

JOANNA FIRAZA
Uniwersytet Łódzki*



<https://orcid.org/0000-0003-3638-8986>



Unterwegs mit Andrzej Stasiuk. Fokus: Mitteleuropa

On the Road with Andrzej Stasiuk. Focus: Central Europe

Abstract

Travelling is the passion of the Polish, contemporary writer Andrzej Stasiuk. It is for him a goal in itself but also a point of reference for the definition of his own nation and country facing geopolitical change (*My Europe*, 2000; *Dojczland*, 2007; *Waiting for the Turk*, 2009), which constantly demands to be revised. Travelling serves the writer as a solitary but in the end illusory way of experiencing and capturing the material world in the face of perpetual annihilation. Stasiuk's nostalgic journeys become a pretext for archiving the transient material world — Europe, which fades in front of our eyes and, by means of the author's craft, metamorphoses into a myth, and makes the text another testimony of his geopoetics.

* Zakład Literatury Niemieckojęzycznej, Uniwersytet Łódzki
Pomorska 171/173, 91-236 Łódź
e-mail: joanna.fraza@uni.lodz.pl

Andrzej Stasiuk, Jahrgang 1960, zählt zu den bedeutendsten polnischen Gegenwartsautoren. In Warschau geboren, lebt er seit geraumer Zeit in einem Dorf im Süd-Osten Polens in den Beskiden an der Grenze zur Slowakei. Oder man müsste vielleicht eher sagen: dorthin kehrt er immer wieder zurück, denn sein eigentliches Metier macht das Reisen aus. Jeder erkundete Raum wird doppelt funktionalisiert: er existiert einmal für sich, indem er in seiner Einmaligkeit erfasst wird. Das Reizvolle am Reisen liegt für den Autor aber auch darin, seine Reiseerfahrungen zur eigenen Heimat in Beziehung zu setzen. So wird das Fremde zum Spiegel des Vertrauten, welches durch diese nicht endende Konfrontation immer wieder neu definiert werden muss. In diesem Sinne ist der ländliche Wohnraum eine Wahlheimat des Autors, sein Asyl. Denn so wie er kein Freund der Ebenen sei — dort spüre man nämlich „einen ständigen Luftstrom, eine Zugluft von Osten nach Westen und zurück“ (Stasiuk 2004a: 81–82), sei er auch kein großer Fan der Mitte: Im Zentrum zu leben bedeute, nirgends zu leben (Stasiuk 2004a: 87). In der Vorliebe fürs Periphere und Ländliche, nicht zuletzt für Grenzgebiete, manifestiert sich also der Wille, der Ost-West-Achse auszuweichen, die im Zentrum Polens offenbar das Leben und Denken determiniert. Zum anderen meint Stasiuk, eben auf Umwegen bzw. Seitenstraßen und nicht etwa in Hauptstädten den Charakter eines Landes besser erfassen zu können. Dabei erhebt er keinen Anspruch auf Objektivität, sondern kreierte vielmehr sein Polen oder sein Europa. In dem zusammen mit dem befreundeten ukrainischen Schriftsteller Juri Andruchowytch verfassten Dopplessay, dessen Titel *Mein Europa* (Stasiuk 2004a) eindeutig die Subjektivität hervorhebt, konfrontiert er den Leser mit der alternativen Geopolitik. Beim Versuch, seine Biographie mit dem Raum zu vereinbaren, misst der Autor, über die Landkarte gebeugt, mit dem Zirkel Entfernungen, wie alte Geographen es getan haben. Während der eine Arm Warschau zeigt, wo Stasiuk geboren und aufgewachsen war, steckt die Nadel des anderen Arms in seiner jetzigen Wahlheimat — dem besagten Dorf in den Beskiden, welches er affirmativ seinen privaten *Checkpoint Charlie* nennt und welches seine eigene Grenze ausmacht, „um eine Transgression zu begehen“ (Stasiuk 2004a: 145). Die Entfernung beträgt in Luftlinie etwa dreihundert Kilometer. Den gezeichneten Kreis bezeichnet der Autor als *sein Mitteleuropa*. Es erfasst ein Stück Weißrussland, ein großes Stück der Ukraine, vergleichbar große Gebiete Rumäniens und Ungarns (mit Budapest), fast die ganze Slowakei, ein kleines Stück Tschechiens und nicht zuletzt etwa ein Drittel

des eigenen Vaterlandes (u.a. Ober-Schlesien mit Kattowitz). Die kartographische Zirkel-Übung steht also allegorisch für eine dezentralisierte, nicht konforme und politisch vielleicht auch nicht ganz korrekte Perspektive. Stasiuks Herz schlägt dabei eindeutig für das Land jenseits der Karpaten — für die Balkanländer bzw. für historisches Galizien, eine periphere Provinz der Habsburger Monarchie mit ihrer Unbegrenztheit und Kulturvielfalt.¹ Dorthin, etwa nach Sarajewo und nicht gegen Osten oder Westen zieht es ihn, wenn er über Polen nachdenken will. Ein plastisches Bild hierfür ist folgendes: Wenn man rücklings auf einem Gebirgskamm der Karpaten sitzt, so das Ich des Essays, wählt man, wenn man wieder nach unten möchte, instinktiv die Sonnenseite. Im Rücken hat man dann auch eine Schutz gewährende Wand. Anders verhält es sich mit der Ost- oder Westorientierung, die nur scheinbar eine Alternative darstellen. Denn die Vorstellung, Richtung Osten oder Westen zu Pferde zu reiten, mutet eher langweilig, weil absehbar an. Richtung Osten erliegt man bald dem unendlichen Raum, Richtung Westen — der Zeit (Stasiuk 2004: 83–84, 87–88). Die südliche Orientierung bringt dagegen eine willkommene Perspektivenverschiebung: Zwar kann ein Mitteleuropäer die Ost-West-Achse und die damit verbundene Instabilität, die Stasiuk in die Metapher einer Insel oder eines Schiffes kleidet, nicht ganz ausblenden, aber er gewinnt immerhin Distanz, eine nicht zu unterschätzende Qualität angesichts der Lage. Denn stets müsse der Mitteleuropäer auf die Wetteränderungen aufpassen. Dabei sei er tief einsam und zerrissen — zwischen der östlichen Resignation und dem westlichen Skeptizismus, zwischen *contemplatio* und *ratio*. Die Weltrichtungen sind bei Stasiuk einerseits Allegorien, sie stehen aber andererseits für die fatale Realität, der man nur auf dem Wege der Konfrontation mit dem Fremden gerecht wird. Diesen Spiegeleffekt erprobt der Autor in seinem literarischen Essay *Dojczland. Ein Reisebericht* (Stasiuk 2008).² Bereits der Titel, eine Endonymform in polnischer Transkription, polnisch müsste es *Niemcy* heißen, markiert orthographisch eine Distanz (Schuller 2008)³ und verrät einen recht provokanten Gestus. Das Buch, das sowohl in Polen, als auch in Deutschland ambivalent rezipiert wurde,⁴ stellt ein satirisches Doppelporträt der beiden Nationen dar. Der Autor geht von der Differenz aus und arbeitet in einem nie endenden Spiel mit klischeehaften Bestandteilen der Eigen- und Fremdwahrnehmung.

¹ Provokant trauert der Autor der Habsburger Monarchie nach,

die von einem Ende der Welt zum anderen reicht [...] Je mehr Land der Kaiser besitzt, desto besser für den einfachen Mann. Wenn das Land von Ideen regiert wird, weiß man nie, wem es gehört, weil sich Ideen ändern, während der Kaiser sich nie ändert. [...] Ich glaube langsam zu verstehen, was vor hundert Jahren das Kaiserreich gewesen war. Es hatte als Raum existiert, in dem jede Flucht möglich erschien. Man konnte von einem Ort zum anderen ziehen, ohne das vorige Leben völlig aufgeben zu müssen. (Stasiuk 2004a: 127–128)

Die Demokratie dagegen befriedige, so vermeintlich der Autor zu einem Gesprächspartner,

weder ästhetische noch mythologische Bedürfnisse und der Mensch [fühle sich] verlassen, wenn er erzwungen sei, im Fernsehen seinen aus den allgemeinen Wahlen hervorgegangenen Präsidenten zu betrachten. (Stasiuk 2004a: 130)

² Polnische Ausgabe: *Dojczland*, 2007. Weiter im Text mit der Sigle „D“ und der Seitenzahl in Klammern zitiert.

³ Ein analoges Beispiel wäre etwa der deutsche Gebrauch der Bezeichnung für das polnische Parlament — *Sejm*.

⁴ Während der Autor von der polnischen konservativen Presse für wenig stolze Darstellung Polens kritisiert wurde, stießen sich die Kritiker in Deutschland, nicht ohne Beteiligung der polnischen Journalisten an Stereotypen, an Vorurteilen und Berührungängsten, die im gleichen Grad den berichtenden Ich-Erzähler wie den Autor selbst betreffen sollten. Jörg Plath von der NZZ konnte sich als Schweizer wohl mehr Distanz leisten: er amüsierte sich über des Autors „Klischeemühle“, erkannte darin ein Mittel der Stilisierung und nahm in der Rezension einen analog ironischen Tonfall an: „Was für ein Glück, dass Deutschland außerdem noch nicht selten schön abgerissen östlich ist.“ Vgl. Plath 2008.

Dabei verwischt er gerne die Grenze zwischen dem *Realen* und dem *Textlichen* (Cieński 2011: 168). Es handelt sich weniger um eine Reise im geographischen Sinne als um eine mentale Reise und die Fragestellung, „wie sich dein Denken verhält, wenn es in verschiedene Räume eintaucht. Oder auch: Wo deine Seele ihre größte Entfaltung findet, oder wo sie die größte Leere erlebt?“ (Stasiuk 2004a: 121). An die Stelle des Linearitätsprinzips tritt also eine dem Reisemodus angemessene kreisförmige, durch Wiederholung und Handlungsarmut geprägte Erzählweise, die für diesen Text genauso wie sonst für Stasiuks Reiseprosa zutrifft.⁵ Sie steht in der Tradition des Flanierens, dieser feinen Kunst der stillen, fragmentarischen Beobachtung. Bereits auf der Oder-Brücke, berichtet der Ich-Erzähler, erlebt man eine abrupte Veränderung der Landschaft: Das eine endet und das andere beginnt. Alles weitere stellt für den gebürtigen Slawen eine wahre Herausforderung dar. Diese äußerst paradoxe Lage, die Inkongruenz der Bereiche, die hier aufeinanderstoßen, drückt das Bild des Ich-Erzählers aus, der mit einem kleinen Rucksack und zwei Hemden darin, in einem gigantischen Luxus-Apartment mit vergoldeten Hähnen landet und „den Atem des Absurden“ verspürt (D, 18). Wir haben es mit einem slawischen Autor auf der Lesereise zu tun, mit einem „wandernden Gastarbeiter“ (D, 26) und dem Sprachrohr Stasiuks zu tun. Er hat unzählige deutsche Hotels, Bahnhöfe sowie Flughäfen kennengelernt, mehr Zeit in Bewegung verbracht als an Ort und Stelle (D, 25) und da ihn niemand etwa nach Rumänien einlädt, fährt er nach Kassel, nach Konstanz oder „sogar nach Cottbus“ (D, 26). Seine Lage vergleicht er provokant mit der „der einsamen Neger“ auf den vergessenen Bahnhöfen: „Ich hatte weiße Haut, aber meine Seele war schwarz. Wenn du wirklich Einsamkeit erleben willst, musst du nach Deutschland fahren“ (D, 19f). Dabei könne ein Pole nicht einfach so nach Deutschland fahren, wie man etwa nach Portugal oder Ungarn fährt:

Nüchtern kann man nicht aus Polen nach Deutschland kommen. Machen wir uns da nichts vor. Das ist immerhin ein Trauma. [...] Man kann nicht einfach mal locker nach Deutschland fahren. [...] Nach Deutschland fahren, das ist Psychoanalyse. (D, 259)

Von dieser Art ist die Begegnung mit Deutschland — eine Inadäquatheit in Raum und Zeit — eine Farce. Konfrontiert mit Einsamkeit und Kälte — denn „innen drin war Deutschland kalt“ (D, 15), schreit die slawische Seele nach Ausgleich: „Man muss in Tulcea gewesen sein, um den Anblick von Frankfurt am Main bewältigen zu können“ (D, 10). Der Bahnhof mit dem Flechtwerk der Gleise von der Brücke aus sei „groß, bedrohlich und schön wie eine babylonische Allegorie“ (D, 10–11). Aber man müsse „einen Abdruck der rumänischen Steppe im Herzen tragen, um da heil rauszukommen“ (D, 11). Beim Versuch, das Fremde zu integrieren, lässt sich der Berichterstatter auch verführen und neigt dabei zur Mythologisierung. So wird etwa die ehemalige DDR eine Art *tertium comparationis* zwischen den Germanen und Slawen:

[...] das fehlende Bindeglied zwischen Germanen und Slawen. [...] Eigentlich hätte die DDR die Brücke zwischen Ost und West bleiben sollen. Zwischen Rom und Byzanz. [...] [Leute] aus der DDR [...] benehmen sich so ein bisschen wie gehemmte Slawen. Man sieht, dass sie gern aus sich

⁵ „Eine Reise [entwickelt sich], wie eine Erzählung, nicht linear [...], sondern [strebt vorwärts] auf der Suche nach einem einzigen Wort oder Satz, dessen Fortsetzung das bereits Geschriebene überflüssig machen würde“ (Stasiuk 2004a: 103).

herausgehen würden, aber irgend etwas hält sie zurück. Sie sind innerlich zerrissen. [...] Wie die Rumänen zwischen Paris und Konstantinopel. Wie die Polen, auch zwischen Paris, und leider wohl Moskau. Mindestens aber zwischen Berlin und Kiew. (D, 49)

Diese scheinbar simple und oberflächliche Aufsammlung von ungeordneten, zufälligen bis naiven Reflexionen im Plauderton wird durch Bemerkungen eines wachen, ironischen und die eigenen Vorurteile reflektierenden Intellektuellen und Melancholikers konterkariert, der in Leipzig auch mitten in der Nacht und müde über Johann Sebastian Bach oder an der Abfahrt Lübeck über Thomas Mann nachdenken, in Aachen wiederum die Reliquien Karls des Großen beweinen muss (Stasiuk 2008: 15, 18, 42). Der Erzähler verfolgt dabei eine Beobachtungsstrategie, wie sie die alten Dörfler in Polen, Ungarn oder Rumänien pflegen: einfach nur zu schauen — die Bilder in sich eindringen zu lassen (D, 21), sich die Aura der Orte einzuprägen, „behutsam die Oberfläche der Ereignisse zu betasten, so wie man vorsichtig das Fell eines fremden Hundes streichelt“ (D, 57–58). Es ist die Haltung eines Flaneurs, der aus einem Mosaik ein synthetisches Bild erschaffen möchte. Ganz unscheinbar und leise ereignen sich an solchen Stellen Sprünge ins höhere Register einer intellektuellen und/oder poetischen Reflexion. Geographie wird dabei zu einem Metapherngeflecht, so dass der Text nicht eine politische, sondern eine mythische Lösung bietet, eine aus Spieltrieb und Reiselust resultierende Geopoetik. Diese schreibt sich in eine größere Debatte im Zusammenhang mit der geopolitischen Wende in Europa nach 1989 und der damit einhergehenden veränderten Semantik des europäischen Ostens (Konzept des Mittel- und Osteuropas) ein, sowie im Kontext des postkolonialen Diskurses (Kołodziejczyk 2010; Marszałek 2010; Cieński 2011: 165–166; vgl. Snochowska-Gonzalez 2017).⁶ Stasiuks Reiseessayistik und seine literarische Kartographie erwächst zudem aus der Tendenz der letzten Jahre in den Kultur-, Geschichts- und Sozialwissenschaften, die man als *spatial* oder *topographical turn* bezeichnet und sie leistet einen Beitrag zu diesem neuen topographischen Denken. Bei *Dojczland* handelt es sich aber eher um einen fiktiven als faktualen Text.⁷ Die provokant gesetzte Differenz ergibt eine Art Doppel-Porträt, das die angenommene Dichotomie fremd versus eigen letztlich zu einem gewissen Grad relativiert (Marszałek 2010: 155).⁸ Denn der Begriff Slawentum erweist sich als äußerst fragil:

vielleicht er stirbt es gleich hinter der Ostgrenze? So wie es gleich hinter der Westgrenze auflebt und anschwillt. [...] Nur hinter der südlichen, besonders der südöstlichen Grenze, benimmt mein Slawentum sich normal. (D, 64)

Das Phänomen des Grenzlandes ist in der Tat für den Autor ein faszinierender Bereich,⁹ genauso, wie all diese namenlosen Orte jenseits der Karpaten, die im Begriff sind zu ver-

⁶ Zäsurcharakter in Polen hat neben dem systempolitischen Wechsel vor allem der Beitritt zur Europäischen Union, wodurch die Ostgrenze Polens zur Ost-Grenze der EU wurde.

⁷ Nach Cieński stellt Stasiuks *Dojczland* ein hybrides Genre dar: zwischen Reiseprosa (Tagebuch, Reportage), Reiseessay, (politischem, historischem) Essay und Gegenwartsroman (Cieński 2011: 169).

⁸ Insofern scheint mir die Interpretation von Magdalena Marszałek, Deutschland werde als ein Nicht-Ort im Gegensatz zu Stasiuks privatem Europa imaginiert, nicht ganz zutreffend, weil zu wenig differenziert.

⁹ Vgl. Kola 2004: 177–179. Die Überschreitung der politischen Grenzen diene bei Stasiuk vordergründig der Begegnung mit dem Anderen.

schwinden. Dieses sein Mitteleuropa versucht Stasiuk mit seinen Texten auf- und festzuhalten. In diesem Bereich der Noch-Präsenz spielt sein Stück *Warten auf den Türken* (Stasiuk 2009).¹⁰ Gewartet wird an der polnisch-slowakischen Grenze, am ehemaligen Grenzübergang, der — wie andere derartige Einrichtungen — nach dem Beitritt Polens zum Schengener Abkommen 2007 — überflüssig geworden sind. Zur Natur solcher dem Untergang geweihten Orte gehört das Warten auf etwas, was kommen soll, aber nicht unbedingt kommen muss und wird. Diese Reflexion, die Stasiuks Prosaskizzen *Jadąc do Babadag* (Stasiuk 2004b) entnommen ist,¹¹ liest sich wie der Schlüssel zum Stück. *Warten auf den Türken* wird zu einer Probe aufs Exempel. Auch wenn die Materialität des Ortes, hier des Grenzübergangs, ignoriert werden kann — es handelt sich um schlechte Bauwerke oder gar Baracken — so steht es um Menschen anders, da die Grenze ihr Leben ausmacht. Der Autor versetzt sich in die Lage eben solcher Existenzen hinein. Vor der Kulisse eines Waldes, mit einer einzigen Zufahrtstraße, einer Hütte und einem kaputten weißroten Schlagbaum als Symbol der Vergangenheit gestaltet er ein bescheidenes Figurenensemble: Edek — etwa 60jährig, Patryk — ein Mann von ca. 20 bis 25, Marika aus der Slowakei, Ende fünfzig und mit gebleichter Dauerwelle, und Angela, eine junge, „wasserstoffblonde“ Frau. Die Figuren repräsentieren zwei Generationen und damit zwei verschiedene Erfahrungshintergründe. Der ältere Edek betont mehrmals seinen langjährigen Dienst an eben diesem Posten. In seiner Uniform, mit dem Adler auf der Mütze senkte und hob er 35 Jahre lang den weißroten Schlagbaum und bewachte auf diese Weise das Land. Auch für Marika war der transitorische Bereich ihr Element. Sie führte hier einen kleinen Laden, verkaufte Alkohol und bot wohl auch Liebesdienste an, wie der Text nahelegt.¹² Für Edek und sie, die nichts als Stabilität brauchen, ist das Schengen-Abkommen eine Katastrophe, deren Ausmaße sie noch nicht begriffen haben, denn sie versuchen hartnäckig ihr Leben weiterzuführen, als ob sich nichts verändert hätte. Der antikisierende Chor der Schmuggler bringt das Problem auf den Punkt: „Die Grenze war unsere Heimat, Schengen ist Exil [...] dreifach Exil, doch wir trinken als wäre nichts, so wie wir auf unser Schmugglerlos getrunken haben“ (W, 108). Demnächst soll sich hier alles verändern und zwar durch die Person eines türkischen Großunternehmers, der das ganze Umland gekauft und Patryk und Angela angestellt hat. Die beiden sind mit ihren angelsächsisch klingenden Namen Träger des Neuen. Patryk hat bereits Auslandserfahrung und also auch eine andere Perspektive, er schwärmt von London,¹³ von der Freiheit, davon, „dass hier endlich etwas passiert [...], und nicht immer nur der Wind, der weht...“ (W, 126). Edek dagegen hält nichts von Veränderungen: „Wo steht denn geschrieben, dass Veränderungen zum Besseren sind?“ (W, 127). Wenn einem über die Nacht ein Parkplatz vor die Nase gebaut werde, könne man sich nicht mehr zu Hause fühlen (W, 106). Stattdessen werde man jetzt die Klinke des Weltkapitals putzen (W, 97).

¹⁰ Weiter im Text mit der Siegle „W“ und der Seitenzahl in Klammern zitiert.

¹¹ Deutsche Ausgabe: *Unterwegs nach Babadag*, 2005.

¹² Chor: „O Marika! Königin unseres waldigen Grenzlands! [...] Zollfreie Madonna! Göttin unserer Schengen-Zone, es steht gar nicht gut, denn Babylon klopft an unser Karpatentor!“ / „Unsere Königin des ungeduldigen Herzens“ (Stasiuk 2009, 85 und 97).

¹³ Patryk: „Marika, London ist wie... wie ein Film, der ohne Unterbrechung läuft“ (Stasiuk 2009: 108, vgl. auch 117–118).

Der Türke gilt im polnischen kollektiven Bewusstsein in erster Linie als Besatzer, als Synonym der Plage, des orientalistisch imaginierten Reichtums und nicht zuletzt als Inbegriff des Barbarentums: es gehe also um nicht weniger als um „das Zeichen des Kreuzes“ (W, 119):

Chor: „Au Mensch! Leute! Ausgerechnet die Türken! Soweit musste es kommen! Schnaubbärtige Heiden! [...] unser slawischer Gebirgspass in Türkenhand. [...] Völker des Grenzlandes, jetzt wird er türkisch sein. Und grausam ist der Muselmann!“ (W, 99)

Der Chor erinnert an die Moschee in Eger (Ungarn) und zittert vor dem Gedanken: „Im Namen des Vaters, wenn sie uns so eine in Dujava hinknallen... dann schon besser den Juden... Und am besten den Zigeuner, der baut wenigstens nicht“ (W, 120). Die Slowakin Marika stößt sich an der Äußerung: „Ihr nun wieder über die Juden. Keinen Tag lang könnt ihr ohne die.“ Der Chor klärt sie auf: „Wir sind Polen, Königin“ (W, 121). Bei dem klischierten Bild eines Juden, Rom oder aber eines „gnadenlosen Muselmann“, dem Synonym des „mohammedanischen Jochs“ handelt es sich also um eine Projektionsfigur des Fremden. Als solche taucht der Türke in Marikas Traum auf:

[S]tellt euch vor, er kam in unser Dujava mit einem Auto so groß und silbern wie der Mond. So fuhr er hier vor. Und dann stieg er aus, ganz schwarz und schnurrbärtig und glitzernd wie Gold! [...] Und er ging durch unser Dujava behäbig, breitbeinig, [...] alles gehörte ihm, das sah man... (W, 122)

Die Wirklichkeit korrigiert derweil die Vorstellung. Denn es ist nicht ein Türke, der kommt, sondern eine junge Türkin namens Salamina: Ihre „wasserblonden“ Haare stellen sie mental den übrigen zwei Frauen gleich. Das einzige offensichtliche Unterscheidungsmerkmal macht ihr Vermögen aus, denn schon die Idee, dieses ausgerechnet hier um- und einzusetzen verleiht eine genauso beschränkte Perspektive, wie die anderer Figuren. Ohne jedes historische Wissen und geleitet allein vom Gewinndenken und den eigenen Klischeevorstellungen vom „Leben der Slawen an der Grenze“ (W, 147) möchte sie hier einen „Themenpark unter dem Motto «Grenzübergang im alten Osteuropa»“, also eine Art Erlebnismuseum eröffnen. Das Projekt soll heißen *Räuber an der Grenze* (W, 148–149). Mit anderen Worten soll hier eine Welt kreiert werden, die viel authentischer sein müsste als die Realität je war: „Frau Salamina sagt, sie wird sich bemühen, dass alles so wird wie früher. Stacheldraht, Hunde, Kontrollen, Schusswechsel, Folter und so weiter“ (W, 149). Es geht also nicht, wie deklariert, um die Rekonstruktion,¹⁴ um das ganz unspektakuläre Bild eines überflüssigen Standortes, sondern um die Erschaffung einer Hyperrealität.¹⁵ Ein jenseits des kommunistischen Einflussbereiches aufgewachsener Europäer soll hier eine brutale, aber attraktive Zollkontrolle hautnah erleben. Man werde zu diesem Zweck „alles ausbessern, neu streichen, dressierte Hündchen anschaffen“ (W, 149). Edek erkennt die Absurdität der Idee, spürt die kalte Schulter des Kommerzes und lehnt die vorgeschlagene Beteiligung an dem Vorhaben als *Experte* vehement ab. Er stellt ein Opfer der Geschichte und Geographie dar. Die historische Wende wurde

¹⁴ Alles soll der historischen Wahrheit entsprechen, lebensecht sein und so zu einer anziehenden, überzeugenden, attraktiven Aufführung werden (Stasiuk 2009: 150–151).

¹⁵ Chor: „Tjaaaa... realerischer als die Realität... realerischer als die Realität...“ (Stasiuk 2009: 152).

ihm zum Verhängnis und er selbst zum „Schengener Gespenst“ (W, 133–134). Aber auch der junge, weltoffene Patryk zählt letztendlich nicht zu den Gewinnern. Denn der Konflikt zwischen den Parteien eskaliert in einem würdelosen Kampf, bei dem er durch einen zufälligen Pistolenschuss ums Leben kommt. Der Chor fasst zusammen: „Wir sind die Waisen von Schengen. [...] Wir sind ohne Leben, man hört nur unseren Gesang, unser Schengener Klagelied [...] In dieser grenzenlosen Welt ist unser Leben nichts wert und bedeutet soviel wie zollfreie Ware“ (W, 152).

Eine besondere Prägnanz bekommt der Schluss des Dramas: alle Figuren entfernen sich, während Frau Salamina den toten Patryk „in ihre Arme schließt“ und ihn „wie ein Kind wiegt“ (W, 154). Symbolisch übernimmt sie die Rolle der Trauernden, wenn auch unweisend, denn sie glaubt ihn nur „ausgekühlt“ und möchte ihn mit ihrem Körper erwärmen. Ikonographisch stellt das Bild eine Pietà-Figuration dar. Salamina, an der sich der Konflikt entzündete, wird in dieser bedeutungsschweren Szene zu einer Mutter, wodurch das zuvor zitierte Klischee eines Türken/einer Türkin in Frage gestellt wird und zwar einmal durch die religiöse Provokation, ferner durch die Tatsache, dass Salamina die einzige Trägerin menschlicher Regungen ist. Die Szene stellt eine symbolische Geste der Völkersolidarität und des Mitgefühls dar. Stasiuk ist in *Warten auf den Türken* wie auch in anderen Texten weit davon entfernt, seine Landsleute als Repräsentanten der Slawen zu idealisieren. Er klagt hier vielmehr ihren Kleinmut, ihre Ängste und ihre Streitsucht an und zieht sie zur Verantwortung. Zugleich aber liest sich der Text als ein Klagelied: Alle Protagonisten erscheinen als Opfer ihrer Sehnsüchte und Vorstellungen. Sie sind Sklaven des Alten, wie Edek, oder Werkzeuge des Neuen, wie Angela.

Die Klage um das verschwindende Europa gehört zum Tenor vieler Texte des Autors: sie erklingt besonders stark in den bereits erwähnten Reiseskizzen *Jadąc do Babadag* [dt. *Unterwegs nach Babadag*].¹⁶ Wir begleiten den Ich-Erzähler auf Seitenstraßen südlich der Karpaten, den Meridian entlang — über die Slowakei, Ungarn, Slowenien, Moldawien bis hin zum Donaudelta in Rumänien. Auf Seitenstraßen — denn der Ich-Erzähler neigt dazu, immer wieder von Schnellstraßen und Hauptverkehrsadern abzukommen und die Peripherie zu erkunden, denn dort und nicht in den Hauptstädten meint er, das Herz (Mittel)Europas schlagen zu hören (B, 203, 280).¹⁷ So wäre es nicht ganz korrekt, würde man feststellen, Stasiuks Hinwendung zum geliebten Süden und Süd-Osten wäre eine Art Vermeidungsstrategie und eine Lösung angesichts der geopoetisch schwierigen Ost-West-Verstrickung. Denn weit von Zuhause entfernt muss er immer wieder feststellen, dass Zeit und Ort im Grunde genommen gar keine Rolle spielen, dass viele der besuchten Orte einem Fremden austauschbar und beliebig vorkommen mögen. Der gemeinsame Nenner entsteht im mythisierenden Blick des Erzählers. Südlich der Karpaten erstreckt sich nämlich ein mythisches Land, dessen Realität zwar durch geographische Grenzen fixiert ist, es aber bereisen zu wollen bedeutet Entrückung und Traum. Das ganze Gebiet zerfließt in Stasiuks Augen zu einem genauso flüchtigen wie hartnäckigen Transgressionsraum. Was den Erzähler interessiert, ist die sich permanent ereignende Apokalypse — der Verfall, das Vergehen von Dingen, besonders von solchen, die ihre Blütezeit nie erlebt haben, die schon immer unfertig, provisorisch, ohne Lebenswillen waren. Ihr

¹⁶ Weiter im Text mit der Siegle „B“ und der Seitenzahl in Klammern zitiert. Die Seitenzahlen richten sich nach der polnischen Ausgabe von 2004.

¹⁷ Stasiuk ist ein repräsentatives Beispiel für die Dezentralisierungstendenzen in der polnischen Literatur nach 1989, für das wachsende Interesse an der Peripherie. Vgl. Meer 2006: 51–109, sowie Kuziak 2017: 99–104.

endgültiger Untergang geht ganz unspektakulär vor sich. Der Ich-Erzähler ist der einzige, der ihnen nachtrauert, der dieses Flüchtige noch mal im wiederholten Anschauen und im Erzählen aus dem Nichts hervorholt und somit paradoxerweise eine, wenn auch bereits abgeschlossene Präsenz erschafft. Diese Grundhaltung, die vergehende Materie noch einmal bestehen zu lassen, noch einmal vor dem Verschwinden auf- und festhalten zu wollen (Stasiuk 2006), hat nichts vom Widerstand an sich. Es ist vielmehr eine Geste der Aufmerksamkeit, der Achtung vor der Materie, die hier — in Mitteleuropa — in seinen Breitengraden,¹⁸ wie der Ich-Erzähler zu sagen pflegt — eben diesen halbfertigen, etwas wilden und chaotischen Charakter hat — nie ganz gerade, nie glatt oder sauber genug wurde und wird. Und diese Verneigung, diese Sympathie für Menschen aller Couleur, für Tiere und Dinge — für Provinzkneipen, wild wachsende Pflanzen, untätig wartende Taxifahrer mit ihren schrottreifen Autos, Schaffner, kleine, dahergelaufene Mischlingshunde — all dieser Reichtum Mitteleuropas — wird von Stasiuk liebevoll umarmt. Denn der Zerfall, so versteht das der Erzähler, ist nichts anderes als nur die Rückkehr der Elemente zu ihrem Ursprung, ins Periodensystem. Alles an solchen Orten existiert nur für sich (Stasiuk 2004b: 247–248).¹⁹ Der Ich-Erzähler wird zum stillen Beobachter und Zeugen des Überlebenskampfes dieses Provisoriums, dieses schüchternen Lebens, der elenden Gegenstände und müden Orte, die jeder Logik zum Trotz sich heroisch zu behaupten versuchen, bevor sie dem Nichts überantwortet werden und nur noch im Wort werden wiederauferstehen können. Seine Rolle ist also die eines Archivars, der mit Geduld vor unseren Augen langsam untergehende oder, besser gesagt, in die Ewigkeit übergehende Welt katalogisiert. Diese Ambivalenz des Ephemereren und der Hartnäckigkeit verkörpern für Stasiuk die Roma mit ihren Legenden, mit ihrer Wort- und nicht Schriftkultur. Das Volk währt ewig, wie es scheint, allem zum Trotz, sei haltbarer und weiser als andere Völker, die vor dem Untergang zittern (Stasiuk 2004b: Umschlagseite; Stasiuk 2009: 103). Als beste Illustration bietet sich ein Foto, das für den Autor eine magische, hypnotische Wirkung hat: André Kertészs *Wandering Violinist* (Agony, Ungarn 1921).²⁰ Mit gesenkten Lidern, ärmlich angezogen, in abgetragenen Schuhen, zieht der blinde Geigenspieler seines Weges durch ein namenloses Dorf in Begleitung eines Jungen. Quer über die Straße ist eine frische Spur eines Wagens im Sand zu erkennen. Der Geiger spielt wohl für sich und die ihn umgebende „blinde“ Landschaft (B, 209), denn das Dorf scheint sonst menschenleer — bis auf ein Kleinkind, dessen Blick aber an den beiden vorbei in die Ferne reicht, als ob es dort etwas Aufregenderes gäbe. Der Tag — heiter bis wolkgig, die Schatten sind nur unscharf. Was hier aufgefangen zu sein scheint, ist die Zeitlosigkeit: Die Welt als solche, zieht der Autor ein melancholisches Fazit, besteht aus vielen namenlosen Orten, an denen der blinde Geiger — der ewige Wanderer — plötzlich auftauchen und dann wieder unauffällig verschwinden könnte (B, 239). So relativiert sich die Geographie. Alle seine Reisen, schreibt Stasiuk, setzen sich nur eins zum Ziel: „endlich den geheimen Eingang zu finden“ (B, 210). Vielleicht gibt man sich damit der Illusion der Unsterblichkeit hin (Stasiuk 2004b: 236–237)? Und dennoch heißt es: diese Landschaft, vom Sommer erhitzt, mit Menschen, Tieren, mit dem sumpfigen Geruch von der

¹⁸ Sein „Teil des Kontinents“ und dessen Elemente — Bakterien, Gravitation, Feuchtigkeit, Mikroorganismen (Stasiuk 2004b: 277).

¹⁹ Vgl. das Bild auf der hinteren Umschlagseite.

²⁰ Vgl. Stasiuk 2004b: 207. Auf das Foto spielt Stasiuk auch im Essay *Logbuch* an:

[Ich] versuche mir einen verregneten Sommertag vor einem Jahrhundert vorzustellen: Der Geigenspieler aus Aboony ist nicht älter als zehn, zwölf Jahre, und sein Führer ist noch gar nicht geboren. (Stasiuk 2004a: 126)

Theiß (ung. *Tisza*) — „Das ist mein Ungarn und ich kann nichts dafür“ — trotz Budapest, Esztergom, trotz langer Historie (B, 239). Das Foto entstammt nämlich einem Album von André Kertész und trägt das Datum 19. Juni 1921. Das Dorf heißt Agony und liegt mitten auf der Ungarischen Tiefebene, in der Puszta, etwa sieben Kilometer westlich von Szolnok entfernt. „Das Photo habe ich“, erinnert sich Kertész, „an einem Sonntag gemacht. Die Musik hatte mich geweckt. Dieser blinde Geiger spielte so schön, dass ich den Klang noch heute im Ohr habe“ (B, 239). Dieses Ungarn, man muss wohl hinzufügen, dieses mythische Land, lässt sich, so Andrzej Stasiuk, mitnehmen und an jeden beliebigen Ort hinübertragen, ohne dass es etwas von seiner Prägnanz verliert. Denn es gleicht einem Negativ oder einem Diafilm, den man mit dem Licht des Gedächtnisses durchleuchtet.²¹

Bibliographie

- Cieński Marcin (2011), *Unterwegs (aber ein Tagebuch später): Schriftstellerische Autologisierungen in der Reiselustprosa von Andrzej Stasiuk* [in:] *Schriftstellerische Autopoiesis*, hrsg. Rzeszotnik J., Büchner-Verlag, Darmstadt.
- Kola Adam (2004), *Kategoria „Europy” w twórczości Andrzeja Stasiuka (z przechadzką po „Europie Środkowej” Milana Kundery)* [in:] *O granicach i ich przekraczaniu*, hrsg. Kowalski P., Sztandara M., Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
- Kołodziejczyk Dorota (2010), „*The Slavic on the Road*” — *Eastern European Negative Nativism in Andrzej Stasiuk’s Travelogues*, „Kultura — Historia — Globalizacja“, Heft 7.
- Kuziak Michał (2017), *Prowincja — centrum. Strategie mocy i słabości literatury peryferyjnej (Mickiewicz — Gombrowicz — Stasiuk)* [in:] *Narodowe, regionalne, kontynentalne, światowe — literatury i dyskursy o literaturach*, hrsg. Skwara M., Universitas, Kraków.

²¹ Stasiuks Umgang mit Klischees, eine gewisse Sentimentalität, die durchaus riskante Ambivalenz von Autoironie und Ernsthaftigkeit werden immer wieder kritisch kommentiert. So meint etwa Kuziak, Stasiuk stabilisiere das klischierte Bild der Provinz(länder) Osteuropas, die als dem (west)europäischen Logos untergeordnet erscheinen (Kuziak 2017: 104). Stasiuks *Dziennik pisany później* (2010) markiert allerdings, so Snochowska-Gonzalez, eine Abkehr des Autors vom „negativen Nativismus“ (Kołodziejczyk 2010) und der Melancholie, mit der sich das Idiom des Hohns und der Parodie paarte, und eine Wendung hin zur Verzweiflung und zum Grauen. Dem liegt Stasiuks Bewusstsein des Erbes des Nationalismus und (Post)Kolonialismus im Ost- und Mitteleuropa zugrunde. Neu ist, dass dieses schon immer vorhandene Bewusstsein nun mit dem wachsenden Willen des Autors zur Auseinandersetzung und zur Übernahme der Verantwortung einhergeht (Snochowska-Gonzalez 2017: 188–189, 195).

- Marszałek Magdalena (2010), *Der Schriftsteller als Geograph und Gastarbeiter: Die literarische Kartographie Andrzej Stasiuks*, „Germanoslawica. Zeitschrift für germano-slawische Studien. Kulturen und Literaturen zwischen Ost und West“, Jahrgang 21, Heft 1–2.
- Meer Evelyn (2006), *Die Dezentralisierungstendenzen in der polnischen Prosa nach 1989*, Universität Regensburg, <https://epub.uni-regensburg.de/10465/1/PromotionDV2.pdf> [Zugang: 15.12.2018].
- Plath Jörg (2008), *Letzte Ausfahrt nach Detmold*, „NZZ“, 11.09., https://www.nzz.ch/letzte_ausfahrt_detmold-1.828636 [Zugang: 15.12.2018].
- Schuller Konrad (2008), *Nach Deutschland zu fahren ist wie Psychoanalyse. Andrzej Stasiuks dichtender Landstreicher ist ein Hilfs-Bukowski und Ersatz-Kerouac*, „FAZ“, 15.10., https://www.buecher.de/shop/deutschland/dojczland/stasiuk-andrzej/products_products/detail/prod_id/23865373/#reviews [Zugang: 15.12.2018].
- Snochowska-Gonzalez Claudia (2017), *Wolność i pisanie. Dorota Masłowska i Andrzej Stasiuk w postkolonialnej Polsce*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Stasiuk Andrzej (2004a), *Logbuch* [in:] Andruchowycsch Juri \ Stasiuk Andrzej, *Mein Europa. Zwei Essays über das sogenannte Mitteleuropa*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- (2004b), *Jadąc do Babadag*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- (2006), *Für eine melancholische Geographie unseres Kontinents. Pogradec, Rudňany, Praga und die anderen* [in:] *Lost & Lost. Ein Atlas des verschwindenden Europas*, hrsg. Raabe K., Sznajdermann M., Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- (2008), *Dojczland. Ein Reisebericht*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- (2009), *Warten auf den Türken* [In:] idem, *Czekając na Turka. Warten auf den Türken*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
-