit reichendes Reflexionspotential, so dass diese Thematik in der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf vielfältige Weise aufgegriffen und ausgestaltet wird. Dass gerade zwiespältige Reaktionen auf die Moderne so oft und markant im Zusammenhang mit Puppen zum Ausdruck kommen, ließe sich – so meine These – damit erklären, dass Puppen selbst sowohl auf die Potentiale wie auf die Probleme der Moderne verweisen: Indem sie das Mechanische ausstellen, sind sie gleichermaßen Verkörperung des mit der Technisierung einhergehenden Fortschritts wie der drohenden Dehumanisierung und Entfremdung.

Der Text, mit dem ich mich hier näher befassen möchte, wäre eben jenem Strang der sich selbst kritisch reflektierenden Moderne zuzuordnen: Mit künstlerisch avancierten Verfahrensweisen ist er durchaus den Avantgardeströmungen der Zeit ähnlich. In der überbordenden Phantasie, die sich in dem Text Bahn bricht, erinnert er etwa an den zeitgenössischen Surrealismus. Nicht aber ist er vom Aufbruchs- und Fortschrittsenthusiasmus der klassischen Avantgarden durchdrungen, sondern von einer vorsichtig abwägenden Positionierung zu Phänomenen der Moderne. An Bruno Schulz' *Traktat o manekinach (Traktat über die Schneiderpuppen)* aus seinem Erzählzyklus *Sklepy cynamonowe (Die Zimtläden, 1934)* will ich exemplarisch erörtern, worin die Faszination für Puppen gerade im Kontext einer zunehmend kritisch reflektierten Moderne besteht und welche gestalterischen Möglichkeiten die Reflexionsfigur Puppe dabei bietet.

Schulz zählt zu jenen Einzelgängern, mit denen die Literaturgeschichten sich nur schwer einen Rat wissen, weil sie keiner Gruppierung oder Strömung eindeutig zuzuordnen wären. Er stammt aus einer jüdischen Kaufmannsfamilie im galizischen Drohobycz und ist wegen dieser – scheinbar – peripheren Herkunft oft mit dem Etikett der Provinzialität belegt worden, was die neuere Forschung aber zurückweist: Drohobycz war seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eine sich wirtschaftlich und kulturell rasant entwickelnde Stadt, und

Schulz nahm die ihn umgebenden Entwicklungen – und zwar in europäischem Maßstab – höchst aufmerksam wahr.¹

Dennoch ist die wenige von Schulz überlieferte Prosa häufig – und auch keineswegs zu Unrecht – vor dem Hintergrund jüdischer, vor allem kabbalistischer Vorstellungen gelesen worden (so vor allem bei Panas 1997, aber auch bei Schulte 2004). Problematisch ist es allerdings, sie auf diesen Deutungsschlüssel zu reduzieren. Denn neben dem Rekurs auf die Kabbala findet sich, wie Renate Lachmann (2002) eindrucksvoll gezeigt hat, auch der auf gnostische und andere mystische Denkbewegungen, die Schulz in seiner ganz eigenen „Mythisierung der Wirklichkeit“ (Schulz 2008: 147–152) („Mityzacja rzeczywistości“, Schulz 2017) amalgamiert.² Nicht erst wenn man den programatischen Essay dieses Titels hinzuzieht, wird deutlich, welchen Stellenwert Schulz dabei der Phantasie und der Poesie beimisst, der Poesie als der dichterischen Kraft, die den Gebilden der Phantasie in sie verdichtender Gestalt Ausdruck zu geben vermag.³

-
- 1 Vgl. die instruktiven Darlegungen von Anna Juraschek (2016), die in der Einleitung zu ihrer der Bild-Idee Bruno Schulz' gewidmeten Monographie auch die neueren Forschungsergebnisse zur „biographischen Kontextualisierung“ (ebd.: 18–29) von Schulz' Werk zusammenträgt.
 - 2 Aleksander Fiut sieht bei Schulz „zwei Möglichkeiten der Interpretation und der Existenz von Bedeutungen“, die „einen komplementären Charakter [haben]“, „als eine Gleichheit von Gegensätzen [bestehen]“, was „vielleicht die Ursache dafür [ist], daß Schulz' Werke, die nun in viele Sprachen übersetzt werden, zunehmend auf Interesse stoßen“: „[Es] findet in dieser Prosa ein ununterbrochener Prozeß der Interpretation und Reinterpretation von Bedeutungen statt und eine eigentümliche Archäologie der modernen Kultur, die sich aufgrund der Dominanz der Wissenschaft und der technischen Zivilisation von ihren mythischen Ursprüngen losgetrennt hat. Hier zeichnen sich zwei Möglichkeiten ab. Werden Fragmente von mythischen Gestalten und archaischen Geschichten als Erscheinung der Hierophanie anerkannt, dann wird der vom Autor geschilderte Weg zum Ausdruck der Nostalgie oder zum Projekt einer Rückkehr zum Sacrum – zumindest in der Kunst. [...] Würde man aber nur die spöttischen Seiten in Schulz' Werken in Betracht ziehen und all das, was sich auf Wertloses bezieht, was auf blasphemische Weise verschiedene religiöse Motive aufgreift, dann würde die Suche nach dem universellen Sinn zu einem Zeugnis der Unmöglichkeit seiner Entdeckung oder seine Existenz überhaupt in Frage stellen“ (Fiut 1999: 223).
 - 3 „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów“ (Schulz 2017: 49; „Poesie – das sind die Kurzschlüsse des Sinns zwischen den Worten, die schlagartige Regeneration der ursprünglichen Mythen“, Schulz 2008: 149 f.). Juraschek deutet dieses Wortkunst-Verständnis analog zu Schulz' Verständnis vom künstlerischen Bild im Kontext von Benjamins Rettungsgedanken, da Schulz einer Erstarrung der Bilder in der Moderne entgegenzuarbeiten versuche: „Schulz' werkimmanentes, produktives Neuverstehen des Bildes läßt sich als Benjaminsche ‚Rettung‘ verstehen, da Schulz mit einem vergleichbaren

Das verbindende Moment zwischen Puppen, Poesie und dem, was sich mit ‚Kabbala‘ umreißen ließe, ist dabei die Thematik der Schöpfung, der künstlichen bzw. künstlerischen Wiedererschaffung oder Neuschaffung. Schulz’ *Traktat o manekinach* werde ich insofern aus einem neuen Blickwinkel beleuchten, wenn ich ihn, ergänzend zu bestehenden Perspektiven, im Zusammenhang mit Puppen-Texten der Moderne lese. Dazu gehört dann auch der mindestens implizite Bezug auf Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater*, der in Schulz’ Puppentext mitschwingt.

Ich werde in einem ersten Schritt auf diesen Text eingehen, der gewissermaßen den Urtext zur Puppe als Reflexionsfigur der Moderne als Makroepoche bildet. Mit Kleist wird ja häufig (etwa bei Vietta 1992) der Beginn der Moderne als jener Epoche assoziiert, die sich ihrer selbst in zunehmendem Maße bewusst und zugleich problematisch wird. Wie auch Schulz’ Text an diesem Diskurs partizipiert, der schon bei Kleist im Denkbild der Puppe verdichtet wird, will ich dann im Anschluss zeigen. Gerade als künstlich geschaffenes Wesen ist die Puppe dabei Anlass einer erhöhten Selbstreflexivität des poetischen, und das heißt selbst künstlich geschaffenen und künstlerisch ge- und verdichteten Textes, weshalb ich abschließend auf diese poetologische Dimension zurückkommen werde.

Dass wohl davon ausgegangen werden kann, dass Schulz den Kleist-Text kannte, und zwar vermutlich in der Originalsprache, hat Matthias Freise (2004) erörtert. Allerdings ziehe ich auch gar nicht darauf ab, etwa Einflüsse aufzudecken, sondern will ein Netz intertextueller Bezüge nachzeichnen. Bei Kleist wie dann auch bei Schulz geht es um die Fähigkeit des Menschen, der natürlichen Schöpfung künstlich Geschaffenes an die Seite oder gar entgegen zu stellen, um die Möglichkeiten und Grenzen solch künstlichen, aber auch künstlerischen Schaffens, um die menschliche Kraft⁴ zur Gestaltung neuer

Verfahren wie Benjamin das Bild durch verschiedene Konstellationen und Perspektivverschiebungen, durch die Konfrontation mit älteren Bildbegriffen und -theorien sowie durch eine Analyse der Haltung zu unterschiedlichen Bildformaten untersucht“ (Juraschek 2016: 227).

- 4 Beil (2006), der Kleists Traktat als „Schiller-réécriture“ liest und diesbezüglich eine „subtile Demontage“ (83) sowie einen „übertreibenden Bezug“ (93) findet, sieht den Bewegungs- und Seele-Begriff bei Kleist im Unterschied zu Schiller als „strikt physikalische Bewegungskraft“ (85) ausgelegt; damit evoziere Kleist die Diskussionen, bei denen eine empiristisch-mechanistische Sicht, der zufolge Körper und Seele über eine Kraft verfügen, der Annahme einer essentiellen Kraft in Körpern, wie sie vom frühen Kant vertreten worden war, gegenüber stand (85 f.).

Welten sowohl qua Konstruktion als auch qua Phantasie. Dies verdichtet auch Kleist bereits in seinem selbst höchst poetischen und enigmatischen Text.

2. Kleists *Über das Marionettentheater*

Aufgebaut ist dieser Text als aus dem Gedächtnis wiedergegebenes Gespräch des Ich-Erzählers mit dem ersten Tänzer der ortsansässigen Oper, wobei die Initiative vom Ich-Erzähler ausgeht, den des Tänzers Begeisterung für das Marionettentheater verwundert hatte. Nicht nur, weil er damit von Anfang an in der Rolle des Erklärenden ist, kommt dem Tänzer in der Unterhaltung der führende Part zu, sondern auch, weil er sehr weitgehende Thesen äußert. Das Gespräch kreist anhand verschiedener Beispiele um das Thema der Grazie. Der Tänzer spricht den Marionettenpuppen aufgrund der durch die Mechanik gegebenen Fundierung ihrer Bewegungen im jeweiligen Schwerpunkt eine größere Grazie als seiner eigenen Profession zu. Denn diese sei häufig durch Ziererei gekennzeichnet, „wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgendeinem anderen Punkt befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung“ (Kleist 1984: 476). An dieser Stelle kommt die geschichtsphilosophische Dimension des Gesprächs zutage, mit der Kleist an die Diskussionen um die Grazie, um Anmut und Würde, um naive und sentimentale Dichtung anknüpft, wie sie in der Ästhetik der Klassik, vor allem bei Schiller, geführt worden waren.

Es geht letztlich um die die Moderne umtreibende Problematik des Verlusts eines unmittelbaren ganzheitlichen Zugangs zur Welt. Wenn hier der Tänzer die Fähigkeit zu einer natürlich anmutenden Grazie ausgerechnet dem ganz und gar mechanischen und damit allein den Naturgesetzen der Gravitation unterliegenden „Gliedermann“ zuzusprechen scheint, ist dies eine radikale Antwort auf derartige Fragen. Bezeichnenderweise spricht nicht der Tänzer selbst diese These in all ihrer Drastik aus, sondern der konsternierte Ich-Erzähler im Modus des Zweifels: „Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers“ (Kleist 1984: 477). Allerdings muss er dem Tänzer zustimmen, dass auch er „gar wohl wüßte, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet“ (ebd.: 477 f.)

und untermauert dies mit folgendem Erlebnis:⁵ Den Verlust natürlicher, unreflektierter Anmut hatte er bei einem jungen Mann beobachten müssen, als dieser sich ihrer bewusst geworden war und seine so graziöse, an die klassische Figur des Dornausziehers erinnernde, aber unwillkürlich eingenommene Pose vergeblich versuchte, erneut vor dem Spiegel hervorzurufen. Er bekräftigt damit die Position des Tänzers, der (im wohl am häufigsten zitierten Ausschnitt aus dem Text) in Ziererei mündende Bewusstheit von Bewegung mit dem Verlust des Paradieses in Verbindung gebracht hatte:

Solche Mißgriffe [wenn die Seele des Tänzers als Bewegkraft sich nicht wie bei den Marionetten im Schwerpunkt der Bewegung befindet], setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.

(Ebd.: 476)

Ein korrespondierendes Bild wählt der Tänzer abschließend, nachdem er noch das Beispiel eines Bären angeführt hatte, der in einem Fechtkampf auf seine Stöße wie auch auf seine Finten stets treffsicher reagierte:

Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchmesser zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott. (Kleist 1984: 480)

5 Von den vier jeweils der Erörterung eines Beispiels gewidmeten Abschnitten, in die der Text sich untergliedern lässt und die der Abfolge der Publikation in Serie entsprechen, ist dies das einzige Beispiel in dem Gespräch, das vom Ich-Erzähler angeführt wird und das auf keinerlei Paradoxien hinausläuft, sondern lediglich genau die einführend bereits vorweggenommene Schlussfolgerung illustriert.

Grazie, in ursprünglicher, aber verlorener Gestalt als unreflektierte natürliche Anmut, die höchstens in einer Übersteigerung als unendlich bewusste wiederzugewinnen wäre; Bewegung, einmal als bewusst ausgeführte, die dann immer schon von falscher Ziererei gefährdet ist, und das andere Mal als mechanische, allein den Gesetzen der Schwerkraft folgende; das durch den Sündenfall des Strebens nach Erkenntnis verlorene Paradies – dies sind die Themen, die in Kleists Text anhand der Marionettenpuppen zusammengebunden werden. Das geschieht keineswegs in Form eines Traktats, wie der Titel zunächst vermuten lässt, sondern in einer selbst höchst poetischen Form (des fiktiv erinnerten Gesprächs), über deren Gattungszugehörigkeit die Sekundärliteratur bis heute uneins ist und die dem Text nicht zuletzt auch in dieser Unentscheidbarkeit eine poetologische Dimension verleiht.

3. Bruno Schulz' *Traktat o manekinach*

Traktat o manekinach aus Bruno Schulz' *Sklepy cynamonowe* (1934) greift jene Gattung auf, die sich bei Kleist eben gerade nicht im Titel findet, der sein Text jedoch, obwohl er sich jeder Gattungsregularität entzieht, immer wieder zugeordnet worden ist. Mehr noch: In struktureller Parallele zu Kleists Text ist auch der von Schulz ein erinnertes Gespräch, an dem zwar anders als bei Kleist mehrere Personen beteiligt waren, aber ebenfalls größtenteils einer, nämlich der Vater des sich erinnernden Ich-Erzählers,⁶ das Wort führte. Außerdem

6 Fieguth (2008) hebt die changierende zeitliche Positionierung dieses Ich-Erzählers hervor, der sich teils in die erinnerte kindliche Perspektive zurückversetzt, teils aus der distanzierten Perspektive des erinnernden Ich erzählt, so „in den vier Kapiteln über die Mannequins[, wo] die Perspektive des aus distanzierter Rückschau erzählenden, erwachsen gewordenen, vieles erst jetzt verstehenden Sohnes und Beobachters explizit gemacht wird“ (314). Insgesamt sei eine „Hybridisierung der Zeit und des Raums“ zu verzeichnen, „insbesondere durch das Prinzip der Metamorphose realisiert. Die Innenräume und der Raum des Städtchens tendieren zu ständiger Erweiterung in den Kosmos oder zur Rückführung auf Buch, Illustration bzw. Katalog. Die Zeit entgleist, geht eigene Wege, materialisiert sich, verräumlicht sich. Die spezifische Zyklisierung der Zeit – d. h. die Verwandlung ihrer Linearität und Sukzessivität – wirkt sich auf die Figuren des Sohnes (das Erzähler-Ich) und des Vaters (die Hauptfigur) aus. Sie stehen im Mittelpunkt zweier potentieller Geschichten, die zyklisiert und transformiert werden. Die Geschichte vom Vater verliert Anfang, Ende und Folgerichtigkeit, und die Geschichte von der Reifung des Sohnes ist die Geschichte der ‚Reifung zum Kinde‘ [Verweis auf „die gehaltvolle Arbeit von Steinhoff 1984“]. Nie können wir ganz sicher sein, von welchem zeitlichen Standpunkt aus welche Zeitphase der Sohnes- oder der Vaterbiographie

ist der Traktat wie Kleists Text, jedenfalls bei dessen Erstpublikation in den *Berliner Abendblättern*, in mehrere Teile untergliedert, da er innerhalb des dargestellten Geschehens an mehreren aufeinander folgenden Abenden vorgetragen wird. Diesen Teilen kommt innerhalb von *Sklepy cynamonowe* schon bezüglich der Gesamtkomposition eine besondere Stellung zu: Während es sich bei den anderen Parts des Zyklus durchweg um zwar durch die Thematik, durch Zeit und Ort der Handlung untereinander verbundene, aber doch jeweils in sich abgeschlossene Erzählungen handelt, bilden die *Manekiny*-Texte nicht nur eine Serie für sich, sondern schließen auch im Geschehen explizit an die ihnen vorangestellte Erzählung an, während sonst nicht immer klar ist, inwieweit die Chronologie des Erzählten mit der Anordnung der Erzählungen im Zyklus übereinstimmt (vgl. Fieguth 2006, s. Anm. 5).

Auffällig ist darüber hinaus, dass die einzelnen *Manekiny*-Teile jeweils eigene Überschriften tragen, die im Inhaltsverzeichnis mit denen der übrigen Erzählungen gleich gewichtet aufgeführt sind. Vorangestellt ist zunächst *Manekiny*, wo die Situation, in der der Vater den Traktat verkündet, geschildert wird. Während dann der erste, *Traktat o manekinach* betitelte Abschnitt den gewichtigen Zweititel „albo Wtóra Księga Rodzaju“ („oder das zweite Buch der Schöpfung [also: Genesis]“) trägt, lauten die folgenden Zusätze lediglich lapidar „Ciąg dalszy“ („Fortsetzung [eigentlich: weitere Folge]“) bzw. „Dokończenie“ („Schluss“). Die „manekiny“ („Puppen“), die den Gegenstand bzw. eher den Anlass des Traktats bilden, sind, wie aus der Situationsbeschreibung ersichtlich wird, lebensgroße Puppen, an denen die Näherinnen im elterlichen Geschäft ihre Arbeiten abstecken und erproben. Mit rationalen Augen betrachtet sind sie also Schneiderpuppen (wie Doreen Daume den Ausdruck übersetzt hat), mit phantasievollen, sie belebenden Augen betrachtet Mannequins, die die Schneidererzeugnisse zur Schau tragen (wie Josef Hahn übersetzt hat).⁷ Renate Lachmann hat darauf aufmerksam gemacht, wie

erzählt wird.“ (313 f.) Verwiesen ist in dem Zitat auf: Steinhoff, Lutz (1984): *Rückkehr zur Kindheit als groteskes Denkspiel. Ein Beitrag zum Motiv des „dojrzeć“ do dzieciństwa in den Erzählungen von Bruno Schulz*. Hildesheim: Olms.

7 Doreen Daume verweist im Anmerkungsteil ihrer Übersetzung darauf, dass Schulz in seinem auf Deutsch verfassten „Exposé über das Buch ‚Zimtläden‘“ zwar explizit von „Gliederpuppen, Mannequins“ gesprochen habe, „man im galizischen Deutsch der dreißiger Jahre die Schneiderpuppen wohl so nannte“, weshalb sie sich für die „heute geläufige Bezeichnung ‚Schneiderpuppe‘“ entschieden habe (Daume 2008: 198).

hier bereits mit der Bezeichnung und deren Wortgeschichte die Thematik von Belebtheit und Unbelebtheit bzw. einer zunehmenden Belebung des zunächst Unbelebten aufgerufen ist:

Mannequin hat sich aus dem südniederländischen *manekin* entwickelt und bedeutete zunächst „Gliederpuppe“ zum Gebrauch der „bildenden Künstler“, hernach „Schneiderpuppe“ im Dienst der Mode und im 19. Jahrhundert „Vorführdame“. Der Weg von der Gliederpuppe über die Schneiderpuppe zur Vorführdame ist der einer Belebung; er führt zur Belebung einer Puppe, die dem Künstler als Vorbild dient, nicht aber Abbild eines anderen Wesens ist. Bruno Schulz verbindet in der Schneiderpuppe das Merkmal ‚Modell‘ mit dem des Trugbildes und der zum Leben erwachenden Statue.

(Lachmann 2002: 348)

Die den *manekiny* gewidmeten Passagen agieren genau dieses Changieren zwischen Belebtheit und Unbelebtheit gleich zu Beginn aus. Schulz' *Sklepy cynamonowe* ist ein Zyklus von Erzählungen, die um die Kindheit des Ich-Erzählers in einer galizischen Kleinstadt kreisen: Der Vater ist Tuchwarenhändler, wobei das Geschäft zunehmend schlecht läuft. Nicht nur im ökonomischen Sinne aber erfüllt der Vater die Vorstellungen von der Rolle eines *pater familias* kaum noch. Er zieht sich auch aus dem privaten Familienleben mehr und mehr zurück bzw. wird aus ihm in abgelegene Räume des Hauses herausgedrängt, vor allem in die Dachkammer, in der er seinen Phantasien freien Lauf lässt und sie sogar ins Werk setzt – jedenfalls, wenn wir dem Erzähler glauben wollen, der uns diese Ausgeburten der Phantasie äußerst lebhaft schildert. Der Vater lässt – in der den *Manekiny* vorangehenden Erzählung *Ptaki* (Vögel) – eine sehr bunte Schar von Exemplaren dieser Gattung erstehen, die keinerlei realen Vorbildern entsprechen. Hier ist er Schöpfer einer Gegenwelt, mit der er sich – wie er dann in dem Traktat als „Programm der zweiten Demiurgie“ („program tej wtórej demiurgii“, Schulz 2019: 57) verkündet – gegen den „Terror der unerreichbaren Vollkommenheit des Demiurgen“ („terror[...] niedościgłej doskonałości Demiurga“) auflehnt, die „zu lange [...] unser eigenes Schaffen gelähmt“ („zbyt długo [...] paraliżowała naszą własną twórczość“)

habe.⁸ Vorzugsweise verwendet er dazu das sonst als Abfall Verachtete und Beiseite-Gelegte oder gar Vernichtete, betont die Materie, aus der sich noch ganz Anderes schaffen, der sich noch ganz andere als die bekannte Form geben ließe, was er mit seinen nie gesehenen Vogel-Geschöpfen umsetzt und demonstriert.

Das Thema der Schöpfung künstlicher Wesen sowie auch des künstlerischen Schaffens ist damit also schon vor dem Auftritt der *manekiny* aufgerufen. Dabei steht der sich an Begebenheiten aus seiner Kindheit erinnernde Ich-Erzähler als Sohn des mit derartig überbordender Phantasie und Schaffenskraft begabten Vaters biologisch ja in direkter Filiation zu diesem. Allerdings ist das Verhältnis von Erzeuger und Erzeugtem hier potentiell auch umgekehrt, ist doch der Sohn als poetisches Subjekt dieser so poetischen, nämlich dichten, in verschiedener Hinsicht um das Schaffen kreisenden Prosa nicht nur deren Schöpfer, sondern auch Schöpfer der darin enthaltenen Vaterfigur samt der Ausgeburten von dessen Phantasie. In diesem Sinne hat Rolf Fieguth konstatiert, bei Schulz werde

ganz offen eine fiktionsbrechende Parallele hergestellt zwischen den literarischen Manipulationen des Autors und den Manipulationsideen des Vaters. Mit eindrucksvoller Poesie und Komik wird diese Theorie und Methode in der Serie über die „Mannequins“ im Zyklus *Zimtläden* gestaltet und vorgetragen. (Fieguth 2008: 318)⁹

Dem vom Vater mit dem Traktat gewissermaßen nachgelieferten Programm seiner zweiten Demiurgie geht in der erzählten Welt deren Ende voran, nämlich der Austrieb all seiner so bunten Geschöpfe aus der Dachkammer und die Beseitigung des von ihnen hinterlassenen Unrats durch das Hausmädchen Adela.¹⁰ Da es sich bei diesem Unrat um die Verdauungsprodukte der Vögel,

8 „Zbyt długo żyliśmy pod terrorem niedościągłej doskonałości Demiurga, mówił mój ojciec – zbyt długo doskonałość jego tworu paraliżowała naszą własną twórczość“ (Schulz 2019: 56; „Zu lange haben wir unter dem Terror der unerreichbaren Vollkommenheit des Demiurgen gelebt, zu lange hat die Vollkommenheit seines Werkes unser eigenes Schaffen gelähmt“, Schulz 2008: 53).

9 Fieguth stellt diese Überlegungen anlässlich eines Vergleichs mit Kafka an, der im Unterschied zu Schulz seine Figuren unentrinnbar der von ihm geschaffenen dargestellten Welt ausliefere.

10 Mit Adela verbindet den Vater eine erotisierte, aber auch masochistische Beziehung. Nach Adelas Einschreiten gegen die Vögel war der Vater, wie es heißt, „die Treppe von seinem Dominium herunter[gekommen], ein gebrochener Mann, ein verbannter König, der Thron und Herrschaft verloren hatte“ (Schulz 2008: 40; „[...] schodził mój ojciec ze schodów swojego

also um die von ihnen umgesetzte Materie handelt, wird auch damit noch einmal der materielle Aspekt jeder Schöpfung betont sowie der immer mitentstehende Abfall, den der Vater als bevorzugtes Ausgangsmaterial aufwertet.

Der Ich-Erzähler beginnt denn auch die *Manekiny*-Kapitel mit einem Lobpreis der poetischen Kraft des Vaters, deren Erzeugniss Adela im Zuge eines Großreinemachens so resolut ein Ende gemacht hatte:

Ta ptasia impreza mego ojca była ostatnim wybuchem kolorowości, ostatnim i świetnym kontrmarszem fantazji, który ten niepoprawny improwizator, ten *fechtmistrz*¹¹ wyobraźni poprowadził na szańce i okopy jałowej i pustej zimy. Dziś dopiero rozumiem samotne bohaterstwo, z jakim sam jeden wydał on wojnę bezbrzeżnemu żywiołowi nudy, drętwiącej miasto. Pozbawiony wszelkiego poparcia, bez uznania z naszej strony bronił ten mąż przedziwny straconej sprawy poezji. (Schulz 2019: 48; Herv. I.W.)

Das Vogel-Spektakel meines Vaters war der letzte Ausbruch von Farbigkeit, der letzte und prächtige Kontermarsch der Phantasie, den dieser unverbesserliche Improvisator, dieser *Fechtmeister* der Imagination auf den Schanzen und in den Schützengraben des öden und leeren Winters vollführt hatte. Heute erst begreife ich das einsame Heldentum, mit dem er im Alleingang dem uferlosen Element der die Stadt lähmenden Langeweile den Krieg angesagt hatte. Bar

dominium – człowiek złamany, król-banita, który stracił tron i królowanie“; Schulz 2019: 47). Am Ende des ersten Abends, an dem der Vater seinen Traktat vorträgt, wird es erneut Adela sein, die ihn in seinen Ausführungen mit ihrem „aufgerekte[n] Schühchen“, das „glitzerte wie das Zünglein einer Schlange“ (Schulz 2008: 56; „Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał jak języczek węża“, Schulz 2019: 59) unterbricht und wieder zusammensinken lässt, so wie sie ihn am dritten Abend auch allein mit einer Kitzelbewegung des in seine Richtung ausgestreckten Fingers zu einem beschämten und entsetzten Schweigen bringt: „[...] Adela podeszła do ojca i wyciągniętym palcem uczyniła ruch zaznaczający laskotanie. Ojciec stropił się, zamilkł i zaczął, pełen przerażenia, cofać się tyłem przed kiwającym się palcem Adeli“ (ebd.: 66; „Adela ging auf meinen Vater zu und machte mit dem ausgestreckten Finger eine Kitzelbewegung. Mein Vater wurde verlegen, verstummte und wich voll Entsetzen vor dem zuckenden Finger Adelas zurück“, Schulz 2008: 66).

11 Im vergleichenden Blick auf den Kleist'schen Puppen-Text fällt auf, dass hier meisterliche Beherrschung der Einbildungskraft mit dem Bild des Fechtmeistertums beschrieben wird, jener Disziplin also, die bei Kleist den Hintergrund für das Exempel mit dem Bären abgibt, der ohne Bewusstsein seine Kunst doch unschlagbar auszuführen vermag.

jeglicher Unterstützung, ohne Anerkennung von unserer Seite, verteidigte dieser überaus seltsame Mann die verlorene Sache der Poesie.

(Schulz 2008: 41; Herv. I. W.)

„Dobrowolny banita, usunął się do pustego pokoju na końcu sieni i oszańcował się tam samotnością“ (Schulz 2019: 48).¹² Tapeten oder Kronleuchter, denen vorher „geflügelte Phantasmen“ (Schulz 2008: 30; „skrzydlate fantazmaty“, Schulz 2019: 49) entstiegen waren, „verschlossen sich wiederum in sich selbst [...]“ (Schulz 2008: 30; „zamknęły się znówu w sobie“, Schulz 2019: 48 f.). Die Bewohner des Hauses werden von einer „seltsamen Schläfrigkeit“ (Schulz 2008: 30; „dziwn[a] senność[]“, Schulz 2019: 49) erfasst.

Dies ist die Situation, in der nun immer nach dem Abendessen die Näherinnen sich im Speisezimmer „mit den Requisiten ihres Faches breit [machen]“ (Schulz 1974: 32; „rozgospodarowywały się w niej z rekwizytami swego fachu“, Schulz 2019: 51) und in der es zu der bereits erwähnten Verschiebung zwischen belebt und unbelebt kommt:

Na ich ramionach wniesiona, wchodziła do pokoju *milcząca, nieruchoma* pani, *dama z kłaków i płótna, z czarną drewnianą galką zamiast głowy*. Ale ustawiona w kącie, między drzwiami a piecem, ta cicha dama stawiała się *panią sytuacji*. Ze swego kąta, stojąc *nieruchomo, nadzorowała w milczeniu* pracę dziewcząt. Pełna krytycyzmu i niełaski, przyjmowała ich starania i umizgi, z jakimi przyklękały przed nią, przymierzając fragmenty sukni, znaczone białą fastrygą. Obsługiwały z uwagą i cierpliwością *milczący idol*, którego nic zadowolnić nie mogło. Ten *moloch* był nieubłagany, jak tylko kobiece molochy być potrafią, i odsyłał je wciąż na nowo do pracy, a one, *wrzecionowate i smukłe, podobne do szpuli drewnianych, z których odwijają się nici*, i tak ruchliwe jak one, manipulowały zgrabnymi ruchami nad tą *kupą jedwabiu i sukna, wcinały się szczękającymi nożycami* w jej kolorową masę, furkotały maszyną, deptąc pedał lakierkową, tanią nóżką, a dookoła nich rosła *kupa odpadków*, różnokolorowych strzępów i szmatek, jak wyplute łuski i plewy dookoła dwóch wybrednych i marnotrawnych *papug*. *Krzywe szczęki nożyc* otwierały się ze skrzypieniem, *jak dzioby tych kolorowych ptaków*. (Schulz 2019: 51; Herv. I. W.)

12 „Der freiwillig Verbannte zog sich in das leere Zimmer am Ende des Flurs zurück und verschanzte sich dort mit Einsamkeit.“ (Schulz 1974: 29).

Auf ihren Schultern getragen kam eine *schweigende* und *reglose* Frau ins Zimmer, eine *Dame aus Werg und Leinen mit einer schwarzen Holzkugel an Stelle des Kopfes*. Doch in der Ecke zwischen Tür und Ofen aufgestellt, wurde die stille Dame zur *Herrin der Situation*. Aus ihrer Ecke heraus beaufsichtigte sie, *regungslos* dastehend und *schweigend*, die Arbeit der Mädchen. Kritisch und ungnädig nahm sie die Bemühungen und Liebedienereien entgegen, wenn die beiden vor ihr niederknieten, um ihr die mit weißer Heftnaht markierten Kleider Teile anzumessen. Behutsam und geduldig bedienten die beiden das *Idol*, das durch nichts zufriedenzustellen war. Dieser *Moloch* war unerbittlich, wie nur ein weiblicher Moloch es sein kann, und schickte sie fortwährend abermals an die Arbeit zurück, und die beiden Frauen, *spindelförmig und schlank wie hölzerne Spulen, von denen man Fäden abwickelt*, und ebenso geschwind, hantierten mit anmutigen Bewegungen über dem *Haufen von Seide und Tuch*, *fraßen sich mit klappernden Scheren* in die bunte Masse hinein, traten mit den billigen Lackfüßchen das Pedal, daß die Maschinen ratterten, und ringsum wuchs ein *Haufen Abfälle*, verschiedenfarbige Fetzen und Lumpen, wie ausgespuckte Hülsen und Spelzen um zwei verwöhnte und verschwenderische *Papageien*. *Die krummen Kiefer der Schere* öffneten sich kreischend *wie die Schnäbel dieser bunten Vögel*. (Schulz 2008: 45; Herv. I. W.)

Mit den Notwendigkeiten des Näh-Handwerks verbundene Tätigkeiten und Haltungen wie das Niederknien, um an der Schneiderpuppe Maß zu nehmen oder eine Naht abzustecken, werden mit entsprechenden aus religiösen bzw. hierarchischen Verhältnissen überblendet: Die Haltung der Mädchen erscheint wie die vor einem Idol oder einem herrschsüchtigen Moloch. Nicht nur eine Verschiebung des Bildregisters ist hier festzustellen, sondern auch eine der Attribute ‚belebt‘ und ‚unbelebt‘: Die Näherinnen werden sowohl in ökonomischer als auch in körperlicher Hinsicht verdinglicht, während die zunächst reglose und lediglich aus Werg und Leinen sowie einer Holzkugel bestehende Puppe vermenschlicht und zur Herrin der Situation wird. Am Ende der zweiten Lektion dann werden die Mädchen reglos wie Puppen dasitzen: „Panienki siedziały sztywno, ze spuszczoneymi oczyma, w dziwnej drętwości...“ (Schulz 2019: 130).¹³

¹³ „Die Fräuleins saßen steif da, den Blick gesenkt, in seltsamer Erstarrung...“ (Schulz 2008: 60).
Bauer (2000: 196) sieht am Ende dieser Lektion „die Ambivalenz pur triumphier[en]: Die

Eine Affinität der Mädchen zur Welt des Vaters besteht hier einerseits in den (Abfall-)Haufen, die sie produzieren und mit denen sie beschäftigt sind. Zudem ähneln die krummen Klingen der Scheren, mit denen sie in Fortsetzung ihrer Gliedmaßen hantieren, den vom Vater geschaffenen und von Adela zerstörten Vogel-Wesen. Schätzen also kann der Vater die Mädchen wegen ihrer Ähnlichkeit mit den einst von ihm erschaffenen Phantasiewesen, wegen ihrer produktiven Beschäftigung mit den auch von ihm bevorzugten Haufen von Tand und Abfällen, wegen ihrer Ähnlichkeit zu den daraus hergestellten Schneiderpuppen – begeistert doch auch er sich für „die Struktur ihrer schlanken und armseligen Körperchen“ (Schulz 2008: 48; „struktur[a] swych szczupłych i tandetnych ciała“, Schulz 2019: 52) – und nicht zuletzt als Zuhörerinnen. Es ist insofern nur folgerichtig, dass die „zufällige Begegnung“ des Vaters mit dieser Szenerie zum „Anfang einer ganzen Serie von Séancen [wurde]“ (Schulz 1974: 34; „Przypadkowe to spotkanie stało się początkiem całej serii seansów, [...]“, Schulz 2019: 52), wie der Erzähler zu den dann folgenden Traktat-Kapiteln überleitet.

In dem „Programm der zweiten Demiurgie“, das der Vater dann verkündet, begeistert er sich für Trödel, bekennt eine Schwäche für „buntscheckiges Papier, für Pappmaché, Lackfarbe, Werg und Sägemehl“ (Schulz 2008: 54; „do pstrej bibułki, do papier-mâché, do lakowej farby, do kłaków i trociny“, Schulz 2019: 57), also für jene Materialien, aus denen Puppen gefertigt sind, so auch die eingangs hereingetragene Schneiderpuppe, die metonymisch genau durch die Materialien Werg und Leinen bezeichnet worden war. Weiter heißt es:

To jest, mówił z bolesnym uśmiechem – nasza miłość do materii, jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej, mistycznej konsystencji. Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiąstą niezgrabność. Lubimy pod każdym gestem, pod każdym ruchem widzieć jej ociężały wysiłek, jej bezwład, jej słodką *niedźwiedziowość*.
(Ebd.: 57; Herv. I. W.)

Mädchen waren davon so reglos geworden, ja ‚verblödet‘, dass sich nicht mehr unterscheiden ließ, ob sie ‚zur ersten oder zur zweiten Generation der Schöpfung‘, zur Realität oder zur hier gerühmten Scheinwelt gehörten.“

„Das ist“, sprach er mit schmerzlichem Lächeln, „unsere Liebe für die Materie als solche, für ihre Flaumigkeit und Durchlässigkeit, für ihre einzigartige mystische Konsistenz. Demiurgos, dieser große Meister und Künstler, macht sie unsichtbar, läßt sie aus dem Spiel des Lebens verschwinden. Wir dagegen lieben ihr Knirschen, ihren Widerstand, ihre [Puppen-]klotzige Unzierlichkeit. Uns gefällt es, in jeder Geste, in jeder Bewegung ihre schwerfällige Anstrengung, ihre Ohnmacht, ihre süße *Bärenhaftigkeit* zu sehen.“

(Schulz 1974: 38 f.; Herv. I. W.)

Das Lob der Materie ist hier an deren imperfekte Gestalt geknüpft. Und gerade die wird mit einem Attribut benannt, dessen Wortwurzel wiederum eine Bezeichnung für ‚Puppe‘ ist: Es fällt auf, dass die gebräuchlichen Lexeme ‚lalka‘ für ‚Spielzeugpuppe‘ und ‚kukiełka‘ für ‚Figurentheaterpuppe‘ keine Verwendung finden, stattdessen aber das Lehnwort ‚manekin‘ und nun noch ‚pałuba‘.¹⁴ Rolf Fieguth, der auf das ungewöhnliche Wortgebilde der von ‚pałuba‘ abgeleiteten Eigenschaftsbezeichnung ‚pałubiasta‘ aufmerksam gemacht hat, mit dem der Vater sein Programm gewissermaßen im Medium der Sprache umsetzt, beschreibt ‚pałuba‘ als „unförmiges Wort mit unförmiger Semantik, das unter vielem andern die unförmige, lebensgroße Darstellung einer menschlichen Gestalt (z. B. ‚Schneiderpuppe‘) bezeichnet, gelegentlich auch eine unförmige Frauensperson“ und schlägt als Übersetzung „das altertümlische deutsche Wort ‚Tocke‘“ vor (Fieguth 2008: 316).

Die Erschaffung solch unförmiger, von Vorläufigkeit und Unfertigkeit, auch Unzweckmäßigkeit gekennzeichneten Puppen ist aber gerade das Ziel der vom Vater verkündeten zweiten Demiurgie: „– Słowem – konkludował mój ojciec – chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekinu“ (Schulz 2019: 58).¹⁵ Dabei soll das Unfertige, Nicht-zu-Ende-

14 Auf die markierte Verwendung dieses Lexems hat Fieguth hingewiesen, der sie im Zusammenhang mit seiner auf die intertextuelle Dimension des Textes fokussierten Lesart als Verweis auf das äußerst metafictional angelegte Prosawerk dieses Titels von Irzykowski auslegt – als eine Bestärkung also der selbstreflexiven, metapoetischen Dimension des Schulz'schen Textes. „Obwohl es unvereinbare Klimaunterschiede zwischen Irzykowskis betont desillusionierendem, rational kühlem Roman und Schulzens trotz aller Ironie entzückter epischer Mythopoesie gibt, konnte der Autor der *Zimtläden* sich von Irzykowski in der generellen Attacke auf das konventionelle Romanerzählen, aber auch in vielen Details bekräftigt und ermutigt fühlen“ (Fieguth 2008: 317).

15 „Mit einem Wort“, schloß mein Vater, „wir wollen zum zweiten Mal einen Menschen schaffen, nach dem Bild und Gleichnis eines Mannequins [einer Schneiderpuppe]“ (Schulz 1974: 39).

Gestaltete offenbar der immer wieder mit besonderer Aufmerksamkeit bedachten Materie eine bislang nicht vorhandene Freiheit bescheren. Denn Formgebung enthält in des Vaters Augen immer auch ein Moment der Gewalt. So klagt er am zweiten Abend mit Bezug auf Panoptikum-Figuren und wiederum zunächst unter Verwendung des Lexems ‚pałuba‘: „Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, niewyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią?“ (ebd.: 60).¹⁶ Die Festlegung eines „Kopf[es] aus Werg und Leinwand“ (Schulz 1974: 41; „głow[a] z kłaków i płótna“, Schulz 2019: 60) auf einen Gesichtsausdruck erscheint ihm als „schreckliches Unrecht“ (Schulz 1974: 42; „straszn[e] bezprawi[e]“, Schulz 2019: 60), von dem „die schreckliche Trauer aller närrischen Golems, aller Puppen, die tragisch über ihre lächerliche Grimasse nachgrübeln“ (Schulz 1974: 42; „straszny smutek wszystkich błazeńskich golemów, wszystkich pałub, zadumanych tragicznie nad śmiesznym swym grymasem“, Schulz 2019: 60 f.), herrühre.

Um die zweite Demiurgie zu erläutern, die der bestehenden, allzu festgefühten und vollkommenen Welt entgegenzustellen wäre, zieht er Vergleiche zur literarischen und theatralen Schöpfung heran: Nicht „Wesen auf lange Sicht“ (Schulz 1974: 38; „istot[y] na daleką metę“, Schulz 2019: 57) wie die Helden vielbändiger Romane oder die Rollen in Theaterstücken sollen sie sein. Immer nur provisorische, für das eine Mal gemachte Geschöpfe würde der Vater kreieren und dafür die Puppen zum Vorbild nehmen:

Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, niewchodzącą w grę nogę. Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone. Naszą ambicją pokładać będziemy w tej dumnej dewizie: dla każdego gestu inny aktor. Do obsługi każdego słowa, każdego czynu, powołamy do życia osobnego człowieka. Taki jest nasz smak, to będzie świat według naszego gustu.

(Schulz 2019: 57)

16 „Spürt ihr den Schmerz, das dumpfe Dulden, das nicht befreite, das in die Materie eingeschmiedete Leiden der Puppe, die nicht weiß, was sie ist und warum sie in dieser gewaltsam aufgezwungenen Form verharren muß, die eine Parodie ist?“ (Schulz 1974: 41).

Wenn es Menschen werden sollen, dann geben wir ihnen zum Beispiel nur eine Gesichtshälfte, einen Arm und ein Bein, und zwar genau das für ihre Rolle benötigte. Es wäre Pedanterie, sich um ein zweites Bein zu kümmern, das nicht von Belang ist. Hinten können sie einfach mit Leinwand zugenäht oder weiß getüncht sein. Wir werden unseren Ehrgeiz in die stolze Devise legen: Für jede Geste ein anderer Darsteller. Für den Gebrauch jedes einzelnen Wortes und für jede einzelne Handlung rufen wir einen eigenen Menschen ins Leben. So gefällt es uns, das wird eine Welt nach unserem Gusto.

(Schulz 2008: 54)

Mit dem Kleist'schen Marionettentheater-Aufsatz als Referenztext fällt – neben der positiv konnotierten Wortschöpfung ‚Bärenhaftigkeit‘, mit der die unfertige Materie belegt worden war – der Vergleich mit dem Theater auf. Das dem Vater in den Mund gelegte Programm einer zweiten Schöpfung ist nicht zuletzt ein sich selbst performativ umsetzendes poetologisches Programm – und auch darin Kleists Text ähnlich. Bei Kleist war es der mit dem Sündenfall, dem Streben nach Erkenntnis verbundene Verlust des Paradieses, sinnfällig ausgedrückt im Bild des Jünglings und seines Verlusts einer selbstverständlichen, unreflektierten Grazie, die sich dann ausgerechnet bei dem Bären wieder einstellt, dem kein Bewusstsein eignet, und bei den scheinbar nur mechanischen Puppen zu finden ist. Während bei Kleist der für die Moderne so prägenden Verlusterfahrung zumindest noch eine – wenn auch paradoxe – Denkbewegung entgegengesetzt wird (das Paradies wäre vielleicht von hinten doch wieder zu erreichen), bleibt dagegen der Schulz'sche Vater ganz innerweltlich auf die Materie – möglichst noch in Form von Abfall – konzentriert. Ob das Pathos, mit dem er sein Programm verkündet, überhaupt ernst zu nehmen wäre, bleibt angesichts der grotesken Züge seiner Phantasiegeburten fraglich. An den Puppen hebt er nicht wie der Kleist'sche Tänzer die Mechanik hervor, sondern die Materialien, aus denen sie so deutlich sichtbar zusammengesetzt sind. Mit der dem Vater in den Mund gelegten Idee, die – ebenfalls bewusstseinslose und in diesem Sinne ähnlich wie bei Kleist privilegierte – Materie wäre aus gewaltsam formenden Zugriffen zu entbinden, knüpft Schulz an häretische, gnostische und kabbalistische Vorstellungswelten an. So wäre kabbalistischen Vorstellungen zufolge die von einem falschen Demiurgen erschaffene Welt aus ihrer falschen Gestalt mit Hilfe eines zweiten Demiurgen zu befreien. In Übersteigerung solcher Ideen, sie im Modus

des Irrealis zugleich infrage stellend, ruft der Vater aus: „Gdybym, odrzucając respekt przed Stwórcą, chciał się zabawić w krytykę stworzenia, wołałbym: – mniej treści, więcej formy!“ (Schulz 2019: 53)¹⁷

Renate Lachmann (2002) hat diese Modelle in einer detaillierten Lektüre mit dem Schulz'schen Kosmos konfrontiert und ist zu dem Schluss gekommen, Schulz verfare „mit zentralen Positionen der kabbalistischen Tradition auf die nämliche Weise wie [auch] mit denen der Gnosis, [nämlich] eklektisch, synkretisierend und groteskisierend“ (Lachmann 2002: 369). Sie betont den gegen das Konzept der Mimesis gerichteten Charakter dieser Schulz'schen Umkehr des „Schöpfungsprinzips[s] der gnostischen Demiurgie, [der] Nachahmung“ (ebd.: 346). „Die implizite Pointe dieser Operation ist, daß der Weg zum Ursprung, zur wahren Schöpfung, ein Umweg ist, der Abwegigkeiten zuläßt. In der Erzeugung grotesker Ähnlichkeit tut sich eine poetische, gegen das Mimetische gewendete Heterodoxie kund“ (ebd.: 346 f.). „Der Schöpfungsvorgang selber erscheint als Umschöpfung, Neuschöpfung, nicht aber als Nachschöpfung“ (ebd.: 369). Es ist die überbordende Phantasie, die, wie auch Lachmann betont, „zur zentralen Schöpfungsinstanz“ wird, wenn die bunten ungekannten Schöpfungen des Vaters präsentiert werden, aber immer wieder auch die poetische Form, in der diese Phantasiewelt uns präsentiert wird.¹⁸

4. Schluss

In der Traditionslinie zu Kleists Text steht der Schulz'sche, insofern er diese poetologische Dimension – gewissermaßen wider Erwarten – gerade anhand des mechanischen „Gliedermannes“ bzw. der Schneiderpuppen entfaltet, also gerade den zunächst allein durch die Gesetze der Mechanik geregelt und starr

17 „Sollte ich allen Respekt vor dem Schöpfer ablegen und mir mit Kritik an der Schöpfung die Zeit vertreiben, so riefte ich: Weniger Inhalt, mehr Form!“ (Schulz 2008: 49).

18 Monika Schmitz-Emans (2003) hat in einem Aufsatz zu Androiden, Puppen und Maschinen vorgeschlagen, diese als Allegorien des literarischen Werkes zu lesen. Denn sie verwiesen einerseits auf „das planvoll ‚Gemachte‘, das Konstruierte und aus vorgegebenem Wortmaterial kunstvoll ‚Kombinierte‘“, das auch ein „konstitutives Moment des dichterischen Werks“ sei (S. 28), das aber andererseits auch immer ein „antimechanisch-irreguläre[s] Moment“ (S. 27) enthalte. „Auch Sprache muß funktionieren; poetisch aber wird sie dort, wo ihre Mechanik versagt – die Mechanik kunstfertigen Formulierens, die Mechanik fragloser Kommunikation“ (S. 27). Die von ihr behandelten Puppen-Texte seien „Parabeln über die Subversivität des Poetischen, nicht obwohl, sondern weil sie von Maschinen sprechen“ (S. 27).

erscheinenden Puppen poetische Bewegtheit abzugewinnen weiß. Bei Kleist war dabei die geschichtsphilosophische Dimension der nur als Paradox zu habenden Wiedergewinnung des Paradieses im Spiel, bei Schulz die ebenfalls eschatologische Perspektive einer ironisch ins Spiel gebrachten und mindestens genauso ironisch umgesetzten Befreiung der Materie. Angespielt wird mit dem Verweis auf häretische und kabbalistische Praktiken auch auf eine erkenntnisphilosophische Frage, auf das bei Kleist explizit genannte Problem, dass das Paradies verriegelt sei, seit wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben. Bei Schulz kommt mit den deutlich markierten Übergängen zwischen belebt und unbelebt ein kritisches Moment gegenüber Entfremdung und Verdinglichung hinzu: Die eigentlich als dingliches Hilfsmittel dienenden Schneiderpuppen entfalten als Moloche der Mode eine Macht gegenüber den Nähmädchen, so dass diese selbst wie die ihnen als Werkzeuge dienenden Spindeln und Spulen erscheinen und ihre Gliedmaßen sich in klappernde Scheren verlängern. Doch selbst dies, die augenfällige Verdinglichung der Mädchen, ist dem Vater Anregung für seine Phantasieschöpfungen, für eine Verlebendigung der Szenerie kraft Phantasie. Umgekehrt klappt er selbst, wenn er jeweils am Ende der drei Traktat-Abende von Adela daran gehindert wird, seinen Phantasien weiter Wortgestalt zu geben, wie eine leblose Puppe, „wie ein Automat“ (Schulz 2008: 56; „jak automat“, Schulz 2019: 59) zusammen. Die Kraft wie die Prekarität der Phantasie in einer zunehmend verdinglichten Welt werden hier gleichermaßen verdeutlicht.

Schulz' wie auch schon Kleists Text rufen insofern weitreichende Problemfelder der Moderne auf und verknüpfen sie im Modus des Poetischen miteinander, schaffen qua Geistes- wie Phantasiekraft überraschend neuartige Verbindungen zwischen ihnen. Den gemeinsamen Bezugspunkt bildet dabei die Puppe, die sich offenbar aufgrund der ihr selbst eigenen Doppelgesichtigkeit zwischen belebt und unbelebt, beseelt und mechanisch in besonderer Weise als Reflexionsfigur für die so vielfältigen in der Moderne virulenten Problembereiche eignet und sie als Denkbild zu bündeln vermag – sei es wie bei Kleist als Gliedermann, dem eine verlorene und wiederzugewinnende Grazie zugeschrieben wird, oder bei Schulz als Gliederpuppe, die gleichermaßen zum Sinnbild der verdinglichten kapitalistischen Warenwelt wie zum Leitbild eines Feuerwerks der Phantasie wird.

Literatur

- Bauer, Gerhard (2000): „Prachtvolle Lästerungen gegen diese Welt‘. Die Obsession des Provisorischen in Bruno Schulz’ *Zimtläden*“, in: ders./ Stockhammer, Robert (Hgg.): *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 184–199.
- Beil, Ulrich Johannes (2006): „Kenosis‘ der idealistischen Ästhetik. Kleists *Über das Marionettentheater* als Schiller-réécriture“, in: Blamberger, Günter / Breuer, Ingo / Doering, Sabine / Salget, Klaus-Müller (Hgg.): *Kleist-Jahrbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 75–99.
- Daume, Doreen (2008): „Anmerkungen“, in: Schulz, Bruno: *Die Zimtläden*, übers. von Doreen Daume. München: Carl Hanser Verlag, 197–202.
- Fieguth, Rolf (2008): „Eine Art Zusammenhangsheimweh. Notizen zu Inter- textualität, Komposition und Sprachkonzeption bei Bruno Schulz“, in: Grübel, Rainer (Hg.): *Wortkunst, Erzählkunst, Bildkunst*. München: Sagner, 310–326.
- Fiut, Aleksander (1999): „Literatur der Zwischenkriegszeit“, in: Walecki, Waclaw (Hg.): *Polnische Literatur. Annäherungen*. Krakau / Oldenburg: Igel Verlag, 207–234.
- Freise, Matthias (2004): „Bruno Schulz, Rainer Maria Rilke und Heinrich von Kleist – drei Traktate über Puppen“, in: *Germanoslavica* 15/2, 171–180.
- Freud, Sigmund (³1966): „Das Unheimliche“ (1919), in: ders.: *Gesammelte Werke. Band 12*. Hg. von A. Freud. London: Imago Publ., 229–268.
- Juraschek, Anna (2016): *Die Rettung des Bildes im Wort: Bruno Schulz’ Bild-Idee in seinem prosaischen und bildnerischen Werk*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kleist, Heinrich von (³1984): „Über das Marionettentheater“, in: ders.: *Heinrich von Kleist. Werke und Briefe*. Hg. von Peter Goldammer und Anita Golz. Berlin / Weimar: Aufbau Verlag, 473–480.
- Lachmann, Renate (2002): „Metamorphose: Die andere Morphologie – Bruno Schulz’ Prosa“, in: dies.: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 337–374.
- Panas, Władysław (1997): *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin: Tow. Naukowe Katolickiego Uniw. Lubelskiego.

- Schmitz-Emans, Monika (1995): „Eine schöne Kunstfigur? Androiden, Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes“, in: *Arcadia* 30/1, 1–30.
- Schulte, Jörg (2004): *Eine Poetik der Offenbarung. Isaak Babel', Bruno Schulz, Danilo Kiš*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Schulz, Bruno (1974): *Die Zimtläden*. Übers. von Josef Hahn. München: Suhrkamp.
- Schulz, Bruno (2008): *Die Zimtläden*. Übers. von Doreen Daume. München: Carl Hanser Verlag.
- Schulz, Bruno (2017): „Mityzacja rzeczywistości“, in: ders.: *Dziela zebrane. Tom 7: Szkice krytyczne*. Hg. von Włodzimierz Bolecki u. a. Gdańsk: Słowo / obraz terytoria, 49–51.
- Schulz, Bruno (2019): *Dziela zebrane. Tom 2: Sklepy cynamonowe*. Hg. von Włodzimierz Bolecki u. a. Gdańsk: Słowo / obraz terytoria.
- Vietta, Silvio (1992): *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler.