

Bruno Schulz, Rainer Maria Rilke und Heinrich von Kleist – drei Traktate über Puppen

Matthias Freise

Nicht nur für eine wissenschaftliche Diskussion des Werkes von Bruno SCHULZ (1892-1942) in Deutschland ist die Frage nach den Bezügen seines Werkes zur deutschsprachigen Literatur von großer Bedeutung. Man ist sich in der Schulz-Forschung einig, dass hier maßgebliche Quellen und Prägungen zu finden sind, auch wenn die Lektüren von SCHULZ sich – abgesehen von den von ihm rezensierten Werken seiner Zeitgenossen – nur indirekt rekonstruieren lassen. Jerzy JARZĘBSKI kommt in seiner Zusammenfassung der polnischen Forschung zu dem Schluss, dass sowohl stilistisch als auch weltanschaulich fast durchweg Vorbilder aus dem deutschsprachigen Raum zu identifizieren sind wie die deutschen Vorromantiker und Romantiker und der deutschsprachige Expressionismus sowie SCHOPENHAUER, NIETZSCHE, JUNG und FREUD.¹ Wie dominant dieser Bezug eingeschätzt wird, zeigt die Diskussion eines möglichen Bergsonismus bei SCHULZ, den JARZĘBSKI zugunsten deutscher Vorbilder wie SCHOPENHAUER und NIETZSCHE skeptisch beurteilt. An möglichen Inspirationen bei SCHULZ gebe es bei jenem nichts, was diese nicht, und zwar Schulz-spezifischer, auch schon bieten.² Ganz analog verläuft die Diskussion zu Parallelen zwischen SCHULZ und den Surrealisten. Zwar verweist Jerzy SPEJNA auf eine Fülle von Analogien,³ JARZĘBSKI kommt jedoch zu dem Schluss, dass FREUD und JUNG als die wesentlichen Inspiratoren der französischen Surrealisten SCHULZ nicht über diesen Umweg, sondern direkt aus Wien erreicht haben und dass der deutschsprachige Expressionismus nicht minder "surrealistisch" sei als die französischen Autoren der 30er Jahre,⁴

Gelegentlich werden diese Befunde damit erklärt, Galizien und damit die Heimatstadt von SCHULZ habe bis 1917 zum habsburgischen Imperium gehört.⁵ Zwar setzt sich SCHULZ in der Erzählung 'Wiosna' [Der Frühling] mit der habsburgischen Identität auseinander und wird hier Joseph ROTH sehr ähnlich. Doch die habsburgische Hegemonie ist für SCHULZ schon Geschichte und nicht mehr kulturell prägende Atmosphäre. Darum schrieb

1/ Wstęp, S. LXXXIX-XCVI, in: Bruno SCHULZ: *Opowiadania* [Erzählungen], Wybór esejów i listów, Wrocław (Biblioteka Narodowa I/264) 1989.

2/ A.a.O., S. XCII.

3/ *Bruno Schulz a nadrealizm*, in: *O prozie polskiej XX wieku*, pod red. Artura HUTNIKIEWICZA i Heleny ZAWORSKIEJ, Wrocław usw. 1971, S. 183-198.

4/ A.a.O., (wie Anm. 1), S. XC.

5/ Zum Beispiel Artur SANDAUER in A. S.: *Dla każdego coś przykrego*, Kraków 1966, S. 316.

SCHULZ anders als sein galizischer Schriftstellerkollege nicht in deutscher, sondern in polnischer Sprache, auch sein schriftstellerisches Umfeld (Briefwechsel, Begegnungen) war polnisch.⁶ Die Beziehung von SCHULZ' Werk zur deutschsprachigen Kultur verdankt sich darum weniger der ursprünglichen eigenen Identität oder dem galizischen *genius loci* als vielmehr dem gezielten Interesse an dieser zwar nahen, aber nicht eigenen Kultur.⁷

Geht man von einer solchen Orientierung aus, so fällt auch die nach wie vor umstrittene literaturgeschichtliche Einordnung von SCHULZ' schmalem, dabei aber so bedeutendem Prosawerk leichter. Es beunruhigt die polnischen Literaturhistoriker nämlich, dass Autoren wie SCHULZ und LEŚMIAN als die wichtigsten Schriftsteller der Zwischenkriegszeit erscheinen, obwohl sie sich der Einordnung in das für diese Zeit gängige Paradigma der Avantgarde widersetzen.⁸ Die Sehnsucht nach und der – wenn auch ironisch gebrochene – Glaube an die ursprüngliche Ordnung und Einheit von Kosmos und Sinn trennt diese Autoren kategorial von der Avantgarde. Sie erscheinen als verspätete Symbolisten, die das von der *Młoda Polska* nicht ausgeschöpfte stilistische und semantische Potential realisieren, oder als verfrühte Surrealisten. Im deutschen Kontext ließe sich nun mit Witold NAWROCKI zumindest für SCHULZ eine Analogie zum Expressionismus ziehen, jener dominant vitalistischen und kaum konstruktivistischen Spielart der Moderne im deutschsprachigen und deutsch beeinflussten Kulturraum.⁹ Voraussetzung für eine solche Analogie ist aber, dass nicht nur thematische und stilistische Parallelen, sondern darüber hinaus die gemeinsamen Anknüpfungspunkte und damit die kulturgeschichtlichen Horizonte zur Sprache kommen, in denen sich das Schaffen der Autoren jeweils situiert.

Einen dieser Horizonte möchte ich im Folgenden mit einem gebündelten Strahl in die historische Tiefe wenigstens ansatzweise sichtbar machen, indem ich drei Texte einer vergleichenden thematischen und strukturalen Analyse unterziehe, die im Rahmen derselben literarischen Gattung – dem literarisch überformten ästhetischen Traktat – und in Bezug auf denselben Gegenstand – die Puppe – Analogien, Unterschiede und Entwicklungstendenzen erkennen lassen. Diese Analyse soll zu einer literatur- und kulturgeschichtlichen

6/ Schon die „*Krakauer Avantgarde*“ der 20er Jahre passt ja nicht mehr ins habsburgische kulturelle Schema.

7/ Die einzige von SCHULZ im Original auf Deutsch geschriebene Erzählung '*Die Heimkehr*', die er 1937 an Thomas MANN in die Schweiz geschickt hat, ist verschollen. So interessant es wäre, Schulzens im Original deutschen Stil mit seiner polnischen Diktion zu konfrontieren, so ist diese gescheiterte Kontaktaufnahme doch eher zu vergleichen mit den ebenfalls gescheiterten Versuchen, Übersetzungen seiner auf Polnisch publizierten Erzählungen in Österreich und Italien zu organisieren.

8/ Dazu auch Czesław MIŁOŚZ in '*Ziemia Ulro*', Paris 1977, S. 40.

9/ „*Bruno Schulz i ekspresjonizm*“ [Bruno Schulz und der Expressionismus], in: *Życie Literackie*, 1976, Nr. 34 (24. 10.). Widersprochen werden muss allerdings NAWROCKIS These, für den Expressionismus symbolisiere die Stadt das Böse schlechthin (ebd.). Diese eindeutige Topologie des Symbolismus bzw. Modernismus ist im Expressionismus überwunden zugunsten eines Antagonismus zwischen der "heimlichen" und der "unheimlichen" Stadt. Diesen Gegensatz zwischen der Stadt als locus metaphysicus und der Stadt als desorientierendem Konglomerat finden wir bei SCHULZ in der Antithese zwischen zwei Teilen von *Drohobycz* – dem *Rynek* (z. B. in '*Sierpień*') und der *Ulica Krokodyli* (in der gleichnamigen Erzählung).

Einordnung von SCHULZ unter Berücksichtigung der Bezüge seines Werkes zur deutschsprachigen Kultur beitragen. Dafür wird SCHULZ' *'Traktat o manekinach'* [Traktat über Kleiderpuppen],¹⁰ das in der literarischen Fiktion dem Vater des Erzählers in den Mund gelegt wird, mit zwei Prätexten konfrontiert. Zum einen mit RILKES *'Puppen. Zu den Wachs-Puppen bei Lotte Pritzel'*,¹¹ einem Text, den SCHULZ mit einiger Wahrscheinlichkeit kannte, da er das Werk von Rainer Maria RILKE explizit sehr hoch geschätzt hat,¹² und zum anderen mit einem Text, der nicht nur für RILKE, sondern für die deutsche Literatur insgesamt geradezu zum Schlüsseltext geworden ist – mit Heinrich von KLEISTS *'Über das Marionettentheater'*. In allen drei Texten hat die Puppe die Funktion einer doppelten Allegorie: als „*Ding mit menschlichem Anlitz*“ stimuliert sie Vorstellungen von der Dinglichkeit des Menschen ebenso wie von der Menschlichkeit der Dinge. Alle drei Autoren nutzen diese doppelte Interpretationsmöglichkeit aus, was ihren Traktaten unter anderem eine semantische Offenheit gibt, wie sie für literarische Texte wesentlich ist. Vor allem aber wird die Ambivalenz der Puppen-Allegorie von den drei Autoren auf signifikant unterschiedliche Weise ausgenutzt, und dieser Unterschied dokumentiert unter anderem einen Wandel der Vorstellung, die die Menschen im europäischen Kulturkreis von ihrer Beziehung zu dinglicher Wirklichkeit haben.

Alle drei Texte sind, wenn auch in unterschiedlichem Maße, in eine Rahmenhandlung eingebettet. Bei KLEIST bietet die Gesprächssituation des Erzählers mit einem Tänzer den Anlass, Ansichten und Anekdoten über das Verhältnis zwischen dem Menschen und seinen Analogien in der dinglichen Welt bzw. der Welt der Tiere auszutauschen. Bei RILKE bietet der Anblick von Wachspuppen, die nach erwachsenen Menschen modelliert wurden, den Anlass, Reflexionen über Puppen für Kinder anzustellen. Bei SCHULZ schließlich ist das Thema nur mehr indirekt motiviert: im Haus des Vaters befindet sich eine Schneiderwerkstatt mit einer Kleiderpuppe, die in der Rahmen-erzählung des Traktats auf groteske Weise zum Götzenbild überhöht wird. Der Vater, Zeuge und nach der Logik der Erzählung auch Auslöser dieses Allegorisierungsprozesses, entwickelt dann in dieser Werkstatt vor den Schneiderinnen und dem Hausmädchen seine philosophisch-ästhetischen Reflexionen über das Verhältnis von Dingen und Menschen.

Schon der unterschiedliche erzählerische Rahmen, in dem die Überlegungen aus Anlass der Puppen jeweils angestellt werden, dokumentiert kulturelle Verschiebungen. Bei KLEIST entzündet sich an der Begegnung des Erzählers mit einem Tänzer ein Dialog, in dem mehrere Anekdoten angeführt und vom Gesprächspartner in ihrer Relevanz für das thematisierte Problem bewertet werden. KLEISTS Text ist also dialogisch gerahmt, und darin zeigt sich die Vorstellung vom Entstehen eines Gedankens in einer Kommunikationssituation im allgemein zugänglichen öffentlichen Raum („*in einem öffentlichen Garten*“). Man wird nicht nur vom Gesprächspartner verstanden, sondern von ihm auch

10/ Zitiert nach: Bruno SCHULZ: *Opowiadania* [Erzählungen] (Anm. 1), S. 26-45.

11/ Zitate nach: Rainer Maria RILKE: *Sämtliche Werke* (Insel Werkausgabe), Frankfurt/Main 1975, Bd. 11, S. 1063-1074.

inspiriert. Bei RILKE ist an die Stelle der Gesprächssituation die einsame Reflexion des Flaneurs getreten, der keine kommunikativen Beziehungen mehr eingeht und sich mit Vorliebe auf dingliche Realitäten bezieht. Es ist dies ja auch die kommunikative Situation des Helden in RILKES 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'. Der direkte Verweis auf dingliche Realität leitet RILKES Text ein, die Wirkung der angeschauten Realität auf die einsame Reflexion des Betrachters („fast erschüttert“) schließt ihn ab.

Bei SCHULZ kehrt die Kommunikationssituation zurück, aber sie ist anders als bei KLEIST nunmehr asymmetrisch. Ihren formalen Niederschlag hat diese Asymmetrie im Monolog-Charakter des Traktats. Es gibt keine erkennbaren sachlich fundierten Reaktionen des Publikums auf die Rede des Vaters, ja, es ist sogar unwahrscheinlich, dass dieses Publikum – die Schneiderinnen sowie das Hausmädchen – irgend etwas von dieser Rede versteht. Dieser letztere Umstand verweist auf den *strukturellen* Sinn dieser Asymmetrie, ihre künstlerische Motivierung. Sie liegt in der kategorialen Verschiedenheit zwischen Sprecher und Publikum, die den Sprecher zum Propheten und das Publikum zu denen macht, die aus der Unwissenheit befreit, mithin erweckt werden sollen. Die Zuschauer werden durch die Rede des Vaters „beseelt“. Diese „Beseelung“ erscheint jedoch als unvollkommen, denn sie versetzt das Publikum nur künstlich und äußerlich „in Bewegung“, etwa wie Elektrizität einen Mechanismus in Bewegung setzt. Die kommunikative Situation der „Aufklärung“ wird ironisch zudem dadurch unterlaufen, dass die Adressaten der Rede zugleich als Geschöpfe keiner göttlichen, sondern lediglich einer „demiurgischen“ Schöpfung zweiter Klasse erscheinen, ähnlich der Schöpfung eines Homunculus oder einer menschenähnlichen Puppe.¹³ Diese zweite oder demiurgische Schöpfung ist zugleich ein wesentlicher Gegenstand des Traktats, das der Vater vor diesem Publikum ausbreitet. Somit hält der Autor hier im Grunde seinen fiktiven Geschöpfen einen Vortrag über die Bedingungen ihrer eigenen Existenz. Doch auch diese Metapoetik erfährt noch eine ironische Brechung. Die geistige Unterlegenheit des Publikums wird durch seine sinnlich-erotische Überlegenheit konterkariert. Auf diese Weise wird die Kommunikationssituation der Avantgarde simuliert und parodiert: der Allmacht des Künstlers über seinen fiktiven Adressaten steht seine Ohnmacht gegenüber der dinglich-sinnlichen Wirklichkeit gegenüber. Identifiziert man nun wie das Traktat und seine Rahmenhandlung den Adressaten mit dieser Wirklichkeit, so entsteht die paradoxe Asymmetrie zweier einander wechselseitig überlegener und unterlegener Instanzen in einer paradoxalen Kommunikation durchgängig doppeldeutiger Aussagen, in der die

12/ Im Brief an Romana HALPERN vom 30. 9. 1936 (abgedruckt z.B. in: 'Opowiadania' – wie Anm. 1, S. 425-427) erwähnt SCHULZ seine Rilke-Lektüren und äußert sich wertend über verschiedene seiner lyrischen Werke. Im Brief an Anna PLOCKIER vom 23. 8. 1940 berichtet SCHULZ von seiner bisherigen „besinnungslosen Begeisterung“ („nieopamiętany zachwyć“) für RILKES 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge', die nunmehr ihre Grenze gefunden habe. Er entferne sich nunmehr bewusst von dieser Prosa (a.a.O., S. 430-431).

13/ Vgl. dazu M. FREISE: *Menschliche Puppen in den Erzählungen von Bruno Schulz*, in: Polen unter Nachbarn. Polonistische und komparatistische Beiträge zu Literatur und Sprache. XII. Internationaler Slavistenkongress in Krakau 1998, hgg. Hans ROTHE und Peter THIERGEN, Köln/ Weimar/ Wien 1998, S. 145-171.

philosophischen Aussagen als erotische Signale und die erotischen Signale als philosophische Argumente verstanden werden.

Signifikant sind zweitens die bei aller Ähnlichkeit doch unterschiedlichen Träger der Allegorie in den drei Traktaten. Bei KLEIST sind dies Marionetten im Theater, bei RILKE Puppen für Kinder, bei SCHULZ schließlich Kleiderpuppen in der Schneiderwerkstatt. Dieser Unterschied verweist auf eine fundamental verschiedene Vorstellung von der Dinglichkeit, die jeweils in ihrer Analogie zum Menschen betrachtet wird. Bei KLEIST ist die dingliche Welt das, was den Naturgesetzen unterworfen ist. Diese Abhängigkeit wird in der Allegorie durch die Fäden der Marionette dargestellt. Eine solche Dingauffassung ist rationalistisch. Sie kennt keine Substanz und keine Stofflichkeit, sondern im Grunde nur Gravitationspunkte, was bei KLEIST in der reibungsfreien, mathematischen Kurven analogen Bewegung der Marionette sowie in der Betonung des "Schwerpunktes" zum Ausdruck kommt.

Bei RILKE ist dinglich das, was keine Seele hat. Die Puppe ist insofern eine Allegorie für so verstandene Dinglichkeit, ja geradezu eine Hyperbel für sie („weniger als ein Ding“), als sie seelisch betrachtet parasitär ist. Sie muss animiert werden, zieht seelische Energie ab, und in dieser Eigenschaft dient sie dem Kind dazu, die noch ungerichtete und darum das Kind gleichsam überflutende Libido abzuschöpfen („unsere flutendsten Gefühle in Dir zur Masse werden ließ“). Es ist dies die Dingauffassung des unglücklichen, von der Welt entfremdeten Bewusstseins, das die Welt als tot im Gegensatz zu seiner eigenen reichen Innerlichkeit erlebt, einer Innerlichkeit allerdings, die in einem Gefängnis sitzt, weil es außer ihr nur tote Dinge gibt, zu denen keine wirkliche Beziehung möglich ist.

Bei SCHULZ schließlich symbolisiert die mit Kleidung behängte Puppe in der Schneiderwerkstatt die Dinglichkeit des Menschen selbst. Der Unterschied zwischen ihm und der dinglichen Welt ist hier aufgehoben, da die Kleiderpuppe als Ding menschlich und der Mensch selbst dinglich wird. Die Stoffetzen, die der Puppe immer wieder angehängt werden, verweisen auf den Narzissmus als Motor dieser in der Kleiderpuppe zum Ausdruck kommenden Selbstverdinglichung des Menschen.

Theater, Kinderzimmer und Schneiderwerkstatt verweisen in den drei Texten darüber hinaus auch auf eine veränderte Auffassung vom Ursprungsort der kulturellen Semiose. Bei KLEIST ist dies - mit unüberhörbarem Verweis auf die Antike - der öffentliche Vollzug von Sinngenease als Ritual, es ist mithin das Theater in seiner ursprünglichen kulturellen Funktion. Bei RILKE ist der Ursprung von Sinn dagegen die je eigene Kindheit. Die dort vollzogene Semiose kann in der Folge nur noch einsam, durch individuelles Erinnern, nachvollzogen werden. Bei SCHULZ schließlich findet die Semiose in der Werkstatt statt. Sie ist damit ein handwerklich machbarer konstruktiver Prozess, entsprechend dem avantgardistischen Begriff der Montage.

Jeder der Texte reflektiert seine semiotische Situation jedoch mit - es handelt sich in allen drei Fällen um anthropologische Überlegungen, die die Rolle der Kunst einschließen. Sie ist bei KLEIST in der Kunst des Tänzers und in dem Bild des Dornenausziehers gegenwärtig, bei RILKE erscheint sie in den künstlerisch gefertigten Wachspuppen, und bei SCHULZ sind die so genannte Demiurgie und die Zweite Schöpfung insgesamt Allegorien

für das künstlerische Schaffen. Für KLEIST wird die aus der Antike ererbte Semiotik des gemeinsamen Vollzugs von Sinn problematisch – das Individuum ist als reflektierendes je nur für sich und fällt damit aus dem rituellen Vollzug von Kultur heraus.¹⁴ Darum verliert der Jüngling im Reflex auf die „*edle Einfalt*“ des antiken Dornenausziehers seine eigene Schönheit. Steht der Dornenauszieher für den absoluten Einklang des Menschen mit der Bewegung und damit mit seiner Körperlichkeit, so ist dieser Einklang mit der neuzeitlichen Konstituierung der Welt durch jeweils mich selbst, wie sie in der Philosophie von DESCARTES so prägnant zum Ausdruck kommt, aufgegeben.

RILKE propagiert, was KLEIST kommen sieht und fürchtet: ein individuell und damit erwachsen Werden der Kunst.¹⁵ Vorbedingung des Entstehens der Wachs-Puppen sei, „*dass die Welt der Kinder vorüber sei*“. Wachspuppen sind also erwachsene Puppen, dieses Wortspiel ist bei RILKE klar intendiert. Moderne Kunst ist als reflektierende der mythisch-rituellen Kunst aus der Kindheit der Menschheit überlegen. Die moderne Kunst ist Instrument und Dokument dieses Erwachsenwerdens. Wie der Erwachsene die kindlichen Einheit mit der Welt, in der die ursprüngliche Semiose stattfand, hinter sich lässt, so ist der Künstler vom Sinn und damit zugleich von der Gemeinschaft entfremdet. Sein einziges Sinn-Reservoir ist die Erinnerung. Wenn die alte Kunst nicht Götzenbild war, aus Furcht zu dem wir untergingen, wie Rilke schreibt, dann nur, weil der Mensch in ihr eigentlich seine eigene Seele angebetet hat, die in die Kunstwerke projiziert war. Die Kunst des Modernismus verzichtet auf den Umweg dieser Projektion von Sinn in die dingliche Wirklichkeit, sie sucht die eigene Seele als den ursprünglichen Hort von Sinn direkt auf.

Ein Götzenbild wie das der „*alten Kunst*“ scheint die Puppe dann aber bei SCHULZ zu werden. So wird sie mit dem Götzen Moloch assoziiert, der Menschenopfer forderte. Bei SCHULZ ist die Beseeltheit der Puppe und, von ihr repräsentiert, der Dinge insgesamt jedoch keine Projektion der menschlichen Seele in die dingliche Wirklichkeit, sondern umgekehrt das Ergebnis der Projektion der Dinglichkeit in die Seele des Menschen, die damit „*verdinglicht*“ wird. Damit ist die Ästhetik und mit ihr die gesamte Kultur in der Modellierung durch SCHULZ nicht mehr wie die der „*Götzenanbetung*“ bzw. des Dornenausziehers „*präreflexiv*“, sondern gleichsam nachbewusst, postreflexiv. Sie verliert ihren privilegierten Status der Beseeltheit, ihr Privileg, der Hort für Sinn zu sein, wieder. Doch wie konnte die Kultur diesen Status, dieses Privileg wieder verlieren? Dies geschah dadurch, dass sich der Mensch zunehmend als Ding unter Dingen auffasst und erlebt. Eben dies aber ist der Prozess der Zweiten Schöpfung, der Erschaffung des Menschen durch

14/ Darin liegt auch die kulturelle Bedeutung von KLEISTS üblicherweise psychologisch gedeuteter Kohlhaas-Figur. Ist nicht mehr das Kollektiv, sondern bin je ich selbst für die Konstituierung von Wahrheit verantwortlich, glaube ich dabei aber nach wie vor an die Allgemeingültigkeit von Wahrheit, dann muss ich zur Durchsetzung dieser Wahrheit in einen Krieg gegen alle Anderen ziehen wie KLEISTS Michael Kohlhaas.

15/ Individuation ist nach der Primärsozialisation allerdings nur die zweite von drei Stufen des Erwachsenwerdens: in der Primärsozialisation vergemeinschaftet, muss das Kind sich sodann individualisieren, um sich schließlich (als Individuum) an überindividuellen Sinn rückbinden zu können. Analog ist ein kultureller Zyklus mit der Individuation noch nicht abgeschlossen.

sich selbst, von dem der Vater im Traktat sagt, in ihm werde der Mensch nach dem Vorbild der Kleiderpuppe geschaffen. Vom Ebenbild Gottes ist der Mensch also zum Ebenbild des Dings geworden. Die Zwischenstellung der Puppe zwischen dinglicher und menschlicher Welt hat sich damit in ihrem Sinn seit KLEIST genau umgekehrt. Verweist sie bei KLEIST noch auf die Gemeinsamkeit zwischen Ding und Mensch als in gleicher Weise von Gottes Vollkommenheit beseelten Wirklichkeiten, eine Gemeinsamkeit, die der Mensch allerdings aufzukündigen droht, so ist – mit dem Zwischenschritt der radikalen Wesensverschiedenheit von menschlichem und dinglichem Sein bei RILKE – bei SCHULZ zwar diese Verwandtschaft wieder hergestellt, aber nun sind Mensch und Ding in ihrer Entfremdung von Gott, in ihrer bloßen Diesseitigkeit einander verwandt.

Darum wird bei SCHULZ nunmehr auch die Materie „gekreuzigt“ – zu Möbeln, in deren willkürlicher Kombinatorik von Hölzern und Formen sie zur Grimasse erstarrt wie der in seinen Habitualitäten und Körperfunktionen „objektivierte“ Mensch des 20. Jahrhunderts. Bei KLEIST waren die Dinge durch ihr reibungsfreies, gesetzmäßiges Funktionieren Gott näher als der Mensch, denn dieser hat sich Gott durch sein Selbstbewusstsein entfremdet. Dieses Selbstbewusstsein ist nach KLEIST Sand in Getriebe des göttlichen Schöpfungsplanes. Bei SCHULZ dagegen ist es gerade die Materie, die sich Gott entfremdet hat, und darin wird sie nun erneut dem Menschen ähnlich. Während in der göttlichen Schöpfung, so wie Kleist und mit ihm seine Epoche sie versteht, die Materie hinter ihrem gesetzmäßigen „Spiel“ idealiter unsichtbar ist, so ist bei SCHULZ, im 20. Jahrhundert, gerade ihre Sicht- und Tastbarkeit, ihr Knirschen und ihre Reibung zu ihrem Wesen geworden. Auch Kurzlebigkeit und Unvollkommenheit, bei KLEIST noch Attribute des Menschen im Unterschied zum Ding, liegen nun, so kann man dem *‘Traktat über Kleiderpuppen’* entnehmen, auf der Seite der Materie. Dieser neuen Sicht von Dinglichkeit entspricht die avantgardistische Material-Ästhetik, die die Tastbarkeit und Widerständigkeit, aber auch die willkürliche, ja spielerische Kombinierbarkeit der dinglichen Welt zu ihrer Essenz erklärt. Mit ihr schwenkt SCHULZ – bei nicht zu übersehenden Analogien – auf eine dem Klassizismus bzw. der Klassik maximal entgegen gesetzte Position ein. Die Zuschreibungen haben sich also von KLEIST zu SCHULZ vollkommen umgekehrt. Was den Menschen bei KLEIST von den Dingen unterschied, macht ihn bei SCHULZ den Dingen ähnlich. So wird bei SCHULZ die Puppe vom Symbol des Göttlichen im Menschen zum Symbol seiner Entgöttlichung.

Die Dingwerdung des Menschen wird in SCHULZ’ *‘Traktat über die Kleiderpuppen’* immer wieder aufs Neue demonstriert, am augenfälligsten wohl in der Metamorphose des Bruders¹⁶ zu einem Klistierschlauch. Hier wird KAFKAS *‘Verwandlung’* nicht nur hyperbolisch überboten, sondern kulturell zu Ende gedeutet: war die Metamorphose zum Käfer noch psychoanalytisch deutbar und bewahrte dem Menschen damit noch einen Rest an

16/ “Bruder” ist eines der vielen mit biblischer Semantik aufgeladenen Wörter bei SCHULZ. Die Bibel-Intertextualität ist hier mit Bezug auf KAIN und ABEL zu deuten. Die Frage Gottes an Kain: Wo ist dein Bruder? beantwortet sich nicht mehr durch die “alte” Verwandlung beseelter in unbeseelte Leiber – durch Totschlag, sondern durch ihre neue, moderne “Version” – durch die verdinglichende Wahrnehmung und Deutung des “Anderen”.

Subjektivität, so ist dieser Rest bei SCHULZ konsequent aufgegeben. Die medizinischen Konnotationen sind dabei mit Bedacht gewählt: Das Klistier verweist nicht nur metonymisch auf eine Situation äußerster Erniedrigung, es entspricht auch metaphorisch der biologischen „Essenz“ des Menschen: Stoffwechsel zu haben bedeutet ein Schlauch zu sein, in den oben etwas eingefüllt wird und unten etwas herauskommt.¹⁷ Konsequent entwickelt Schulz hier wie in vielen anderen Texten die Metapher weiter – oder, wenn man so will, zurück – zur Metamorphose.

Die Puppe als Götzenbild, die Metapher als Metamorphose – die Frage ist, ob damit eine Rückkehr zur archaischen Kulturstufe inszeniert wird, ob hier wieder einmal die viel bemühten avantgardistischen Verfahren des Neoprimitivismus bzw. der Remythisierung am Werke sind. Doch selbst wenn dem so ist, dann bedarf die Dominanz solcher Verfahren ihrerseits einer kulturellen Erklärung. Nichts in der Kultur geschieht mutwillig oder zufällig. Bei aller biographischer und sozialer „Zufälligkeit“ der Inszenierung von Primitivität und Remythisierung geschieht diese aus einer inneren kulturellen Notwendigkeit heraus, die dem Inszenisator nicht unbedingt bewusst sein muss. SCHULZ dagegen reflektiert die kulturelle Rolle der Remythisierung und des Neoprimitivismus bereits und hat darum die entsprechende kulturelle Situation mit einem Bein bereits verlassen – so wie KLEIST die Kultur des Klassizismus. Trotz aller Ironie treibt SCHULZ hier nicht lediglich mit irgendwelchen kulturellen Versatzstücken sein Spiel. Sein Text hilft uns die kulturelle Situation der Avantgarde zu verstehen, ähnlich wie KLEISTS Traktat durch seine Grenzstellung einen verstehenden Blick auf die Kultur der Klassik ermöglicht. Wie das klassische bzw. klassizistische Selbsterleben als verleiblichte Göttliche Ratio von KLEIST problematisiert wurde, so wird das avantgardistische Selbsterleben als Ding unter Dingen von SCHULZ als ein ebenso problematisches totales Ausgeliefertseins an die Welt präsentiert, als Regression zum Ding, und dieses Charakteristikum einer mythischen Kulturstufe dominiert die Kultur des 20. Jahrhunderts. Diese Kultur ist insofern, wie oben behauptet, nachbewusst, als sie das Ich als Bewusstseinspol des Welterlebens gleichsam wegrationalisiert hat. Der menschliche Geist hat sich selbst objektiviert, oder, in Hegelscher Terminologie, im Anderen sich selbst negiert. Dieser Situation versucht SCHULZ zu entkommen, indem er den Kreuzestod der Dinge zum Opfer stilisiert, das die menschliche Demiurgie der Zweiten Schöpfung sühnt. Die Dinge sind nun menschlicher als die Menschen, und damit bedeutet paradoxerweise Verdinglichung nunmehr Menschwerdung.

Kann man also zwischen SCHULZ und KLEIST eine Analogie der Situation jeweils am Ende einer Epoche ziehen, so scheinen SCHULZ und RILKE verschiedenen Phasen derselben Epoche anzugehören. An zwei Passagen ihrer Traktate kann man ihre typologische Beziehung besonders gut studieren. Bei RILKE wird die Puppe aufgrund ihres „völligen

^{17/} Allerdings kehrt die medizinische Anwendung des Klistiers diese Bewegungsrichtung um. Darin kann man vielleicht einen weiteren metapoetischen Verweis auf die Rolle der Kunst erblicken, denn deren Stoffwechsel verläuft genau umgekehrt: sie verdaut nicht, sondern sie recycelt die kulturellen Exkremente zu schmackhaften Früchten.

Mangels an Phantasie“ als „*stillhaltendes Mannequin*“ bezeichnet, an dem wir „*die erste flaumige Seide unseres Herzens in Falten legen*“ konnten, während die Kleiderpuppe bei SCHULZ das Anhalten der Stofffetzen an ihren Holzkörper mit Kritik und Unnade verfolgt. RILKES Metapher beruht auf der Formung und Reifung der kindlichen Seele durch den Umgang mit einem Simulacrum menschlicher Alterität. Bei SCHULZ ist die Puppe nicht mehr gewillt, diese Rolle zu spielen. Nach der Logik seiner Metapher negiert die dingliche Welt alle unsere Versuche, sie unseren Vorstellungen gemäß „*einzukleiden*“. Dementsprechend erscheint ihr Schweigen als „*unversöhnlich*“ und „*abweisend*“, während das Schweigen der Puppen bei RILKE gerade vom unversöhnlichen und feindlichen Schweigen Gottes und des Schicksals unterschieden wird. Diese Möglichkeit, ihre Überlegenheit zu demonstrieren, ergreift die Puppe bei RILKE ausdrücklich nicht. Stattdessen ist ihr Schweigen hier „*die ständige Ausrede eines nichtsnutzigen, völlig unzurechnungsfähigen Stoffes*“. Die Assoziation verläuft hier von der Puppe zum verstockten Kind und weiter zum geliebten Anderen, der unsere Neigung nicht erwidert. Erneut hier wird auch in der Dimension der Intersubjektivität ein Weltverlust, hier als Verlust von Alterität, sichtbar. Diese Entfremdung von der so genannten Außenwelt (die erst durch eine solche Entfremdung zur „Außenwelt“ wurde), wird nur dadurch zu lösen sein, dass wir zu Dingen unter Dingen werden und als solche die Gemeinschaft und Solidarität mit der Welt wieder zurückgewinnen. RILKE gehört wie HOFMANNSTHAL der Dichtergeneration an, die an der vollkommenen Entfremdung von der Welt leidet, ohne die Mittel zu haben, sie zu überwinden, denn sie kann von der Ichlichkeit der Seele nicht lassen. Die Ichlichkeit der Seele zu vernichten wird dann die Avantgarde entschlossen und brutal in die Hand nehmen. Zu dieser Generation gehört SCHULZ jedoch schon nicht mehr. Er kommentiert diesen Gewaltakt bereits, und zwar aus der Perspektive einer vollkommenen Einfühlung, einer totalen Solidarisierung mit den Dingen in ihrer Objektivität. Sich vollkommen vor dem Anderen zu objektivieren wird psychopathologisch als Masochismus bezeichnet. In der gegenüber der Avantgarde weiter verschobenen Sicht von Dinghaftigkeit der Dinge bei SCHULZ, im Mitgefühl mit dem Ding, indem man sich selbst als benutzbares und benutztes Ding begreift, liegt der kulturelle Sinn seines von den Zeitgenossen wie auch von vielen Deutern seines Werkes nur psychologisch gedeuteten Masochismus.

SCHULZ blickt auf die Avantgarde und ihre Apotheose von Dinglichkeit der Welt und des Menschen durchweg ironisch. So legt er dem Vater, der gegen den Terror göttlicher Vollkommenheit eigene menschliche Demiurgie fordert, die Sprache avantgardistischer Manifeste in dem Mund. Der Vater fordert zudem „*für jede Geste einen anderen Schauspieler*“, d. h. die Zerschlagung biographischer Kontinuität und damit von menschlicher Identität. Diese war bei RILKE noch Voraussetzung und Garant für eine Beseelung und damit für einen kulturellen Sinn der Wirklichkeit. Aufgrund der kategorialen Verschiedenheit von Ich-Seele und Außenwelt gab es dazu jedoch in seiner Epoche, am Vorabend der Avantgarde, nur noch ein Mittel: die Metonymie, d.h. die faktische und andauernde Berührung. Durch sie erwerben die Dinge ihr, wie es in RILKES Traktat heißt,

„Eingewöhntsein ins Menschliche“, der Hammer seinen „großen Willen“, die Geige ihre „Hingebung“, die Hornbrille ihren „gutmütigen Eifer“.¹⁸

Die Avantgarde kehrt zur Metapher zurück, weil eine neue, über Dinglichkeit vermittelte Analogiebeziehung zwischen Mensch und Welt möglich wurde. Schulz bleibt der Metapher treu, doch bei ihm tritt zu dieser neuen Analogie das Leiden der Dinge an ihrer Ohnmacht, an ihrer Geformtheit nach der Willkür des Menschen. Damit kehrt er allerdings nicht zum voravantgardistischen Anthropomorphismus zurück. Dieses Leiden der Dinge macht sie nicht dem Menschen ähnlich, es macht umgekehrt den Menschen den Dingen verwandt. Damit ist die Möglichkeit einer neuen Solidarität mit der Welt gegeben. Der Mensch missbraucht die Dinge nicht mehr zur Illustration seiner Seelenzustände. Diesen Missbrauch sah RILKE als den Wesenszug der Beziehung des Menschen zur Puppe, in dieser Hinsicht ist bei ihm die Puppe stellvertretend für die Dinge insgesamt.

Jetzt dagegen illustriert umgekehrt der Mensch das Leiden der Dinge in einer von Anfang an beseelten, lebendigen, fruchtbaren Welt. Er ist jetzt ein dingliches Objekt von Formung und damit ein Beispiel unter vielen, ein Leidensgenosse aller Dinge und aller Kreatur. Töten, so heißt es im Traktat mit nicht zu überbietender Ironie, ist nur noch die „Reduktion des Lebens auf eine andere Form“. Diese „Apologie des Sadismus“ reduziert den Menschen auf ein Ding unter Dingen, um daraus das Recht nicht nur des Menschen, sondern eines jeden Dinges auf seine Form, auf seine Identität abzuleiten. Darum ist alles „Spiel mit der Materie“ bei SCHULZ Vergewaltigung, Gefangenschaft und Unterdrückung, alles Formen ist Mord. Nicht mehr die alten Persönlichkeitsrechte geben dem Menschen seine Menschlichkeit, sondern das, was ihnen früher antithetisch gegenüberstand: seine dingliche Seite, seine Leiblichkeit und sein Leiden daran. So geben im 'Traktat o manekinach' die Runzeln im Gesicht dem Vater des Erzählers seine Menschlichkeit nach dem Vorbild der Maserung von Holz. Dies ist der eigentliche Sinn der in dem Traktat propagierten neuen Schöpfung „nach dem Bilde der Kleiderpuppe“.

An der kulturellen Schwelle, an der KLEIST steht, scheint die menschliche Subjektivität die „göttliche“ geistige, mathematische Identität der Welt zu gefährden. Die kulturelle Endzeit, die RILKE noch nicht zu überschreiten vermag, hat durch die Verabsolutierung der menschlichen Subjektivität eine schier unüberwindliche Schranke zur dinglichen Welt aufgebaut. Nachdem die Avantgarde diese Schranke niedergerissen hat, deutet sich bei SCHULZ inmitten der anscheinend endgültig entmenschlichenden Entsubjektivierung, inmitten der totalen Materialisierung des Menschen eine vollkommen neue Form der Menschlichkeit an – die Menschlichkeit der Dinge.

18/ Auf dem Gebiet der bildenden Kunst hat VAN GOGH eine RILKE ähnliche Übergangstellung am Vorabend der Avantgarde. Auch für ihn erwerben die Dinge ihrer Menschlichkeit nur noch durch fortdauernde Berührung (Schuhe, Pfeife, Stuhl), da sich ansonsten in seinen Werken die Einheit und Integrität der dinglichen Realitäten immer weiter auflöst.